

Снежана Милосављевић Милић

КРОЗ ФИКЦИОНАЛНЕ СВЕТОВЕ



Снежана Милосављевић Милић

КРОЗ ФИКЦИОНАЛНЕ СВЕТОВЕ



Снежана Милосављевић Милић
КРОЗ ФИКЦИОНАЛНЕ СВЕТОВЕ

Издавач

Филозофски Факултет Универзитета У Нишу

За издавача

Проф. др Наталија Јовановић, декан

Главни и одговорни уредник

Проф. др Душан Стаменковић

На насловној корици

Jiří Kolář: *In full sunlight* (1959)

Корице

Дарко Јовановић

Прелом

Миле Ж. Ранђеловић

Формат

13,5 x 22,5 cm

Штампа

SCERO PRINT

Тираж

200 примерака

Ниш 2020. године

ISBN 978-86-7379-549-2

DOI: <https://doi.org/10.46630/kfs.2021>

Књигу препоручују

Проф. др Горан Максимовић

Проф. др Драгана Вукићевић

Проф. др Радослав Ераковић

Снежана Милосављевић Милић

КРОЗ ФИКЦИОНАЛНЕ СВЕТОВЕ



Филозофски факултет у Нишу
2020.

Књига је настала у оквиру рада на научном пројекту

Поетика српског реализма, бр. 178025,

који се финансира средствима

Министарства за просвету, науку

и технолошки развој Републике Србије.

САДРЖАЈ

I	ЖАНРОВСКИ ОКВИРИ.....	7
	У МНОШТВУ ИГЊАТОВИЋЕВИХ СВЕТОВА	9
	ТИПОВИ ОПИСА У ПРИПОВЕТКАМА МИЛОВАНА ГЛИШИЋА	29
	МОТИВ КАТАБАЗЕ И НАРАТОЛОШКИ КОНЦЕПТ СВЕТА ПРИЧЕ.....	47
	СЛИКА ВЛАДАРА ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈСКЕ И КЊИЖЕВНЕ НАРАЦИЈЕ У РОМАНУ У ФРОНТ ВЛАДАНА ЂОРЂЕВИЋА	59
	ПОЕТИКА ЛИРСКЕ ПРОЗЕ ПЕТРА КОЧИЋА.....	71
	ЖАНРОВСКА ПОЛИМОРФНОСТ У ПОЕТСКОЈ ПРОЗИ БЛАЖА КОНЕСКОГ	89
	<i>ЗИМИ, КАД ПРИЧА УТИХНЕ -</i> О ЈЕДНОМ АНДРИЋЕВОМ ПРОЗНОМ ЦИКЛУСУ	97
	КОНСТРУКЦИЈА НАРАТИВНОГ ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ МАМАЦ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА	109
	КЊИЖЕВНИ ТЕКСТ У ОГЛЕДАЛУ ПОСТФИКЦИЈЕ ...	115
	КОЛИКО СУ МАЛЕ МАЛЕ ПРИЧЕ.....	127
II	МЕТОДОЛОШКИ ОКВИРИ	143
	ОД ИМПРЕСИЈЕ ДО МЕТОДЕ – ЧИТАЊЕ ПОЕЗИЈЕ У КРИТИЦИ БРАНКА ЛАЗАРЕВИЋА	145
	ПЕСНИК И ЊЕГОВ ДВОЈНИК – УЗ ЕСЕЈЕ БРАНКА МИЉКОВИЋА	163

ЛИНИЈА МАГЛЕ И ВОЛШЕБНИ САГОВОРНИК – РАДЕ ДРАИНАЦ У ЕСЕЈИМА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА	177
МЕТОДОЛОШКА УПОРИШТА У ИВАНИЋЕВОМ ПРОУЧАВАЊУ ПОЕТИКЕ ПРИПОВЕДАЊА СРПСКОГ РЕАЛИЗМА	193
ИЗВОРИ	203
БИБЛИОГРАФИЈА	207
НАПОМЕНЕ О ТЕКСТОВИМА	217
О АУТОРКИ	221
ИНДЕКС ПОЈМОВА	223

I
ЖАНРОВСКИ ОКВИРИ

У МНОШТВУ ИГЊАТОВИЋЕВИХ СВЕТОВА

1.

Стваралачки опус Јакова Игњатовића, једног од најзначајнијих аутора српске књижевности XIX века, богат је и разноврстан. Иако је његов рани књижевни првенац, као тринаестогодишњег дечака, била песма,¹ Игњатовић је и по вокацији и по аутопоетичком опредељењу пре свега прозни писац који се огледао у различитим жанровима: историјској приповеци и роману, приповеткама и романима из друштвеног, односно, њему савременог живота, мемоарским и публицистичким текстовима, књижевнокритичким и књижевноисторијским оценама, расправама и синтезама. Жанровски распон прати сложена тематско-мотивска пролиферација, импозантан број ликова, хронотопска разуђеност, идеолошко раслојавање. Ова хетерогеност се покаткад уочава и на микроплану, само у контексту једне приповетке (нпр. „Кнез у купатилу”), још је очигледнија унутар романа, а представља преовлађујући утисак када се различити аспекти његовог дела сагледавају као целина.

Међутим, и само летимичан поглед на дугу и резонантну рецепцију овог дела указује на извесну диспропорцију, па чак и контрадикторност – стваралачку разуђеност прати необично хомогена интерпретација. То се нарочито односи на језичко-стилска својства Игњатовићеве прозе (углавном изложена негативној критици), али и на типизацију, схематичност и неуверљивост ликова, несавршеност у погледу фабулирања, а на идеолошком плану, на конзервативну или неморалну тенденциозност, или ускогрудост. У

¹ Посвећена Сими Милутиновићу Сарајлији. Податке о томе даје Игњатовић у мемоарским записима.

том погледу, рецепција Игњатовића слична је историји критичког читања још једног плодног прозаисте XIX века, а Игњатовићевог савременика, Милована Видаковића, што није ни оправдано ни праведно.

Нема сумње да је на овај општи суд о Игњатовићевом делу утицала прва обимнија синтетичка студија њему посвећена, коју је 1904. године написао Јован Скерлић. Након Другог светског рата, захваљујући савременијим методолошким оријентацијама, почињу се дубље осветљавати, како иманентна, тако и она својства Игњатовићеве прозе која се тичу шире контекстуализације, пре свега романа и приповедака. Томе је допринео и рад на издавању сабраних дела Јакова Игњатовића, а нарочито истраживачко прегалаштво Живојина Бошкова, вишеструког њиховог уредника и редактора.

Непресушни интерес за биографске аспекте и надасве занимљиву и по некима контроверзну личност писца, обновљен је и захваљујући поновљеним издањима мемоара, некадашњих *Рапсодија из прошлог живота*, и откривањем нове архивске грађе. Одјек структуралистичког интереса за приповедне технике резултирао је 70-их и 80-их година прошлог века прецизнијим описима наративних својстава Игњатовићевог књижевноуметничког опуса, док мемоарски или аутобиографски наратив већу пажњу привлачи у радовима савремених истраживача (Душан Иванић, Предраг Петровић). За конкретније и детаљније позиционирање дела у компаративном контексту и тиме, посредно и за историјскопоетичку ревалоризацију Игњатовића, несумњива заслуга припада Драгиши Живковићу и његовој утицајној студији о бидермајерском стилском проседеу Игњатовићевих романа. Занимљиво је да се у радовима млађих истраживача, на методолошкој путањи новог историзма (Радослав Ераковић²), обнавља интерес за фактографску компоненту Игњатовиће-

² В. о томе у: Ераковић 2016.

ве прозе, али не само зарад потврђивања њене документарне вредности и реалистичке провенијенције, већ и ради откривања њеног интердисциплинарног интерпретативног потенцијала. На тај начин се јасније запажа и међузависност и испреплетеност, а тиме и неоправданост оштрог раздвајања дела, која у ужем смислу одређујемо као фикционална и књижевноуметничка, од публицистичке и мемоарске прозе. Такође, оно што смо поменули као и противречност естетског и рецепцијског (читалачког) пола дела, донекле се може разрешити или објаснити у духу још једног савременог приступа, који долази из когнитивне наратологије. У том смислу концепт „света приче“³ има значајан хеуристички карактер када је реч о Игњатовићевом делу.

Какви су светови прича у том делу? Можемо им приписати различите атрибуте: чудни (као у наслову романа *Чудан свет*), трагични, смешни, гротескни, реални, паралелни и вишеструки, актуелни и виртуелни, примарни и периферни. Утисак који на читаоца оставља тај „људски мравињак“, како је луцидно приметио Станислав Винавер, интензивира је различитим релацијама између ових светова: сучељавањем, супротстављањем или преклапањем, маскирањем или раздвајањем. То није карактеристично само у случају романа који нуди шире епске оквире, већ се и у приповеткама, као мањем наративном жанру, сусрећемо са читавом плејадом разноликих ликова, који, поред динамизације хронотопа, утичу на степен „засићености“ (Doležel 2008: 177) наративних светова.

³ Инспирирани концептом менталних представа из когнитивне психологије и емпиријским истраживањима у домену теорије дискурса, когнитивни наратолози (Дејвид Херман, Мари-Лор Рајан) под „светом приче“ подразумевају менталне концептуализације чији су структура и састав одређени лингвистичким индикаторима на нивоу дискурса и рецепијентовим предзнањем и искуством.

2.

Иако је реалистички наратив био омиљено поље за примену структуралистичких методолошких парадигми,⁴ остаје чињеница да је притом занемаривано управо једно од кључних дистинктивних својстава реалистичког текста – његов однос према стварности, односно, миметички карактер.

Како се ураћа у „свет приче” једног класичног реалистичког текста који је, према Д. Иванићу (2007: 85), „одређен, цјеловит, завршен, именован свијет”? Да бисмо одговорили на ово питање, размотрићемо свет приче читаоцима најпознатијег Игњатовићевог романа, *Вечити младожења*.

2.1.

Актуелна интерпретативна самосвест полази од оквира као „когнитивних водича интерпретације”. Истичући „динамичан концепт оквира”, Вернер Волф (2006: 1) их одређује као конструкте који поседују одређену историјску и културну флексибилност у зависности од различитих култура и периода. Они нарочито зависе од епистеме одређеног периода, норми, конвенција и свеукупности „референтног оквира”.

Вратимо се још једном Иванићевом тумачењу реалистичког модела света:

У начелу је свијет приповједног дјела у односу на свијет стварности трансформисан и рестриктиван. Он се у тексту и не мора изричито тематизовати, већ се подразумева из онога што је речено и из литерарних конвенција. О радњама, јунацима и мјестима се говори како је уобичајено у нашем искуству (Иванић 2007: 85).

Управо је то „наше искуство” чвориште когнитивних уквировања која настају у умовима рецепијената. Чак и

⁴ До тога је долазило великим делом због лаког прилагођавања формалистички оријентисаних приступа морфолошким аспектима дискурса.

ако не занемарујемо онај општи, универзални или свеважећи ресурс когнитивних реакција о коме се говори у тзв. народној психологији (*folk psychology*), остаје питање колико је *моје* искуство компатибилно са искуством читаоца XIX века, или аутора поменутог романа. Ако не видимо свет истим очима, а нема сумње да је тако, онда ни наше реалности, сав онај динамични и бескрајни перцептивни хоризонт о коме пише Морис Мерло Понти, нису исти. Или је боље рећи, нису *сасвим* исти.

Истраживања спроведена последњих деценија у когнитивној психологији и неурологији потврдила су постојање заједничких афективних образаца карактеристичних за еволутивне фазе развоја човека. Једно од открића односи се на механизам неурона огледала (1996. године), као психолошке основе миметичког капацитета човека. Овим неуролошким процесима је објашњено порекло људске способности да опонаша и представља реалност и да осећа емпатију која је предуслов за доживљај света приче. То је отворило ново полазиште за истраживање ширег аспекта мимезе у теорији књижевности, унутар такозваног „неуроестетичког приступа” (Gosetti-Ferrencei: 2014). Полазећи од аристотеловске везе имагинације и миметичког капацитета, једна од представница овог приступа, Џ. А. Госети Ференцеи, издваја три нивоа миметичке димензије књижевности – актуелни (копија), могући (вероватно) и идеални (јединствени свет несводив на актуелну реалност). Најбогатији доживљај урањања у фикционалне светове повезан је притом са трећом димензијом.

Ако се вратимо реалистичком тексту, процес урањања у његове светове несумњиво ће бити праћен различитом динамиком когнитивног уоквиравања⁵ захваљујући којима он никада не може бити сведен на једну, стабилну или акту-

⁵ Према В. Волфу, не постоји ниједна оквирна активност без примене, модификације, одбацивања или допуњавања претходно датих оквира другим или у потпуности новим оквирима.

елну димензију. Како је немогуће набројати све когнитивне оквире интерпретације, поменућемо неке који нам се чине важним. Почнимо са „интертекстуалним оквирима”⁶ који представљају менталне обрасце унутар којих се комбинују интертекстуална знања са информацијама из текста, а која даље управљају процесом читања (Panagiotidou 2011: 173). Генерички оквири као што су: роман, друштвени роман, реалистички роман, у случају да су читаоцу познати, могу одредити жанровске и поджанровске, као и стилске оквире интерпретације. Очекујемо причу са више ликова, развијеним хронотопом и објективним приповедачем и уобичајеним епонимским насловљавањем, коју у току читања уклапамо у постојећи искуствени оквир генеричког знања. Е. Панагиотиду издваја два степена интертекстуалног знања које полази од читаоца – резонанцу и гранулацију. У првом случају је реч о углавном имплицитном, или конкретнијем садржају, нпр. у цитатном облику. Овај тип генеричког когнитивног кодирања свој динамизам потврђује у даљем току читања активирањем различитих модела: путописног жанра, у првом делу романа,⁷ фабуне о женидби са препрекама и отмици девојке у другом делу.

Интратекстуалним когнитивним оквирима припада и паратекст – име аутора, које у случају да читалац већ познаје друга дела Јакова Игњатовића, такође функционише као резонантни вид предзнања. Други паратекст, наслов романа, поред генеричких, активира и бројне контекстуалне иницијалне оквире. Синтагма „вечити младожења” као чин карактеризације лика, представља културни конструкт који носи социјалне, родне, етичке, психолошке конотације. Хетерогеност овог оквира указује на амбивалентну миметичку компоненту лика Шамике Кирића, односно, на комплекс-

⁶ Синтагму је увео Умберто Еко 1979. године.

⁷ Касније долази до мењања оквира будући да се не потврђује путописни образац.

ност лика када му се приступа са таквог аспекта. Не више као текстуални ентитет, или инстанца, лик је у посткласичној наратологији постао кључни чинилац света приче а на емпатији заснована интеракција читаоца са бићима попут нас у свету фикције, пресудна за рецепцију наратива.⁸

Наслов Игњатовићевог романа је важан и када говоримо о међузависности текстуалних и контекстуалних оквира⁹. Чињеница да је писац ликом Шамике такође утицао на модификацију концепта вечитог младожење указује на трансформацију искуства читања у искуство живљења. У својој концепцији лика као „model person” Д. Херман истиче да ликови у наративима, не само да рефлектују одређене категорије особа, већ имају снагу да ремоделирају наше разумевање истих. У процесу читања јунацима ће се приписивати она својства која потичу из нашег знања о свету, стварним људима и ликовима из књижевности (Herman: 2013).¹⁰

У току медијалног уоквиравања фикционалног света романа *Вечити младожења*, које је дириговано наративном прогресијом, поступак типизације јунака, односно, његово претварање у тип назначен у наслову, одвија се постепено, кроз хронолошку фабуларну линију о Шамикиним сусрети-ма са неколико девојака и неоствареним женидбама. Игња-

⁸ Џејмс Фелан разликује три компоненте лика: миметичку (лик је као личност), тематску (сваки лик је репрезентативан за једну или више група) и синтетичку (јунак игра одређену улогу у конструкцији наратива као творевине. За Фотиса Јанидиса лик се конституише у процесу рецепције при чему улогу имају и аспекти жанра и општа претпоставке и уверења читаоца.

⁹ Полазећи од разлике између текста и контекста, под синтагмом „контекстуални оквир” подразумевамо шире значење од оног које јој се приписује у когнитивној поетици и лингвистици, као „менталном складишту информација импликованих текстом самим или закључцима произашлих из текста (Emmott 1997: 121).

¹⁰ Према Јанидису, Едеру и Шнајдеру, базична својства која се приписују ликовима су поседовање менталних реакција као што су перцепција, мишљење, осећања, намере. Ова својства би била компатибилна са моделом света и јунака у реалистичком тексту.

товић у другом делу романа, у чијем је фокусу прича о Шамики, интерес читаоца постиже стратегијом одлагања, такозваним „suspense” ефектом, који је у основи логике заплета. Овакав динамички приступ рецепцији наратива омогућава боље разумевање комплексности и главног јунака и света приче. Наиме, актуелни рукавац приче стално се проширује могућим збивањима, која се потом поништавају и замењују новим, све до коначног исхода, јунакове смрти. Алтернативне верзије, у којима се Шамика жени Лујзом, па потом болесном Јуцом или њеном млађом сестром, иако нису део актуелног, чињеничног света приче, постоје као паралелни, виртуелни свет, који је такође део читаоачевог доживљаја. Идентитет јунака се на тај начин више уобличава преко онога што он није („младожења”), него преко другог, експлицитног атрибута карактеризације („галантом”). Овај поступак карактеризације ће до пуног изражаја доћи тек у модернистичкој прози, док реалистички текст потенцијалне аспекте приче користи или повремено, или, као у Игњатовићевом роману, само на нивоу нарације и коментара, а не и као садржај јунакове свести. Доминација свезнајућег приповедача, који заузима дистанцу (често ироничну) према јунаку, такође умањује интензитет читаоачевог урањања и емпатије са ликовима романа.

Усмереност на појавне/видљиве аспекте лика, као одлика реалистичке поетике, углавном је пропорционална редукцији увида у унутрашња стања.¹¹ Али, захваљујући развоју оног дела наратологије који се бави облицима представљања свести, можемо прецизније да утврдимо још нека својства реалистичког текста која су углавном била прећуткивана. Као илустрацију размотримо следећи пример из романа: након што је „одважна” Матилда предложила Шамики план отмице девојке, приповедач каже:

¹¹ У складу са тим је и изостајање унутрашње фокализацији као поступка карактеризације јунака, нарочито у протореалистичкој фази.

Шамика, једнако збуњен, још не зна како ће да почне. Дође кући. Оцу не сме о томе ништа прословити, јер се боји да ће му рећи: „Нећу крадену девојку”. Дан по дан пролази, а још не зна како ће да започне. Још има три дана.

У цитату је заступљена психонарација, начин индиректног представљања свести јунака. За тренутак нам је доступно Шамикино емотивно стање, неизречене мисли, а захваљујући емпатији, или менталној симулацији¹², сасвим нам је разумљиво, и без приповедачевих коментара, због чега Шамика оклева да започне са оцем разговор на тему жељидбе. Иако Игњатовић не развија овај сегмент у правцу дубље мотивације или непосреднијег психолошког представљања, читалац је у стању да когнитивно креира менталне аспекте јунака који ће допринети целокупном утиску о лику. Штавише, логика миметичког представљања као једног од доминантних оквира интерпретације, проширује овакав концепт јунака. Како духовито запажа Мејр Стернберг, и минијатурни цитат мисли којим се прикрива ауторски план а уводи драматизовани субјект, води ка закључку да „чак и они који су највеће причалице међу нама, размишљају много више него што причају” (Sternberg 2005). Несумњиву потврду овог става пружа још један тип лика који је више него репрезентативан за реалистичке светове приче – групни лик.¹³

Представљени готово увек на фону јавног, манифестног живота, и окренути ка тој сфери видљивог, Игњатовићеви јунаци се профилишу у деловању, у међусобној интеракцији. У складу са хронотопом јавног простора, појединац, ма колико ексцентричан (Васа Решпект, Шамика Кирић, Пера Кирић), остаје део колектива – најчешће социјално и

¹² Детаљније о менталној симулацији као услову емоционалне реакције на фикционалне ликове у: Zunshine 2006.

¹³ Премда се у посткласичној наратологији приступ овом лику углавном везује за рад Алана Палмера и његову теорију друштвеног ума и „интерменталне мисли”, рани увиди Михаила Бахтина о дијалогској речи у роману несумњиво су значајни за генезу овог теоријског приступа.

професионално (сељака, адвоката, натароша, цигана, војних лекара, војника, грофовских слугу), или породично детерминисаног (синови, кћери, ванбрачна деца, наследници, ближи и даљи рођаци).

Ако се вратимо синтагми из наслова романа *Вечити младожења*, видећемо да је ова атрибуција јунака заправо цитат групе – Шамикиних „питомица”, многих девојака према којима је био „галантом” и које су се захваљујући њему удале. У њиховој одлуци да на Шамикиној надгробној плочи урежу речи „вечити младожења”, не треба тражити нагласак на самом догађају, радњи, већ на колективној свести.¹⁴ Уводећи „неформалну групу”¹⁵ чије колективно деловање, како тврди Лубомир Долежел, представља „функцију индивидуалног”, Игњатовић је, с једне стране, назначио психолошке, етичке и културне координате ове интерменталне мисли, а са друге стране допринео широј контекстуализацији или објективнијој слици главног јунака.¹⁶ Истовремено, ауторским коментаром на заврштеку, аутор је ушао у имплицитни дијалогски однос прихватајући став колектива и тиме се интегришући у њега.

Као други пример интерменталне свести можемо навести посетиоце балова који су дати и из визуре интра-

¹⁴ Ову дистинкцију преузимамо од Палмера и његовог приступа колективној свести у књижевном делу.

¹⁵ „Ја сам више заинтересован за 'они' наративе (множина трећег лица), него за 'ми' наративе (множина првог лица); такође ме више интересују неформалне мале групе него формално велике организације; истраживаћу веома флуидну и флексибилну идеју групе као скупа ликова, укључујући притом парове, па чак и људе који нису претерано блиски, али који, без обзира колико кратко, размишљају интерментално; такође сам заинтересован за негативне групне динамике конфликта и фрагментације, као и за позитивну динамику групне солидарности и заједничке идентификације” (Palmer 2004).

¹⁶ Перцепција јунака кроз филтер групе, такозваном „плуралном фокализацијом”, одговара захтеву реалистичког представљања јунака као репрезента групе или његовој типизацији.

менталне свести, када лукави и досетљиви Чамча објашњава својим пријатељима зашто ће пургери попиту чај од камилице верујући да пију руски теј. Иако је овде реч о конкретној класној диференцијацији групе, њихово посредно присуство индикативно је за још једну специфичну технику реалистичког приповедања, када се лик масе ставља у позадину, аналогно *стафаж* техници у сликарству. Док је на идеолошком плану реч о пишчевој иронији и критици помодног, површног резоновања грађанског сталежа, у погледу густине света приче и овај лик допринеће већем степену њене засићености. Ипак, код Игњатовића су групни ликови најчешће недовољно издиференцирани. Уместо технике сказа, или полилошких облика представљања говора и мисли, који се јављају у другој половини или крајем XIX века, налазимо уопштене формуле, као у следећој реченици: „Ту после види човек свакојаких фигура, права менаџерија.”

Отуд можемо закључити да се у погледу овако обликованих групних ликова, као у наведеним примерима, очигледније манифестује механизам контекстуалног уоквиравања који почива на миметичким аспектима интелектуације и урањању. При томе ће општи текстуални или генерички оквири имати кључну улогу. Другим речима, овакви ликови не носе потенцијал који би омогућио промену когнитивног фрејма читаоца.

3.

Ако пођемо од Јуанове типологије унутар које се ликови сагледавају на оси комплексности, оси развојности и оси продирања у унутрашњи живот (Римон Кенан 2003), лако се може закључити да се Игњатовићеви индивидуални ликови налазе на половима ниског интензитета у сва три случаја. Они су ближи типу и карикатури него продубљеном психолошком портрету, при том су стабилних ка-

рактерних црта које се не мењају значајније чак и када јунаци старе, умиру, постижу циљ или бивају у томе осујећени, и сасвим ретко, или посредно, приповедач продира у њихов унутрашњи живот, при том ни приближно начину који ће постати парадигматичан за поступке карактеризације у епоси модерне. Међутим, ауторово фокусирање на „инциденталне појединости из живота” (Иванић 1995), или често фиксирање невербалних аспеката лика (гестови, држање тела, израз лица), потцртано коментаром, дају дистинктивно обележје јунаку. Индикативно је када у роману *Чудан свет*, описујући егзекуцију и „егзекуционе фигуре”, приповедач у једном тренутку коментарише: „Вредно би било да их какав славан сликар наслика, или бар ко да их фотографише.” Тај моменат специфичних околности и необичних ситуација, често предочених у итеративном ритму, такође даје печат јунаку, тако важан за општи утисак који остаје у читаоцу. Можда се не памте сви детаљи кнежевог путовања у бању, или редослед просидаба Љубе Чекмеџијића, или путне незгоде газда–Софре Кирића, али ће зато комичне ситуације у које јунаци упадају неприпремљени за другачију културу и обичаје бити релевантни за наш доживљај јунака.

Живописности и аутентичности ликова доприниси и њихова позиционираност у световима приче. Главни јунаци су носиоци збивања унутар основних сижејних линија које су често уведене поступком паралелизма: судбина Милана Наранџића и Бранка Орлића, Васе Решпекта и породице Огњанових сродника, Очева и деце у *Вечитом младожењи*, кнеза Танасија у бањи и његове породице на селу, парничење две породице због замене пите, покушаји женидбе Љубе Чекмеџијића и проводације чика–Гавре.

Антитетички однос између ових ликова/фабуларних линија доприноси њиховом међусобном узајамном осветљавању или наглашавању неких карактерних црта, нарочито у

погледу моралног или политичког (идеолошког) контрастирања: материјалистичко- хедонистичка страна наспрам идеализма јунака (*Милан Наранџић*), јуначка етика и бескомпромисност наспрам опортунизма и неморала (*Васа Решпект*), генерацијско конфронтирање (*Вечити младожења*).

Другачији поступак контрастирања, такође значајан за доживљај густине света приче, тиче се категорије споредних или епизодних ликова. Тек ту се сусрећемо заиста са правом „менаџеријом” скицираних или у једном потезу изведених портрета. Ови ликови, као што смо поменули, осим што функционишу као део групе и колективне свести, покаткад се издвајају, излазе у први план, иако су становници оних бочних, периферних светова приче. Такав је, на пример, лик Марије, душевно оболеле девојке, у роману *Васа Решпект*.

Једна лепа девојка, косе као у виле спуштене, никад је нећу заборавити. Очи дивље, разрогачене. Мал’ се не окамених; познам је, то је Марија. И она ме позна, и ужасно врисне.

Епизодни или „минорни ликови” код Игњатовића су не ретко слични, иако носе различита имена и појављују се у различитим текстовима. За разлику од специфичних портрета главних јунака, њима можемо приписати и статус прикривених трансфикционалних идентитета и посматрати их као верзије или пандане једне прототипске јединке са неколико карактерних црта. То су оне Игњатовићеве Пеле и Персе, или Гледићке, лукаве и лицемерне жене, спремне да другом напакосте, сплеткарошице којима циљ оправдава средство. То су они помало идеалистички духови, штетни и себи и другима, Пера, или Васа, то су они лукави фишкали, Берберићи, Лисовићи, Бабоње, који економски упропаштавају главне јунаке. Когнитивни оквир перцепције ових ликова остаје непромењен, они се „селе” из једног у други свет приче, а идентитетска разлика остаје само у домену имено-

вања, премда се и ту Игњатовићу омиљени метафорични поступак може тумачити као предзнак панданских односа.

Оваква преклапања местимично налазимо и код профилисања главних јунака. Упадљива је сличност између Шамике Кирића и Стеве Огњана, што потврђује следећи цитат из романа *Васа Реинект*.

Кад је Стева момак био, проводио је своје дане улудо. Није ништа радио. Био је лен, образи су му били фини, нежни као у какве девојке, и то му је шкодило. Девојке су грамзиле за њим. Изредан играч, понајвише је време у женском друштву проводио; обичаји су му женски, мекушни.

Поменути статус ликова није само својство Игњатовићеве поетике приповедања. У складу са реалистичком конвенцијом: „типични јунак у типичним околностима”, о ликовима се иначе може говорити са аспекта транссветовних релација. У том погледу, већи степен типизације омогућава лакше свођење јунака на транстекстуалну варијанту која се може пратити у „путовањима” кроз различите светове.¹⁷ Такође, повремено наилазимо и на експлицитну позајмицу сижеа – на пример, када се у роману *Васа Реинект* непосредно указује на свет приповетке *Пита хиљаду форината*:

Као што смо чули ових дана за онај процес због пите, где су две господске куће због тога десет година процес терале. Једна госпођа дала у симициницу питу баклаву, а и друга тако исту; тепсије су једнаке, пите једнаке, па симиција, враћајући им, промени пите. Ту сад једна госпа „с увредителним речма” пошље другој питу; увреда не само пите, него и ко је правио, и ко ће је јести, те изиђе отуда процес повреде поштења, и после десет година једва се сад сврши; и те пите, као што кажу, с процесом коштале су хиљаду форината.

¹⁷ Насупрот приступу ликовима као „теоријским ентитетима књижевне критике” (Inwagen, према Levinson 2013: 171), ликови виђени са аспекта теорије могућих светова и когнитивног урањања, перципирани су као на емпатији засновано субјективно искуство.

4.

Засићеност света приче, виђеног као производ когнитивне концептуализације, у многоме зависи од дивергенције вишеструких наративних светова. У Игњатовићевим романима најчешћи бинарни модел света (одређен хронотопским, јунаковим, идеолошким или сижејним дистинкцијама), раслојава се или употпуњује бројним бочним микросветовима или алтернативним верзијама. У роману *Васа Решењект* ауторски приповедач нас преко хронотопа болнице за ментално оболеле у Деблингу, води од једне несрећне судбине до друге, поступком низања ретроспективних наративних резимеа.

Ту је пакао већ на овом свету.

Водили су ме од једног до другог; ужасне сам ствари, то јест људе, видео.

За по сата тако ми се смучило да сам казао: доста је.

И паралелне приче, дате као парафраза јунаковог говора, или као приповедачев резиме већ испричаних догађаја, интензивирају на итеративан начин већ једном перципиране светове. Такав је пример са Катарининим извештајем о судбини њене породице (претходно дате у миметичком модусу), или са резимираним наративом о Матилдиној судбини. Друго је питање, међутим, да ли су у естетском смислу или у погледу наративне динамике ови поступци увек добра решења.

Посебној врсти паралелних под-светова приче припадају идеолошки нијансиране алтернативе које, за разлику од претходних примера, нису морфолошки осамостаљене. То су неактуелизовани, виртуелни наративи, чије се конституисање, иако активирано дискурзивним окидачима, реализује у читаочевој интеракцији са текстом. Већ у приповеци „Једна женидба” сиже сусрета са потенцијалним удавачама повремено се преображава у другачија али могућа стања ствари у којима оне уместо стране, читају српске књиге, на клавиру уместо неразумљиве „фантазије” свирају српско ко-

ло, уместо у Беч или недостижни Париз, путују у стару Србију, уместо туђица и варваризама говоре чистим српским, народним језиком. Несумњива ауторска родољубива интенција нема, притом, мотивацијско упориште у главном јунаку који у критичном опхођењу дели лекције национално неосвешћеним девојкама. За разлику од психолошки мотивисаних, виртуелних прича у каснореалистичкој или модернистичкој прози, код Игњатовића поменуте алтернативе имају низак коефицијент урањања. Такође, у оваквим случајевима није долазило до дестабилисања реалистичке мимезе, већ само до извесног ремећења очекиваног жанровског оквира женидбе са препрекама.

5.

Раније је већ учено да је Игњатовић и у нефикционалној прози користио исте или сличне поступке приповедања као у приповеткама и романима.¹⁸ И временски посматрано, ове две врсте прозних текстова објављиване су паралелно или истовремено.¹⁹ Уз то, писац је већ на самом почетку својих мемоара читаоцима понудио сећања у форми књижевноуметничког жанра – приповетке:

Водим те, млађани Србине, на прело да ти испричам приповетку како је било негда; а ти, старији брате, кад све то чујеш, смешићеш се, рећи ћеш – није потпуна приповетка: зато, што фали, ти допуни.

¹⁸ Д. Живковић сматра да аутобиографски елементи у Игњатовићевом романескном делу нису толико резултат „реалистичког инстинкта”, колико су „стилски знак епохе бидермајера, један рани реалистичко-натуралистички проседе књижевности тог доба” (Живковић 1994).

¹⁹ Игњатовић је мемоаре објављивао од 1879. године до 1888. у мање познатим листовима оног доба – „Недељни лист”, „Бршљан”, „Наше доба” (према Петровић 1988: 535).

Иако Игњатовићеви мемоари имају несумњиву документарну вредност, они се у многим сегментима читају као узбудљиве приче о појединим етапама пишчевог живота, о познатим или заборављеним људима, пишчевим савременицима. Велики број ликова, широк просторно-временски распон, непосредност сведочења, добар осећај за изузетност или драматичност ситуације, нека су својства ове прозе.

Сам процес наративизације сећања еквивалентан је начину на који се креирају приповедни светови у фикционалној пишчевој прози. Упоредимо минуциозан опис ентеријера купатила из приповетке „Кнез у купатилу” са описом собе песника Ђорђа Марковића Кодера из *Мемоара*.

Ето, брате, то је то купатило. Гледај: све је од мермера и порцулана; па тај црвен диван; ено четка, огледало. Ено, видиш где се купа: имаде две славине, из једне тече врућа, из друге 'ладна вода, а одма' до тог ено онај шмрк. Па видиш ону руду, кад је повучеш, оно воду 'ладну на те штрца, кад ти је врућина. (*Кнез у купатилу*)

Кодер ми рече да седим док се приправи. Код прозорчића мален сто, ту папири, перо, тинта, разбачене књиге, на земљи до зида сандук, о клин повешана два шешира, један од тих сламен, два пара старијих ципела, и друге ситнарије. О једном клину опет виси сабља за вежбање. (*Мемоари*)

У оба цитирана примера писац/мемоарски субјекат уводи опис техником приповедане перцепције, као садржај онога што ликови (фикционални и реални) посматрају. Али, у објективност или фактографску засићеност слике увлачи се имплицитно и доживљај, емоција и стање оног ко посматра (извесно усхићење и задовољство, или знатижеља, можда и блага зачућеност²⁰). Ово преламање слике (у другим случајевима то ће бити портрет, сиже или сцена), кроз суб-

²⁰ Нешто касније исцрпан визуелни опис Кодерове собе добија мотивацијску оправданост кроз паралелно контрастирање са чудним Вињероново-вим обичајима да у соби држи различите животиње.

јективну свест, индикативно је за конструкцију наративног идентитета аутора мемоара. Сама чињеница да се искуство представља у форми наратива („приповетке“), указује на неодрживост дистинкције између факта и фикције.²¹ Тај процес фикционализације (имагинирања), који захвата и фигуру аутора и друге представљене личности, даје квалитет Игњатовићевим мемоарима, нудећи читаоцу јединствени хомогени интерпретативни оквир.

Наративни фрагменти сећања из којих се (ре)конструира ауторски субјекат указују на аналогију „искуственог и наративног сопства“ (Löschnigg 2010: 255). Поетичка текстуализација стварности упућује на значај који језички и у ужем смислу, поетички дискурс има у процесу конституисања кохерентне и континуитетом обележене животне путање. Зато је једнако упутно Игњатовићевим мемоарима приступати као сведочанству и богатој грађи за проучавање културне и политичке историје Србије и као значајном сегменту његове поетичке приповедања. *Мемоари* представљају релевантан интерпретативни оквир, нарочито када се разматра позиционирање приповедача и природа идеолошке интенције у Игњатовићевој фикционалној прози. На тај начин се родољубиве тенденције и величање националних вредности из приповетке „Једна женидба“ могу повезати са националним ангажманом као једним од романтичарских идеолошких топоса у *Мемоарима*:

Опет да такнем песме оног доба. Њихов садржај, тон, одговарали су том културном преласку, био тај прелазак у оригиналном народном духу, или не, то је друга ствар. Туговање и уздисање за прошлост, у садашњости нека страна сентименталност, страно осећање, са малим изузетком.

Унутар жанровске хетерогености, иманентне мемоарима, ни на овом, идеолошком плану, не постоји једносмерна тенденција. Док ће на неким местима уздизати славу

²¹ Уп. Löschnigg 2010: 255.

српског народа (нарочито када говори о прошлости), према наравима свог доба Игњатовић уме бити врло критичан. Илустративан је коментар о обичају писања пасквила:

У тим пасквилама осветљен је српски жени и карактер. Силна сатира, бистро схваћање постојећих околности, про-
никнуће у слојеве, у обитељске тајне, у срца појединих, па је онда све то наливено и набиберисано једном добром пор-
цијом пакости и зависти.

Стихија сећања, суспрегнута наративним конвенција-
ма једне епохе, претворена је у приповедну „рапсодију”, у
којој су и резови и фрагменти речити. Иако се у основи
Игњатовићевих мемоара налази образац сличан образов-
ном роману, на коме почива и наративно моделирање ауто-
биографије у XIX веку, биографски и уметнички лик аутора
превазилази границе тог обрасца. Испод исповедног тона
оживљеног тренутка детињства („О одмору, вакацији, се-
дим на једном брежуљку над Дунавом, унаоколо красне
планине, горе: мислим се шта сам, шта ће од мене бити. Хаос
неки у срцу и у глави.”) – ослушкујемо имплицитну аутопо-
етичку самосвест аутора који ре–конструира сопствени и
живот једне епохе.

Не само мемоарским и публицистичким текстовима,
Игњатовић је то чинио целином свог дела. Пишући о свом
детињству и сећајући се тренутка када је омладина ловоро-
вим венцем „овенчала” песника Симу Милутиновића Са-
рајлију, аутор на једном месту каже:

То је на мене велики утисак учинило. Речи нисам запамтио,
али смисао осећао сам. Само знам да су песника венцем кру-
нисали, и у срцу зажелих се песником постати. Ужљебљен
утисак.

Та вечита мисија сваког правога уметника, да се сми-
слу врати реч и створи дело чије ће мноштво светова бити
кадро да утисне своје трагове у свести читалаца, била је и
стваралачка и животна водиља Јакова Игњатовића.

ТИПОВИ ОПИСА У ПРИПОВЕТКАМА МИЛОВАНА ГЛИШИЋА

Савремени когнитивнонаратолошки аспект тумачења књижевног текста неке од најбољих резултата даје у откривању нових димензија и функција традиционалних дискурзивних и реторичких категорија, као и оних композиционих аспеката наратива који су били чест предмет истраживања у књижевној критици и теорији. Способност интуитивног препознавања различитих дискурзивних форми (нарације, аргумента, дескрипције), базира се, тврде когнитивистички оријентисани теоретичари, на когнитивним метаконцептима (оквирима) похрањеним у нашем менталном лексикону.

Са такве теоријске позиције разматра се у новије време и опис, за који ће Моника Флудерник рећи да је својеврсна лакуна у наратологији. Прихватајући од Мејра Стернберга тезу о градијалним својствима дискурса, Вернер Волф истиче дескриптивност (по аналогiji са наративношћу) као основно својство когнитивног оквира описа.¹ Основне функције описа су, према овом теоретичару: референцијална, репрезентацијско-дживљајна, псеудообјективизација и интерпретативна функција. Ова последња функција потпуно раскида са некадашњим виђењем описа као украсног додатка, ради реторике оживљене сликовитости и приписује му важну улогу у креацији значења текста.

У средишњем делу рада указаћемо на типолошка својства описа у приповеткама Милована Глишића, те о његовој

¹ Као елеменат прототипске концептуализације, дескриптивност омогућује да когнитивни дескриптивни оквир има „јасан центар и неодређене (нејасне) рубове” (Wolf 2007: 8).

вези са тежиштима приче – етичко-идеолошким и значењским на његову везу, не улазећи овом приликом и у њихову могућу генезу у контексту ауторске поетике.

1. Чиста дескрипција

Оно што се у стандардним наратолошким речницима наводи унутар одреднице „опис” односи се понајвише на његов први тип, на чисту дескрипцију. „Опис је представљање предмета, бића, ситуација или догађаја (која су несврховита и без учешћа неке воље), у њиховом просторном (а не темпоралном) егзистенцијалном виду; њихово тополошко а не хронолошко функционисање, њихова симултаност, а не сукцесија” (Принс 2003: 19).²

Крешимир Багић у *Речнику стилских фигура*, скрећући пажњу на чињеницу да су антички реторичари установили, а каснији реторичари и стилистичари преузели и разрадили типологију дескрипцијских топоса, наводи следеће врсте описа према теми и природи: „екфраза: вербални опис визуалног умјетничког дјела, хронографија: опис временског раздобља у којему се одиграо какав догађај; топографија: опис стварног или измишљеног мјеста; прозографија: опис вањског изгледа особе; етопеја: опис моралних карактеристика особе; портрет: опис који повезује вањски изглед и карактер; паралела: истодобно приказивање двију особа” (Багић 2012: 217)³.

Код Глишића се два најфреквентнија традиционална књижевна облика – портрет⁴ (садејство прозографије и

² О ревизији теоријског приступа хронолошким аспектима описа, као и о занемаривању описа догађаја, в. Милосављевић Милић 2017: 33.

³ Сви наводи у књизи ће бити штампани ћириличним писмом без обзира на оригинално писмо на коме је извор објављен. Више о изворима и секундарној литератури в. у одељку БИБЛИОГРАФИЈА на крају књиге.

⁴ „Традиција вербалног портрета сеже све до антике - појављује се као важан дескриптивни топос у говорништву, али и у дјелима повјесничара

етопеје) и топографија (екстеријер и ентеријер) јављају у неколиким варијацијама, и у погледу садржине и по формално-стилским обележјима.

Прозопографски дескриптивни тип доминира приликом представљања, односно, увођења лика у свет приче. Пажња се усмерава ка лицу, ређе стасу и држању, и нарочито ка деловима одеће. Док је изглед лица, косе или бркова (будући да преовладавају мушки портрети), етопејска маска, одело (униформа) социјално детерминише јунака. То добро илуструје следећи одломак из приповетке „Злослутан број”.

Врата се отворише и уђе један човек у турским хаљинама. Осредњег раста, мале главе; кости над очима изишле напред; чело мало, до пола чупаво; обрве се саставиле над носом; очи мале и удубљене – нису најживље; бркови мали а ретки; нос му прилично заковрчан навише и шиљаст; уста велика – скоро до ушију. Ако му буде 29 година, више нема...

Познати опис капетана Максима Сармашевића и Ђуке пандура апострофира њихове униформе чиме се већ на самом почетку наглашава јавна страна њихове личности, важна за моралне и идеолошке вредности приповетке „Глава шећера”:

На њему је најновија униформа од све униформисане владирачке господе. За њим на три корака увек иде један дугачак пандур с пиштољима и јагањима за појасом, а о појасу му виси читав вашар од тоболаца, паласака, чакмака и осталих пандурских дрангулија.

попут Тацита или Тита Ливија. Његови се појавни облици крећу између дискурса похвале и карикатуре. О изнимној популарности портрета свједочи чињеница да је поткрај 18. ст. постао омиљена друштвена игра у глазбеним круговима. Звучима и ритмовима требало је призвати карактер свима познате особе. Велику су умјешност у тој игри показивали Моцарт и Бетовен. Њихов пак млади колега Р. Шуман у 12. је ставку клавирске композиције *Carnaval* портретирао Ф. Шопена” (Багић 2012: 217).

Пратећи коментари приповедача („Није вајде – баш кад га човек погледа, мора признати, да га је сама природа створила да буде капетан”), притом иронизују привидно објективан тон описа и његову, на први поглед, неутралну миметичку сликовност или документаристичку веродостојност.⁵

Ретки пример развијеног прозопографског представљања јунака налазимо у приповеци „Друмска механа” где је експресивност слике усклађена са доживљајем јунака-приповедача (о необичном госту у кафани рећи ће: „уста скупљена и око њих набране боре као да је загризао оскорушу”).

Приликом портретисања јунака Глишић често користи поступак паралелизма, најчешће на принципу контрастирања: два практиканта у „Роги”,⁶ учитељ Никола и општински писар Сава из приповетке „Распис”, или надозивања (физички портрети необичних посетилаца друмске механе). Чак и када делује као манир, контраст динамизује или продубљује иначе оскудно скициране портрете, антиципирајући сижејну линију. У истој функцији су сведени етопејски уводни описи јунака, више усмерени ка заплету који следи, него ка карактеризацији лика: пример описа адвоката Бранка Небрановића, на почетку приповетке „Злослутан број” који имплицитно најављује причу о подвали: „То вам је један окретан, разборит, досетљив и вр-

⁵ Иначе се поводом реалистичког описа може поставити питање о његовој привидној објективности и неутралности као проблематичном општем месту критичарске рецепције.

⁶ „Један подгучак, бркова обешених наниже, те су му се често сељаци због тог и смејали. Говори свакад „важно” и растеже речи, ударајући на неким слоговима јаче гласом. Увек гледа читав корак изнад човека с којим се разговара. Други мало онижи. Бркови му наоштрени напред, па изгледају као да је у ноздрве уденоу два прамена црне чекиње. Он говори мало обичније него онај с обешеним брковима. И кад говори, гледа обично по свима гостима, као да ишчекује да му се чуде како он то зна! Обојица воле, особито кад се нађу с учитељем у механи, да се разговарају о научним стварима. Ономе што гледа преко човека било је име Максим, а ономе што гледа по свима гостима – Марко”.

ло дружеван човек. Према поштенима поштен је, а богме непоштенима врло је вешт да удари добру подвалу.” Зато је, када се говори о улози описа у наративу, потребно указати на његова динамичка својства, која не проистичу само из дискурзивних таксономија, већ у великој мери настају као учинак рецепције.

Мотивација сижеа преокрета постиже се и помоћу похвалне етопеје, старог реторичког средства епидеиктичких беседа, нпр. у уводном делу приповетке „Награисао”: „Ниси могао удалеку наћи Миладину равна ни по вредноћи, ни по разборитости, ни по наочности”. Овај пример потврђује снажан когнитивни потенцијал који опис има у генерисању актуелних и виртуелних аспеката света приче.

Топографски описи су бројни, али је међу њима сразмерно мало оних чисто дескриптивних. Механа, кућа и окућница и сеоски крајолик најчешће су места на мапи Глишићевих прича. Као део хронотопа фолклорног реализма, она су конвенционално засићена садржајима која рефлектују (интер)текстуално моделовање мимезе свакодневнице (уп. сукцесивне описе куће: хижине, амбара, качаре, бачије, воћњака, винограда, њиве, ливаде, гаја и горе у приповеци „Тетка Деса”). Особеност ауторске поетике, могући литерарни утицаји или етичко-идеолошки критеријуми могли би бити неки од разлога због којих ће исти тополошки детаљ изазвати „ефекат стварног” упркос томе што приповедачи *не виде* исте ствари. У педантном пописивању кућног инвентара Глишић ће се задовољити помињањем „сваких ђаконија доста” постављених на софри, управо, дакле, на оном месту где ће, на пример, Јаков Игњатовић својој дескрипцији дати замаха.

И Глишићев је топографски опис двоплански, било да је реч о прелазу са екстеријера на ентеријер („Награисао”, „Тетка Деса”, „Друмска механа”), или о промени перспективе (по принципу: далеко – близу: „Прва бразда”, „Учитељ”). Ову схему налазимо и у варијанти са временском динамиза-

цијом просторног описа; на пример, у једној од приповедака из круга космајских прича место Тресије и зидине старог манастира описани су померањем тачке гледишта у прошлост. Такво темпорално пребацивање, у традиционалној теоријској мисли често занемарено када је у питању дескриптивни тип текста, скреће пажњу на степен наративности описа, о чему ће још бити речи.

Развијене топографске описе садрже приповетке „Награисао” и „Тетка Деса”; обиље детаља нема само улогу јачања референцијалне илузије, већ је функционално у односу на наративно тежиште прича – опадање задружног богатства услед несрећног случаја у првој и духовно, морално богатство јунакиње у другој приповеци. Глишић је више склон да збивања и јунаке уоквири отвореним простором, док ће средишњи драмско-дијалогски (сценични) и наративни део апсорбовати ентеријер као имплицитно присутан топографски маркер⁷ успостављајући на тај начин извесну хронотопску равнотежу.

Иако ретки, и Глишићеви описи ентеријера одличан су пример реалистичког отклона од непотпуних светова. Довољно је поменути опис собе поп-Ивка из приповетке „Брата Мата” или запуштене механе у „Друмској механи”. И овде, као и код екстеријера, визуелни садржаји са понеким аудитивним предочени су чешће „техником мапирања” у односу на „стратегију кретања” (Рајан 2016).

Уопштено, може се рећи да је чисту дескрипцију Глишић уводио служећи се следећим поступцима: 1) зумирање 2) уклапање, као код описа у бајкама, 3) паралелизам, 4) замењивање.

Код зумирања приповедач гради опис померањем тачке гледишта (већ поменутом техником мапирања) са више на

⁷ Овде бисмо се могли позвати на тезу Мари-Лор Рајан о „принципу минималног одступања”. В. о томе у: Руан 1991: 48.

нижу позицију, најчешће се заустављајући код главних јунака („У зао час” и у крањој варијанти почетак „Прве бразде”).

За уклапање је карактеристичан ефекат кинеских кутија.

Пред кућом Пурковом беше лепа рудиница; на тој рудиници голем, гранат орах. Под тим орахом састајали су се људи с кметом, па се разговарали и договарали о својим пословима („После деведесет година”).

То је било у једном министарству. Наоколо је велики, леп парк; у парку стражара, а пред стражаром стоји и дан и ноћ стражар – те нешто чува.” („Шетња после смрти”).⁸

Скицираним у једном даху, оваквим описима као да је локализација збивања (setting) једина функција, при чему стилски манир као интертекстуална позајмица указује на ограничења старијег типа дескрипције, када је привидно (вештачко) померање тачке гледишта остајало на, у основи, непокретној стајној тачки свезнајућег приповедача.

Замењивање је индикативно за онај тип описа који ће мо назвати *метонимијском елипсом*. У приповеци „Злослутан број” групни портрет посетилаца смедеревског бала визуелизује се више контекстом него непосредном дескрипцијом:

Сви су спремљени како ваља за бал и како су неки виђали а неки чули да се спрема по београдским баловима. Мушкарци, што су намерни да играју, сви у финим салонским хаљинама; а женскиње опет све – у бело!... Еле, бал, ни узми ни остави, као у каквом београдском хотелу!

Овове можемо додати још неке портрете групних ликова који реалистичким световима дају ону неизбежну пуноћу и психосоцијалну хомогеност⁹ (код Глишића често у улози експозиције). Као саставни део хронотопа јавног живота (светковине, балови), они обезбеђују позадински кон-

⁸ Аналоган тип описа налазимо и на почетку приповетке *Вујина просидба*.

⁹ В. о томе у: Милосављевић Милић 2017: 33.

текст (сталешки, родни) индивидуалним ликовима.¹⁰ То су они „одабранији гости и од мушког и од женског смедеревског света – и из трговачког и из чиновничког реда”, „практикантски свет из свију могућих смедеревских канцеларија”, „све живо од бећарије” и они остали „други гости” и музиканти (уведени на почетку приповетке „Злослутан број”).

Референтни оквир описаног у случају метонимијске елипсе није више текст-дескриптема,¹¹ већ одређени стварносни контекст на који се приповедач позива и који је имплицитно присутан у свету приче. Будући да описано настаје као учинак рецепцијске виртуелизације и урањања, овакви сегменти света приче проблематизују феномен *нечитљивог* или *погрешно прочитаног* описа. Заправо, у старијим књижевним делима, са повећањем рецепцијске дистанце или оним што је Ханс Роберт Јаус звао променом хоризонта очекивања,¹² све је теже активирати *принцип минималног одступања* као полазну позицију разумевања приче. Удаљавање текста од савременика је тада сразмерно, не само сужавању интерпретативних оквира, већ и њиховом пражњењу и повећању непрозирности за каснијег читаоца који је ускраћен за привилегију заједничког искуства са књижевним ју-

¹⁰ Жерар Женет је указао на мотивацијску улогу овог контекста („вештачка мотивација”) а Џонатан Калер га је подвео под категорију „конвенционално природног” (Калер 1990: 222). Уп. почетак описа села у приповеци *У зао час*: „Има ту људи добрих и рђавих, поштених и непоштених, сиромашних и богатих; има их...као што их има у свакоме селу божем.” (Ibidem 407)

¹¹ Да би се код реципијента активирао дескриптивни когнитивни фрејм, пресудна су два стимуланса или, како их Волф назива, „дескриптема”: референцијалност приказаног (нагласак на оном „шта”) и усмереност на сферу појавног (Wolf 2013: 27). Више о томе у: Милосављевић Милић 2016: 239.

¹² Као још један пример наводимо уводни део описа механе из приповетке *Друмска механа* где је алузивност из цитиране синтагме за нас изгубила комуникативни потенцијал: „Колико се могло видети у мраку то беше некака стара механчина, склепана од јаке грађе још пре наших друмских „механа по плану”, па је после, или неком протекцијом или због те своје јаке грађе, добила право да се сматра као да је „по плану”. (Ibidem 508)

нацима. Управо ове дескриптивне метонимијске елипсе оправдавају неопходност тумачења описа као потенцијално „бескрајно растегљивих” делова испуњених „зонама неодређености” (Cobley, према: Wolf 2007: 51), о чему се говори унутар савремених књижевних теорија.

Чисту дескрипцију Глишић стилизује регистрима који се прилагођавају општем тону или идеолошком хоризонту приче: идила у опису на почетку приповетке „Вујина просидба” и у пејзажу у „Првој бразди”, фолклорна мистика у опису „суре ноћи” у приповеци „Ноћ на мосту”, опис гудуре у „После деведесет година”. И на овом плану описа искључује се претпоставка о његовој начелној неутралности и привидној објективности.

2. Наративни опис

Упркос измени приповедне динамике и променама тачке гледишта, перцепција је у реализму имала, како истиче Душан Иванић, превасходно „привилегију сазнајне вредности” (2007: 348). Изостанак перспективизације која се везује за јунака, као у цитату гледања или приповеданој перцепцији (поступак уобичајен већ у високом реализму, нпр. код Лазе Лазаревића), симптоматичан је и за подређеност Глишићевог описа збивањима. То је видљиво и у прелазним формама описа, као у случају симултанизма наративних и дескриптивних секвенци (опис пет јаруга у које улазе Зарожани у приповеци „После деведесет година”), а још је очигледније у наративном опису и описној нарацији.

Као један од традиционалних приповедних облика, наративни опис, или према Мике Бал, „наративизовано описивање”¹³, по Сејмуру Четмену „драматизовани опис”, а по Мејру Стернбергу, „псеудоопис”, јесте „опис прерушен у на-

¹³ Овај тип описивања односио би се на ситуацију када „лик изводи радњу са описаним предметом” (Бал 2000: 55).

рацију” (Мошер 1991: 425). Глишић га једнако уводи и приликом портретизације лика (етопејски тип) и у равни топографије. Такав је опис моста у приповеци „Ноћ на мосту”:

Тај је мост, децо, на страшном месту. Био је до пре петнаест година онде, па га однесе вода – кад је оно у лето, око Стевана ветровитог, надошла вода и ископала кости утопљеника Аврама, што му беше гроб изровила баш до моста с ове стране.

Цитат показује како се у хибридној форми наративног описа почетни когнитивни оквир дескриптеме допуњује рукавцима прошлих и будућих прича – мост више није само место збивања, већ и са-учесник у њима.

Заоденут у збивање, и следећи опис из приповетке „Друмска механа”, иако на први поглед изгледа као да је персонализован (садржај онога што јунаци виде), у ствари је информативно засићен и подређен активности ликова, односно, путовању:

Сунце се већ давно смирило и почео се увелике хватати сутон, а ми још нигде не видимо ни сеоске куће ни друмске механе. Идемо друмом који се вијуга испод једнога брда поред воде. Изнад пута угледамо гдешто мало густе шумице, па онда много више трњака, а највише голих вододерина и јаруга, које на много места пресецају и кваре пут. Онамо преко Саве видимо у сумраку сремску равнину у којој се понегде нешто забеласа – ваљда куће у каквом селу.

Наративни опис као начин портретизације код Глишића се јавља и у облику мозаика фрагментарне наративне структуре. Газда Мојсило Пупавац („Злослутан број”) описан је преко градацијски поређаних егземпларних ситуација, а сличну, само нешто развијенију наративно-драмску форму има опис новог месије на почетку истоимене приповетке. На имплицитном (наративном) предзнању и сажетом наративном прегледу почива и опис капетана Паје („Распис”):

Капетан Паја био је од оних старих капетана којих данас ретко има и који су у своје време изучили само два-три разреда основне школе, па после дугом службом дотерали до чина капетанског.

И у случају групних портрета Глишић је користио потенцијал наративног описа. Такав је пример имагостереотипа о Енглезима као „настраним људима” у приповеци „Редак звер”. Анегдотско излагање се овде преплиће са коментаром и информацијом, творећи сложенију хибридную форму у односу на категоријална својства драматизованог описа. За разлику од „хетерореференцијалне функције” чисте дескрипције (Rieser 2007: 228), наративним описом се, у зависности од степена наративности/дескриптивности, проширују границе света приче и интензивира степен његове zasiћености, каткад и по цену губитка управо те референцијалне илузије. При том се активирање наративног оквира интерпретације такође може ослањати на (интер)текстуалне матрице различитог књижевног порекла, какви су егземпларни сижеи или топоси.

3. Описна нарација

Код Глишића има бројних примера за ову хибридную форму описа коју су у књижевнотеоријски вокабулар увели Филип Амон („псеудонарација”) и Харолд Мошер, назвавши је још и „прерушеном нарацијом” (Мошер 1991: 427).¹⁴

Наводимо један од познатијих примера описне нарације из приповетке „Глава шећера” у којој је приказана атмосфера у кафани „Код петла”:

¹⁴ На хибридне, дескриптивно-наративне форме скреће пажњу и Д. Иванић када као најуочљивије типизирани поступке описивања у реализму издваја, поред набрајања (инвентарисања предметног света), још и „разлагање глобалне слике на дијелове, чиме се статичним сликама/призорима даје реторичко-наративна динамика” (Иванић 2007: 44).

Дође један, нуди ти што може љубазније режњем роткве, други те нуди сланим бадемом; трећи ти се жали на музиканте што свирају чардаш, а он им наручио: „Сећаш ли се оног сата” – и то се тако жали да се већ и теби самом чисто сажали што не свирају „Сећаш ли се оног сата”; пети пришао па ти подноси под нос чварак или ђевапчић сав уваљан у со и моли те да само „кошташ” за његову љубав. – Онамо се опет један Мађар помамио по музици па дигао ногу и туче штиклком у сто. – Тамо опет за једним округлим столом пометали један другом руке на раме па поцупкују онако седећи на столицама као да играју у колу. – Онамо за другим столом плачу и кмече деца, церека се некако женскиње и халачу солдати... Еле, на све стране жагор, вика, лупа, свирка, певанија – само бруји!... Тако је то готово свако у бога вече зими.

Може се уочити да описну нарацију карактеришу следећа својства: симултанализам представљених догађаја, њихово повезивање на спацијалном, а не на темпоралном принципу, уопштавање, итеративност и поновљивост збивања, обезличеност перспективе, групни, најчешће неименовани ликови, употреба презента и глагола несвршеног вида (Мошер 1991: 432–435). Језички еквиваленти описне нарације у српском језику су такође презент и несвршени глаголски облици, затим, крњи перфекат, као и композицијски и стилско-реторички паралелизми: фрагментаризација или неповезаност међу призорима и репетитивност догађаја, асиндетско¹⁵ и анафоричко груписање призора.

Као што смо већ на другом месту истакли, динамичко начело и телеолошка усмереност приповедања у описној нарацији губе на прогрессији јер се временска димензија приче утапа у просторну, као и услед симултаности догађајних секвенци (Милосављевић Милић 2016: 239). Визуелизацијом збивања или наративизацијом слике описна нарација

¹⁵ О асиндетском принципу груписања догађаја у драматизованом опису писао је С. Четмен поводом таблоа у: Chatman 1990: 32.

истовремено покреће и зауставља, кочи радњу, у чему се огледа и њена амбивалентна, полиморфна природа.

Глишићу је овај облик приповедања био погодан средство за успостављање позадинског амбијента (неке врсте претприче или пролога), за јачање степена засићености света приче, те за непосредну мотивацију и динамизацију сижеа (након описне нарације следи увек нови моменат у радњи¹⁶), што је одговарало морфолошким аспектима „реалистичке процедуре” у погледу односа дескрипције и нарације (Иванић 2007: 44). За његову поетику карактеристични фолклорни хронотоп верских светковина и групни ликови имали су у описној нарацији адекватног формалног пратиоца. Асиндетско повезивање на спацијалном принципу омогућавало је релативно широк распон предочених призора/збивања; брзи поглед обједињује различита дешавања унутар слике па се ствара утисак урамљених покретних призора. Управо је тај дескриптивни рам оно што разликује описну нарацију од сажетог наративног прегледа као форме приповедног темпа.

У механи већ засела она четворица па играју жандара, а пред сваким по полић ракије. Долази још сељака – по један или по двојица. Механција трчи тамо-амо, додаје кафу, ракију, вино, ватру. [...] Пуна механа сељака. Збијају шалу, задиркују један другога, причају где је који шта награбусио, и смеју се („Пога”).

Асиндетско груписање и поновљивост (дуго трајање) збивања иду у прилог реторичкој функцији описне нарације: њоме се потцртава појавна страна догађаја, било зарад натурализације у погледу миметичке репрезентативности, или ради истицања природе збивања. Такви су примери описне

¹⁶ Уп: „Било је већ близу поноћи. У механи у Дубрави седи још неколико њих из оближњих села. Неко пије вина, неко ракије; неко погађа „попа”, а неко „у каиш”. Док стадоше кола пред механом. Врата се отворише и уђе Радан” (*Глава шећера Ibidem*, 159).

нарације у „Глави шећера” који доносе колективне сцене припрема за капетанов дочек, или славе код Давида Узловића.

Одавно није било такве журбе око дочека као тај дан у Вучевици. Кмет Степан, његови општинари и млађи трче на све стране и наређују да се што боље спреми част... Ту се кољу пилићи, прасци, јањци; ту се граде гибанице, уштипци и цицваре; ту се тражи млад кајмак, сир и млеко; ту се износи ракија препеченица од неколико година. Капетан сео у хладу на прострте шаренице; око њега се искупили постарији и одабранији људи, па се разговарају.” (...) „Боже мој, каква ли је то граја у Крнићу?!... Бубњају бубњеви, лупају даирета, зурлају зурле, циче ћеманета...” (...) „Еле, као што видите, велико весеље чини Давид Узловић. Ту се једе, ту се смеје и пева, ту се пије, ту се свира и игра, ту се напија редом у свачије здравље.

Фигуративност описне нарације као њено дистинктивно својство, указује на експресивни потенцијал који носи овај облик приповедања. Међутим, као и у случају других морфолошких категорија, ради потпунијег типолошког и функционалног описа потребно је имати на уму и дијакхронијски поетички контекст унутар кога се описна нарција јавља. Ако летимице упоредимо реалистичку описну нарцију (каква је код Глишића), са оном која се јавља у модерничкој прози (нпр. у роману *Крила* Станислава Кракова), уочавамо да наспрам модернистичке, обезличене перцептивне „свести као механичког регистратора” (Иванић 2007: 348), Глишићев приповедач уводи конвенционалног посматрача „са камером у руци”, који онемогућава да се визуелно продуби и доживљајем. Тако је, нпр, у приповеци „Рога” необичан призор у школској авлији уведен посредством јунака:

Кад има шта видети! Ђаци ударили учитељеву ћурану малу рогу на врат. Сиромас ћуран запурио се, мучи се да смакне, па све отреса вратом и брбља, а рога се окреће унаоколо....

Ђурке се слетеле па пућкају и кљују у рогу – хоће да му скину, али све промашују те мимо рогу ћурана у го врат. Кад му ваљда додија мука, а ти закупи ћурке тући, оне опет њега... Деца ударила у алакање и у смех, да се поизврћу.

Реалистичку описну наратију обележава мања фрагментарност и већи степен значењске хомогенизације, израженија реторика приповедача којом се обједињује распарчаност слике. Коментар који непосредно уводи у описну наратију, заправо, скреће пажњу на њену амблематичку функцију у погледу идеолошког ангажмана приповедача; тако ће рецепцију неких типичних градских призора у приповеци „У зао час” приповедач усмерити у правцу негативног вредновања:

Ала је гадна та чаршија! Тумара светина тамо и амо. Оне чаршинлије инате се, грде се, ценкају као чивути. Ни налик на мирне људе у селу. Па и она дечурлија њихова чупају се, псују, деру се и плазе за људима. Не можеш их погледати како су безобразна и гадна!...

На другој страни, у модернизму је обезличеност перцептивних секвенци доприносила и релативизацији идеолошког и етичког ангажмана кроз диспаратне, наизглед неповезане слике или *безначајне* детаље.¹⁷ Насупрот индуктивној природи описне наратије у модернизму, њена реалистичка верзија била је по типу дедуктивна и то је, такође, једна од кључних разлика између ова два историјскопоетичка модела приповедања/описивања.¹⁸

¹⁷ За детаљнији увид у природу описне наратије у Краковљевом роману *Крила* в: Милосављевић Милић 2016: 239.

¹⁸ Анзгар Нининг указује на начелно два типа описивања: на принципу bottom-up (опис укључује обиље детаља) и top-down (описивање се више заснива на искуственим оквирима предзнања, па се неки детаљи могу и изоставити). Овај други начин описивања одговарао би, уопштено, реалистичком типу описа.

4. З а к љ у ч а к

Релативно слаба заступљеност описа у Глишићевим приповеткама, и то углавном на семиотички јаким местима (уводни, ређе завршни оквири) указује на његову експозициону функцију којом се отвара (припрема)¹⁹ основни сиже приповетке. Подређеност описа дијалošким (сценичним) и наративним аспектима текста потврђује се и у превласти наративног описа и описне нарације као особеним хибридниим формама на граници дескрипције и нарације, као и у релативно кратким чисто дескриптивним партијама.

Индикативно је и да се Глишић није служио перспективизацијом као једним од најпогоднијих начина динамизације описа и његових функција. Отуд утисак о уједначености или покатак једноличности описа и његовој схематизацији (идентичне реченице, брзи ритам, исти детаљи). Измене у стратегије описивања уносила је повремена промена у стилизацији (патос, идила, иронизација), или померање приповедачеве/јунакове тачке гледишта.

На морфолошком плану чисту дескрипцију обично је пратила дводелна схема (нпр. екстеријер-ентеријер), а референцијална zasiћеност ових дескриптема (предметни репертоар) уклапала се у основну линију реалистичког наратива у коме преовладава поетика репрезентативно видљивих иако текстуалним (стилским) конвенцијама маркираних места (*конвенционално видљиво*²⁰); отуд типизација и

¹⁹ Отуд се опис јавља у важној улози активирања оквирних метаконцепта, што је посебно изражено у случају метонимијских подврста. Према В. Волфу, интерпретативни оквири, схваћени као „когнитивни метаконцепти” (Wolf 2006: 5), усмеравају рецепцију наратива. У књижевности су нарочито значајни генерички и оквири општег људског искуства.

²⁰ Синтагму „конвенционално видљиво” користимо у аналогији са Женетовим појмом „вештачке мотивације” и Калеровим „конвенционално природним” да бисмо још једном скренули пажњу на арбитарност, или артифицијелност концепта *стварности* реалистичког књижевног текста.

поновљивост у описима (нарочито првог типа), која је удвостручена хронотопом кафане (механе) и окућнице као најфреквентнијих описних референци у Глишићевој прози.

Стиче се утисак да Глишић ипак није опис уводио толико зарад референцијалне илузије и јачања „ефекта стварног”, колико зарад сижејне надопуне и посебно ради ширења догађајних аспеката света приче (тачније, претприче и са-приче). Судећи по опису, не може се рећи да је Глишићева приповедна проза у потпуности пратила доминантни смер реализма у смислу „јачања дескриптивно-аналитичког слоја текста на рачун чисте нарације/градње фабуларних чворишта” (Иванић 2007: 43). Оно што у основној сижејној равни приче није могло бити уведено са више детаља, омогућавали су и наративни слојеви дескриптема. Док је у наративном опису и описној нарацији то очито, чак и у чистој дескрипцији је оправдано говорити о степену догађајности као оној градијалној категорији захваљујући којој се, с једне стране, не мора по сваку цену трагати за „чистим” приповедним формама,²¹ а са друге стране се може са више методолошке аргументације указати на глобалне (когнитивне) координате реалистичког света приче.

²¹ Ову добро познату линију методолошког наслеђа можемо назвати есенцијалистичком заблудом.

МОТИВ КАТАБАЗЕ И НАРАТОЛОШКИ КОНЦЕПТ СВЕТА ПРИЧЕ

1.

Под утицајем теорије могућих светова и њених главних представника (Лубомир Долежел, Томас Павел, Умберто Еко), касних 70-их година прошлог века јача интерес за природу фикционалног текста, пре свега за његов семантички домен. Како подсећа Мари-Лор Рајан, „семантички домен текста није неки индивидуални свет у модалном систему, него је он сам систем светова” (Ryan 1991: 31). У његовом средишту је стварни свет текста (ССТ), као представа чињеничног, референтног света текста коме се приступа из природног система нашег стварног света (СС). Као „збиру светова пројектованих текстом”, „текстуалном универзуму” припадаће сви светови, па и они „алтернативни могући светови” (АМС) који окружују ССТ (Ryan 1991: 31).

У оквиру ове трипартитне поделе Рајанова разликује два начина транс-световних односа: трансуниверзумски (СС→ССТ) и интрауниверзумски (ССТ→АМС, или његове алтернативе). Ограничења, или односи приступачности Рајановој су послужили као методолошко полазиште за типологију жанрова, као и за дистинкцију фикционалних и нефикционалних текстова.

Феномену транссветовних (и трансфикционалних) путовања ова теоретичарка се враћала у више својих радова, а значајан прилог овој теми дали су и Хилари Даненберг, Л. Долежел, Јури Марголин. Однос између светова тако је у доброј мери разматран преко књижевног лика и различитих верзија (пандана или парњака) које „наративне јединке” (Марголин 1997: 88) могу имати. Однедавно експанзивна

грana трансмедијалне наратологоје један део својих истраживања базира управо на путовању (егзистенцији) ликова кроз светове различитих медија.

Интерес за секундарне, алтернативне, могуће, интермедијарне светове¹, касних 90-их година прошлог века добио је чврсто методолошко упориште у когнитивистички оријентисаним приступима књижевном тексту: когнитивној лингвистици, когнитивној поетици (текстуални светови), когнитивној наратологији (наративни светови). Синтагма „свет приче” данас је незаобилазан термилошки пратилац књижевнонаучног вокабулара, без обзира на то о којем се жанру расправља. Традиционалне генеричке ознаке су управо преко ове синтагме реинтерпретиране а разлике међу њима нивелисане и тиме што је прича/наратив добила привилеговано хеуристичко место.²

Указујући на међусобну повезаност света и приче („worlding the story” и „storying the world”), Дејвид Херман истиче фундаментални значај који наратив има у искуственом доживљају света, односно као средство или начин његовог разумевања. Према Херману, „светови приче могу се дефинисати као светови који су наративом евоцирани; реципрочно, наративи се дефинишу као модели за одређени начин стварања света” (Херман 2009: 105). Пресликавање речи (или других врста семиотичких знакова) на светове један је од фундаменталних услова за наративно креирање смисла; отуд овај поступак може изгледати тако природан и норма-

¹ Филозоф Нелсон Гудман својом је књигом *Начини стварања света* (*Ways of World Creating*) из 1978. године указао на разноликост верзија светова у различитим наукама, уметностима, у људском опажању или у свакодневном дискурсу. Међу књижевним теоретичарима интерес за секундарне светове које читаоци креирају у процесу рецепције текста видљив је 80-их година 20. века у радовима Мајкла Бентона, Жан Мари Шефера, као и међу већ поменутиим представницима теорије могућих светова.

² Више о синтагми „свет приче” унутар актуелних наратолошких теорија видети у: Милосављевић Милић: 2016: 12.

лан да ниједна „теорија”, ниједан термин нити концептуални оквир није потребан да би се описале и објасниле специфичне процедуре које су у њега укључене (Херман 2009: 105).

Антрополошко-когнитивни аспект света приче као менталне репрезентације могао би бити изазов приликом тумачења неких традиционалних реторичких фигура и топоса који пресецају поље дескриптивне и историјске поетике. Такав је случај са катабазом. Ова фигура (топос) дефинише се преко три чиниоца: 1) Силазак јунака у доњи свет у неком тешком животном тренутку; 2) Трагање јунака за неким објектом који му је суштински важан; 3) Јунак има пратиоца у виду заштитника који га води до одредишта чије је пророчке мудрости и сам чувар (Caeners 2015: 2).

Према Кенерсу, пасивна позиција и немогућност јунака да се снађе у доњем свету наглашени су и његовом зависношћу од водича. По повратку из доњег света јунак се враћа у своју првобитну позицију и у стању је да се без ичије помоћи избори са препрекама свог света. Катабаза отуд представља прекретницу, тренутак промене лошег у добро, пасивног у активно стање.³ Иницирана моментом кризе у јунаку, катабаза је „кључна фигура у наративима потраге, конфликта, одлуке, трансформације” (Caeners 2015: 2).

У контексту историјске поетике генезу овог мотива налазимо већ у најстаријим садржајима ритуалистичког покрета, у античкој религији и мистици присутној у античком катабазичком наративу. Познати су митови о Орфеју и Еуридици, о Минотауру, или Одисејево путовање у доњи свет описано у XI књизи Хомеровог епа.

Мит о силаску Тезеја у Тартар, те Вергилијеви епови, можда су најпознатији примери античке катабазе. У средњо-

³ Кенерс наводи пример класичног епа у коме катабаза метафорички означава спремност јунака да прихвати сопствену смрт, што представља услов његовог поновног рађања као хероја. Катабаза је отуд архетипски локус који омогућава ову промену у статусу јунака.

вековној књижевности то је Пакао из Дантеове *Божанствене комедије*, док се у ширем контексту могу навести и бројни описи хришћанских путовања у онострани светове. Недавна истраживања указују на бројне трансформације овог мотива у књижевности новијег доба, као и на његову још увек живу актуелност. Док се старији слој катабазе тиче хероја и славних умрлих, касније су јунаци често безимени људи (Bremmer 2014: 55).

Полазећи од наведене дефиниције, катабазички наратив би се могао разумети преко дистинкције (негације или односа паралелизма), бар најмање два света: свет из којег јунак креће, који напушта (горњи свет) и (доњи) свет (свет мртвих), у који силази.

Својства светова у наративу са мотивом катабазе показућемо на примеру три текста из три различита поетичка и жанровска система српске књижевности: у народној причи „Веран побратим” (из збирке народних приповедака Веселина Чајкановића), у приповеци „Ветар” Лазе Лазаревића и у драми *Вечност* Бранислава Нушића.

2.

У фабули народне приповетке „Веран побратим” главни јунак, пролазећи поред гробља, наилази на мртваца кога мештани не желе да покопају због невраћеног дуга. Хронотоп гробља као лиминалног места и маркера катабазичног наратива и лик мртваца припрема су за катабазу, као део реалистичног окружења. Варијацију ове тополошке ознаке представља раскршће на коме трговац среће човека који се ди⁴; испоставиће се да је то онај мртавац коме је платио дуг. Увођење другог света иде имплицитно и поступно, преко

⁴ Мотив повратка мртвих међу живе може се тумачити као катабазичка инверзија.

симболичког преозначавања у фолкорном коду, помињањем нечистих места.

Сиже ове приче чине три кључна догађаја: путовања јунака, победа змије и добијање царева кћери. Његову кружну путању обележава повратак јунака на место првог сусрета, те узајамност посете побратима и њихових сусрета. За катабазу је посебно индикативна трећа промена хронотопа („кад тамо дође”), која уводи пребивалиште мртвог побратима: „дворови, где све у сјају и чисту злату трепти”, „свакојака чуда”. На „митску концепцију постморталног времена” (Вукићевић 2011: 176) указује темпорална граница: јунак борави код побратима две године.

Завршетак приповетке обележава мотив трансформације јунака (по повратку у горњи свет жена га не препознаје). У катабазичком кључу овде уочавамо феномен дуалитета јунака и наговештај лика двојника као слабе интрауниверзумске верзије.

Тек када се јунак погледа у огледалу, види да је оседео, „које од страха које од чуда”. На овом месту наилазимо на посредни и имплицитно уведен *locus horidus*, као парадигматичан за катабазу, који само наговештава трансгресивну природу алтернативног света. Катабаза се ипак овде јавља као интегрални део ССТ, актуелног света приче, па отуд „фикционално рецентрирање” (Ryan 1991: 13), подразумева само трансуниверзумски домен односа. Како су топографске и варијанте наративних јединки дате унутар једног заједничког референтног света текста, катабазички свет у овој народној приповеци није и алтернативни. Овакав статус светова, заправо, одговара генеричком типу бајке где нема „унутрашњег рецентрирања” (Ryan 1991: 34).

2.1.

На фолклорним основама варијанте катабазичког мотива Лаза Лазаревић наративизује силазак главног јунака Јанка у свет умрлих на почетку приповетке „Ветар”.

Једно после подне ја сам се, као и обично, шетао с њиме. Он ме доведе у болницу, где ја обично седим у његовој „канцеларији” док он не обиђе и не види има ли шта ново. Тога дана се он преко обичаја задржа, а ја из дуга времена изиђем и станем шетати **дугачким ходником**. Не знам зашто, али **никад нисам смео завирити у собе где су болесници**. Тако ми се чинило да је тамо нешто **тешко, тамно, мистериозно!** Гатке из детињства: о доктору који убија здравог читавог човека само зато да види како је могао оздравити од некакe тешке болести; и о другом доктору, који се дао исецкати на парчета, па закопати у ђубре, и кога су после нашли здравог и читавог, али, стога што су га **прерано откопали**, био је тек као сасвим мало, новорођено дете; **приче: о рађању са сабљом на руци, о „лековима од смрти”, о оживљавању умрлих и о сахрањивању живих**, о гујама у срцу и — сто којекаких будалаштина! Све се то потенцирало у једну моћну гужву и клупче, и тако ми се чинило да би се то све почело снурати и одмотавати чим бих ступио ногом у собу где су болесници.

Баш сам ја, шетајући по ходнику, почео о томе размишљати и падати у неки сан из ранот детињства, а Јоца у тај пар изиђе из једне собе и, видевши ме у ходнику, ухвати ме испод руке:

— Хајде, море, уђи слободно! Неће те нико ујести! Знам да неће!

Момак који га је пратио отвори једна врата. Мене би стид.

— Изволи!— рече Јоца.

— Хајде ти напред!

Он уђе. Уђох и ја. За нама његов асистент, па онај момак. Затворише врата.

Видео сам једну **велику, светлу, високу, чисту собу**. С обе стране кревети с белом простирком. Крај кревета мали сто-

чићи с чашама, пљуваоницама, медицинама и понудама, Момци у дугачким белим кецељама и меким ципелама, лако ступају по поду и пажљиво гледају у Јоцу. — У соби је било с обе стране — не знам колико — **кревета**. Два или три била су **празна**, у другима су **лежали болесници**. Неко је од њих био покривен и преко главе, неко је повисоко лешкарио, неко седео. Чини ми се да су подједнако обучени, али нисам видео како, само сам приметио велико коштано дугме под грлом у онога бледог младића у углу што држи пљуваоницу под носом и што му је спреда на два места крвава кошуља. Знаш да је у соби била **тишина**. Сви су пажљиво гледали у Јоцу и одговарали му махом кратко, али не знам шта. Још ми се учинило да су га с поштовањем и поверењем пратили од кревета до кревета. (истакла С.М.М)

Као препознатљиви елементи катабазе из цитираног дела приповетке могу се навести: топографија (два света, дугачак ходник као лиминални простор који спаја и раздваја); антитетички односи међу световима, опозиција: тамно–светло, свет „тишине” или „етнолошки знак сепарације кроз табу ћутања” (Вукићевић 2011: 180);⁵ улазак јунака у други свет у кризном животном тренутку (систем вредности чији је носилац мајка више није прихватљив, иза Јанка је и више неоставрених љубави); пасивност јунака у тренутку уласка у доњи свет („Ја сам сасвим делио назоре моје матере: „све са светом и кад је чему време”, али сам све то ипак остављао времену и случају. Случају? — Јест! Ја „Болујем од случаја”, па сам ваљда мало и фаталиста!”); сврха одласка ради добијања оног чега је јунак лишен у стварном свету (љубав,⁶

⁵ Ово место можемо упоредити са митом о Тезеју у Тартару и са сценом када „мутава, рукама дозиваху у помоћ” (Greys 1991: 315).

⁶ Читана у фигуративном кључу катабазичког наратива, приповетка „Ветар” би припадала традицији орфејске катабазе – потраге за вољеном женом, која све време остаје нема. На трагу даљих аналогија уочавамо и рефлекс катабазе о Тезеју и Пејритоју: на јунаке приковане за столице

равнотежа, идентитет и немогућност остварења задатка); водич као посредник (медијатор) и као спона између оба света, као онај ко је посвећен у тајне другог света (побратим, лекар⁷); казна која сустиже посетиоца; варијација непредстављивости, топоса неописивости другог света („не знам колико”, „не знам како”).

Дистинкција два света приликом Јанковог првог одласка је оштра – када се најављује као станиште оностраног, у Јанковом страху простор болнице има статус виртуелног наратива. Након тога следи процес асимилације и акомодације – свет болнице постаје саставни део актуелног света приче, али задржава „дуалитет онтолошког крајолика” (Павел 1997: 111), постајући реалистички хронотоп са сенком хетеротопије.

Поред поменуте опозиције између виртуелног наратива и актуелизоване приче,⁸ дистинктивни маркери који иду у прилог раздвајању света живих и света болесних (умрлих) су вишеструки: тешки, тамни и мистериозни свет представља садржај свести јунака⁹ дат унутар исказа хомодијегетичког (аутодијегетичког) наратора па му се може приписати статус двоструко уметнутог наратива, у складу са типолошком таксономијом Алана Палмера; Јанков одлазак у болничку собу повлачи за собом и хронотопску промену (просторну и временску), тако да се прошлост преображава у темпоралну неодређеност, ахронију, иначе својствену темпоралној димензији бајке или мита; замена ликова скреће

заборава у хаду подсећа Јанко у посебном душевном стању када осећа да су му „доле за патос заковане ноге”.

⁷ Лекар водич кроз катабазичко искуство је чест лик у катабазичким наративима.

⁸ За детаљнији увид у својства виртуелног наратива и његову опозицију са актуелним светом приче в. Милосављевић Милић: 2016.

⁹ Иако егзистенцијално раздвојени и различити, сви светови су део „текстуалног универзума” приче (Ryan 1991).

пажњу на разлику која је квалитативна, егзистенцијална и онтолошка, а не као у горњем свету – етичка и психолошка; јача дистанца између јунака и наратора; мимеза је замењена нуминозним и мистификацијом. У контексту реалистичког дискурса реч је о престилизацији (као, на пример, у неким Глишићевим приповеткама, с том разликом што је код Лазаревића видљива иронијска дистанца према таквој слици света). Наведена својства указују на поступак симболичке конверзије, те на „форму симболичке катабазе”,¹⁰ која је присутна у овој Лазаревићевој приповеци.

Према ритуалном читању катабазе као иницијације смрти и поновног рођења у другом облику (Mikellidou 2015: 337), боравак у хаду кореспондира са лиманалном, другом фазом ван Генеповог обрасца иницијације, остала два су раздвајање и успостављане поновног поретка;¹¹ Јанкове репетитивне посете болници (симболичком доњем свету) окончавају, међутим, у (фигуративно) немогућем повратку међу живе. Јунак остаје заробљен, тријада се не остварује. Отуд се може говорити о ревидираном катабазичком мотиву јер Јанко се не враћа као победник након суочавања са светом болесних и неизлечивих, као у класичним митовима са овим архетипом.

Болесни (мртви), као пандан колективном лику оног света су, према Јанковим речима, они који остају без мајке. Такав је и Јанков коначни исход када на крају раскида са оним што мајка представља симболички у његовом животу. Јанкова симболичка смрт је без могућности новог, симболичког рађања.

¹⁰ Појам преузимамо од Ј.Л.Ц. Мартинеза који издваја три врсте класичне катабазе: катабазу хибриса (Тезеј), романтичку (Орфеј) и некромантичку катабазу (Одисеј).

¹¹ Више о томе у контексту Еурипидове представе мита о Хераклу, који тек одласком међу мртве потврђује своју херојску снагу, видети: Mikellidou 2015: 332.

У релацији са овим значењем уводна сцена са трансгресијом светова јавља се као кључни сужејни моменат и кључно интерпретативно тежиште ове Лазаревићеве приповетке. То је реалистичко или модернистичко решење за увођење мотива загробног живота, не искључиво преко фолклорне матрице, већ преко значењског потенцијала који је нови и савремени увид у унутрашњост човекове подсвести могао понудити, као и преко већ поменуто катабазичке инверзије.¹² Ако је у доњем свету „прошлост постала не-прегледна садашњост” (Caeners 2015), и Јанково сећање (пре свега оно које се односи на три девојке као три неостварене љубави), јесте још једно катабазичко искуство.

Лазаревићева катабаза се отуд може читати и као симптом трауме модернистичког јунака и знак формалних (стилских и структурних) иновација којима је праћена де-зинтеграција реалистичког дискурса.

2.2.

У драми *Вечност* Бранислав Нушић полази од фолклорног мотива о повратку мртвог из гроба и сужејног предлошка истоимене приповетке Јанка Веселиновића, а мотив катабазе јавља се као кључни чинилац динамизације и ре-интеграције светова приче.

И код Нушића су присутна готово сва жанровска својства катабазе: симболизација ликова и простора, тополошка опозиција, иницијацијски моменат женидбе, транссветовне верзије јунака, алтернација мотива сна, болести и смрти, ликови доњег света, временске мене као маркери трансгресије светова, реверзибилност кретања кроз светове.

Демаркациона линија између светова резултат је промене или укрштања диспаратних стилских и генеричких чи-

¹² Не треба сметнути с ума да је Лаза Лазаревић, као студент а потом и као успешан лекар, био на извору актуелних епистема свога доба.

нилаца, као што су: трагички и комички модус, патос и пародија, симболичко и миметичко, мит и бајка, фолклорне реминисценције и критика актуелне стварности, *locus amoenus* и *locus horidus*; хронотопска инверзија гробља и казина, села и града; драмско и епско, поетско-ритмички и дискурзивни исказ, репетитивност наратива кроз сцену и парафразу. Спајајући мотиве успаване лепотице и мртве невесте, Нушић у неоромантичарском кључу реинтерпретира орфејски тип катабазе уоквирујући га експлицитним метатекстуалним фигурама „Приче” и „Мита” које потцртавају универзални значењски слој наратива, односно топоса пролазности живота. Уз бројне реминисценције на митолошко-фолклорне (Орфеј) и књижевне предлошке (ликови гробара, као код Шекспира, симболика кројача, ренесансне маске просјака, арлекина, топос једнаких у смрти, вечности и тренутка), Нушић первертира у пародијско-саркастичном тону онтолошку разлику у хијерархији светова. Трансформација момка у старца након силаска у свет мртвих и боравка у њему, као и његов прогон након повратка у свет живих, у сцени под маскама, поступци су који указују на једну врсту карневализације Орфејског типа катабазе.¹³

Ко сте ви? Ја сам младожења. Одакле долазите? Из гроба. [...] Он затече нов свет који је вртоглаво пировао и разуздано плесао на гробовима његових драгих; он затече свет који је заборавио прошлост, којег се није тицала будућност, свет који је живео само садашњошћу.

Нушићево поигравање са изокренутим световима пандан је мултипликацији трансгресија која је у основи овог драмског наратива; не само да живот замењује смрт, већ и правду целат, глупост се јавља наместо мудрости, а бегунац из луднице наместо старца. Ове замене воде ка свеопштој

¹³ Опширније о примени карневалске логике „света окренутог наглавачке” на сликање подземног света в. Бахтин: 2000: 126.

релативизацији система вредности отелотвореној у појави маски и архетипу усуда пролазности као идејном исходишту ове Нушићеве драме.

3.

Мотив катабазе, који је разматран кроз три наратива различитих поетичких проседеа, указује на његову плодотворну моделативну функцију у погледу креирања наративног универзума. Тумачење овог мотива у контексту светова приче неизоставно је повезано са дистинкцијом и трансгресијом светова, уз снажно истакнуте транссветовне верзије јунака. Митски, фолклорни и различити интертекстуални слојеви катабазичког наратива, који се рефлектују у сижејним, хронотопским и стилско-генеричким разликама унутар историјско-поетичке вертикале, не укидају сам значењски нуклеус овог топоса; са друге стране, управо та инваријантна црта катабазе кључно је дистинктивно обележје основних параметара у интерпретацији наративних светова, који се, према М-Л. Рајан, тичу дистанце у односу на наш стварни свет, величине и степена његове онтолошке завршености.

СЛИКА ВЛАДАРА ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈСКЕ И КЊИЖЕВНЕ НАРАЦИЈЕ У РОМАНУ У ФРОНТ ВЛАДАНА ЂОРЂЕВИЋА

У богатом стваралачком опусу Владана Ђорђевића, лекара, министра, посланика, председника владе, академика, председника београдске општине, уредника и издавача часописа „Отаџбина”, писца романа и приповедака, драма, мемоара, путописа, роман *У фронт* припада оном делу његовог књижевног стваралаштва који је посвећен владарској династији Обреновића. Указујући на генезу Ђорђевићеве оданости овој династичкој породици, историчарка Сузана Рајић помиње породичну традицију Ђорђевића, као и непосредне животне околности у којима се писац нашао: „Он је од детињства васпитаван да буде захвалан Обреновићима: прво кнезу Милошу, који је избегличкој породици отворио врата Кнежевине, а онда и Михаилу и Милану, који су му омогућили да се ишколује и постане први хирург младе српске државе.”¹

Роман *У фронт* је најпре излазио у наставцима на немачком језику у бечком часопису „Zeit”, а на српском је штампан 1913. године у Београду у штампарији Ђорђа Мунца и М. Карића. На плану тематике и наративне хронологије роман представља наставак претходног романа *Голгота, или силазак с престола* из 1909. године. Док у *Голготи* Ђорђевић описује период владавине Милана Обреновића, у роману *У фронт*, како је већ и поднасловом назначено („приповетка из живота једног бившег краља”), реч је о периоду након краљеве абдикације и његовог одласка у Париз.

У српској историји књижевности истраживачи који су писали о Ђорђевићевом књижевном стваралаштву сагла-

¹ Сузана Рајић, *Владан Ђорђевић*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 195.

сни су у погледу жанровске класификације романа *У фронт*. У својој синтетичкој монографији о српском роману од 1800. до 1950. Јован Деретић унутар поглаваља о неуспеху историјског романа помиње само два Ђорђевићева дела, *Кочину крајину* и *Цара Душана*, чиме, посредно, из овог жанровског круга искључује роман *У фронт*.² На сличан начин, и Предраг Протић разликује Ђорђевићеве историјске романе од оних који припадају романима из дворског и савременог живота, „са грађом која се под извесним претпоставкама може узети као историјска” (Протић 1986: 184, 205) и у којима се преплиће мемоарска и романескна проза. У новијој критичкој рецепцији *У фронт* и *Голгота* убројени су у „политичке, друштвене, романе из дворског живота” (Костић 2018: 245). Не улазећи у детаљнији жанровски опис „обимније прозе *У фронт*”, Душан Иванић указује на то да су поджанровске одреднице свих дела о Милану Обреновићу биле повезане са вредновањем краљеве личности и улоге, од апологије до сатире и гротеске. „Поједностављено гледајући, фикционализација краља Милана имала је у српској књижевности два водећа идејна тока: једноме је извор био у антидинастичкој оријентацији покрета Светозара Марковића, [...] док је супротну слику обликовала династичка – обреновићевска – оријентација” (Иванић 2009: 36).

На трагу закључка Слободанке Пековић и Татјане Јовићевић о српском историјском роману 19. века као варијантном жанру, „који се у сваком посебном случају може остварити као друштвени, авантуристички, породични, љубавни, роман путовања, или као текст у било ком другом конкретном фабуларно-тематском кључу” (Јовићевић 2007: 77), могли бисмо рећи да Ђорђевићев роман није лишен оних својстава који га приближавају историјском роману. Иако у њему не налазимо примарни валтерскотовски образац

² Заправо, Деретић ни на једном месту у овој монографији не помиње Ђорђевићеве романе из дворског живота.

жанра,³ неусаглашеност између историјског и романескног указује на оне поетичке црте које роман дугује једном од два доминантна типа српског историјског романа деветнаестог века – „романсираној хроници”⁴.

Роман *У фронт* Ђорђевић је написао у својој седмој деценији, након већ богатог књижевно-публицистичког опуса (почевши да пише са четрнаест година, Ђорђевић је 1910. године свечано обележио педесетогодишњицу свог књижевног рада). Са великим животним искуством у јавном и, пре свега, политичком животу, а као добар познавалац владара једне угашене српске династичке породице, чији му ни интимни ни приватни аспекти нису били непознати (био је лични лекар Милана Обреновића у периоду његове владавине), Владан Ђорђевић је имао обиље грађе да „из прве руке” портретише владара као свог главног јунака. Присуство искуствене грађе је истовремено определило основну позицију ауторске субјективне свести па се у оба романа о Обреновићима документарна подлога преплиће са фикцијом, а неминовни аутобиографски слој као паралелни придружује оном биографском. У том погледу се и роман *У фронт* уклапа у целину Ђорђевићевог романескног, мемоарског и публицистичког опуса, као саставни део једне веће целине.⁵

Индикативан је већ избор јунака јер се, уз Обреновића, у романескном свету приче јавља и лик лекара, његовог пријатеља и министра у бившој влади. Притом, упркос

³ Упркос маскама, историјске личности које се као прототипови крију иза фиктивних јунака, у првом су плану и носиоци су романескне радње, а не у њеној позадини, како би то налагао иницијални образац жанра.

⁴ Према Јовану Деретићу, српски историјски роман деветнаестог века јављао се у два супротна вида: као „романсирана хроника” („у којој се препричавају историјски догађаји”), и „романтична повест” („у којој се говори о необичним доживљајима јунака смештеним у произвољно историјско време” (97).

⁵ Према речима Ђорђија Вуковића, многи историјски романи „су обликовани као аутобиографије, мемоари и дневници” (1992–1996: 199).

криптотопонимским и криптоантропонимским ознакама, читаоцу који познаје фактографски (биографски) контекст Ђорђевићевог живота и рада, није тешко да олаким дешифровањем маски реконструише и историјску подлогу наратива. Унутар заједничких приповедних и стилских поступака Ђорђевићевих мемоарско-публицистичких и књижевних радова понавља се и истоветна (псеудообјективна) мимикрија аутобиографског ја–наратора привидно дистанцираним приповедачем у трећем лицу.

Наиме, Милан Обреновић у роману носи име Емилијан и гроф од Бруснице, његова жена Наталија је симптоматично названа – по аналогiji са, у српској традицији омраженом странкињом такође једне несрећне и последње династичке владарске породице, – Јерина, док је доктор Ђока Лазић фикционални пандан самом писцу. Место у коме се одвија радња романа није преименовано (Париз), али се иза „Силваније” крије Србија, а Београду је враћено његово некадашње име Сингидунум. Повратна рецепцијска спрега, имплицитно садржана у овој техници прикривања, указује на жанровску окосницу романа с кључем,⁶ као репрезентативним моделом дидактичких врста, односно, дела са тенденцијом. У том погледу познавање фактографског контекста као референцијалне подлоге романеских збивања неопходан је предуслов читања и овог Ђорђевићевог романа. Конкретније знаке (псеудо)историјског оквира садрже и бројни парафрастички уметнути наративи који, опонашајући историографски образац „емплотмента”,⁷ обезбеђују ретроспективну претпричину основној сижејној линији романа, не остављајући читаоцу ни

⁶ Више о томе у: Костић 2018: 265. Душан Иванић, указујући на генезу ове жанровске одреднице у једном од савремених приказа *Голготе*, истиче да је то „формална карактеристика свих оновремених романа о краљу Милану” (2009: 42).

⁷ Према Хејдену Вајту, „историографски стил представља карактеристичну комбинацију модуса емплотмента, аргумента и идеолошке импликације” (2011: 41).

мало места за двоумљење у погледу идентификације актера и догађаја. Овај дуализам може се уочити на више новoa у структури романа који је у целини сачињен од бинарних опозиција; фикције и фактографије, историјског и литерарног писма, епског и драмског оквира, етичких, социјалних, идеолошких и културних разлика, све до активног и пасивног јунака као опозитних фигура протагонисте и резонера. Као рецидив романтичарског модела псеудоисторијске прозе овај тип имажинације историје одговарао је идеолошкој наративизацији која почива на антитези.⁸

Тензију проистеклу из несразмере или естетски неуспеле синергије фиктивног и фактографског у Ђорђевићевом роману симптоматично манифестује и „неразвијеност фабуларног слоја” као оног „унутарњег својства саме структуре дидактичких форми” које се, према мишљењу Душана Иванића, односило на „њихову несагласност са разгранатом фабулацијом” (1976: 284). Испоставља се да је нагомилавање приче у виду дијалогски вештачки мотивисаних експликативних уметака (о догађајима који су се одиграли пре краљеве абдикације и доласка у Париз), у роману обрнуто сразмерно са развојем главне (синхроне) наративне линије. Као спољашњи и примарно информативни, ови уметци остају без адекватне епске функције у основном драмском оквиру приповедања, будући да романескна прича покрива збивања у трајању од једног дана или приближно, двадесет и четири сата. Роман почиње доласком доктора Лазића у Париз и у палату грофа од Брунице, а завршава се сценом у раним јутарњим сатима у кабинету бившег краља, где доктор осујећује његов покушај суицида. Поменуто одступање од аристотеловског обрасца вероватног наспрам истинитог, и општег наспрам појединачног није само огрешење о поетичку норму, већ и

⁸ Тајана Јовићевић види антитегичко супротстављање двају сила као законитост формирања слике света у српском историјском роману друге половине деветнаестог века (2007: 166).

очити знак анахронизма, ако имамо на уму да је до тренутка када је роман објављен српска књижевност већ добила значајна дела у жанру романа.

Са друге стране, избор једног „раскраља” иницијално је омогућио и оправдавао потенцијалну епску позицију приповедача. Романескни фабуларни оквир могао је бити делимично дат и самим избором краља Милана као већ „готовог књижевног јунака”⁹. Са мемоарским погледом уназад Ђорђевић, међутим, није успевао да усагласи ритам и динамику приповедања, а временска дистанца од непуну деценију и по у потпуности је апсорбовала ефекат наративне прогресије без које нема ни приче. У једној од многих дидактичких тирада доктора Лазића,¹⁰ којима саветује и подучава свог бившег краља, Ђорђевић ће изазвати нежељени ефекат услед немотивисаног и вулгаристичког преклапања темпоралних равни: „Али ти си нашао да је лепше живети париским животом. Вараш се, Господару, твој је рачун био врло погрешан, и дао би Бог да се моје пророштво не испуни, али ја се бојим да си ти твојом абдикацијом спремио трагичан свршетак целој твојој династији.”

Цитирани део указује и на један аспект наративног анахронизма у овом роману, који се тиче проблема приповедног темпа. Класична наратологија је однос између дугог приповеданог времена приче и кратког приповедног времена дискурса подводила под категорију трајања, у типолошкој презентацији сажетог прегледа. Учинак читања је

⁹ „Може се рећи да је краљ Милан својом природом и својим дјеловањем (судбином) био готов књижевни јунак (некад трагичан, некад комичан, али увијек проблематичан), створен за непредвидљивост литерарне имагинације: нагли заокрети, неочекиване одлуке, кршење норми, театралност, склоност интригантском односу према сарадницима, режирање случајева и туђих судбина, непредвидљиви заплети и расплети” (Иванић 2009: 37).

¹⁰ Као једну од карактеристика историјског романа деветнаестог века Татјана Јовићевић наводи његову дидактичку усмереност која се неретко манифестовала „осамостаљивањем његове 'професорске' димензије” (2007: 167).

притом био еквивалентан искуству убрзане приче. У случају када се, међутим, поменуте две равни приче значајно мимоиђу у погледу жанровских и поджанровских инкомпатибилности, као што је у Ђорђевићевом роману, историографски режим читања у литерарном оквиру фикционализације резултира сасвим опозитним ефектом растезања и успоравања приче. Тиме се ионако танак епски предложак додатно дефабулирао у правцу огољене тенденциозности, што се одражавало и на концепцију јунака.

Као политичар који је седамнаест година провео у влади Милана Обреновића, Владан Ђорђевић се морао приликом писања романа *У фронт* суочити са неминовношћу селекције грађе коју претпоставља сваки облик текстуализације искуства, а потом и са перспективом коју трополошка природа текстуализације покреће. Лик бившег владара, као и аутопортрет, Ђорђевић је покушао усагласити са примарном интенцијом објективног сведока и савременика, али и тумача који је, кад је све већ прошло, могао сагледати истину краја једног минулог века и угашене династије. Са удаљавањем или приближавањем другим типовима дискурса, какви су научна студија или аутобиографско–исповедна проза, књижевне конвенције обликовале су алтернативне портрете који су више потцртавали саме те конвенције него аутентичност двеју егзистенција. Следећи наводи из историографског (1), мемоарског (2) и романескног дела илуструју разлике и сличности између начина текстуализације односа између Милана Обреновића и Владана Ђорђевића.

1.

Од 1880. до почетка 1888. године односи између Милана Обреновића и Владана Ђорђевића били су под сталном тензијом. Да се не би помислило да је зао удес терао Ђорђевића, важно је истаћи да су његова искуства с краљем готово идентична искуствима других истакнутих јавних личности. [...] Током једне и по деценије колико је провео у државној служби, осим краћег периода од 1873. до 1876. и око

1880. године, односи краља Милана и Владана Ђорђевића били су углавном лоши, или на танкој граници подношљивости” (Рајић 2007: 99).

2.

За двадесет и осам година нашег често врло интимног пријатељства, испрекиданог доста пута од стране краља Милана тако исто великом немилошћу – било је свакојаким доказа пријатељства међу нама, али Милан Обреновић није никада заборавио да је он владалац, а да сам ја, иако пријатељ, ипак само његов поданик (Рајић 2007: 112).

У роману ће ово искуство бити изречено са дозом критике, горчине и кајања, у исповести др Лазића једној од споредних јунакиња: „И ја сам цео мој живот поклонио једном човеку, јер сам веровао да ће он бити велики човек, па сам мој живот проиграо!”

Владарску супремацију спрам његовог личног лекара и министра, која је постојала у реалности, фикционални свет романа ће донекле изменити и учинити сложенијом, на начин примерен одређеним литерарним конвенцијама. Будући уоквирен двоструком доминантном перспективом свезнајућег приповедача и његовим фикционалним двојником у лику доктора, лик Милана Обреновића или грофа од Бруснице нема више моћ да „влада” наративним токовима, упркос свој „каприциозности” свог карактера. Бирајући неколико репрезентативних догађаја и дијалошких сцена као егземпларне секвенце у функцији портретисања бившег краља, Ђорђевићев приповедач као да уз то, нехотице, активира још неке обрасце профилисања јунака. Мелодрамски или трагикомичан учинак притом указује на неконзистентност и психолошку неуверљивост ликова, откривајући идеолошке импликације као примарну ауторску интенцију. Мотивишући приповест о једном дану у животу краља (у трополошком кључу синегдохе), мотивом путовања и доласком странца у непознату средину, Ђорђевић уводи тематско-хронотопску

позадину за етички портрет посрнулог владара, егоистички надменог и неосетљивог за социјалне, политичке и ине недаће сопственог народа. Истовремено, овај путнички топос постаје погодно средство за повремене комично-анегдотске сцене у којима се крајње наивно имитира неискуство дошљака¹¹ или париска декаденција, већ према тенденцији коју је требало учитати. Као пример може се навести докторова замена келнера за лордове или дама ниског морала племкињама, или сцена у ресторану са доношењем и одношењем печеног фазана. У другим приликама разлика у искуству и својеврсном познавању живота између двојице актера позиционираће доктора Лазића (Ђорђевић је, иначе, био десет година старији од Милана Обреновића), у улогу учитеља и саветодавца, подсећајући тиме на антитетички модел јунака из популарне и жанровске литературе.¹² Делећи „лекције” посрнулом грофу Ђорђевићев романескни двојник не преза од експлицитних осуда („претпоследњег изданка беле руже” на једном месту назива „распикућом”), и необично смеле искрености. У овој дидактичкој мисији Лазић олако пролази кроз различите дискурзивне регистре, често непримерене саговорнику и ситуацији у којој се изговарају. Краљевској метреси, балерини Зе, начиниће комплимент коментаром о добром анатомском распореду њених зуба у вилицы, а грофову небригу за здравље експлицираће у облику скициране дијагнозе. Огољена интенција коју носе овакви псе-

¹¹ Имајући на уму да је у време писања романа Ђорђевић био човек са богатим дипломатским и уопште животним искуством боравка у културолошки различитим срединама (Беч, Атина, Цариград), делује наивно и извештачено понашање доктора Лазића у појединим париским ситуацијама. Са друге стране, сасвим је очигледно да је писац желео увести лик Србина у туђем свету дајући тако свој прилог литерарном мотиву који у српској књижевности има дугу традицију. Пишући о целокупном Ђорђевићевом приповедном опусу П. Протић сматра да писца „највише интересују Београд и Срби када се нађу у туђем свету” (1986: 207).

¹² Познати су примери из детективских и дидактичких жанрова.

удосцијентистички, у духу минулог вулгарног позитивизма екскурси, више је него очигледна када јој је мета политички противник. Доносећи Емилијану извештај о стању у Силванији, лекар увија у гротескну прозопографију портрет краљевог сина, чији је прототип Александар Обреновић.

[...] он не изгледа као здраво момче него као млад старац. Тело му је слабуњаво, груди узане па испупчене, лопатице одвојене од леђа, руке су му мршаве и тако слабе да ништа тешко не могу подићи ни држати, а ноге? Он још на њима не уме стајати чврсто, а камоли да може њима чврсто стегнути коња. Очи су му као два црна оштра мача, али слузокожа на очним капцима и на уснама сасвим је бледа. На његовом дугачком танком врату виде се бројанице лимфних жлезда тако да није ни нужно пипати под пазухом па да се направи тачна дијагноза.

Насупрот огољеној публицистичкој парафрази о краљевом животу пре абдикације, његов литераризован драмско-епски наративни лик испраћен је хронолошком линијом у којој се варира почетни путнички модел; Лазић пристаје да прати грофа до различитих париских дестинација. Одлазе у енглеску кафану, потом на берзу, хиподром, у позориште, а ноћ завршавају у цокејском клубу – коцкарници. Наративна прогресија сада почива на изменама ових просторних одредница на чијем се фону јављају слике колектива и групних ликова. Ђорђевић међу карактеристике историјског романа убраја „представе о јавном или заједничком простору”, као и лик масе и гомиле (1992–1996: 186, 190). У роману *У фронт* естетски су најуспелија управо она места која у техници описне нарације доносе призоре из јавног и колективног живота. Тим поступком Ђорђевић је успео да дочара, пре свега, атмосферично, амбијентално искуство простора: захукталих велеградских улица, хаотичну нервозу берзанске дворане, сцене за картарошким столом. Искораком из приче у слику експлицитни коментар је маскиран својом функционалношћу „табло” верзијом, а с обзиром на смену по-

менутих простора, описна нарација је допринела и особеном приповедном ритму кроз који се портретисала слика владара. Просторне панораме су потврђивале да је Ђорђевић најбољи био онда када га није спутавала уска идеолошка (политичка) интенција, показујући притом дар да оживи своје богато путничко искуство пажљивог и проницљивог посматрача.

Господа сиђоше с кола и стадоше се пети уз широке степенице, на којима се видеше много људи. Неки су непрекидно трчали уз и низ степенице, други застајкују на сваком ступњу па нешто рачунају; трећи стоје у раскорак па задовољно гледају онај свет што гамиже под њима. У ходницима између стубова Лазић угледа неколико сиромашно обучених људи и жена, којима се на испијеним образима и тешко забринутом лицу могло прочитати да су малочас или баш сад изгубили и своју последњу наду. Изнутра из храма чула се сад ужасна дрека и писка најразличнијих узбуђених гласова.¹³

[...]

Сцена коју је доктор сада видео, учини да он прекиде своју причу о социјалистима. Целом ширином оне грдне улице што води тријумфалној капији гамиже хиљадама пешака, коњаника, фијакера, господских екипажа, омнибуса, ловачких кола, кебова, отомобила, каруца са четири коња, кочија, тарница, сељачких кола, затворених купеа, отворених викторија итд, а на тротоарима десно и лево, у оној гунгули већ опасној за живот, видеда су се и дечија колица с одојчадима у њима, која родитељи гурају.

[...]

Слуге послуживаху разним ђаконијама, посланицама, разним пићем. Играчи, не скидајући очију са својих карата пружају руке, узимљу што дочепају негледимице са послужавника, једу или пију и не знајући шта, пале цигарету за цигаретом, али заборављају да пуше и бацају уташене цигарете на велике тањире од месинга, на којима беху већ читави брежуљци начетих цигарета, или немајући каде да погледају где су те 'пепелнице' бацају их право на зелену чоху,

¹³ В. Ђорђевић, *нав. дело*, стр. 55.

којом играчки сто беше застрвен, и на коме сада беше свакојаког мурдарлука просутог вина, ликера, мрве и загрижена парчета од колача. Нико то сад није видео, а слуге не смеђу ни прићи да им они што губе не довичу „даље, баксузе”. Сви су играли са толико страсти да нису ништа ни видели ни чули. Та игра изгледаше као борба на живот или смрт.

Цитирани примери потврђују да је групни лик, указујући више на жанровску окосницу друштвеног него историјског романа, иако као позадински миље, читаоцу доносио уметнички ефектнији утисак него психолошки поједностављени и недовољно уверљиви ликови Емилијана и доктора Лазића. Будући уклопљен у перспективу спољашњег посматрача, групни лик и лик масе је, остајући у оквирима појавног и оспољеног, откривао на ретким местима пишчеву склоност и ка неким модернијим техникама приповедања о човековом унутрашњем свету, као што су доживљени говор и унутрашње фокализована индивидуална и интерментална свест.

Оптимистички епилошки завршетак романа у целини заокружује његову дидактичку компоненту и идеолошку мисију списатеља; поредећи несрећну судбину Милана Обреновића са Шекспировим краљем Лиром и Наполеоном, Ђорђевић је у ретроспективном кључу желео и да превреднује кључне историјске актере једног времена чије улоге нису биле лишене контроверзи. Више него „прича о томе како је постала владановштина” (Протић 1986: 206), роман *У фронт* је својом формом „романтичног емплотмента”¹⁴ био израз и ауторовог свођења рачуна са владаром коме је био одан целог живота, али и са својом отацбином, народом и, најзад, са самим собом.

¹⁴ Према Х. Вајту, овај тип историографског наратива заснива се на „драми о самоидентификацији, гдје је симболизована јунакова трансценденција у свијету искустава, његова победа над самим собом, као и, на концу, његово крајње ослобођење од свега [...] то је драма о тријумфу добра против зла, врлине спрам порока, свјетла спрам таме [...]” (2011: 22).

ПОЕТИКА ЛИРСКЕ ПРОЗЕ ПЕТРА КОЧИЋА

1.

За Кочићев књижевни опус Јован Дучић је рекао да је „мало, али златно дело”, што је оцена која унеколико подсећа на опште прихваћени критички став поводом непосредног Кочићевог претходника, Лазе Лазаревића. У том „малом делу”, заступљени су готово сви прозни жанрови, осим романа: „приповетка, новелета, скица, песма у прози” (Вучковић 1990: 335), као и драмски жанр. Упркос овој варијабилности, у књижевноисторијским прегледима Кочићевог опуса налазе се запажања о преовлађујућој структури (Вучковић 1990), стилској уједначености (Палавестра 2013, Деретић 1983), зајдничком тону (песимизам, борбеност).

Када се, међутим, баци само летимичан поглед на рану рецепцију Кочићевог дела која долази од његових савременика, уочава се разумењеност ставова, противуречност и непрецизност или недореченост у оценама. При том су и неке критичке тврдње данас тешко одрживе, док су неке по инерцији прихватане и преношене, иако их пажљивија анализа текстова демантује. Стиче се, такође, и утисак да су рани Кочићеви читаоци били донекле збуњени, можда и самом унутрашњом сложености његове прозе. Тако, на пример, Јован Скерлић, пишући о „лирским реалистима” поводом прве Кочићеве збирке *С планине и испод планине* истиче „количину живота кондензованог у једном делу” (Скерлић 2000: 137), да би поводом треће књиге констатовао уплив меланхолије и песимизма.

И импресија Бранка Лазаревића, као да само површински захвата поједине утиске критичара, или макар оне почетне. Индикативан је Лазаревићев став да је Кочић: „у

првим стварима јако оптимистички расположен и према људима и према стварима” (Лазаревић 2003: 69), или, да се „осећање природе” у првој књизи само наслућивало после чега је дошло једно оптимистички, свеже, светло, добро-творно, животворно, пантеистичко осећање природе (Лазаревић 2003: 67).

Методолошки еклектицизам и неиздиференцираност теоријског предлошка, као одлика критичког дискурса, може бити оправдање и за недовољно аргументоване синтетичке оцене у раној рецепцији Кочића: лиризам, искреност, свежина, кристалан језик, течан и занимљив дијалог, местимично поетски стил (Скерлић 2000: 142). Уосталом, са Скерлићем се не слаже ни Р. Вучковић у погледу два закључка о Кочићевој прози који се односе на постојање импресионистичког сликарског стила, те нежних прелива и светлих тонова. Упоређујући Кочића са импресионистичким сликарима Монеом и Писароом, Скерлић пише усредсређеност на „сликарски пејзаж” тумачи као „књишку склоност”. Отуд текстове „Кроз маглу” и „Кроз светлост” сагледава као два импресионистичка пандана „сликар(а) који у својим изгубљеним тренуцима пише новеле” (Скерлић 2000: 139). Насупрот колоритности, Вучковић уочава симболичку дисхармонију и монументалну пластику, те контраст светлог и тамног који прати „опозицију живот – смрт” на којој почива „бинарна схема” Кочићевих прозних жанрова (Вучковић 1990: 336, 338).

Антитетичких закључака нису лишена ни новија читања Кочићеве ране прозе. Довољно је упоредити Деретићев став о Кочићу као „лирском реалисти”, „пејзажисти и колористи” (Деретић 1983: 470) са оним Вучковићевим мишљењем које смо управо цитирали, или, са друге стране, Палавестрино уочавање Кочићеве „живе имагинације” која је „сва у јасним сликама” и „чврсто реалистичко опредељење” (Палавестра 2013: 259), са општом оценом С. Пековић о „замагле-

ној слици света” (1985: 548) карактеристичној за симболистичку српску прозу на почетку 20. века.

Не улазећи у овом тренутку у сложене околности амбивалентне рецепције, могли бисмо претпоставити да се један од разлога за опречна читања раног Кочића крио у новој прозној форми – поетској прози или, у устаљеним жанровским вокабуларом прихваћеном термину, песми у прози. Иако Кочић није био једини српски писац који ствара у овом жанру (поред својих савременика, Јована Дучића и Милутина Ускоковића),¹ он је у естетском погледу надмашио друге. Насупрот извештаченој артифицијелности и књишком тону Дучића, Кочићеве песме у прози су, сложићемо се са Вучковићем, „поетски записи виђеног, доживљеног и непосредно казаног у ритмизираном прозном говору” (Вучковић 1996: 336). Премда се овакав закључак асоцијативно може довести у везу са типичном реалистичком техником, Кочићеве песме у прози нису чисто миметичког карактера, као што нису ни чиста поезија или само лирска дела.

2.

Полазећи од чињенице да је „модернитет неког текста заснован на његовом историцитету” (Улиг 2010: 99), тумачењу песме у прози приступамо најпре унутар њеног историјскопоетичког контекста који је непосредно повезан са поетичким правцем симболизмом. Док се у западноевропској књижевности појава симболизма повезује са истоименим манифестом Жана Мореаса из 1886. године, у српској књижевности његов почетак се подудара са „другом фазом европског симболизма” (Палавестра 1985: 11) тако да гранични периоди обухватају, према Палавестри, последњу деценију 19. века и прве две деценије 20. века (1890-1920). При том, истиче овај критичар, поменуте границе не треба узети

¹ Искрпније о томе: Стојановић Пантовић 2001.

у смислу строго ограниченог раздобља, како због његове развојне линије („пуна сезона, раносимболистичка и касно-симболистичка фаза”), тако и услед унутрашњег поетичког херметизма.

Српски симболизам није био ни школа ни покрет него *стање и форма песничког духа*; чак и у пуној сезони свога деловања и зрачења био је испуњен многобројним и различитим, па и супротним хтењима. Био је изразито синкретичан и синтетичан, противречан и дифузан, тако да су му се облици мешали а трагови могли установити и код претходника и међу далеким каснијим потомцима (Палавестра 1985: 26).

Сагледану на фону општих карактеристика модернизма, као што су „жанровска неодређеност, криза репрезентације, фрагментарност” (Палавестра 1985), симболистичку прозу обележава у првом реду лиризација или поетизација прозе. На формалном плану овај поступак је видљив у фрагментаризацији прозне целине, појави асоцијативне и прозе тока свести и „губитку ауторитета приповедача”; жанровском херметизму манифестованом у „изостављању логичке и хронолошке везе међу деловима”, „радњи која губи на динамичности, тако да се сва пажња усмерава на стање и атмосферу”. На тематском плану јача интерес за „индивидуално насупрот општем и колективном”, за „личну мистику и (психолошко) фантастични свет” док „интимистичка проза” замењује „моралне и социјалне теме” (Пековић 1985: 548–559). Већ овакво сумирање указује на то да се суштинска поетичка (и у ширем смислу културна) својства симболистичке прозе читају на подлози уже традиције или, прецизније, у опреци према претходном реалистичком раздобљу. То је можда и један од разлога што се репрезентативним и парадигматичним жанром овог периода сматра управо песма у прози. Овај жанр у доброј мери одражава „синкретизам симбо-

лизма” чије кључно својство неки тумачи виде управо у Бодлеровом појму *кореспонденције* (Митровић 1985: 562).

У српској књижевнаучној мисли, у до сада најопсежнијој теоријској студији која се бави овом темом Бојане Стојановић Пантовић, песма у прози се одређује као „прозни жанр са песничким одликама” који је у српској књижевности с почетка 20. века био један од водећих жанрова. Повезујући је са доминацијом лирике као парадигме модерне поезије² ауторка истиче њено лако прилагођавање лирско исповедном, симболичком и наративном садржају (Стојановић Пантовић 2001: 24).

Упркос одређеним терминолошким недоумицама, када није сасвим могуће разграничити семантички домен генеричких одређења *поетске прозе*, *лирске прозе*, *песме у прози*, *иртице*, једна се квалитативна компонента издваја као њихова *differentia specifica*. То је *песничка слика*. Традиционално виђена као преовлађујуће лирско начело, песничка слика у симболистичкој прози носи сложена значења и вишеструке, чак и амбивалентне функције. Као природно исходиште фигуративног исказа (симбола), она је истовремено и стилска и генеричка и периодизацијска дистинктивна ознака.³

² У погледу генезе Б. Стојановић Пантовић зачетке песме у прози налази у енглеској и немачкој књижевности с краја 19. века. Постоје, међутим, и опречна схватања по којима се о овом облику жанровског херметизма може говорити већ поводом *Библије* као прве књиге лирске прозе. Ф. Грчевић сматра да је Бодлер први дао овом облику „квалитете парадоксалног лаконизма, епиграматичне заокружености и тематске актуелности омогућивши му тако да постане глобалом новог животног и књижевног сензибилитета којим доминирају људска растрзаност, меланхолија и неуроза” (Грчевић 1985: 514). П. Палавестра популаризацију песме у прози доводи у везу са ширењем слободног стиха (1985: 37).

³ Готово да нема тумача који поводом симболистичке прозе не говори о начелу сликовитости. Уп: „*Сликовитост и слика*, преузети од парнасавца, мада осмишљених на други начин, према многим тумачењима представљају главне одлике симболистичког стила” (Палавестра 1985: 29).

Према једној од дефиниција, симбол је стилска фигура која треба да покрене низ перцепција, веровања и емоционалних одговора тако што конкретно упућује на нешто апстрактно а видљиво на оно што је невидљиво. „Симболично се означавање темељи на имагинацијским константама, које су дио колективног искуства скупине, заједнице или културног круга. У поезији симболизма, која је изразито субјективна, алузивна и тамна, ауторски су симболи темељ лирског приказивања” (Багић 2012: 285). Три су обележја књижевног симбола: „двоструко читање, мотивираност (симбол је изведена фигура која се остварује преко других фигура) и поливалентност” (Багић 2012: 285). За интерпретацију песничке слике и жанра чији је она основни облик од пресудног значаја је приступ симболу као иконичком знаку „када се наглашава карактер његове везе са објектом који евоцира – мотивираност, сличност, аналогија” (Багић 2012: 288).

Иконичку природу симбола у овом случају прихватамо заједно са критиком такозваног „сензуалистичког мита у тумачењу слике” (Брајовић 2000: 173). При том усвајамо становиште по коме су дистинктивна својства песничке слике: „аналогјска предикација, хетеротопија и фикционалност” (Брајовић 2000). Према томе, ако је иманентно својство поетског сликовитог израза *имагинатив* (Брајовић 2000: 186), оправдано је поставити питање о (са)односу константивних (наративних) и имагинативних поетских исказа⁴ у контек-

⁴ За прецизнију елаборацију овог односа упућујемо на следећи цитат: „константивни и имагинативни поетски искази делују мање 'аутономно' него конвенционални природнојезички искази, односно, њихово међудејство је, може се рећи, наглашеније и узајамније него у непоетском изражавању. Па, као што *нефикционалност константивних исказа* одлучујуће делује на настајање свести о изотопији (кон)текста, а тиме контрастивно и на поимање хетеротопичности, односно 'измештености' или 'измишљености' сликовитих исказа, тако и *фикционалност имагинативних исказа* делује на изванредан начин 'повратно' на разумевање несликовитих исказа, на посебан начин 'бојећи' и 'сенчећи' њихову квазидискурзивност” (Брајовић 2000: 186).

сту жанра песме у прози. Ово питање овде неће бити разматрано превасходно са теоријског аспекта, већ ће тежиште бити на тумачењу особитих поетичких карактеристика Кочићеве ране прозе у којој несумњиво постоји садејство наративних (у ширем смислу прозних), дескриптивних и поетских елемената. Другим речима, полазећи од хипотезе да је песму у прози у раној фази Кочићевог стваралаштва могуће тумачити као место сусрета различитих поетичких стратегија, преиспитујемо тезу о доминацији лирског начела која имплицитно оповргава хетерогену природу овог жанра. У аналитичком фокусу су текстови: „Јелике и оморике”, „Кроз маглу”, „Кроз свјетлост”, „У магли”, „Пјесма младости”, „Јајце”, који су излазили у току 1903. и 1904. године.

3.

Песма у прози „Јелике и оморике” објављена је у *Српском књижевном гласнику*, (III/1903). У уводна два поглавља доминира дескриптивни тип исказа а песничке слике су засићене чулним утисцима, пре свега визуелним и колористичким („зелени кукуријек, плаве љубичице, бледуњавосвијетли пролетњи ваздух”), а потом аудитивним („цвркут птица”), олфактивним („мирис дријемовца”), тактилним („влажни пропланци”), или синестезијским („танки ваздух”). Флорални мотиви (љубичица, дријемовоца, кукурек), као очекивани наставак онога што је насловом наговештено, изразито су антропоморфизовани при чему се персонификација и метафора јављају као кључни чиниоци аналогичке предикације песничке слике. Њен хетеротопијски и фикционални аспект интензивира се и персонификовањем фауне („њежно узбуђење птица”), али и других појава у природи („весели дим, весела свјетлост”). На плану жанровске изотопије прва половина текста активира *идилу* као когнитивни (рецепцијски) генерички оквир којим се семантизује садејство дескриптивних и наратив-

них исказа (буђење природе и промене у њој најављују долазак пролећа). Песничка слика отуд губи миметичка својства а референцијалност остаје на ниском степену базичне менталне схематизације.

Чињеница да се поменута рецепцијска путања преумерава унутар назначеног интерпретативног оквира, потврђује правац симболизације песничке слике. Уместо са *верном* сликом природе, читалац се сусреће са њеним симболичким панданом а контраст којим почиње други део текста (тужна и ледена модрина јелове шуме) преозначава хетеротопијски аспект песничке слике. Јелике и оморике су симболични еквивалент лирског субјекта, на шта експлицитно указује апострофирање („јелике моје и оморике”), те градирано прелаз дескриптивног у исповедни исказ („и мој је живот као и ваш пун њежне, дубоке чежње”). Даљој симболизацији доприноси и поистовећивање лирског субјекта исказа и лирског јунака, као и њихово синегдохијско обрађивање на завршетку текста у неодређени колективни лик⁵ („чежња за вјечито зеленим прољећем које нам неће никада доћи”). Лирској експресивности, те идеолошком ангажману који се чита у симболичком кључу, доприноси и рефрен („срца пиште, нико их не чује; сузе теку, нико их не види.”), као онај облик синтаксичког паралелизма карактеристичног за жанр песме у прози.⁶

Иако овај текст наглашене експресивне вредности говори о унутрашњем емоционалном и духовном стању суб-

⁵ Мултипликација ауторске фигуре проистекле из полифоније гласова је још сложенија. Отуд је упутно говорити о инстанци апстрактног аутора, имплицитног аутора (лирског субјекта исказа), лирског јунака, али и о биографском аутору, чији се лик одражава као у огледалу у свим претходним. На то посебно упућује (ауто)биографски контекст Кочићевог дела, готово незаобилазан у тумачењу.

⁶ Детаљније о рефрену и ритмичкој прози видети у овде цитираној књизи Б. Стојановић Пантовић.

јекта исказа/јунака, он у свом заметку крије неко могуће збивање без чијег хипотетичног постојања предочено стање душе и пејзаж не би имали ту препознатљиву дозу трагизма, или обресе људског лица. У патосу питања („Зашто је природа према њима, према мојим милим и драгим јеликама и оморицама, тако немилостива срца била?“), у метафори „следењених суза“, и слутњи „њежне чежње за вјечито зеленим прољећем које нам неће никада доћи!...“, имплицитно су присутни још неки, периферни или удаљени светови, нешто што се већ догодило, али и нека, никад остварена, виртуелна збивања. У ширем контексту модернистичке поезике, тај патос трагизма (често потенциран негацијама – „неће никад доћи“),⁷ потврђује припадност Кочићевих песама у прози општем духу времена и преовлађујућим поетичким стратегијама.

Закључак о хетерогеној природи поетске слике као динамичком имагинативу има своје упориште и на синтаксичкој равни. „Секвенцијалност“, као критеријум наративности у лирској песми (Хин 2016: 787), и у случају жанра песме у прози указује на то да она није лишена приче. У односу на оне видове поетичког дискурса који имају висок степен наративности⁸, песма у прози, с обзиром на доминацију дескриптивних исказа, нема истакнут приповедни потенцијал, али није лишена догађајности. Категорију *догађајност* овде преузимамо од Волфа Шмида који под тим подразумева „својство догађаја које подлеже градацији“ (Шмид 2016: 777). „По правилу, *tellability* (приповедни потенцијал, прим. С.М.М.) се подудара са догађајношћу у наративима са високим степеном овог својства, док се у наративима са ниском догађајношћу, или у онима који је готово не садрже, *tellability* може заснивати само на неостваривању очекиваног догађа-

⁷ Сличан тон налазимо у раној прози Вељка Милићевића.

⁸ О условима наративности и њиховом степеновању в. Руан: 2006: 8.

ја” (Шмид 2016: 777). Очито је, стога, да Кочићеве ране прозе, не само да нису лишене приповедног, већ се и њихова актуелна манифестација у виду виртуелног наратива, заједно са стратегијама лиризације, савршено уклапала у доминантну наративну стратегију модернистичке прозе.⁹

4.

У дужој лирској прози „Кроз маглу” наративни део је знатно развијенији. Приповедач је део приказаног света, тзв. хомодијегетички, и има статус сведока, посматрача. Почетак је сасвим уобичајен за уводни оквирни облик касног реалистичког проседа.

Изјахао сам наврх Кланца. Иза мене се, под блиједом, мутном свјетлошћу, шири Радмањско поље и сви брежуљци и равнице доље до Козаре, над којом се, као и обично у јесен, бијаху наднијели мрачни, згснути, при дну загаситоплавичасти облаци.

За разлику од претходне песме у прози, чији је хроно-топ обликован у симболистичком стилу, у овој краткој причи се јављају конкретни топоними (Кланац, Радманско поље, Козара), који доприносе „референцијалној илузији”, односно, лирској слици дају миметичку уверљивост. Почетак заплета је остварен увођењем динамичког мотива који подсећа на Лазаревићеву приповетку „Ветар”:¹⁰ „Наједанпут снажно духну вјетар”, и који уводи у причу о растављеним љубавницима и трагичној судбини девојке. Као и Бора Станковић (лик Стојана у приповеци „У ноћи”), и Кочић у „неоромантичарском стилу” (Вучковић 1996) јунака уводи песмом да

⁹ О природи и функцији виртуелног наратива као парадигми модернистичког приповедања у српској књижевности в. Милосављевић Милић 2016: 140.

¹⁰ Иако настала у периоду реализма, управо је ова Лазаревићева приповетка означила почетак симболизма у српској књижевности.

би преко мотива тајне и фатума мистификовао збивање: („Кобна је то тајна.”)¹¹ Даљем гранању сижеа и јачању степена „засићености” света приче (Долежел 2008: 177) доприноси активирање познатог фолклорног мотива, топоса *одбегле невесте*, који функционише и као окидач за нове значењске варијације претходно поменутих мотива усуда и лудила. У лику несрећне Марушке Кочић спаја неколико поетичких линија: симболистичку (функционалан мотив магле), реалистичку (стварносна подлога, одлазак мушкараца у војну), која је допуњена антропогеографском мотивацијом („Од једне чудне и загонетне болести, која се ненадно појави, страдају планинска женска чељад.”)¹² и фолклорну („Волим да ме бијесни вуци на комадиће истргају него да ме се његова рука дотакне!”), да би на завршетку приче поентирао у мелодраматичном тону („Изумрло, огољело трње око нас почиње се трести, дрхтати, савијати.”) свеопштег удеса („спржене, голе равни, хладне и мртве, као блиједи, мртвачки образи.”) који обухвата и самог приповедача („говорим ја, а снажни, бијесни вихор гуши ме, зауставља ми дисање”).

Наративни динамизам се овде постиже и перспективизацијом приче (увођењем казивача сведока, променом дискурзивног регистра), што је пример традиционалних

¹¹ Кочић је и у публицистичким радовима понекад прибегавао истом поетском регистру као у фикционалним текстовима, када би писао о неobiчној, мистичној лепоти свога завичаја. То може илустровати следећи навод из текста „Рђави и штетни народни обичаји” (1912): „Као крупни и бјеличасти планински волови леже гомиле огромног четвртастог камења и, изложени погледима са свију страна, мирно се прелијевају у сунцу и почивају као у дубоком сну. И кад их човјек погледа, и нехотице га обузме осјећај језиве планинске мистике и побожности.”

¹² У својим етнографским текстовима Кочић се на више места позива на истраживања Јована Цвијића из чега се може закључити да је писац високо ценио и уважавао рад нашег чувеног научника. Тако, на пример, у већ поменутом публицистичком тексту Кочић истиче да је антропогеографска истраживања свог родног краја Змијања спроводио по методама др Јована Цвијића.

конвенција из реалистичког наслеђа, поред фолклорних наративних матрица. Притом, већ поменути фолклорни топосмене годишњих/природних циклуса и у овој причи мотивише симболичка значења активирајући ону функцију симболичког исказа коју Цветан Тодоров назива унутрашњом.¹³

5.

Варијације истог сижеа налазимо и у краткој прози „Кроз свјетлост” (1903). Основу наратива чини уметнута прича дата у ретроспективној техници сећања, као садржај свести јунака. Тежиште је отуд на „личној мистици” која прераста у „сугестивну недореченост и натчулну стварност” (Пековић 1985: 548, 557): „Али силно осјећа да се нешто топло у њему диже, да му се нешто слатко и врело прелијева у души.” Еротски мотиви овде подсећају на оне у Станковићевој прози, с тим што њихова читљивост код Кочића експлицитније зависи од (нео)романтичарских места или „имплицитних фолклорних знакова” (Вукићевић 2006: 39): у овом случају реч је о мотиву уснуле драге и фаталне (неостварене) љубави.¹⁴ Иако је психонарација доминантан поступак, и овде је јунак својеврсни „медијум” (Пековић 1985: 554), кроз који се прелама хронотопска и психолошка раван света приче приближавајући симболички исказ „психолошкој фантастици” (Пековић 1985: 554). Може се закључити да су у оним Кочићевим текстовима који су садржали већи

¹³ Према Ц. Тодорову, када је „симболички израз присутан зато што он *не би могао* да то не буде”, ради се о унутрашњој функцији симболичког. Када „разлог за симбол почива у његовим учинцима”, у питању је спољашња функција симболичког израза (Тодоров 2010: 109).

¹⁴ Код оба писца јавља се исти модернистички топос виртуелног наратива када је реч о еротском. Песма у прози „Кроз свјетлост” завршава се речима: „Он сав задрхта, занесе се у некакву чудновату земљу, пуну свјетлости, мира и зеленила, у земљу гдје све примамљиво шуми, дрхће, стрепи.”

степен догађајности и приповедног потенцијала песничке слике мање срасле са наративним секвенцама па је и мотивисаност симбола у овим имагинативима артифицијелнија.

6.

У краткој песми у прози „У магли” (Политика, 1904) садејство песничких слика и наратива остварује се путем већ уочених поступака; поново се јавља мултипликација и сажимање ауторске инстанце (лирски субјекат/јунак), а исповедни тон мелодијским лирским регистром наткриљује наративни глас. Због вишеструких виртуелних микронаратива ни овај текст није лишен приповедног потенцијала, али се догађајност више заснива на генеричким интертекстуалним релацијама, него на збивањима у актуелном свету приче.

Потреба јунака за бекством кореспондира са алтернативним визијама бољег живота, у чему се препознаје још један фреквентни модернистички периферни наратив: „срце зажели да се уклони негдје далеко, далеко испод овог суморног, тешког неба.”. Притом се фрагментарност приповедних секвенци мотивише сећањем (сусрет са Циганком), те је збивање у првом реду унутрашње, емоционално или психолошко: „ти се нећеш никад вратити у отаџбину, којој си све дао а она те је презрела и немилостиво одгурнула!” Етички и идеолошки ангажман унутар драмско-иконичког представљања проширен је алтернативном причом у чијој се основи препознаје архетипски наратив путовања у обећану земљу:

Тамо је земља, лијепа и добра земља која ће те раширених руку дочекати, јер и ти њу неизмјерно волиш и увијек о њој говориш и сањаш. Разведри се, јер путујемо у земљу снова твојих.

Овој аркадијској слици супротстављена је негативна визија земље без будућности: „Намрачимо се и стегнимо ср-

ца, јер ћемо убрзо приспјети у земљу гдје ће нас дочекати мраз и сува, оштра зима са леденим, страховитим вјетровима и подмуклим бурама.” Антропоморфизоване слике природе, чија се симболика додатно ојачава контрастом, могу се овде повезати и са „спољашњом функцијом симболизације” која се, према Ц. Тодорову, огледа у деловању на реципијента. Истовремено, пренаглашени патос ауторске интенције песничким сликама додељују ону улогу коју је критика препознала у феномену „антериорне нарације” (Стојановић Пантовић 2001: 66) па се песма у прози, упркос свом жанровском херметизму, начелно може тумачити кроз поступке усклађивања и хомогенизација стилских и дискурзивних стратегија. То је и један од разлога за њено позиционирање унутар репрезентативних модернистичких жанрова.

7.

Наглашену артифицијелност симболичких песничких слика уочавамо у лирској прози метафоричног наслова „Пјесма младости” (1904). Препознатљива атмосфера магле и визуелизација слике у импресионистичкој *sfumato* техници, мешање сна и јаве („Да ли је ово, друже, што ћу ти сад рећи била јава или сан, не знам.”), преплиће се са метафоричко-симболичким портретима па цела ова песма у прози постаје алегорија древног мотива прохујале младости. Посебну упечатљивост носи (нео)романтичарска слика белих кочија („кола бијела као снијег, са бијелим упрегнутим коњима”), са познатим романтичарским первертирањем девојке невесте у лик умрле драге, односно, антропоморфизоване смрти:

На њој бијаше све ново, бијело, чисто и миришљаво. На пуним њедрима, која су већ почела сахнути, стајала је прибродена велика јесенска ружа са потрганим увелим лишћем.

И на примеру ове песме у прози може се уочити сва сложеност имагинатива као менталног конструкта песничке слике. Мада је тешко противречити ставу да „симбол носи увек нешто што се не може пренети на научни дискурзивни језик” (Митровић 1985: 562), оно што се ипак преведе у интерпретативни дискурс, настаје као резултат интеракције вишеструких инпута различитог порекла. Уз то, нема сумње да је крхка наративна матрица симболистичке прозе („знам да се скоро догодило, и да се догодило под позну, дубоку јесен на једном планинском друму”), нудила онај познати пут којим се чешће иде и лакше проходи кроз шуму симбола. Сложићемо се, стога, са Ц. Тодоровим који, сагледавајући тумачење као противтежу природи симболичке продукције, закључује да „ништа није лакше од симболизовања и тумачења, а ништа није произвољније од мотивисања.” (Тодоров 2010: 116), јер „свака интерпретативна стратегија поступа одузимањем, а не збрајањем” (Тодоров 2010: 116).

8.

Кратка песма у прози „Јајце” (1904), о којој ће још овде бити речи, разликује се од претходних по интензитету идеолошког ангажмана ауторског субјекта/јунака и по снажнијем упливу натуралистичких елемената у песничке слике. Конкретнији историјски контекст и са њим усаглашена хронотопизација (Босна, Јајце, Плива, кула Св. Луке) пресудни су за рецепцију менталне слике позадинског наратива. Њему припада и метонимијско издвајање „заборављених и несретних владара”, као и призори скелета „непослушних поданика и смјелих завереника”. Патос историјског страдања и носталгија за прошлим, за „минулом босанском снагом и моћи”, дају основни емоционални тон и наративу и песничким сликама. Услед специфичне природе овог топоса јака епска места као знаци текстуализације историје, добијају двоструко амблема-

тичко и симболичко значење. У том фигуративном кључу може се читати и завршно поентирање у коме усуд страдања обједињује мистику и трагизам прошлог и садашњег доба.

У прилог прозирности симболичких слика у овом тексту иде и исповедни (аутобиографски) глас¹⁵ ауторског субјекта/јунака чији се идентитет успоставља управо на негацијама, што је блиско модернистичком растакању „наративног идентитета”, који овде узимамо у значењу које је том појму дао Пол Рикер (1991: 73).

9.

У закључку бисмо могли сумирати основна својстава кратке лирске прозе Петра Кочића. Песничке слике у њима настају сложеним садејством имагинатива и различитих типова исказа (пре свега, наративних и дескриптивних текстова), а њихова хетерогена природа се додатно усложњава активирањем интертекстуалних (првенствено генеричких) образаца, као што су идила, одисејевски мотив, сиже поклоничког путовања, епско страдање. Интертекстуалну резонанцу као генератора рецепцијских схема имају и фолклорни предлошци (топоси и сижеи: отмица девојке, одбегла млада, присилна удаја). Посебан облик фолклорне цитатности представља интерполирање стихова. Приметно је и интертекстуално деловање блиске традиције: романтичарске реминисценције¹⁶ (топоси умрле драге и херојске прошлости, мистификација природе), реалистичка мотивација и хронотопска

¹⁵ Читању Кочићевих песама у прози у идеолошком и аутобиографском кључу увек је разлог налажен у ауторовом политичком деловању, али се веза између Кочићевих документарних и небелетристичких текстова и фикционалних, као што су његове песме у прози, такође може уочити на више места, као што су: идеолошка интенција, антропогеографска мотивација ликова, фикционализација и поетизација хронотопа, исповедни тон.

¹⁶ Р. Вучковић их подводи под поетичку категорију неоромантизма (Вучковић 1990).

номенклатура (ликови, просторно окружење). Док се лирска компонента ослања на фигуративни исказ (преовладавају персонификација, метафора, метонимија, емфаза и симбол), наратив песме у прози показује знатно динамичнију природу. Степен догађајности зависи од начина наротивизације (јачања приповедног потенцијала), на једној страни, и његове редукције, на другој страни. У првом случају се могу издвојити: 1) уметнути микро-наративи, техника флеш-бека; 2) жанр слике (кићење невесте); 3) преозначавање топоса (нпр. гротеском); 4) симболизација архетипског и фолклорног обрасца (природне мене, обнављање и рађање природе; 5) виртуелни наратив; 6) натурализација наративних фрагмената.

Као видове наративне редукције наводимо: 1) симболизацију лика (артифицијелност Марушкиног монолога); 2) амблематику лика-колектива (илустративни дијалог о судбини Марушке); 3) разбијање фикционалног оквира документарним дискурсом 4); симболизација хронотопа, укидање конкретних тополошких атрибута на рачун лајтмотивских понављања призора, укидање ентеријера, отворени простор; 5) синхронизација приповедања/казивања и доживљаја. Према свим овим одликама, Кочићеви текстови у време када су се јавили већ су били изданци модернизма, а оно што их је издвајало у уметничком погледу, у односу на исте жанровске појаве (нпр. песме у прози Дучића и Ускоковића), јесте, између осталог, свежина песничких слика и емоционални ангажман ауторског (лирског субјекта) гласа.

10.

Однос приче и симбола, те статус догађаја у контексту песничких слика, отвара начелно питање које се тиче стратегија модернистичког приповедања а на које овом приликом можемо указати само у грубим цртама. Наиме, уколико имамо у виду однос приповедног потенцијала и догађајно-

сти, а за примере узмемо једног од најбољих аутора кратке прозе, А. П. Чехова и нашег П. Кочића, у чијим поетикама долази до дезинтеграције реалистичке референцијалности, можемо закључити да код Чехова промена долази *изнутра*, захватајући сам свет приче (састављен не ретко само од неостварених виртуелних могућности¹⁷), док на нивоу формалних карактеристика исказа текст задржава традиционално приповедно излагање.¹⁸ У случају симболистичке прозе (као код Кочића), до промене долази *споља*, преко динамизације дискурса различитим типовима исказа,¹⁹ док се сам ментални чин креирања света приче као когнитивног оквира не доводи у питање, или се, штавише, учвршћује путем већ познатих „оквирних метаконцепата” (Wolf 2006). На том трагу долазимо до претпоставке о два правца гранања модернистичке прозе на почетку 20. века – назовимо их овде, без претензија ка чврстим теоријским синтезама, *традиционални модернизам* и *модерна традиција*. Можда након тога неће бити сасвим неупутно поставити и питање о разлици између канонских текстова, чија резонанца одзивања у рецепцијској актуелности и данас, и текстова обележених својом формалном иновативношћу који управо због тога остају заробљени у сопственој историјности.

¹⁷ Детаљније о томе у: Милосављевић Милић 2016: 129.

¹⁸ Ово се може односити и на ране назнаке модернизма у прози Лазе Лазаревића.

¹⁹ Са аспекта естетичких категорија овакав поступак, чији би парадигматичан еквивалент могла бити хетеротопичност песничке слике, може се повезати са тзв. „хиперкомпонентом”, модернистичким елементом који „нарушава класичну хармонију и потискује или истискује друге елементе из уметничког система” (Борјев 2009: 319).

ЖАНРОВСКА ПОЛИМОРФНОСТ У ПОЕТСКОЈ ПРОЗИ БЛАЖА КОНЕСКОГ

I

Судећи према књижевнотеоријским синтезама, *песма у прози* представља један од граничних, хетерогених жанрова чија се генеричка нестабилност огледа и на термилошком плану. Као њени алтернативни називи срећу се још и: *поетска проза*, *лирска проза*, *цртица* па семантички домен ових генеричких одређења није могуће сасвим разграничити. Обнова интереса за овај тип прозног исказа упадљива је на простору ондашње југословенске књижевности краја 50-их година прошлог века, унутар неосимболизма. Отклон од поједностваљеног миметизма и идеолошких притисака, препознат, између осталог и у полемици старих и нових, могао је бити један од разлога за реактуелизацију фигуративног израза, док се други разлози могу наћи у утицају европских књижевних токова¹, и у, ипак, пресудној лирској вокацији аутора. Зато је уобичајеније да се на овај хибридни жанр наилази у стваралаштву песника него код аутора епске вокације.

II

Превасходно песник, али и прозни и есејистички писац, критичар и преводилац, Блаже Конески има у свом опусу и већи број текстова који припадају жанру поетске прозе.

¹ Педесетих година у европској књижевности (нарочито француској) приметан је обновљен интерес за феноменологију (радови Гастона Башлара, Мориса Мерло-Понтија), док се на пољу новог романа наставља са модернистичким растакањем наратива и дефабуларизацијом прозе.

По речима Катице Ђулавкове, ова стваралачка фаза је код писца нарочито изражена осамдесетих година 20. века. За потребе нашег истраживања издвајамо текстове које је Конески објављивао у периоду од збирке *Везилка* (1955, друго допуњено издање, 1961), преко циклуса у збирци *Записи* (1974) до циклуса „Симфонија” (у збирци *Чешимите*, 1984).

Иако им је краткоћа форме и поетизација исказа заједничка формално-стилска одлика, упоредна анализа указује на њихову варијантност на различитим нивоима. Већина Конескових текстова овог жанра носи приповедни потенцијал, али је он суспрегнут, редукован или замаскиран доминацијом других, ненаративних типова дискурса, или супституцијом догађаја доживљајем. То, између осталог, посведочује и овај ауторов аутопоетички исказ из предговора циклуса „Дневник по многу години”:

При ваков пристап е појасно што било особено важно за хроничарот, па се вселило трајно во неговата душа – некаква импресија, некаков лирски подем, некакво размислување, некаква случка (Конески 2014: 147).

Најцеловитији наратив садржи и најдужи текст, „Јоргован”. Прецизнији хронотопски контекст, већи број ликова, групних и индивидуалних, топос сусрета и пута, аукторијална позиција приповедача–сведока дају реалистички / миметички оквир исприповеданом збивању. Међутим, наглашена визуелизација („Застанав за малку и го гледав призорот”, Конески 2014: 149), исповедни тон (унутрашњи монолог), који премешта тежиште исказа са приповедног на доживљајно (лирско) ЈА, поетизација исказа (фигуративност, емфатички коментари у форми реторичког питања или апострофе), мотивска инверзија (два мала чергара уместо хлеба просе гранчицу јоргована), – сви ови набројени поступци указују на растакање епског оквира у лирски модус. Ако томе додамо симболичко преознавање мотива,

фрагментарност као технику која у први план ставља један, различитим чулним медијацијама ухваћени тренутак, што за последицу има успоравање приповедног темпа, те поентирање које као основну семантичку и идејну нит пригушеног збивања открива феномен сећања / заборав, онда је јасно да већ овај рани Конесков текст најављује кључна поетичка својства његових песама у прози. На њих указује и метапоетички исказ самог аутора: „све је почело од једне врсте осећајне сензације”: „уздицање рудиментарног податка до поетске равни” („Једно искуство”, „О откривању песме”, Конески 1982: 182).

Сличне поступке наративно редукованих, али заокружених микроприча, налазимо у текстовима: „Копачење”, „Студ”, „Ружа”, „Круша дивјачка”. У њиховој дводелној композицији оштро се издваја први, наративни сегмент чије се значење експлицитно разоткрива у другом и завршном делу са поентом у облику коментара. Тако чупање руже пузавице симболизује крај љубави („На таков начин ја искорнав јас и љубовта од сувата почва на своето срце.” „Копачење”, Конески 2014: 153), повратак из хладне зимске ноћи доноси сазнање о неминовности усамљености („Студ”), у зиму процветала ружа сведочи о томе како стварност може бити нестварнија од фикције („Ружа”), а усахла снага посечене дивље крушке еквивалент је неумитности заборав коју смрт доноси („Круша дивјачка”).

За разлику од претходно поменутих текстова, неколико песама у прози обележава у већој мери медитативан стил. Тако у прозној цртици „Миг” изостаје егземпларни, наративни део, артикулише се само онај други, спознајни сегмент доживљаја, што појачава утисак о елиптичности исказа („Едно остро сознание дека треба да се користи мигот, токму овој миг.” Конески 2014: 157). Овај тип поетске прозе обележен је и наглашеном ритмизацијом, услед чега

слаби степен наративне секвенцијалности², док се, на другој страни, интензивира емоционални слој исказа. Таква је песма у прози „Мајска ноќ” у којој се исповест лирског субјекта/јунака у ноктурно атмосфери преплиће са сновивиђењем и чежњом за вољеном женом. На поступке лиризације у овим текстовима указује и специфична употреба ненаративних глаголских облика, попут презента, односно деиктичких израза индикативних за временски тренутак исказа.

Фрагментарност исказа који оставља утисак истргнутог сегмента из неког ширег контекста, Конески примењује већ у својој првој песми у прози, „Пеперуга”. Огољена дијалогска структура која формално прати драмску конвенцију (две реплике, најпре садржај онога што изговара девојчица, а потом мајка), иде у прилог немиметичком, симболичком наративном регистру чији се патос интензивира у поентираним завршним речима. Фолклорно-лирска стилизација дијалога указује притом на потенцијал традиције и њеног усаглашавања са оним поетичким поступцима који су се у књижевности раних 50-их година прошлог века јављали као знак модернизације. Формални маниризам приметан је у другим песмама у прози³ које имају дијалогску структуру, али сада са видним емоционалним ангажманом лирског субјекта/јунака: као варијација у приступу мотиву смрти, сећања и заборава („Спомен”, „Разговор”), или пролазности љубави („Рибар”).

У којој мери је тешко направити јасну жанровску разлику између песама у прози и стихованих форми, показују и неке песме Конеског које једино присуство стиха позиционира унутар поезије. Такве су песме „Саат”, „Ластовици”,

² Критеријум наративне секвенцијалности важан је за наративну природу лирског исказа. Више о томе у: Хин 2016: 787.

³ В. Конески је принцип дијалогизације често примењивао и у поезији. Поред многих примера, поменимо овде песму која већ насловом експлицитно упућује на дијалог: „Видение на Исаија Радев Мажовски од Лазарополе во Дебарската зандана на 8 јануари 1889. година во десет саатот претпладне”.

„Младост”, „Посета на музеј” које су и на плану стила и на идејно-семантичкој равни самерљиве са текстовима о којима је досад било речи. Овакви примери жанровског (не)поклапања говоре и о континуитету и хомогенизацији поетских квалитета у контексту индивидуалне ауторске поетике.

У једном броју песама у прози („Питачи”, „Камиказе”) видљив је прелаз са дијалога или апелативних форми на монолошки исказ, али не у исповедном тону, већ у правцу есејизације. Посматране у контексту других текстова, ове песме бисмо могли тумачити као амплификацију дискурзивно поентираних закључака наративних песама. И у овом случају промишљање различитих егзистенцијалних питања завршава у реторички повишеном ауторском коментару.

За разлику од симболистичке поетске прозе, њена каснија, неосимболистичка варијанта показује и већи отклон од песничке слике као *differentie specificae* овог жанра, и истовремено стилске, генеричке и периодизацијске дистинктивне ознаке, када је о симболизму реч. Својеврсни експеримент са поступцима визуелизације⁴ у поетско-прозном регистру Конески примењује у тексту „Гулаби”. Чеховљевски обојену атмосферу једног тренутка аутор предочава са обезличене позиције која опонаша технику кадрирања и филмске монтаже. Доминацији дескриптивних фрагмената и синтаксичких елипси („Прва сцена”, „Втора сцена”, „Трета сцена”, „Опис на гулабите”, „Завршна слика”), као еквиваленту поетике ока, опозитна је она споља невидљива, прикривена драмска тензија која проистиче из односа међу ликовима (човек, жена и дете на тргу), и немогућности комуникације међу њима. Дискретно мизенабимско подвостручавање (жена жели да направи снимак девојчице са голубовима, али јој дете измиче, или голубови одлећу), усагла-

⁴ Овде није на одмет поменути да је Конески писао и ликовну критику што додатно потврђује његов смисао за проблематику визуелног и пер-спективизације.

шава се овде са поступком психонарације, па је текст у целини и својеврсни неомодернистички омаж у међуратном периоду актуелним интермедијалним поетичким стратегијама.⁵

Највеће домете у поетизацији прозне слике Конески је постигао у, по нашем мишљењу, уметнички најуспелијој песми у прози, „Беласица”. Снажни ефекат компресије епског топоса палог ратника постигнут је садејством успоравања приповедног темпа, психонарације и променом перспективизације које доводи до градацијског увећавања поетске слике посматране као у крупном плану. Андрићевски интониран почетак („Во најголемата вжештеност на битката, кога се чини дека таа трае отсекогаш и дека ќе трае довека, него го обиколија во железно клопче и го отфрлија од седлото.” Конески 2014: 152), уместо у претпостављени велики наратив (имплицитно активиран оквирним метаконцептима насловног топонима⁶), продубљује се и поунутрује у субјективни доживљај, у драму суочавања јунака са сопственом смрћу и изненадног подвига. Повезујући звук, покрет и слику у микронатив чија мера времена није довољна „ни за један уздисај” („недоволен ни за едно вдишување”, Конески 2014: 152), Конески је у овом поетско-прозном тексту епску матрицу подредио лирском и психолошком начелу приповедања⁷ показујући тиме потенцијал жанра песме у прози у погледу наративизације историјских збивања.

⁵ В. О томе у: Милосављевић Милић 2016: 239.

⁶ Битка на Беласици одиграла се 1014. године између Бугара и Византије. Бугари су, на челу са Самуилом, подигли устанак 976. године против византијске власти. Тада је на власти био Василије Други који је владао од 976. до 1025. године. Победа Византије натерала је Самуила да побегне. Када је Василије заробио његову војску (15 000 војника), свима је поватио очи, а сваком стотом извадио је само по једно око да би могли да их воде. Када их је Самуило видео, умро је на месту. Тада су Василија прозвали Бугароубица.

⁷ Уп. нпр. фигуративни опис меса „већ најеженог за крик” („во неговото месо, веќе намовнато за крик”, Ibid 2014: 152).

Пишући у беседи „Светлост наших очију” (1972) о Светом Трифуну, Конески се дотакао питања стваралачког надахнућа и интерпретације, релативизујући речима Св. Трифуна („нити си могао да ме замишљаш као онај који ме је створио из душе”, Конески 1982: 143), и сам феномен уметничке актуелизације и (ре)креирања стварности.

У циклусу „Симфонија” из 1984. године, који садржи девет поетско-прозних записа, Конески прави отклон од формалних резова, а наглашено реторско поентирање замењује медитативни и интроспективни исказ. Текстове овог циклуса обележава рефлексивност, покатакд емфатички патос, а ауторски субјекат заокупљен је и овде феноменом заборављања и носталгије, привидом сећања и пролазношћу љубави („Наш говор со Вселената”) као стањем свеприсутне егзистенцијалне зебње („Багремов цут”, „Заборав”, „Размислување на љубовта”). „Само одломки од моите крикови се сочувани во вистинско звучење.”, каже лирски субјекат откривајући на тај начин, не само симболички потенцијал исповедне речи, већ и њен метапоетички подтекст. Песничке слике у овом циклусу настају на синестезијском преплитању или инверзији чулних сензација (нпр. сликање звуком), у чијем је имагинативу приметан и рефлекс феноменолошког доживљаја света („Симфонија”). Целовитији наратив, са редукцијом фигуративног исказа, имају текстови који су у жанровском погледу ближи краткој причи него песми у прози („Носталгија”, „Разминување”, „Љубов”).

Премда се у ширем контексту овај циклус може читати и као лирско-рефлексивни роман о љубави, или, у складу са интенцијама самог аутора и критичком рецепцијом, као део дневничких записа,⁸ а песме у прози из ранијих збирки

⁸ К. Ђулавкова, приређивач четвртог тома критичког издања Целокупних дела Б. Конеског (2014), све песме у прози сврстава у циклус *Дневник по многу години*, пратећи на тај начин намеру писца (први пут циклус под овим насловом у збирци *Послание* 1987, посебно под тим насловом 1988.),

услед мотивске изотопије (породица, носталгија, сећање, смрт оца, феномен заборав, успомена, феномен пролазности) и као заметак једног интимног романа или неког већег наратива, несумњиво је да разлике између већег броја овде описаних Конескових кратких поетско-прозних записа указују и на значајан степен њихове жанровске полиморфности.

да у шири оквир дневничког жанра уметне краће прозне текстове различите жанровске провенијенције. Такође, ова врста полижанровског херметизма уочљива је и у *Дневнику од Нишке Бање* први пут објављеном 1988. године.

ЗИМИ, КАД ПРИЧА УТИХНЕ - О ЈЕДНОМ АНДРИЋЕВОМ ПРОЗНОМ ЦИКЛУСУ

У богатом приповедачком опусу са разгранатим мотивима, великом галеријом ликова и фабуларних линија Андрић има и неколико наратива којима, захваљујући појави истог јунака, можемо приписати атрибут циклуса. То су приповетке са фра-Петром као јунаком, потом циклус прича о Томи Галусу, који је у литартури ипак више тумачен као недовршени роман, циклус прича о фра-Марку Крнети и циклус прича у којима је главни јунак сељак Витомир Тасовац. Овом последњем припадају приповетке „Сан и јава под Грабићем”, „Зими”, „Коса” и „Лов на тетреба”. Четири наведене приповетке Андрић је написао и објавио у различитим периодима; најпре је 1946. године објављена приповетка „Под Грабићем” која је под насловом „Сан и јава под Грабићем” заједно са приповетком „Коса” (1950) ушла у Андрићеве „Изабране приповетке” (1951). Приповетка Зими објављена је 1955, а „Лов на тетреба” 1959. године. Све четири су касније поново штампане унутар збирке Лица, 1960. године.

„Циклус прича о сељаку Витомиру Тасовцу” експлицитно помиње и Радован Вучковић (2011: 426), притом, без даљих разматрања теоријских импликација овакве жанровске одреднице. Као у случају хронологије и контекста објављивања, осим једног, главног јунака, ниједан други сегмент приповедања није заједнички овим приповеткама. У том погледу веза препозната у жанровском полиморфном кључу циклуса вишеструко је интерпретативно изазовна; на теоријском плану она отвара и актуелизује статус јунака који је у овом случају дистинктиван и пресудан за успостављену везу међу приповеткама, док у контексту Андрићеве поети-

ке циклус може указати на један аспект наративне изотопије који није у литератури превише истицан.

Најпре би требало нешто рећи о књижевнотеоријском оквиру прозног циклуса. Међу теоретичарима преовладава мишљење да, за разлику од поетског (песничког) циклуса, о његовом прозном еквиваленту није много писано. Синтагма се не среће често ни у књижевнотеоријским терминолошким речницима. На пример, у Кадоновом (J. A. Cuddon) речнику под одредницом „циклус” подразумева се „група песама, приповедака или драмских дела повезаних централном темом” (1992: 101). Осим традиционалног процеса циклизације епских усмених форми, аутор помиње и збирке прича (попут Бокачевог *Декамерона* и Чосерових *Кантерберијских прича*), као примере циклуса. Опште је прихваћена и дефиниција Фореста Инграма: „циклус приповедака је књига прича које је аутор тако повезао да читаочево сукцесивно искуство различитих нивоа целине значајно мења доживљај сваког појединачног текста у циклусу” (1971: 19, прев. С.М.М).

Виђен као засебан жанр, независно од својих историјскопоетичких протоформи (нпр. Бокачов *Декамерон*), или облика који су у вези са новелистичком генезом романа,¹ прозни циклус се сматра модернистичким изумом раног двадесетог века.² Одлике жанра које указују на његово

¹ Уп. Šklovski: 1969. и Bahtin: 1989.

² У српској књижевности је у том погледу репрезентативан пример збирке – циклуса приповедака *Божји људи* (1902) Боре Станковића. „У писму уредништву *Летописа* од 21. јуна 1902. Бора Станковић говори о неопходности да се збирка, коју намерава да објави, схвати као јединствено дело јер ликови 'распарчани' губе целину, утисак и карактер *Божјих људи*, који су 'нарочит свет у Врању пре ослобођења, налик на руске јуродиве, али у јачој мери” (Караић 2005: 75). У критици су *Божји људи* посматрани као већа целина са којом се везују „исти простор и време, тип ликова, наративна инстанца, слична структура сваке појединачне приче, као и одговарајућа мозаичка композиција циклуса са уводном и завршном причом” (Караић 2005: 75).

уклапање у модернистичку парадигму јесу: „дестабилизација теме заједнице, сродничких односа или темпоралности”, а потом и концепт наратива који одбацује кохеренцију, наративну прогресију и разрешење (Смит: интернет). Притом се „рекурзивност” (Смит 2011: 14), као оно својство прозног циклуса који проиходи из специфичног односа наративних делова и целине унутар које су обједињени, сагледава као кључни аргумент у прилог његовој нелинеарности.

У савременој руској науци о књижевности прозни циклус се дефинише као „полицентрични систем” унутар које појединачни текстови задржавају своју независност или међу којима не постоји узрочно-последична веза (Гарејева 2004). Асоцијативна интеракција међу њима не постиже се једном доминантном везом (близином теме, ликова итд.), већ системом односа на различитим нивоима структуре: лексичком, на нивоу заплета, композицијском, на нивоу ликовног система итд. Иако независни, текстови у циклусу истовремено постају епизоде, „фрагменти изјаве једног аутора” (Гарејева 2004). Сваки текст у циклусу не представља завршени уметнички свет, већ само његов део. Л. Н. Гарејева издваја два основна принципа интеракције између текстова у прозном циклусу: комплементарност и концентричност.³ За први тип је карактеристична појава путујућих или интертекстуалних јунака, док код другог типа ауторка као кључни критеријум узима понављање заплета или теме, са могућношћу појаве различитих ликова.

³ Комплементарност је компензацијски механизам заснован на чињеници да је слабење веза на једном нивоу структуре компензовано актуализацијом веза на другим нивоима. Концентричност је механизам за постављање почетног сегмента текста. Минимални сегмент може бити чак и реченица, чија се семантичка структура концентрично развија од текста до текста и на крају постаје семантичка структура читавог циклуса. Наравно, приликом развоја структура се усложњава новим елементима, јер почетни сегмент истовремено манифестује модел целокупног текста и његов је део (Гарејева 2004, прев. С.М.М).

Осим ових спољних или формалних услова циклусног повезивања,⁴ актуелни теоријски приступи иницирали су когнитивно-рецепцијски аспект интеракције текстова унутар циклуса. Тако Патриција Малицка указује на семантичку повезаност као на један од неопходних услова жанра, док Форест Инграм (1971) и Лев Трахтенберг (2016: 22) истичу семантичку и композициону интегративну улогу коју циклус има у односу на конститутивне делове прича које га сачињавају. Свака прича, када се тумачи у контексту циклуса, добија ново значење, шире од оног које има ако је читамо као самосталан текст (Малицка 2017: 115).

Већ овај кратак преглед теоријског промишљања прозног циклуса указује на извесне недоумице које га прате. Према речима Сузан Фергусон, прозни циклус је, као „хибридни жанр у извесном смислу оксиморонски будући да су сажетост и језгровитост појединачних приповедака супротстављени њиховом уклапању у већу фикционалну целину (Фергусон 2003: 103). Фергусонова сматра проблематичним критеријум независности приповедака у циклусу, позивајући се на наратолошки услов завршене и целовите приче, каква се може наћи и унутар поглавља различитих романа.

„Тензија између независности приповедака и њихове повезаности” (Смит: интернет), која се све више истиче као доминантно својство жанра, утицала је делом и на покушај да се теоријске апорије реше путем којим се лакше иде, односно, терминолошким преименовањем. Тако Џералд Кенеди (1995) уводи термин „секвенца” као замену за циклус. Чини се, ипак, да ово номинално преиначење не доноси значајније резултате у погледу разјашњења дистинктивних

⁴ Поменута ауторка као примарни услов узима, следећи Бахтина, критеријум ауторове воље, што донекле сужава жанровски опсег циклуса, али, такође, и пренебрегава његов когнитивно-рецепцијски аспект, о чему пишемо у наставку рада. Такође, и према Форесту Инграму, суштински елемент циклуса кратких прича је интенционалност његовог аутора (Ibidem).

својстава жанра. Наиме, један од важнијих критеријума који фигурира као *differentia specifica* жанра тиче се ауторске интенције, односно, питања да ли су ауторовом вољом приче груписане у циклус, или је извору накнадно, у процесу рецепције приписан такав жанровски статус. Док је намера аутора несумњив знак жанровске атрибуције, у другом случају најчешће се ради о квалификацији која је секундарног карактера, иницирана конвенцијама публиковања дела, чак и онда када је ауторизација или ауторска концепција збирке неупитна. Такав је на пример, случај са приповеткама о Шерлоку Холмсу, Артура Конана Дојла, које се не третирају као јединствени текст/дело, већ јединство постижу на основу издавачких конвенција.

Код поменутих Андрићевих приповедака као да се суочавамо са трећом могућношћу; оне јесу штампане у различито време и у различитим публикацијама, али су се вољом аутора нашле заједно унутар веће приповедачке збирке. Другим речима, приближиле су се једна другој, али не онолико колико је, рецимо, то постигнуто са триптихом „Јелена, жена које нема”.⁵ Андрић је на повезаност приповедака о сељаку Витомиру, несумњиво, рачунао уврстивши их у исту збирку, али је формално, или на плану синтагматике, ову везу оставио отвореном. Путоказ ка даљем промишљању статуса (не)самосталности приповедака која је имплицитни пратилац сваког наративног циклуса, па и овог Андрићевог, нуди савремени когнитивнонаратолошки концепт *света приче*, будући да се он не ограничава само на композиционо-синтагматски аспект уланчавања, већ укључује и парадигматски ниво, односно, критеријум рецепције. Концепт света приче такође се усаглашава са актуелним читањем циклуса прича као „жанра који одбацује логику линераног на рачун фавори-

⁵ У аналогји са овим видом циклизације питамо се да ли поводом приповедака о сељку Витомиру можемо говорити о потенцијалном катренском наративу или приповедном квартету.

зовања епизодичних, нехронолошких наратива” (Смит: интернет). Са друге стране, *свет приче* стаје у одбрану, метафорички речено, холистичке природе наратива, па и оног тако хибридног, какав је у прозном циклусу.

Са таквог методолошког полазишта, или истраживачке хипотезе, приступамо Андрићевим приповеткама о сељаку Витомиру и посебно, семантици зиме у њима. Показаће се, такође, да аспект света приче указује и на двоструку хронологију овог циклуса; редослед објављивања приповедака сада уступа место унутрашњој наративној хронологији која прати причу о истом јунаку. Наиме, посматрана из ове перспективе, прича (или, боље рећи, метаприча, јер је у равни циклуса⁶), има ретроспективни или обрнути ток; у првој приповеци из циклуса („Под Грабићем”, 1946, „Сан и јава под Грабићем”, 1951), Витомирова жена умире, у приповеци која настаје након тога, Коса (1950), породична ситуација је динамизована, тек у трећој приповеци „Зими” (1955), Витомир и његова жена су стари, а помиње се и њена болест, док је у последњој, „Лов на тетреба” (1959), Витомир опет у налету снаге и *млађи* него у световима приче претходне приповетке. У збирци „Лица” приповетке су заиста коначно биле распоређене према унутрашњој темпоралној оси света приче као кључном кохезивном фактору који упућује на жанровски оквир циклуса,⁷ што је потенцијалним читаоцима омогућавало да један целовити наратив натурализују у границама „конвенција природног” (Калер 1990: 222). Такође, у напомени на крају збирке наведено је да су „Коса” и „Сан и јава под Грабићем”, изузетно ушле у састав збирке иако су

⁶ Очито је да значење ове метаприче, у холистичком контексту наратива не настаје само као пуки збир значења појединачних прича, већ претпоставља сложенији ниво когнитивне интеграције.

⁷ Приповетке су штампане овим редоследом: „Лов на тетреба”, „Коса”, „Зими”, „Сан и јава под Грабићем”.

раније већ биле објављене у другим збиркама⁸ јер су „овдје као неопходан саставни дио једног циклуса” (1960: N.P).⁹

Тензију у погледу јединства и различитости, само-сталних наративних секвенци и хетерогеног наратива који их препокрива, појачавају вишеструки приповедни алтеритети: сижејни, јер свака приповетка има другачији сиже (одлазак у лов на тетреба, пазарни дан у касаби и Витомирова куповина косе, зимско поподне у кући, повратак са пазарног дана), другачији хронотоп (извесне сличности има у оним приповеткама где преовладава пејзаж и збивање у природи), другачију групу споредних ликова, делатних, или оних који се само помињу. Као конституенти света приче, ови алтеритети ипак функционишу као изотопске вредности у односу на један хипотетичан глобални свет приче као њихов примарни когнитивни оквир. Ту оквирну трансфикционалну или трансгресивну улогу имају следећи елементи приче: главни јунак, његова жена Јевда, сеоски и планински амбијент, топонимске и антропонимске ознаке (Грабић, властита имена јунака). Иако би ово могли бити минимални и неопходни услови цикличног уланчавања, важну интегративну улогу имају и идејна и симболичка равна значења која се у свакој од четири приче јавља као пандан привидно миметичкој, реалистичкој слици приказаног света.¹⁰ Скретућемо пажњу на мотив зиме који се на првом нивоу јавља

⁸ Основна концепција „Лица” била је да се у овој збирци штампају само приповетке које су раније објављене у часописима.

⁹ Утолико пре није јасно којим се критеријумом руководио приређивач издања *Izabranih dela Iva Andrića* (Београд, Дерета, 2004) у десет књига, где су све четири приче штампане у десетој књизи и то овим редоследом, притом, не и узастопно једна за другом: „Коса”, „Сан и јава под Грабићем”, „Зими”, „Лов на тетреба”. Осим што указује на искључивање претпоставке о наративном циклусу у жанровском смислу, овакав распоред не следи ни хронологију првобитних издања текстова приповедака.

¹⁰ Детаљније о симболичким и митским аспектима значења у приповеци „Лов на тетреба” в. У: Милосављевић Милић 2017: 155–168.

као елемент пејзажа и амбијента, док на нивоу симболичког преозначавања сугерише једну другачију, дубинску релацију између приповедака. Начинићемо притом један мали интерпретативни прекршај – огрешивши се о логику жанра, предност ћемо дати неумитној фактографији, односно историјскопоетичком критеријуму и редоследу објављивања дела, а методолошке консеквенце оваквог избора покушаћемо аргументовати у закључку овог рада.

Премда је приповедано време у приповеци „Сан и јава под Грабићем” означено као почетак лета (шест недеља након Ђурђевдана), мотив зиме се јавља као бочни и ретроспективни наративни сегмент, двоструко удаљен и тиме што је смештен у, Андрићевом стилу тако својственоу, парентезу. „Ослањајући се о граб, Витомир осећа у листовима помало болне а пријатне трнце од умора. (Те ноге га преко лета служе још једнако, али зими га издају потпуно, па лежи недељама као узет.)” („Сан и јава под Грабићем” 1960: 53). Иако се на први поглед чини да је у функцији карактеризације лика, мотив зиме већ у овом примеру добија на посебном значају јер указује на извесну ексклузивност и искључивост; то је тренутак метаморфозе јунака, доба када у Витомиру, као и у природи, нестаје биолошки витализам. На овај симболички паралелизам пејзажа и људске егзистенције скренуо је пажњу Р. Вучковић (поводом приповетке „Зими”), а стање *одузетости* као својеврсно, не само телесно, већ и духовно негативно искуство, Андрић ће мотивски варирати и развијати и у следећим причама из циклуса. Заправо, тек у контексту мотива зиме из каснијих (по објављивању) приповедака о Витомиру, овај коментар приповедача у парентези бива симболички преозначен.

У приповеци која већ насловом указује на доминантни временски оквир збивања, семантика зиме као демаркационе линије оштрих опозиција још је истакнутија. Дескрипција ентеријера којом се отвара прича постаје најпре амбијентал-

ни оквир атмосфере која окружује двоје остарелих чланова породице, Витомира и Јевду. Синестезичка слика која носи снажан атмосферички потенцијал употпуњена је мотивима „полуствари” или „квазиентитета”, у значењу које овим појмовима приписује Херман Шмиц (2018: 27), као што су: хладноћа, слаба светлост, пепео у огњишту, мрачни углови просторија.

Хладно и пусто у сумрачној просторији без прозора коју зову 'кућа', а која је у исто време и кухиња и трпезарија и остава и спаваоница за остареле чланове породице. На огњишту више пепела него ватре. Слаба светлост зимског поподнева пада одозго, кроз бацу. Не зна се тачно које је доба. Нека студена, уједначена, мрка вечност. Изгледа да нема жива створа.

Шмицов став о атмосфери која се никада не може локализовати потврђује и доминација квазиобјеката у уводном сегменту приповетке, на које смо скренули пажњу. Индикативна је у том погледу реченица: „Не зна се тачно које је доба.” На основу цитата може се, такође, закључити да се функција овог дескриптивног пасажа не исцрпљује нити у мимези свакодневнице, нити у метафоричком предочавању психологије јунака. Његов пуни смисао као атмосферичког описа који увек означава стање између субјекта и објекта, треба тражити у оном „процесу модернистичке естетизације перцепције стварности, који је представљао отклон од миметичке концепције стварности и окретање ка њеној симболизацији”.¹¹

Наговештај хладне вечности у којој нема живота, није само симболички рефлекс старости или краја животне путање; даље у причи Андрић ће почетну слику егзистенцијалне језе проширити новом негацијом – поништавањем приче, и новом аналогијом: ћутања и зиме: „Ћутања су дуга, студена и потпуна („Зими” 1960: 46)”. У „тишин(а) и која изгледа без-

¹¹ Детаљније о улози атмосферичког описа у процесу модернистичке естетизације стварности у Milosavljević Milić 2020: 31.

дана и време(ну) које се чини бескрајно” (Ibidem), Андрићеви јунаци досежу до новог искуства – искуства смрти као оностраног. Као наличје ове хладне тишине јавља се исто таква хладна реч, или понека „студена шала” (Ibidem). Топос Андрићеве (ауто)поетике, прича и причање, у овој приповеци, као у негативу, бива семантички испражњен, наговештавајући тако постмодернистички топос знака без референце, који је страшнији од ништавила. И када разговарају, Витомир и Јевда то, заправо, не чине: „Зато је њихова препирка тако аветињски мирна, хладна и спора, и зато се диже и пада потпуно неочекивано, без везе са предметом разговора” („Зими” 1960: 48). Поништавање приче, било као њено обесмишљавање, или „доживотно ћутање”, велика је симболичка бела или хладна страна („пре великог снега”, „Зими” 1960: 45), апокалиптичке антитезе свих оних андрићевских великих приповедача, који, као и писац сам, једино у причи и причању виде смисао, трајање и витализам живота.

И у овој приповеци, као и у осталим двома из циклуса, зима није годишње доба, или је то најмање; као темпорални маркер негативитета, њено време није календарско, нити је мера људског трајања; оно најављује егзистенцијалну студен, ону димензију вечности која је човеку страна, фигуративно назначену у метафори одузетости, ћутања, или уласка у онострано.

Дистопијску слику немог тренутка као залеђене тишине, налазимо и у последњој написаној, а првој у циклусу причи, „Лов на тетреба”. Ћутање је овде симптом приповедачеве (Витомирове) немоћи, оно што као стање исцрпљености долази након екстатичног тренутка и велике приче.¹² „Дошао је крај сваком причању. Свуда влада месечина. Све је залеђено и немо у студеној укочености те нове, моћне

¹² О значењу велике приче поводом ове Андрићеве приповетке в: Милосављевић Милић 2017: 155–168.

стихије, и нема више изгледа да ће ико проговорити, ишта казати” („Лов на тетреба” 1960: 37).

У приповеци „Лов на тетреба”, семантиком зиме даље се продубљује искуство оностраног као гранично искуство, а психолошка мотивација Витомировог лика у једном сегменту приповетке у потпуности је препокривена нуминозном. Осећајући да је његово причање „недовољно и нејако, и да није изазвао код слушалаца дивљење које жели да изазове” („Лов на тетреба” 1960: 36), Витомир констатацијом: „Нико не зна шта је зима на Дикавама ни како се сељак са њом рве и надурава” („Лов на тетреба” 1960: 35), отпочиње причу у којој се преплићу реално и фантастично, стварност и мит, јавна и сан. Уметнути наратив, обликован у форми меморате,¹³ такође прати атмосферички опис зимске ноћи: „Газим онај цјелац и не знам право шта је *доље* а шта *горе*, шта је снијег а шта су звијезде. Помијешало се небо са земљом, па ето! Обневидео сам од суза. Ледим се, а сав сам у ватри” („Лов на тетреба” 1960: 35). Первертирање просторних опозиција уз понављање фигуре антитетезе, додатно активира атмосферу мистике као неопходан позадински амбијент за догађај који је вредно испричати: „Ни у сну се не виђа то што може на Дикавама човјека да стрефи.” [...] „Ја сам једне такве ноћи на Дикавама видио – Бога.” („Лов на тетреба” 1960: 36), наставиће Витомир да се исповеда већ уморним саговорницима који у планинској ноћи чекају да чују тетребову песму. Полифункционалан мотив зиме у овој уметнутој епизоди измештен је у односу на актуелни хронотоп приче и временски (прошлост), и просторно (Дикава је другачија до непрепознатљивости), апсорбујући снажан симболички потенцијал којим се мења дотадашњи миметички регистар приповедања.

Имајући у виду ово троструко јављање мотива зиме и хладноће у циклусу приповедака о Витомиру (уз варијацију

¹³ В. о томе у: Милосављевић Милић 2017: 155–168.

атрибута са истом значењском конотацијом), могли бисмо рећи да атмосферички потенцијал зиме и зимског пејзажа постаје једна од идејних интегративних спона унутар циклуса чији симболички премаз преко светова појединачних прича указује на метафизичке аспекте као њихово заједничко, у кључу модернистичке поетике, обједињујуће својство. Томе у прилог иде и заједнички, негативни семантички предзнак мотива који се градацијски интензивира оним редоследом којим су приповетке настајале. Зато ће искуство читања које прати логику света приче и циклусног жанра резултирати обрнутим утиском слабљења симболичког регистра мотива зиме, као својеврсним антиклимаксом. Другим речима, игра са двоструким редоследом и амбивалентним учинком читања приповедака о сељаку Витомиру симптом је још једне особите тензије овог циклуса, оне између неосимболистичке слике света, која претендује на трансцедентна и универзална значења, и поступка наративизације који прати једну накнадно реконструисану хронологију збивања у животу човека приклањајући се више миметичком обрасцу. Чак и када смо свесни експлицитног хроматонимског оквира – радња у првој приповеци из циклуса почиње уочи Ђурђевдана, а у приповеци којом се циклус завршава неколико недеља након Ђурђевдана, – целовити протосвет који настаје интеграцијом појединачних светова, није кохерентан ни сисаоно стабилан. Чини се да је управо у тој нестабилности садржан и интерпретативни изазов овог Андрићевог приповедачког циклуса.

КОНСТРУКЦИЈА НАРАТИВНОГ ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ *МАМАЦ* ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

1.

Романи Давида Албахарија, *Снежни човек* (1995) *Мамац* (1996) и *Мрак* (1997) настали су један за другим, након пишчеве емиграције у Канаду 1994. године. Због сличности на тематском плану, у концепцији хронотопа и локализацији главне радње, те аутобиографских елемената и приповедачевог гласа, ови романи су у критици разматарни као „канадска трилогија”. Заправо, Албахари није радикално променио своју поетику променивши стваралачко окружење, али су се као две превасходно тематско-мотивске новине јавили интерес за актуелна историјска збивања и проблем идентитета који је повезан са феноменом емиграције. До тада већ учестали и пред опасношћу да постане препознатљиви постмодернистички манир, аутопоетички и метапоетички дискурс (нпр. из романа *Кратка књига* који претходи поменутој трилогији), сада добија свој лајтмотивски и репетитивни пандан у ауторефлексивном дискурсу којим се проблематизује концепт идентитета.

Албахари се на тај начин прикључио великом таласу у књижевности запада,¹ који карактерише заокупљеност проблемима идентитета, а са којим су непосредно повезане и бројне ЈА-теорије (у првом реду феминистичке и родне).²

¹ Познато је да је Д. Албахари превео и велики број дела савремене америчке прозе међу којима су она Р. Карвера, Т. Пинчона, Д. М. Томаса.

² Поред најутицајније теорије наративног идентитета Пола Рикера, треба поменути и теорије Аластера Макинтајера, Филипа Лежена, Ендрјуа Гибсона, Џона Ејкина.

Засебан рукавац се при том тиче теорије аутобиографије која се не може промишљати изван концепта идентитета.

За разлику од статуса овог концепта у модернизму, који открива субјективност и интерес за егзистенцијалне аспекте индивидуе, растакање постмодерног субјекта у поетици краја минулог века завршава у лику разбијеног, некохерентног сопства или радикалне мултипликације хетерогених, флуидних и путујућих идентитета³. У готово доминантном аутобиографском исказу приповедних жанрова, или све присутнијој аутофикцији, приповедач, који је истовремено и аутор (или, према Рикеру, „ко-аутор”), и јунак, самоиспољава се у новом виду идентитета о коме се у актуелном књижевно-теоријском, али и филозофском и психолошком дискурсу, све више говори као о „наративном идентитету”.

Појам *наративни идентитет* увео је филозоф и теоретичар Пол Рикер у истоименом есеју који је објављен 1991. год. у часопису *Philosophy Today*.⁴ Надовезујући се на Мекин-тајерову (Mc Intyre) тезу о наративу (причи) као суштинском оквиру разумевања и придавања смисла људском животу („наративно као јединство живота”),⁵ Пол Рикер истиче да је сам чин приповедања оно што неповезане аспекте животне стихије чини смисленим и повезаним (1991: 78). Разматрајући међузависност идентитета јунака и конфигурације фабуле, Рикер

³ Индикативан је у том смислу појачан интерес за феномен транссветовних и трансфункционалних идентитета јунака књижевних дела.

⁴ Студија је пре тога објављена на француском језику 1990. Премда се данас поменута синтагма изворно приписује Рикеру, упутно је генезе ради указати на Ернеста Касирера који је, инспирисан Спинозом, свест о времену и свест о ЈА сматрао неразлучиво повезаним: „ја налази и зна себе у тројном облику свести о времену” (Kasirer 1985: 151).

⁵ Несумњив утицај који је Рикер изазвао увођењем поменуте синтагме видљив је, такође, и у полемици која се последњих година води између поборника Рикерове тезе и оних који конфигурацији или доживљају идентитета поричу наративна својства. В. о томе у: Strawson 2004: 428, као и Сартвелову критику Макин-тајеровог и Рикеровог концепта наративног идентитета у: Sartwell 2000: 39.

је указао на наративну медијацију као значајан аспект спознаје/интерпретације сопства (1991: 80). Овај ће теоријски концепт највише утицати на савремено проучавање аутобиографије као парадигматичног жанра за конструкцију наративног идентитета. Одбацавањем дихотомије приповедног и доживљајног ЈА, карактеристичне за структуралистичко проучавање аутобиографских форми, у први план је стављен сам (наративни) процес конструисања идентитета. Суочавање сећања са имагинацијом показује да аутобиографска „истина” настаје као „резултат преноса когнитивних параметара на онтолошку раван” (Löschnigg 2010: 263), што даље води до закључка да је фикција интегрални елеменат формирања идентитета.⁶

Полазећи од тезе о динамичкој природи наративног идентитета и променљивој субјективности која из ње проистиче, размотрићемо начин на који се у Алабахаријевим романима из прве канадске фазе конституише идентитет јунака, али и приповедача и аутора. Оваква истраживачка оријентација проистиче из већ поменутих суштинских карактеристика пишчеве поетике које се тичу ауторереференцијалности и метатекстуалности.

2.

У роману *Мамац* приповедач помера тежиште са приповедања сопственог живота и новостечених емигрантских искустава (као доминантних тема у роману *Снежни човек*) на причу о мајци и њеном животу. У основи су два наративна гласа – један припада наратору, досељенику у неименовани град (велика периферија) на северу Канаде, а други мајци – који су профилисани у наизглед традиционалном наративном – у првом, односно, миметичком (драмском) реги-

⁶ На промишљање наративног идентитета и сопства значајан утицај извршили су и когнитивни психолози Данијел Шахтер и Мајкл Бамберг, као и клинички неуролог Антонио Дамасио.

стру, у другом случају. Након што се доселио и почео живети у страниј земљи, наратор проналази давно снимљене магнетофонске траке на којима је забележена мајчина исповест. Тако се у роману смењују две хронотопске равни – она која припада прошлости и местима у некадашњој Југославији, и она која припада наративној садашњости и иностраној земљи. Дословно и метафорично одмотавање некадашњих живота покушај је, заправо, њихове наративизације. Приповедач је свестан да су „људски животи читљиви само када су тумачени у функцији прича које људи причају о себи”. Ако „тумачење себе (тек) у причи налази повлашћено посредништво” (Resouer 1999), јасно је зашто Албахаријев приповедач не може тако лако допрети до оног „хијазма између историје и фикције” у коме, према Рикеру, обитава наративни идентитет. И са свешћу да је сопство увек *испричано сопство* (Resouer 1999: 49), чини се да отпочиње и завршава проблем јунаковог (и нараторовог) трагања за идентитетом. Јер, питање је како приповедати о сопственом животу тамо где наратору све недостаје: земља из које је потекао и које више нема (оно, према Рикеру, „телесно усидрење у свету”), мајка која је давала смисао целој породици, а која више није међу живима, језик који измиче, а са њим и прича, наратив који се непрестано разграђује рефлексивом.

Откако сам овде, ходам као празна шкољка, као пуж из којег допире хук непостојећег мора, носим одећу као најтежи терет, повијам се под ударима ветра, запрепашћен сам што имам толико снаге да могу да држим шољу с кафом.

Осећај неприпадања најснажније се осећа у језику, туђем, као непремостивој баријери да се идентитет продужи у континуитету који не би значео само ИСТОСТ, већ и ИСТОВЕТНОСТ у времену. Наратор се враћа гласу мајке као „првобитном обличју”, али парадоксално, управо та немогућност стварног повратка, прекида, попут оних на завршецима снимака, најављује идентитетски расцеп.

Осећао сам како ме други језик обузима, како ме прилагођава својим захтевима, како и сам постајем друга особа. И зато, када сам чуо мајчин глас, устукнуо сам, не због тога што је њен глас допирао, како се то обично каже, с оне стране гроба, већ због тога што сам осетио, и то као стварни бол, како ме *мој* језик одвлачи од новог домаћина и великом брзином враћа у првобитно обличје.

Испоставља се да наратор може досегнути само на овај реверзибилан начин до свог некадашњег или млађег ЈА, али то није наставак, ни одлазак, већ повратак чија се илузорност потврђује у тишини, немуштом пуцкетању траке која се у једном тренутку мора завршити. Приповедач инсистира на психолошкој разлици која постоји између мајке, која упркос трагичној судбини, наставља даље да живи (пристајући при том на идентитетске алтер(н)ације: Српкиња, па Јеврејка, па опет Српкиња и Јеврејка), и сопствене немоћи. Отуд и разлика између континуитета мајчиног приповедања („Желим да наставим”, речи су мајке које сведоче и о наративном (усменом) и о оном стварном настављању живота), и фрагментарности и репетитивности приповедачеве приче.⁷ Као знак напуклине у телеолошкој природи и динамичкој конфигурацији заплета, наратив овог романа симптоматично открива немогућност задобијања и наративног идентитета све три инстанце: лика, приповедача, коаутора.⁸ Рикер каже да „у мери у којој се прича приближава тачки поништавања лика, роман губи наративне квалитете” (1999: 59), тумачећи ову кризу наративности као „разголићавање *истоветности* губитком потпоре *истости*” (1999: 61). Јер, ако сам идентитет приче чини идентитет лика (у чему се огледа и она специфична „дијалектика неусклађе-

⁷ Између осталог, у роману се више пута понавља реченица са незнатним варијацијама: „Седели смо у ресторану у средини речног острва [....].”

⁸ Проблем идентитета коаутора подразумева разматрање знатно ширег аутобиографског контекста који превазилази тематски опсег ове студије.

не усклађености”, Resouer 1999: 58), тамо где се нит приче непрестано кида а догађаји смрзавају, било у својој репетитивности или усуду медијације (посредовања, попут снимљеног гласа на траци, звучног наратива који има свој крај), не може се ни доћи до самоостварења или самопотврђивања.

А овде, које није исто „овде” као оно које је мајка поменула, нема приче, нема шта ни да се види, цео град је периферија, нема правог центра, нема тргова, постоје само раскрснице и тржни центри. Живот је невидљив.

Виђена из угла дошљака, Канада је земља без историје, а то значи и без приче. Зато оно обиље историје која се згушњава у мајчиној причи уноси неравнотежу између два времена – прошлости и садашњости и између две земље – једне које више нема и оне која у својој невидљивости не може постати уточиште, као и између два наратора – мајке, чија прича има кохерентност, заплет, катарзу и разрешење, и ЈА–приповедача који сумња у сваку могућност наративног именовања себе.⁹ Зато, заједно са Рикером можемо рећи да је у Албахаријевом роману „испричана прошлост тек псеудоисторија наративног гласа” (1999: 75), тамо где је реални живот позајмио од сигурности фикције предвидљиве и провизорне фигуре заплета.¹⁰ Посматран из такве перспективе, завршетак романа нас не изненађује: варијација не–приче и њеног одсуства је и њено неприхватање, симболично представљено у завршној сцени одбијеног (несхваћеног) рукописа.

⁹ Симптоматично је да наратор, као лик у свету приче, није именован.

¹⁰ Уп: „Што се тиче наративног јединства живота, у њему такођер треба видјети несигурну мјешавину стварања фабуле и живог искуства. Управо због заобилазна карактера реалног живота имамо потребу за сигурношћу фикције како бисмо је ретроспективно, накнадно, организирали, сматрајући предвидивом и провизорном сваку фигуру постављања заплета посуђенога из фикције или повијести” (Ricoeur 1999: 74).

КЊИЖЕВНИ ТЕКСТ У ОГЛЕДАЛУ ПОСТФИКЦИЈЕ

I

Пред нама су два рецепта за припрему кафе:

1.

„Српска кафа кува се на овај начин: цезву, искључиво за кафу, напунити чистом водом, па је ставити на штедњак или метнути у жар. Чекати да вода проври, метнути потребну количину шећера, па оставити да вода са шећером добро проври. Од провреле воде одвојити мало у шољицу, затим у воду у цезви ставити кафу, оставити да кафа прокључа један кључ, налити је оном одвојеном топлом водом, поклопити и оставити највише пола минута да се кафа слегне. У сваку шољицу кашичицом сипати помало пене, а затим одмах сипати и кафу, па је служити. Кафа која се служи не сме бити ни млака, ни хладна, ни преслатка, ни сувише јака, ни сувише слаба. Најбоље је држати се ове мере: на једну особу ставити у цезву шољицу и по воде, 1 коцку шећера и 1 кашичицу кафе” (Марковић 1965: 73).

2.

„Претходна напомена

Рецепт

За једну кафу потребно је следеће: децилитар воде, по вољи шећера, кашичица до две кафе.

Воду сипати у металну посуду, зашећерити и пустити да проври. После првог кључа скинути са ватре, па тада додати и кафу. Промешати и поново вратити док не избије још један кључ. Сипати у одговарајући број шољица, зависно од тога колико сте кафа скували.

Служити сасвим вруће. Прво пирити, затим пити у малим гутљајима. Правити задовољан израз лица. Отворити овај роман и почети са читањем” (Петровић 2003: 11).

Лишени контекста, рецепти су нечитљиви у погледу њиховог фикционалног и естетског потенцијала, али се могу одредити као дискурзивни тип. Реч је о примарно процедуралном дискурсу, са елементима наратива.

Када се реферише на контекст и правац рецепције се мења: оквири интерпретације задужени за онај процес који Џонатан Калер назива натурализацијом, почињу да позиционирају дати текст унутар постојећих когнитивних складишта. На тај начин Патин рецепт за српску кафу остаје само један у низу из чувеног Кувара, док се други рецепт преображава у кратку причу, односно, фикционални текст. Наравно, хипотетичка променљивост контекста преозначила би управо на обрнути начин природу ових текстова.

Шта је сврха ове паралеле, или, зашто се жанровским иновацијама у савременој српској књижевности приступа издалека и изокола, ван утабане стазе књижевнокритичког (позитивна оцена), књижевноисторијског (значај иновације) и књижевнотеоријског (интертекстуалност, жанровска хетерогеност) сагледавања?

II

Намера нам је да применом когнитивнонаратолошког метода покушамо да једну већ делом прочитану књижевну појаву сагледамо на другачији начин, не бисмо ли дошли до увида у међужанровске или трансжанровске релације, као и у природу текста који из њих проиходи.

У том погледу важно нам је теоријско полазиште које се тиче когнитивних оквира интерпретације схваћених у смислу елаборисаном у радовима Ирвина Гофмана, Чарлса Филмора и у новије време, Вернера Волфа. Нећемо детаљније

овде износити њихове теоријске доприносе,¹ довољно је да укажемо још једном на кључне ставове:

- Оквири су културно формирани метаконцепти, од којих већина поседује извесну стабилност, чак и ако се модификовани или нови оквири могу појавити у одређеним околностима. Као такви, оквири утичу на процес уоквиравања.
- Основна функција оквира јесте да омогући и да усмерава тумачење.
- Уоквиравање се дефинише као кодирање апстрактних когнитивних оквира који у непосредном контексту добијају интерпретативну функцију (Wolf 2006).

Дакле, наша почетна хипотеза је да се иновативни и жанровски капацитет и алтеритет савремене прозе не може објаснити изван концепта когнитивних оквира, те да се привилеговани или неизбежни феномен интертекстуалности не може затворити унутар текстоцентричних граница.

III

Књига Горана Петровића *Савети за лакши живот* је његова прва објављена збирка прозе, из 1989. године. Њено жанровско одређење је маскирано и засновано на „обмани” већ од првог оквира – наслова.² Други, експлицитни текстуални оквир – поднаслов, доноси делимично разрешење јер

¹ У српским научним круговима когнитивни концепт оквира предочен је (а у неколико радова и примењен у анализи конкретних књижевних артефаката), у текстовима који су објављени у новије време Д. Вукићевић, Д. Милутиновића, С. Мацуре, Ј. Вуловић, И. Стојиљковића, С. Милосављевић Милић.

² Додуше, питање когнитивног првенства иницијалног контекстуалног оквира остаје отворено или нерешено, јер то може бити и наслов, али и име писца на корици књиге које, такође, активира предзнања и усмерава очекивања. Уколико ови циљани знаци вођења изостану, наћи ћемо се у ситуацији у којој је био онај читалац који је својевремено Павићев роман *Хазарски речник* тражио међу лексикографске речничке публикације.

најављује „Роман уз кафу”.³ Овај гранични оквирни маркер који, да се послужимо Гофмановом синтагмом, нуди „кључеве за тумачење”, преко генеричке (жанровске) ознаке указује на својство фикционалности текста. Дакле, уговор са фикцијом и са једним њеним жанром је на овом месту недвосмислено закључен а његов имерзивни потенцијал покренут. Паратекстуално диригована (исту функцију имао би и наслов „Велики народни кувар”), наша претпоставка о фикционалној природи текста битно предодређује и наше интерпретативне стратегије.

Полазећи од става да се фикција као генеричка ознака мора разлучити од фикционалности као својства дискурса, Џејмс Фелан, Ричард Волш и Хенрик Сков Нилсен, унутар реторички оријентисане теорије,⁴ фикционалности приступају као скаларном феномену који почива на интерпретативној претпоставци о комуникативној интенцији пошиљаоца. Отуд је боље поћи од културног контекста фикције, него од логичке или онтолошке природе фикционалног текста. Притом, ако прихватимо и став наведених аутора, да се поменуто својство повезује са човековом способношћу имагинације,⁵ онда се морамо сложити и са тврдњом да се фикционалност може перципирати и изван фикционалних жанрова (као у нашем примеру рецепта, чему ћемо се касније вратити), те да ће на концепт „глобалне и локалне фикционалности”⁶ примарно утицати когнитивни оквири различитог порекла.⁷

³ Ц. Фелан, Х.С. Нилсен и Р. Волш истичу да је један од начина да се укаже на фикционалност као својство путем генеричке ознаке (Nielsen, Phelan and Walsh 2015).

⁴ Реч је о студији „Десет теза о фикционалности”. За поменуте ауторе реторика фикционалности почива на комуникативној интенцији пошиљаоца и примаоца (Nielsen, Phelan and Walsh 2015: 64).

⁵ Теза кореспондира са концептом фикције као лудичког феномена.

⁶ „Узајамни однос између фикције и нефикције можемо објаснити преко категорија глобалне и локалне фикционалности. Глобална фикција може садржати нефикционалне делове, као што и глобална нефикција може имати фикционалне сегменте. На тај начин нефикционалност може бити

Да није реч о тек препознатљивом метафоричном маневру у наслову Петровићеве збирке, потврђује унутрашњи текст, односно, начин на који је организован.

Реч је о низу кратких прозних целина од којих свака има свој наслов, организованих тако да експлицитно противрече канонизованим литерарним наративним врстама. Уместо очекиваног „романескног”, оне опонашају процедурални или инструктивни тип дискурса не испуњавајући притом у потпуности и све прагматичке услове овог дискурса.

Погледајмо укратко карактеристике процедуралног дискурса, за чије се најчешће примере у литератури наводи рецепт за припрему јела и туристички водич.

1. Његово основно својство је искуствена иконичност (нека врста изоморфизма између текста и нашег доживљаја света), услед чега су експлицитни маркери темпоралности непотребни (Virtanen 1992: 188).

2. Док је у наративном дискурсу присутно завршено време, у процедуралном тексту је пројектовано време.

3. Одликује се јаком контекстуалном зависносношћу (Virtanen 1992: 200), а акције, било да је реч о инструкцијама или упутствима, блиско су повезане са ланцем збивања у широком распону.

4. Описани редослед акција чини макро-догађај (Virtanen 1992: 202).

5. Покаткад нуди алтернативне процедуре у зависности од очекивања и намере корисника, али избор је лимитиран претходним корацима или секвенцама збивања.

својство које је подређено фикционалним циљевима и обрнуто” (Nielsen, Phelan and Walsh 2015:2015: 67, прев. Милосављевић Милић).

⁷ „Ниједна формална техника нити друго текстуално својство не могу сами по себи бити неопходан или довољан услов за идентификацију фикционалног дискурса” (Nielsen, Phelan and Walsh 2015: 66).

6. У процедуралном дискурсу нагласак је на оном шта се ради, а не на оном ко то ради (*обезличавање*).

7. Глобална интенција предодређује ментално креирање плана акције.

8. Различите су импликације субјекта исказа – нпр. надређенији виши ауторитет је у упутству за вожњу него за коришћење компјутера, или у односу на оног ко подучава, као у куварима.

9. Широки је распон процедуралног текста (Aouladomar, Saint-Dizier, 2006: 13).⁸

10. Интерактивност је важна одлика процедуралног дискурса (Aouladomar, Saint-Dizier, 2006: 18). То је тип текста који комуницира, подучава, оправдава, објашњава, брани, забрањује, упозорава, стимулише, вреднује.

11. Аутор процедуралног дискурса мора водити рачуна о когнитивној и епистемичкој димензији текста у односу на примаоце и имати на уму њихова знања, очекивања, претпоставке, способности, склоности...

12. Процедурални текст мора бити кохерентан, без контрадикција и недоумица (Aouladomar, Saint-Dizier, 2006: 18).

Преузимајући форму рецепта (односно, једног типа процедуралног дискурса), Петровић посеже за једном од уобичајених савремених приповедачких стратегија која се односи на прерушавање (поигравање) жанровима, чиме се неминовно активирају различите интертекстуалне релације.⁹

⁸ Овим својством се може објаснити и његов наративни и жанровски потенцијал.

⁹ У до сада најобимнијој студији посвећеној Петровићевом прози, ауторка Јана Алексић истиче да је приликом њеног тумачења неходан методолошки плурализам, додајући да је „исходишна тачка Петровићевог поетичког концепта и приповедни фокус у готово свим његовим романима и неколиким приповеткама откривање и легитимисање онтолошког статуса приче” (Алексић 2013: 12).

Уз то, овде није реч о преплитању *књижевних* жанрова, већ о „употреби” оног типа текста чија примарна функција није естетска. Зашто бисмо онда овај текст одредили као кратки роман фрагментарне структуре, а не као збирку рецепата или практичних водича, упутстава за свакодневну употребу? Другим речима, о чему, заправо говоримо када анализирамо феномен интертекстуалности у контексту жанрова?

Вратимо се још једном на пример цитираног „рецепта” за кафу којим почиње Петровићева књига.

Није тешко уочити место на коме долази до девијације процедуралног дискурса који је најављен у поднаслову: то је претпоследња реченица: „Правити задовољан израз лица.” Диригована емоционална реакција доводи истовремено до персонализације и фикционализације јунака, који је до тада био метонимична замена било ког безличног или анонимног потенцијалног конзумента или реализатора упутстава. С обзиром на то да овде почиње и разилажење потенцијалног адресата (корисника) и јунака, аутор је принуђен да обезличену културну конструкцију ауторитета¹⁰ замени препознатљивом метатекстуалном конвенцијом фикције. Зато следећа реченица, којом се „псеудо-рецепт” завршава гласи: „Отворити овај роман и почети са читањем...”¹¹

¹⁰ Овде би требало направити дигресију и вратити се поређењу са Патиним куваром. Те давне 1965. год, када је изашло његово шесто издање, већина рецепата имала је метонимијски конкретизованог јунака, који је био истовремено и читалац и потенцијални реализатор упутства. Речено савременим нараторским речником, наративна и ауторска публика виђе ни су у савршеном садејству у лику „домаћице” или „домаћица”. Културна конструкција ове фигуре, на чему се овде нећемо задржавати, могла би бити данас делимични *кривац* за разилажење два типа публике у савременој рецепцији. Није згорег рећи да управо на том феномену разилажења почива фикционална природа текста.

¹¹ Искоришћен је притом поменути потенцијал интерактивности, односно учешћа адресата у свету приче.

Тако је италокалвиновска чаробна формула пренела читаоца (првобитно виђеног као конзумента и актера)¹², у наративни свет чије су се контуре почеле оцртавати на позадини или у пресецима активираних когнитивних оквира, како текстуалних (рецепт), тако и уопштено искуствених. Свет приче који се помаља још увек је више изван текста него што је у њему, или би можда тачније било рећи, још увек долази као ехо других текстова (вербалних и оних метафоричних, искуствених), који овом конкретном претходе.

То није необично за почетак текста. Напротив. Јер, несумњиво је да ће ослањање на постојеће когнитивне залихе бити упадљивије уколико је степен имплицитности наративне информације већи, како би се и на тај начин ублажио отпор модификацији постојећих оквира.

Дакле, као што ће онај ко припрема храну, док прати прецизна упутства, лако премостити и „места неодређености” у тексту,¹³ тако ће се и Петровићев читалац сусрести са аутором у свету где је припрема српске или домаће кафе блиско искуство које се може поделити. А захваљујући металепси из последње реченице, исти ће са лакоћом премостити онтолошке границе фикције и стварности и постати онај, из каснијих Петровићевих дела, добро познати путник кроз паралелне стварности.

¹² Ова удвојена и амбивалентна позиција читаоца инструктивног текста отворила је широке могућности за интерактивност наратива и читаоца.

¹³ Ради се о односу такозване глобалне и локалне кохеренције дискурса на које указује Џ. Хобс (1990: 50). У рецепту је важно рећи колико комада јаја или грама шећера, али не и где се ти састојци купују (уколико није реч о посебном бренду), не и како стићи до продавнице, узети са полице, ставити у корпу...итд, све оно што већ подразумева такозвана схема набавке хране. Ипак, у старијим куварима какав је онај Спасеније Пате Марковић, може се срести и таква, привидно редувантна информација, која не ремети прецизност и редослед корака, каква је ова на почетку рецепта за надевену телећу плећку: „Замолити месара да из плећке младог телета извади кост, а месо растањити у што већи комад” (Марковић 1965: 264).

Постмодернистичка склоност ка металепси захвата убрзо и ауторску фигуру. После првог поглавља („Како водити разговор уз кафу“), следи поглавље под насловом: „Како написати савет за вођење разговора уз кафу“:

Сести за сто. Узети папир и оловку. Усредсредити се. На нечије куцање одговорити са „да“. Подићи главу и видети да у собу улази ваша сестра са писмом у рукама. Сетити се да сте све ово већ једном доживели. Савет за „разговор“ преписати из сећања.

Очито је да овде долази до мултипликације транссветовних идентитета јунака, читаоца и аутора, који подсећа на познати *mise an abyme* ефекат. Тако су већ на самом почетку овог микро-романа три класичне инстанце књижевног текста изгубиле „подразумевану“ идентитетску и онтолошку разлику а границе међу њима постале порозне и пропустљиве, као и између других опозитних појмова: фикције и стварности, приче и упутства, задовољства и употребе. Чини се да је Петровић рачунао на оне потенцијале инструктивног или процедуралног текста (као што су интерактивност и обезличеност субјеката), који могу изазвати поменуте учинке.

IV

Различити наративни фрагменти који следе након оквирног рецепта, а који творе лабаву романескну структуру, обликовани су наизменичним смењивањем инструктивног и аргументативног дискурса. На то указују и сами поднаслови, нпр: „Како водити разговор уз кафу“, „Како чинити уобичајене ствари“, „Како се понашати приликом застакљивања месечине“, „Како се држати за руке а не потонути“, „Како постати Трнова Ружица“, „О смрти“, „Које су склоности савременог човека“.

Наративна линија дела настаје из мотивског уланчавања (што одговара препознатљивим релацијама међу се-

квенцама процедуралног текста: паралелни, конкурентски, условни односи), а линеарни хронолошки ток доследно прати пројектовано време. Због тога се цео наратив претвара у хипотетичку причу, атемпоралну¹⁴ нереализовану могућност, која би, међутим, могла постати и нечији (било чији, свачији) актуелни или стварни живот, када би се упутство реализовало.¹⁵

Навешћемо још два примера, из књижевног и процедуралног текста, како бисмо скренули пажњу на паралелу између метонимијских ликова анонимног адресата и привидно обезличеног гласа пошилаоца, оног фукоовског, већ настањеног у дискурсу.

КУВАР:

Уживање је и за око и за укус лепа округла лопта, румена и шупља, коју зовемо крофном. У извесним приликама крофна је скоро обавезно послужење за столом. Само треба одмах напоменути: потребно је пажње и стрпљења ако хоћете да добијете лепу крофну (Марковић 1965: 516).

ПЕТРОВИЋ:

Како пушити цигарете у друштву

Полако, одмереним покретима руке. Дим испуштати замишљено и тобоже незаинтересовано правити колутове. Обавезно ћутати. Ако вас ко шта и упита, одвратити гестом руке, али не махати превише јер је то простачки, а кварите и колутове од дима. Цигарету угасите енергично. Честитања и цвеће од присутних примити достојанствено.

Тематска фрагментација, редукција фабуларних линија, некомпатибилност слика или сцена, на једној страни и неименовани, хипотетички учесник (јунак који дела и доживљава), на другој страни, покрећу наративни замајац све

¹⁴ О временским аспектима виртуелног наратива в. Милосављевић Милић 2016: 91.

¹⁵ Индикативна је у том погледу честа употреба кондиционала и модалних израза: „Уколико се нађете у оваквој ситуацији [...]”, „Може се догодити”.

интензивније утичући на нашу концептуализацију светова приче који се усложњавају, гранају и богате, или, речено језиком Л. Долежела, „засићују”. Илустроваћемо то цитирањем десетог поглавља: „Шта се убраја у невероватне доживљаје”:

У невероватне доживљаје се убраја: видети сову са крзном, заборавити развод родитеља, сликати сан, заљубити се, пронаћи човека рибу и човека птицу, открити центар воде, причати преко телефона, погледом премостити улицу, седети у арени, застаклити месечину, опустити се, водити љубав ујутру, писати музику, родити се два или више пута, умрети, шетати се viseћим мостом, имати механичку лутку, брати кајсије, фотографисати се у мексичком оделу, спречити мозак да заборавља, трезнити се, киснути, одгајати печурке велике као кућа, имати способност претварања у биље и слично.

Поменути поетичким поступцима, који онемогућавају креацију кохерентне приче, треба придружити и необичан спој различитих стилских регистара, као што су инструктивни, експликативни и лирски, а који је иначе карактеристичан за савремену поезију.¹⁶ Прерушавање једног типа говора неким другим, од њега тако различитим, активира истовремено вишеструке интерпретативне оквири што резултира стварањем интегративних концептуалних (когнитивних) схема, овде схваћених у смислу теорије Жила Фоконијеа и Марка Тарнера. Иако је несумњиво постојање односа субординације између ових оквира, са приматом оквира фикционалности, као и генеричких оквира, не може се порећи да управо на модификацији очекиваног предзнања настаје литерарни ефекат Петровићеве прозе. Читамо рецепт, упутство или савет, али свесни оног лудичког „као да” префикса, очекујемо притом њихов естетски еквивалент.

¹⁶ Уп. запажање Х. Фридриха о „многогласју” и дисонанци као својствима модерне лирике, која се огледају у споју неразумљивости и фасцинантности (Фридрих 2003: 13).

И ту се можда крије кључно питање: колико ова генеричка мимикрија доприноси естетској вредности текста? Другим речима, у каквој су релацији оквирни метаконцепти, својство фикционалности и вредност књижевности? Савремене, когнитивнонаратолошке теорије најчешће заобилазе аксиолошке аспекте текста. Када је реч о Петровићевом роману, можемо говорити о занимљивом првенцу, након кога су дошла озбиљнија и боља прозна дела.

Можда је ипак лакше вратити се прототексту романа, рецепту као нелитерарном жанру чији степен наративности указује на његово приближавање фикцији.¹⁷ Преузимајући другачији, књижевности страни тип дискурса, Петровић се није упуштао у сложенији дијалог са његовим конвенцијама. Уместо тога, као што смо већ истакли, опонашао је његов парадигматичан, ненаративни образац. Али, слутећи притом да се у сенци таквог обрасца крије могућа, пригушена прича која се може актуелизовати.

Да ли је могуће, отуд, да је писац читао реверзибилно рецепт преко књижевности? Уосталом, и не треба много труда да се наиђе на причу тамо где се она не очекује, или макар на њен почетак:

Често се дешава домаћицама да им у зимско доба нестане слатка које су лети и у јесен припремале. И тада се прелази на наранчу или, како се често каже, поморанцу (Марковић 1965: 605).

У зависности од тога какав ћете сиже даље замислити, настаће и разлике међу овим могућим наративима. Наслов изаберите сами, али можете преузети и готово решење: *Слатко од поморанце*. Несумњиво, контекстуални оквири су већ активирани.

¹⁷ За Џ. Хобса управо је спој наратива и фикције оно што даје најјачу снагу књижевности (Hobbs 1990: 50).

КОЛИКО СУ МАЛЕ МАЛЕ ПРИЧЕ

1.

Синтаксичком формом у наслову овог рада желели смо истаћи и његову дословну запитаност и реторички потенцијал који алудира на пузму, облик реторичког питања којом се исказује протест (Ковачевић 2007: 75). Док би се у првом случају питање наслањало на традиционалан жанровски таксономски систем, прикривена афирмација фигуративног питања носила би одговор, који би, по свему судећи гласио: мале приче нису мале. Али, упркос овом покушају да динамизујемо и учинимо дијалектичком везу гледе антиномије жанра и против/пост-жанра, структуралистичког и когнитивистичког становишта, кратке приче и мале приче, најзад, приче као врсте литерарне уметности и приче као когнитивног модела, чини се као да стојимо у месту; релациона категорија наспрам другог и обимом већег жанра, тј. романа, и даље је ту, а опште место о фигуративном семантичком бескрају књижевности уопште, па и кратке приче, већ на самом почетку препокрива наш покушај промишљања ревизије једног жанра.

Није на одмет подсетити се још једног читалачког аксиома, који можда и суштински оправдава разлоге да се о назначеној теми говори. Изречен је безброј пута а ми ћемо га исказати речима Живојина Павловића: „Ако је кратка прича добра, онда је велика” (1989: 153). Парафраза којом би се бранио интелектуални аспект овог става, додала би: ако је кратка прича добра, онда је велика и о њој има сврхе расправљати.

Једна од поменутих антиномија имплицитно отвара и питање термилошких разлика који проблем генеричких класификација још више истичу. У контексту српске науке о књижевности појмови: кратка прича, цртица, приповетка

и новела немају сасвим стабилан жанровски дескриптивни статус. Разлога за то има више, а у овом тренутку дигресија ка историјскопоетичким претпоставкама и генези кратке приче¹ удаљила би нас исувише од задате истраживачке позиције. Није, додуше, краћа ни она путања која води ка савременој реактуелизацији мале приче као тзв. *приче из живота*, са њеним бројним подврстама, нарочито оним које омогућавају нови медији.² И овде смо, такође, суочени са даљим појмовним рачвањима, какво је оно које уводи дистинкцију између *кратке приче* (short story) као књижевнотеоријске врсте и *мале приче* (small story) као разних облика интимних / личних наратива, притом не и нужно кратких. Најзад, постмодернистичка наклоност ка поетици фрагментарног има свој, не само поетички, већ и социолошко–културолошки и филозофски еквивалент у краћим наративним, приповедно–поетским или приповедно–дискурзивним формама. Криза приче, не само као знак напуштања фабуле и крај метанаратива, била је препозната и у оним постмодернистичким парадигмама које су погодовале прози кратког даха.³

У већ овако скицираном увиду у теоријске противречности једног, наизглед, минорног жанра,⁴ наслућују се потенцијалне противречности и отворена места која пози-

¹ У историјској поетици преовлађује став да кратка прича своје порекло има у једноставним усменим облицима.

² Реч је о различитим врстама тзв „прича из живота”, малих прича, селфхелп наратива и других облика (квази)мемората. Теоретичари малих прича фокусирани су на интерактивни ангажман који саговорници улажу у приповедање и перцепцију приче, као и на начине на које овај ангажман утиче на обликовање идентитета учесника у наративној комуникацији.

³ Не заборавимо, притом, и општу релативизацију књижевнотеоријског дискурса, при чему се губи интерес за теоријски опис жанровских таксономија. Симптоматична је притом и све чешћа употреба (неутрално) појма „текст” којим се може заменити и заобићи свако конкретније жанровско именовање дела. В. о томе у: Руан 1981: 109.

⁴ Атрибут „минорно” последица је релационих жанровских дефиниција и супремације романа када је о прозним врстама реч.

вају на нова читања. Почетни оријентир су нам, притом, постојећа жанровска дефиниција и наративност као иманентно својство. Кратка прича се традиционално одређује преко „јединства радње, тона, расположења и утиска” тако да „на минималном простору остави максималан утисак”, будући да је она „дуга управо толико да се може прочитати у једном даху” (*Речник књижевних термина*, Београд, 1992). Парадоксално, ово одређење је, колико језгровито, толико и нејасно и замагљено.⁵ Насупрот просторно-временски мерљивим аспектима врсте (читање траје у једном даху, прича заузима минималан простор), стоје далеко неодређенији параметри, који до скоро нису имали адекватан књижевнотеоријски опис, или су поједностављено свођени на учинак рецепције, као што су: тон, расположење, (максималан) утисак. Споран у цитираној дефиницији, овде изабраној као репрезентативни егземплум који више подразумева него што методолошки експлицира, јесте и концепт јединства радње, односно, наведених параметара. У његовој основи препознајемо претпоставке структуралистичког концепта целине који даје легитимитет синтаксичким границама текста. Отуд и (наш) утисак о својеврсној оксиморонској вези између „јединства утиска” и „максималног утиска”.

Могући излаз из овог теоријскопоетичког ћорсокака потражићемо у критеријуму *наративности*. Оно што је *прича* у краткој причи, инхерентни је чинилац и многих других жанрова, не нужно по традиционалној таксономији наративних, па и оних у поезији.

Овакво полазиште утемељење има у концепту *света приче*, индикативном за когнитивнонаратолошки заокрет у хуманистичким наукама, па и у науци о књижевности. Примарно конципиран као ментални модел, свет приче је

⁵ Иако краткоћу сматра најважнијим и истовремено најрестриктивнијим својством кратке приче, А. Паско истиче и да је ово својство најтеже дефинисати (1991: 420).

трансжанровски, трансмедијални и трансисторијски феномен.⁶ Његова апликација има своју методолошку ваљаност, како у погледу ревизије или допуне већ постојећих теорија приповедања, тако и као потенцијално нов хеуристички приступ којим се могу откључати места која нису била методолошки поткрепљена. Иако у себе укључује неке од ранијих теоријскопоетичких категорија (садржина, локализација збивања, ликови), појам свет приче нема свој синоним међу њима будући да их на метонимијски начин све обухвата. Да није реч, притом, о њиховом простом збиру, потврђује применљивост појма и на ненаративне жанрове, као што је поезија, есеј, као и на некњижевне врсте. Као концепт, свет приче здружује раније раздвојене наративне категорије и њихове рецепцијске еквиваленте (доживљај књижевног дела). Емоционална и искуствена партиципација читаоца истакнута је притом као неизбежан пратилац урањања у светове прича.

Увођење концепта света приче у савремену теорију књижевности засновано је у највећој мери на концепту когнитивних оквира као примарних услова за активирање и урањање у виртуелни свет. „Базирани на искуству о свету који нас окружује и апстраховани у односу на конкретну ситуацију, ови когнитивни модели нису чисто субјективне структуре знања, већ, како истиче Вернер Волф (2006: 1) метаконцепти који представљају главно оруђе за интерпретацију стварности, уметности и других феномена који су повезани са опажањем, искуством и комуникацијом” (Милосављевић Милић 2016: 11).

Поменуће тенденције у тумачењу књижевног дела за резултат имају и померање тежишта са синтагматског на парадигматски аспект књижевног текста, што је од посебног

⁶ У овој синергији препознаје се евокација Ролана Барта који је у нараторском манифесту 1966. год. управо та својства приписао приповедању.

значаја у случају кратке приче. У начелу, за све краће наративне форме могло би се рећи да у њима долази до тензије између приповедања као формалног аспекта медијације, који се редукује, и домена света приче чије се значењске импликације управо таквом редукцијом интензивирају, како би наратив у целини био читљив. Уз то, и поводом кратке приче подразумева се да „услови наративности”⁷ у већој или мањој мери морају бити испуњени; лик, догађај, хронотопска позадина, са различитим степеном актуелизације прибавиће *свету приче* кратке приче и адекватан степен засићености. Ако се у разматрање укључе и други критеријуми засновани на когнитивистичким параметрима рецепције наратива, као што су: виртуелна оквирна претприповест и постприповест, интертекстуални литерарни и паралитерарни подтекст, резонантност текстуре⁸ – текст који се чита „у једном даху”, почиње претити својом неисцрпивишћу урушавајући успут и своју номиналну генеричку ознаку.

Нема сумње да је теза о малој причи а великом свету метонимијска слика сваке добре књижевности, али, у случају кратке приче она може бити потврђена тако да читалац остане без даха. Јер, како каже Мери Луиз Прат, „форма романа није по својој природи превелика за структуру тренутка

⁷ Мари-Лор Рајан уводи скаларну концепцију наративности као скуп следећих услова: 1) Наратив мора говорити о свету насељеном индивидуама); 2) Тај свет мора бити временски лоциран и подвргнут променама које су изазване неубичајеним физичким збивањима; 3) Неки од учесника у догађајима морају бити интелигентна бића која имају духовна својства и емоционалне реакције; 4) Неки од догађаја морају бити сврховити и мотивисани циљевима или намерама учесника); 5) Секвенце збивања морају чинити јединствени узрочни ланац који води до њиховог краја; 6) Бар неки догађаји морају у свету приче бити прихваћени као чињеница; 7) Прича мора имати за реципијента неко значење (2006: 11).

⁸ Примера је безброј, а с обзиром на наш изабрани изворни корпус поменићемо кратку причу Радована Белог Марковића, „На бунару” која већ цитатним насловом, а потом и непосредно у епилогу, активира резонанцу света приче познате приповетке Лазе Лазаревића.

истине, нити је кратка прича по себи сувише мала да исприча читав живот”. Притом, кратка прича не подразумева сама по себи и језички минимализам; неке од *Малих прича* у истоименој збирци Радована Белог Марковића написане су, из угла савременог читаоца, сложенем лексиком и не увек разумљивом синтаксом. Зато приповедачеве речи у краткој причи „Шта се чека” можемо схватити вишеструко – и као рефлективни епилошки коментар, као парадигму самог жанра, или пишевог аутопоетичког поступка: „Сам ћеш познати, сердачни мој, колко сам ти рекао, а за колко се мораш домислити” (2013: 27).

Усудимо ли се даље „домишљати”, зарад прецизнијег теоријског описа кратке приче требало би направити искорак ка актуелној допуни поменуте когнитивистичке парадигме. Реч је о тзв „4Е приступу” који се у последње време јавља као оријентација ка истраживању занемарених аспеката когниције. Тако би нови интегративни и холистички опис когницију видео као утеловљену (*embodied*), укоренењу (*embedded*), енактивну (*enactive*) и проширену (*extended*) (Menary 2010: 459), уз тенденцију да се овај ресурс допуни емоционалним или афективним параметром. Назначена теоријска платформа носи методолошки потенцијал применљив и у случају читања кратке приче која више није ни језгровита, ни јединственог утиска, као што ни (речима приповедача из приче „Ништавило” Белог Марковића), – „Феномен цитовања делотворан више није. Уместо да цури, све се разлива, све [...]” (2013: 65).

Снага наративног потенцијала којом се храни свет кратке приче, као само остварење оне могуће књижевности што ју је Цветан Тодоров најваљивао средином прошлог века, свој ехо проналази у још једном, за наше истраживање, трећем теоријском стимулансу, непосредно инспирисаном концептом *догађајности* у савременој филозофији и посткласичној наратологији. Ослањајући се на феноменолошку традицију, Жил Делез и Феликс Гатари догађај ситуирају у

међувреме, између два тренутка / стања ствари приписујући му на тај начин иманентну виртуелност као укупност његових актуелизација. „Стање ствари више није одвојиво од догађаја који, међутим, премашује његову актуелизацију на све стране (Делез и Гатари 1995: 201). На Делезовом трагу, Брајан Масуми указује на „апстрактни догађајни потенцијал” као на оно што је у догађају изражено, али није у стварности присутно. Он је комплементаран доживљавању појаве, догађају који је у својој целовитости виртуелан, иако се физички и објективно манифестује. За Масумија, као и за Делеза, управо уметност има ту снагу да учини да се потенцијал поново појави јер „што је апстрактнији и мање ограничен догађај, динамичније ће одлагати своју догађајност” (Mevorah 2013: 128).

Као кључни наратолошки појам, догађај је у савременој теорији приповедања замењен *догађајношћу* као „херменеутичком категоријом” (Шмид 2016: 776). Дефинишући је као „својство догађаја које подлеже градацији”, Волф Шмид (2016: 777) догађајности приписује непосредну зависност од жанра, односно од тзв. „догађајног кода”. „Да би се разумела догађајност, неопходно је знати догађајни код правца или жанра који се разматра” (2016: 781).

Из наведене истраживачке перспективе могло би се претпоставити да догађајни код кратке приче почива на самој *могућности догађаја*, на оном што као неприповедано остаје у подтексту као „међувремену” његових виртуелних актуелизација. Другим речима, у краткој причи нагласак је више на потенцијалу или аспектуалности догађаја, него на догађају као „чињеничном и учинковитом типу промене стања”⁹. Управо у томе је и сличност кратке приче са лирском песмом.

⁹ Уз ову дефиницију догађаја В. Шмид наводи и следеће услове који се испуњавају у мањој или већој мери: релевантност, непредвидивост, узастопност, ирверзибилност, непоновљивост (2016: 777).

2.

„Ти, међутим, острвска ниси
и читав један континент представљаш.”

Р. Бели Марковић

Концепти света приче, когнитивних оквира и догађајног потенцијала овде су издвојени као методолошки оквири за ревизију и допуну постојећих теоријскопедичких описа жанра кратке приче. Наша почетна хипотеза, да кратка прича није кратка, посредно преиспитује и кључни атрибут фрагментарности, не више као композиционог начела (рецидив тумачења дела као структуре), већ као когнитивног механизма у рецепцији наратива, инхерентног и другим, већим жанровима.

Посматрани са такве позиције, правци екстензије света приче *Малих прича* Радована Белог Марковића зависе, како од наративне прогресије, тематско–мотивског уланчавања и експлицитних критеријума *засићености* (Долежел 2008: 190), тако и од њихове *текстуре* као читаочевог когнитивног одговора.¹⁰ У даљем рашчлањавању феномена екстензије малих прича, ради прецизнијег типолошког описа, издвајамо четири подврсте: цитатну, фигуративну, жанровску и наративну екстензију.¹¹

У случају цитатне екстензије свет приче се проширује на рачун интертекстуалних релација које успоставља са другим фикционалним световима. С обзиром на то да се јавља као доминантни (мета)поетички поступак, остале се врсте

¹⁰ Е. Панагиотиду као основне карактеристике интертекстуалних оквира издваја би-димензионалност и текстуру. Би-димензионалност се односи на чињеницу да су оквири по својој природи сачињени, како од текстуалних елемената, тако и од интертекстуалног знања. Текстуром се објашњавају четири критеријума који описују квалитете оквира: „специфичност, резонантност и грануларност” (2011: 173).

¹¹ У конкретном тексту ове подврсте нису тако оштро разграничене, већ се међусобно преплићу и умрежавају.

екстензије могу посматрати и као подврсте цитатне екстензије. Р. Бели Марковић цитатом премрежава различите аспекте приче; он се уочава већ на паратекстуалном нивоу, у градацијском низу од подналова збирке (*Vitae fragmenta*), преко подналова циклуса („На бунару”, „Писма Харалампију”, „Пијани романи”, „Совјети”), до наслова појединих прича.

Будући да преузима већ постојеће наслове (збирке Милутина Ускоковића, приповетке, у случају Лазе Лазаревића, прозне збирке, у случају Доситеја Обрадовића), писац обезбеђује својим причама својеврсни мета–наслов као обједињавајуће својство које већ на нивоу паратекстуалног цитата¹² активира дијалог са традицијом.¹³ Најшири оквир се притом успоставља са родоначелником кратке приче у српској књижевности М. Ускоковићем. На тај начин Бели Марковић посредно преузима (без цитирања) и своје хипотетичке читаоце, будуће сроднике Ускоковићевих савременика, сврставајући међу њих и сопствени ауторски одраз.

Улазећи у нови контекст, стари наслови истовремено улазе у простор семантичког преозначавања, постајући део двоструког оквира. Функционишући на принципу имплицитне амплификације, они се саображавају сажетости и формалном минимализму кратке приче да се са што мање средстава/текста каже што више. Тако од Лазаревића преузет наслов („На бунару”) уводи хронотопски фон првог циклуса прича који ће се насловом, мотивима или избором ликова (нпр. „Зла година”, „Копачи”, „Воденоглаво”, „На бунару”) наслонити на тематско-мотивско језгро сеоске реалистичке

¹² Треба имати на уму да је паратекстуални насловни цитат увек двовид: у њему долази до „материјалног понављања” (садржине наслова), али и до цитата паратекста као таквог, што би одговарало Плетовом типу „структуралног понављања” (1991: 7).

¹³ Овај ће поступак Бели Марковић применити након *Малих прича* и у збирци *Аша* у којој неке приповетке имају паратекстуалне цитатне наслове: „Долап”, „Претпразничко вече”, „Или-или”.

приповетке. Ако се томе дода и за реализам учестали групни лик породице, те различити облици фолклорне цитатности, најпре у облику „структуралне интертекстуалности” (Plett 1991: 7), онда се не може пренебрегнути значај резонанце реалистичке поетике у првом циклусу малих прича. Читајући ове приче реверзибилно, на шта нас интертекстуална конфигурација наводи, откривамо како потенцијални реалистички прототекст додаје малим причама један хипотетички хронотопски уводни оквир, сасвим уобичајен у класичном реалистичком наративу.

Паратекстуални насловни цитати другог и трећег циклуса („Писма Харалампију” и „Совјети”), активирају интертекстуалну резонанцу просветитељске поетике, а њој примено апострофирање ауторског приповедача и исповедно-емоционални тон непосредни су когнитивни интертекстуални окидачи. Нема сумње да се временска линеарност света приче сада укида коегзистенцијом временских равни својственом самом искуству читања. Пет кратких прича у циклусу „Писма Харалампију” се, притом, не могу читати изван свог протоконтекста и због тога што је он уписан у стилску цитатност. Језичком и стилском мимикријом, једним, према Михајлу Пантићу, „претераним језиком” (2013: 205), Бели Марковић умножава и умрежава причу чији књижевноисторијски и (псеудо)биографски ехо успоставља сазвучје са модерном сензибилношћу. Текстови из различитих времена се, као у огледалу, један у другом рефлектују. Кратка прича се понавља као узастопна варијација својих (због језичке еквиваленције) не сасвим хипотетичких верзија. Домет и екстензија њеног света у великој мери зависе од самог цитатног афинитета, критеријума који се не може свести само на облике материјалне интертекстуалности. Такав је афективни и емоционални квалитет доситејевског, просветитељског наратива који се савршено могао варирати у лирском регистру Бели-Марковићеве ауторске поетике. Међутим, механизам

временске дистанце истовремено је омогућавао и аутоири-нијски отклон приповедача спрам света приче; њена протејска природа дозвољава овом жанру брзе промене, а на матрици видљивог текста код Белог–Марковића увек има самопоништавајућих, текстова из сенке, као алтернативних, негативних верзија. Поједине курзивом истакнуте речи нису само, каже Александар Јовановић, знак преузимања туђега говора и туђе тачке гледишта, већ се „њима писац поиграва, детронизује их, гради дистанцу према ономе што именују” (2013: 200).

Уколико се измести са позиције паратекста, цитатни наслов се „разлива” кроз текст мале приче, а будући да му је укинута надређена оквирна позиција, он постаје, ослобођен извора, флексибилнији и са пригушенијом резонанцом. У краткој причи „Ништавило”, правом интертекстуалном колажу, приповедач нема дилему: „Сва су лица сумњива, а крв је нечиста.” И када се на овај начин поиграва са већ постојећим фикционалним световима, писац интензивира степен засићености једном економичном а ипак делотворном логиком синегдохе.¹⁴ Сличну улогу имаће и метаоквирни цитат („живот без смисла”) вишеструко умноженог почетка; од Флобера, преко Црњанског, до Р. Б. Марковића уланчава се рефлексивна увијена у меланхолију а „разлике у мишљењу једначе” („Ништавило”, 2013: 65).

Други начин цитатне екстензије укључује интерфигуралну интертекстуалност, јер се односи на транссветовни идентитет књижевног лика. Међу екстратекстуалним верзијама, у *Малим причама* читалац среће Андрића, Црњанског, Киша и Павића, Лазаревића, Јосипа Броза Тита, Шекспира, Хемингвеја, Ремарка, већину од набројених само на једном месту, у причи „Пијани романи”. Појава истих ликова у различитим делима Р. Белог Марковића је једна од карактери-

¹⁴ Цитирање наслова дела српске и светске књижевности (*Нечиста крв*, *Хајдук Станко*, *Порушени идеали*, *Браћа Карамазови*, *Тријумфална капија*) често је и у другим причама у збирци.

стика његове поетике.¹⁵ Улазећи у нови свет приче књижевни јунаци, захваљујући когнитивним механизмима рецепције, са собом доносе и наративне светове матичног дома. То се дешава са интертекстуалним верзијама Лазаревићевог ђеда („На бунару”), Едуарда Сама („Пијани романи”), или Његошевог Драшка и Сремчевог кир Гераса („Свећа”). Гостујући у новим световима, ови се ликови мењају у зависности од степена интеграције са њима. У обимом мањим наративним формама, као што је кратка прича, њихове прототипове трпе мање измене, али је зато њихов потенцијал наративне екстензије већи. Уведени кроз поређење („можда ће вам се указати и нешто од оног што је видео војвода Драшко у Млецима”; „а другом половином омрсите себе и мачка, као ноти добри и честити кир Герас”, „Свећа”: 2013: 53), трансфикционални јунаци функционишу као меморијски окидачи којима се свет кратке приче прелива изван граница постојећег текста. Истовремено, као маркери „јаке грануларности” (Panagiotidou 2011: 175), транссветовни идентитети јунака су и најнепосреднији и највидљивији показатељ сложености интертекстуалног искуства. У новом сусрету са старим познаницима читалац навикнут на постмодернистичке метафикције препознаће и интерпретативни, херменеутички ауторски гест. И обрнуто, читаоцу коме поминути књижевни јунаци нису део сопственог наративног идентитета, мнемоничко место неће отворити врата за одлазак у светове раније већ испрличаних прича.

Порицање тезе о минимализму кратке приче може се артикулисати и аргументом фигуре. У причама Р. Б. Марковића посебно је у том погледу делотворна алузија као фигура која погодује сажимању исказа. Како су извори алузивне речи најчешће други књижевни текстови, њен интертекстуални потенцијал је несумњив, а поменути примери цитат-

¹⁵ О томе смо писали у: Милосављевић Милић 2016: 120.

ности скрећу пажњу на то колико је алузију рецептивно теже маркирати чак и када је у експлицитнијој форми уведена. Критикујући традиционалну дефиницију алузије као прикривене и индиректне референце, У. Хебел наглашава два аспекта ове фигуре: као маркера интертекстуалности (у цитату, или курзиву, отворени тип алузије) и као средства за активирања интертекстуалних веза (Hebel 1991: 137). Управо се овај „евокативни потенцијал алузије” (Hebel 1991: 138) може довести у везу са „доменом импликација”, који је, према Л. Долежелу (2008: 180), толико важан за интензивирање степена засићености света приче.¹⁶ Алузија је и место сусрета ауторске интенције и читаочевог одговора, а већ ове две тешко ухватљиве и проверљиве категорије обесхрабрују свако промишљање конкретнијег значења фигуре. Чини се, не само на основу ретких радова који су у новије време посвећени алузији, да је концепт когнитивних оквира можда најдаљи домет у досезању њеног значења. Било да се у својству „алузивне компетенције” (Hebel 1991: 141) активира искуствени домен, културна меморија или енциклопедијско знање читаоца, позиционираност алузивне референце у лиминалном простору између два текста онај је вишак (асоцијативног) значења који шири границе света приче.

На мапи нејасних места и наслућеног смисла, векторска усмереност алузије¹⁷ може бити од помоћи бар у погледу претекста као рецепцијског оријентира. Тако Доситејева епистола у циклусу „Писма Харалампiju”, постаје својеврсна алузивна аура која наративним тоном, синтаксостилемама, формулама и топосима карактеристичним за просветитељску поетику, ствара особену атмосферу прича. Екстензивна функција алузије додатно се интензивира и услед Бе-

¹⁶ Импликације се у начелу сматрају најважнијим чиниоцем смисаоне и значењске дубине кратке приче, односно, њене сложености. Уп. Pasco 1991: 418.

¹⁷ О линеарној усмерености алузије, у једном правцу, увек од другостепеног ка првостепеном тексту на који се алудира, в: Irwin 2001: 289.

ли-Марковићеве склоности ка лиризацији која се препознаје у наглашеној емоционалности и интимном, исповедном, (псеудо)сентименталном тону писама (не)познатом пријатељу. Прекривене алузивним велом, кратке приче из овог циклуса истовремено крију од читаоца могући аутофикцијски портрет, један „живот без живота” (2013: 28) у коме „љубити се може само не љубећи” (2013: 31), као суздржани егзистенцијални страх чије размере симптоматично откривају управо негације и сажете наративне форме.

Наведени примери паратекстуалне цитаности (наслови и поднаслови, уводне формуле), као примери „генеричке интертекстуалности” (Plett 1991: 21) указују на жанровске аспекте екстензије приче. Метатекстуално поигравање са „малом” формом (приче „Кап”, „Мало кандило”, „Мало ли је”), импликује њену релативизацију; у наслов се умеће жанровска ознака „роман” (нпр. „Пијани романи”, „О контрабасу мали роман” у збирци *Аша*), а логика постмодернистичке жанровске мимикрије омогућава да се приче уоквире генеричком ознаком „Утопије”, „Писма”, „Совјета”. Експлицитни маркери трансжанровског преознавања носе пригушену аутопоетичку полемику, у целини тематизованој у причи „Утопија”. Ако у краткој причи „нема оног што се тражи” јер је она увек „неиспричана” (Бели Марковић 2013: 35), онда није немогуће ни да се у њој нађе и оно што се није тражило и тако доприча увек изнова и на другачији начин.

Управо се рефлекс тог жанровског алтеритета, иманентног овој модерној форми, може пронаћи у критичким читањима Бели-Марковићеве збирке. *Мале приче* су одређиване као „врло кратке приче”, „микро приче”, „нека врста лирских записа” који „користе структуру проширеног савета”, „жанровски аберативна проза” (Павковић 2013: 192), „функционални прозни крокији”, „мини-приче” (Миленковић 2013: 193), „медаљони од прича” (Јосић Вишњић 2013: 197), „приповедачке минијатуре” (Тешић 2013: 209), „проза-

иде”, „есеји” (Белеслијин 2013: 213), „новелистичке минијатуре” (Дерегић, према: Стојановић Пантовић 2013: 217). Ова термилошка неусаглашеност¹⁸ није само знак интерпретативног колебања пред индивидуалном ауторском поетиком; она је и начелно пратилац актуелних књижевнотеоријских промишљања кратке приче. Сваки искорак са нулте референтне позиције жанра (отелотворене у његовој дефиницији), за малу причу представља корак од седам миља. Притом, што је антитетичко сучељавање са другим жанром или типом текста веће (спрам синтагматског и наративног критеријума), то су могући правци екстензије света приче бројнији. Та податност и прилагодљивост кратке приче не треба, међутим, да завара; парадокс овог (алтер)жанра крије се у његовој латентно отвореној хипотетичности; претварање у други жанр увек је управо то што граматички денотира глаголском именицом: процес, трансгресија, никада се не завршавајући и затварајући у нови облик и јасну номенклатуру.

Овај динамизам можда најбоље илуструје четврти начин екстензије кратке приче који се тиче степена наративности. Иако је очито да се Бели-Марковићеве мале приче не ослањају на традиционалну фабуларну нарацију, поставља се питање шта је то што их чини „причама”. Одговор тражимо полазећи од актуелног концепта догађаја, односно, догађајности као њему иманетног својства. Из те перспективе догађај се отвара ка својој нелинеарној темпоралној природи, надилазећи границе актуелног и реализованог. Увек одложена и хипотетичка, догађајност је, како тврде Ж. Делез и Ф. Гатари, хоризонт догађаја. Проширени концепт догађаја претпоставља и другачије, холистичко схватање когниције, компатибилно са 4–Е приступом о коме је било речи. Таквом

¹⁸ Насупрот томе, критика је углавном сагласна у погледу истицања емоционалних квалитета приче које карактерише језа, меланхолија, иронија, туга, хумор, трагизам.

обогатеном рецепцијом могуће је досећи афективно и рефлексивно обиље света приче у коме се свако збивање (ре)конституише хоризонтом своје потенцијалности. Зато се догађај распрскава и тамо где на место наратије долази опис, коментар или лирска импресија. Не у мноштво других, ситнијих радњи, које би се дале реконструисати у један хипотетички сиже, већ у мноштво недовршених могућности чија се виртуелна и симултана егзистенција, као у суперпозицији, структурише логиком паратксе, никад на принципу хијерархије. Уз то, наше познавање „књижевног интертекстуалног контекста” (који је, као што смо видели, важан чинилац збирке), „обогаћује, или, чак, мења поимање догађајности у датом делу” (Шмид 2016: 781).

Илустративна би могла бити прича „Комшија” у којој доследан синтаксички паралелизам, изграђен на опозитним исказима, профилише два јунака, две судбине, оксиморонски повезане у јединство својих супротности као у неизбежну егзистенцијалну датост. Чак и оне приче које садрже већи степен наративности (конкретнију сижејну окосницу и хронотоп, активне јунаке), каква је прича „Трешња”, свој наративни свет проширују претварајући догађај у истовремене могућности, актуелност у њену виртуелну несводивост, читаоца у јунака.

Ово мало истраживање кратке прича и *Малих прича* завршићемо на исти начин на који смо почели, сада само дословним цитатом почетне фигуре. Питајући се колико је мало мало, да ли је недовољно исто што и недовршено, и колико нам значи жанровска номенклатура, одговор тражимо, по природи ствари, у свету приче више него у лавиринту теорије, у реченици из још једне мале приче Р. Белог Марковића: „Чујеш пуцње, а не видиш убијене и убице. Мало ли је?”

II
МЕТОДОЛОШКИ ОКВИРИ

ОД ИМПРЕСИЈЕ ДО МЕТОДЕ – ЧИТАЊЕ ПОЕЗИЈЕ У КРИТИЦИ БРАНКА ЛАЗАРЕВИЋА

У првој фази модерне у српској књижевности, у периоду од почетка двадесетог века до Првог светског рата један од најактивнијих књижевних критичара био је Бранко Лазаревић (1883–1968). Како пише Јован Деретић, Лазаревић је у књижевност ушао рано, већ 1907, и као критичар био најактивнији управо у овом периоду. Он је, према Деретићу, значајан и као спона „између великог доба критике Поповића и Скерлића и међуратне критике и есејистике” (Деретић 1983: 440). Сам је истицао да се његов улазак у књижевност подударио са врхунцем „оне наше велике ренесансе 1895–1920”, која се одвијала „на свим плановима мисли и акције” (Пувачић 1975: 7). Бранко Лазаревић је, међутим, био изузетно плодан стваралац и у каснијим периодима свог веома динамичног живота. Поред књижевнокритичких текстова, писао је дела из позоришне критике, теорије критике, естетике, филозофије. Велики део ових текстова донедавно је био у рукопису у Херцег Новом, а сада су нам доступни захваљујући приређивачком раду Предрага Палавестре и Душана Пувачића.

Лазаревић је писао о свим значајнијим писцима модерне, песницима, приповедачима, драмским писцима. Штампани најпре у ондашњој периодици, највећи број ових текстова је изашао у прве две Лазаревићеве књиге: *Импресије из књижевности* (1912, друга књига 1924). Лазаревић је писао о „великим” писцима, као што су: Петар Кочић, Владислав Петковић Дис, Бора Станковић, Алекса Шантић, Бранислав Нушић, али и о оним мање успешним или данас заборављеним: Ми-

ти Димитријевићу, Александру Илићу, Срђану Туцићу. Објављени текстови су били жанровски разуђени: монографска студија, прегледни чланак, текст са пригодног предавања, текућа критика, полемике. Разлике су уочљиве и у погледу других критеријума: вредновања, истраживачких тежишта, ширине захвата, методолошког приступа, природе контекстуализације. Ипак, оно што је заједничка одлика ових текстова, тиче се полазних критичких методолошких премиса.

Лазаревић је наш најпознатији импресионистички критичар. Осим утицаја родоначелника овог метода читања, Анатола Франса и Жила Леметра, на токове Лазаревићеве рецепције у великој мери је утицао и његов учитељ, Јован Скерлић. Лазаревићева сарадња у *Српском књижевном гласнику*, коме су основну критичку оријентацију давали Скерлић и Богдан Поповић, резултирала је прихватањем оних критичких начела која су у часопису преовладала, било у експлицитном облику (манифести, метакритике), или у имплицитном виду (преводи и оригинални књижевни прилози).

Према дефиницији, импресионистичка критика је таква вид критике у којој аутор, пишући о делу, изражава своје основне утиске, импресије које је дело у њему изазвало, емоције које је покренуло, размишљања на које га је нагнало. Импресиониста, према оној чувеној дефиницији Анатола Франса, више говори о себи него о делу до кога се, иначе, ни не може другачије допрети. Полазећи од филозофског агностицизма и релативизма кантовске оријентације, овај модел читања први је у књижевној критици, након њеног конституисања као научне дисциплине у 19. веку, постулирао улогу читаоца о којој се у протеклим деценијама толико писало.¹ Осим од позитивног одређења, импресионистичка критика полази и од негативних постулата: експлицитно (у

¹ Овде мислимо на различите теорије читања и читалаца које су у књижевнотеоријској мисли актуелне последњих неколико деценија.

теоријскокритичком облику), одбацује сваки облик методолошког догматизма, начела која би била наметнута споља, изван текста. Претходна доминантна позитивистичка научна парадигма, која се у критици испољавала у виду биографске, историјско-социолошке и психолошке критике, била је основно полазиште на чијој се негацији конституисао нови вид критике на почетку двадесетог века. У својим метакритичким радовима, који су истовремено и допринос теорији и историји критике, Б. Лазаревић сасвим непосредно и експлицитно одбацује претходно критичко наслеђе. Као највеће недостатке „доктринарне”, „психолошке”, „детерминистичке”, „историјске”, „биографске”, „импресионистичке”, „хедонистичке”, „научне” и „утилитарно-етичке” критике Лазаревић наводи следеће: слепу покорност регулама и теоријама, свођење уметничког дела на историјски документ, пренаглашени детерминизам, једностраност у приступу и суво инвентарисање. Чак и када говори о импресионистичкој критици, сматра овај термин неадекватним.

Не треба јој придевати ни придев „импресионистичка”, иако јој он највише приличи. И ако карактеристикон „импресионистичка” значи целокупну реакцију коју нам психолошко-естетички организам даје на једну ствар или појаву, и одјек је пуног живота, ипак се ни тај најприкладнији придев не треба да меће уз именицу критика. Критика је – да поновимо – критика: појава живота уметности. Живо биће, истина живота (Лазаревић 1975: 345).

У есеју „Стваралачка критика”, који има карактер манифеста, Лазаревић у више експликација дефинише тип критике за који се залаже: [...] основни императив критике је њена пуна слобода. Само слободна критика је права и велика критика; све друге, оне које су везане за разне духовне, социјалне, – политичке и друге оријентације – све друге изазивају критику (Лазаревић 1975: 338).

Износећи основна начела стваралачке критике, Лазаревић, премда полази од актуелног тренутка и од негирања у пракси значаја критике и њених домета,² има далекосежнији циљ. Крећући се у простору теорије и филозофије критике, Лазаревић од одбране прелази на поступак заснивања критике као засебног књижевног жанра (рода), који уз то има право да се сврста у уметност. (Овде важну улогу има критеријум „стваралачког” као аргумент у коме се препознаје још увек присутан утицај романтичарског и неоромантичарског концепта уметности, а који ће у постструктурализму изнова бити реактуализован). Разматрајући је у релацији са публиком, традиционалним методама, критеријумима вредновања, жанровским класификацијама, науком, Лазаревић трага за својеврсним идеалним обрасцем критике који ће у себи садржати вишевековну „квинтесенцију мудрости”.

Политички програми, економске концепције, класне и верске разлике, морални канони, нису сад у првом плану, него су у предњем плану уметнички израз а све је друго предео, илустрација, „допуна” (Лазаревић 1975: 362).

Преко интуиције и спонтаности, којом само поједини могу бити обдарени, долази се до „тоталитарне критике”: „У великој критици, у експресији је цео копмплекс: уметност, религија, раса, време, филозофија, све то, краће речено, у великом духу живи и дејствује” (Лазаревић 1975: 355).

Иако није био једини метод српске модерне, импресионистичка критика, како пише П. Палавестра, била је средство критичког деловања у култури и одговарала је захтевима модерног индивидуализма и његовог прегалачког до-

² О оваквом статусу критике и о потреби за њеном одбраном Скерлић пише управо у приказу Лазаревићевих *Импресија*: „Да ли је потребно данас и доказивати да је књижевна критика исто онолико књижевни род колико песма и приповетка, и да је за њу потребно имати исто толико талента и интелигенције?” (Скерлић 2000: 332).

живљаја слободе (Палавестра 2008: 166). Међутим, мотиве за Лазаревићево раздвајање импресионистичке од стваралачке критике Палавестра налази управо у тој популарности импресионистичког метода који се у свом негативном облику манифестовао у публицистичким текстовима доктринарног смера (Палавестра 2008: 237).

Иако овде нећемо улазити у детаљнију генезу Лазаревићевих критичко-естетичких схватања (о томе су опширно и у више наврата писали Д. Јеремић, В. Пувачић, П. Палавестра), мора се поменути да је, као Скерлићев ученик и један од најближих сарадника уредништва *Српског књижевног гласника*, Лазаревић преузимао и нека Скерлићева начела из теорије критике. Паралела која се уочава између Скерлићеве студије (објављене у *Српском књижевном гласнику* 1902. године), у којој се контрастивној анализи подвргава догматичка и импресионистичка критика и две деценије касније објављених Лазаревићевих теоријскокритичких текстова, открива сличности у погледу основних карактеристика нове критике: продор у суштину дела у некој врсти рецепцијског тоталитета, и, што је посебно симптоматично, Лазаревић понавља Скерлићев захтев да добар критичар мора имати протејску способност удвајања, развијајући ову димензију рецепцијског урањања у метафору о безброј кућа у којима се добар критичар увек осећа као у свом дому.³

Прави увид у начела и развој Лазаревићеве критичке мисли могућ је тек унутар сагледавања његових осталих радова, филозофских, естетичких, метакритичких, текстова из музикологије. Иако је написао много више дела из теорије и филозофије критике, него практичних, књижевнокритичких текстова, за потребе овог рада наша пажња ће бити усмере-

³ Упркос томе, Лазаревић ће касније, у једном од седам текстова о Скерлићу, оценити Скерлићев импресионизам као доктринаран, у чијој је основи не тако широка филозофија и етика.

на управо ка оним Лазаревићевим текстовима који су настали у предратној модерни и који говоре о српским песницима овог периода. Притом ћемо покушати и да одговоримо на питање у којој мери је Лазаревић био доследан својим есенцијалистичким (или, како се то у критици о њему истиче, „елитистичким“), начелима у пракси.

Наши историчари књижевности који су писали о првом таласу српског модернизма, истакли су идејну, поетичку и естетичку хетерогеност овог периода (В. Матовић, Ј. Делић, П. Палавестра, Ј. Деретић, Р. Вучковић, С. Пековић). Вероватно је, како пише Јован Делић, први пут у српској књижевности, „естетска функција постала самосвјесно доминантна. Заслуге [...] широко схваћене књижевне критике за то су немјерљиве” (Делић 2008: 18).

Приступ, ширину и дубину захвата Лазаревић је прилагођавао поводу. Већину својих радова о српским песницима објавио је најпре у ондашњим часописима (*Српски књижевни гласник*, *Ново време*, *Босанска вила*, *Летопис Матице српске*), а затим у првој или другој књизи *Импресија из књижевности* (1912, 1924). Тек изашла збирка песама, потреба за синтетичким приступом већ етаблираним песницима, или за њиховом одбраном од негативне (неправедне?) критике (студија о Дису), указивање на надолазеће тенденције (Лазаревићеве радови у алманасима), предавања по позиву – били су неки од повода за критичку активност. У овом првом периоду свог рада Лазаревић је био најближи оној, по дефиницији (и етимолошком пореклу) најважнијој функцији критике – да оцењује, информише и препоручује. Касније ће доћи текстови писани „са дистанце”, у којима није било живог и непосредног контакта са, или конкретним, или актуелним, или савременим књижевним делима. Међутим, оно што указује на стваралачки континуитет, методолошку доследност и неку врсту аутентичности или „искрености” (критеријум на који се сам писац често позивао), је-

сте присуство теоријскокритичког, естетичког или филозофског дискурса већ у овим раним Лазаревићевим радовима. Као експликативна допуна, у виду дигресије која понегде и прерасте у прикривену централну тему, ови есејистички екскурси потврђују суштинску вокацију Лазаревића, више као рефлексивног него практичног критичара.

Пишући о српским песницима модерним, Лазаревић је издвајао следеће истраживачке аспекте: анализу тематско-мотивских, версификацијских и стилистичких елемената, разматрање експресивних (емоционалних) слојева песме и лирског субјекта, развојни пут песника и генезу песме или читаве збирке. Искорак у контекст, премда није био доминантан критеријум, јављао се спорадично и са различитим видовима захвата (контекстуализације), потврђујући утицај још увек присутне критике позитивистичко-социолошке (детерминистичке) оријентације. Експлицитно тумачење такве хетерогене природе критике Ј. Скерлић ће прокламовати у тексту „Догматична и импресионистичка критика”, истичући да се добра критика „не зауставља само на спољним условима, она не заборавља и само дело, сву ону количину живота коју оно садржи, гледиште, пишчеву осетљивост, стил и композицију” (Скерлић 2000: 21).

Непостојање стилског јединства унутар предратне модерничке критике (Палавестра 2008: 161), као и на нивоу читавог првог таласа модерне, видљиво је и на микро-плану, у појединачним текстовима, као што је случај код Лазаревића. Тензија која се примећује у његовим раним радовима проистиче из недовољне усаглашености песничког и поетичког наслеђа и новог духа индивидуализма у књижевности и књижевној критици, као и унутар самог концепта стваралачке критике.⁴

⁴ Методолошка недоследност и неуједначеност Лазаревићевог критичарског рада уочљива је и приликом упоредне анализе његових текстова о поезији и о приповедној прози првог таласа српске модерне. Зато се не

Већ у тексту о Светиславу Стефановићу Лазаревић тачно запажа основне одлике модернистичке поезије и тежње песника:

[...] осетити детаљ и детаљно га изнети, казати све оне танане обмане чула; у обичним стварима наћи само оно што је страно оку неумних и кратковидих, наћи оно што је необично и најзад и најтеже и најређе и у необичноме и у реткоме наћи онај детаљ који је у њему тешко уочљив – то је нови део програма наше песничке генерације (Лазаревић 2003:7).⁵

Иако је готово о сваком песнику писао полазећи управо од тог новог песничког сензибилитета, естетске, уметничке домете њихових песама није изједначавао.

Неуједначеност коју налазимо у Лазаревићевом приступу песницима модерне, могла би нам дати за право да овај преглед његове критичарске рецепције урадимо идући од једног до другог песника. Одлучили смо се, ипак, да покушамо синтетички представити кључна места, заједничке тачке пресека, у нади да бисмо се тако бар донекле приближили Лазаревићу као критичару модерне.⁶ Стога смо издвојили следеће аспекте његове критичке рецепције: 1) тематско-мотивски и идеолошки слој песме; 2) поетска субјективност и духовно-психолошко језгро песме; 3) стилистичка анализа; 4) версификацијска анализа; 5) метакритички екскурси и експлицитни критеријуми вредновања.

може у потпуности прихватити став П. Палавестре о монолитности Лазаревићеве стваралачке критике.

⁵ У овом захтеву није тешко уочити паралелу са формалистичким начелом онеобичавања, што потврђује савременост и актуелност Лазаревићевих поетичких и књижевнотеоријских критеријума.

⁶ У оваквом приступу губимо увиде у индивидуалне карактеристике песника, надајући се да ћемо добити на спознаји личности критичара.

Тематско-мотивски и идеолошки слој песме

Пишући о српским модернистичким песницима, Лазаревић на више места уочава нова тематска тежишта, другачија интересовања. У тексту индикативног наслова: „Они што долазе”, непосредно је образложена та нова тема:

Млади, [...] почињу да третирају једну сасвим модерну тему. То је тема наших халуцинација, немира, сплина, досаде, наших живаца који су и сувише затегнути и предражени животом који водимо (Лазаревић 2003: 87).

Када је о тематским слојевима поезије реч, опасност која вреба критичара садржана је у потенцијалним класификацијама и најчешће вештачком обуздавању обиља. Лазаревић, и када полази од овог критеријума, не задржава се на полазним дистинкцијама, већ брзо прелази на општа питања о поетској функцији. У Стефановићевој поезији налази више врста сонета (са филозофским темама, митолошке, љубавне, чисто описне), али укратко прелази преко садржаја само прве две врсте.

Више пажње Лазаревић посвећује мотивској анализи песама Милутина Бојића (1914), издвајајући посебно мотив жене и отаџбине. Препознајући у еротским аспектима Бојићеве поезије „религију страсти”, Лазаревић, помало неочекивано, генезу оваквог песниковог доживљаја жене образлаже позитивистичким критеријумима порекла који импликује снажне хетеростереотипе.

Ми се непрестано бранимо да нисмо Азијати. Али, ми смо то; У овом случају, бар. Уосталом, зашто се бранити? Овде је та „азијатика” тако искрена и интуитивна и, нарочито, уметничка да нам она може бити и похвална и оригинална карактеристика (Лазаревић 2003: 234).

Превазилажење тенденције која се постиже деконкретизацијом тема из непосредне стварности, један је од начи-

на да се допре до суштине, писаће Лазаревић поводом патриотске поезије М. Бојића.

Социокултурни контекст је интерпретативно полазиште и у Лазаревићевој студији „Жена у нашој модерној лирици”. Наглашавајући да пише са родне позиције мушкарца која ће имплицитно лимитираност (да ли зато не пише о женама песникињама?), Лазаревић је готово у феминистичком кључу на трагу тумачења маргинализације жене у друштву и обликотворних снага доминантних научних дискурзивних пракси (медицине, граматике).

Кад би се жене много више бавиле наукама и књижевношћу, оне би створиле себи други положај. [...] Ми стварамо државе и стога све њене „аванзмане” задржавамо за себе; ми стварамо и законе, и стога је она, и у њима, увек жртва (Лазаревић 2003: 180).

Када није контекстуализовао са спољашњих, „не-уметничких” позиција, што је чешће,⁷ и што је подразумевало више вредносне судове, Лазаревић је иза конкретних мотива трагао за топосом, за оним што је опште и универзално. Песма је утолико вреднија уколико песник превазилази ону полазну слику стварности која даје почетне импULSE, први утисак. Индикативно је његово запажање о Ракићевој поезији.

Између њега и израза има врло мало спољне и светске стварности – таман онолико колико је потребно да се изађе из тонскога у вербално. Прва визија какве његове песме, код читаоца, има везе са објективном и спољном стварношћу, и пуна је стварних појединости, положаја и места; али, кад се осети песма, и кад се пође од њене основне емоције, та стварност је само приказ, помоћно средство и објективација, пројцирање тонског и идејног на вербално и на израз (Лазаревић 2003: 107).

⁷ У прилог оваквом приступу је Лазаревићево објашњење Дисовог песимизма песниковим лошим материјалним стањем и околностима у којима је живео, као и „фаталистичким и оријенталним схватањем живота”.

Лазаревићево заобилажење или отклон од референцијалне функције поезије (можда ради помака ка њеном ауто-референцијалном полу), проистиче из његовог става да поетска експресија може бити само резултат поетске импресије.⁸ Отуд је свака врста идеолошког и аксиолошког разматрања песме тесно повезана са анализом стваралачке личности, односно, песникове субјективности.

Поетска субјективност и духовно-психолошко језгро песме

Лазаревић разликује две врсте субјективности: ону мање вредну (аутобиографску, психолошку, непреађену субјективност), која претерује у неукусном исповедању („пиросферски стадијум, примитиван, са урликањем егоцентризма”)⁹, или је, услед недостатка талента, пуки манир, и другу, уметнички вредну, која се у поетском изразу преображава и сублимише. Преузимајући топос искренности из традиционалне поетике, Лазаревић је одбацивао поједностављени критеријум „аутобиографске истинољубивости” (Siami 1998: 21). Трагање за духовно-психолошким језгром песме је критичарев покушај успостављања њене генезе у чему се препознаје, с једне стране, модернистички повратак романтичарској субјективности, а с друге стране, свеж утицај детерминистичко-психолошког, сцијентистичког наслеђа.¹⁰ Већ у овим

⁸ Овај став Лазаревић непосредно износи у студији о Милутину Бојићу.

⁹ Такве примере неочишћене субјективности Лазаревић, помало на трагу претходног биологизма, види као први стадијум искренности, који још не представља и поетску искреност. „Највећи број наших песника има основно расположење јасно – искрено, али је код њих први стадијум, онај пиросферски, неочишћен, пун 'крви рађања', са пуно примитивности, и дат са свим ознакама урликања егоцентризма, Добро је дати се 'цео', али 'цео' означаје неколико стања: од дудова листа, преко свилене бубе, до свиле и њених естетичких израза” (Лазаревић 2003: 106).

¹⁰ Можемо се питати у којој мери је ова синтеза неоромантизма и радикализације сцијентистичког наслеђа (видљиве пре свега у продору психо-

раним текстовима Лазаревић антиципира и централну стилстичку категорију духовног етимона коју у књижевно-критичку методологију уводи Лео Шпицер.

Проблем природе поетске субјективности Лазаревић разматра у краћим или дужим есејистичким екскурсима поводом збирки различитих песника: С. Стефановића, М. Ракића, В. П. Диса, Ј. Миличића, М. Бојића, В. Петровића, Ј. Дучића. У унутрашњој природи песника критичар уочава извесну законитост, по којој се физиолошко сучељава са психолошким и одатле „избија у естетичко”, „где се подсвесно и несвесно налазе у старим слојевима и, под ватром надахнућа која је у непознатој пиросфери, избацују у подсвесно и свесно, и одавде у израз” (студија о Милану Ракићу, Лазаревић 2003:106). У тексту о Милутину Бојићу Лазаревић трага за „психогенезом песникове импресије” како би се дошло до „унутрашњег квалитета” саме импресије (Лазаревић 2003: 238). Највише домете у трансформисању унутрашње емоције (импресије), у уметничку експресију Лазаревић је видео код Дучића.

Он сада више не говори о обичним, јасним и старим особинама наше душе и савести; напротив, он је сад сав у нијансама и преливима једнога песника који, са највише куле снова, сања и наслућује осећања оних који ће доћи (Лазаревић 2003: 97).

И мада му аксиолошка дистинкција ауторског ЈА и лирског субјекта омогућава да више простора посвети анализи нове емоционалности, Лазаревић ипак показује селективност у приступу „новој лирској души”. Индикативан је у том погледу један фрагмент из текста о поезији Јосипа Миличића:

Наша нова лирска душа је врло нервозна, Кад се посматра као целина, наш новији лирски покрет је доста сложен, и пун парадокса. Ко више, ко мање, ко интуитивно, а ко пре-

анализе), парадигма епохе модерне и њене поетичке неконзистентности и херметизма.

ко књига, наши су лиричари ушли у сасвим нове проблеме наше свести, и из ње експресијају махом оно што је у њој егзотичко, или екстравагантно или сатанистичко. [...] У погледу експресије дошло је до краја: дошло се до парадокса да сама експресија буде импресија (Лазаревић 2003: 228).

На овом месту Лазаревић се открива као врло пажљив читалац који је имао довољно сензибилитета да препозна ту специфичну поетику парадокса коју је донела модерна. Друго је питање колико је Лазаревић био спреман да разуме све гласове „оних што долазе”. Подсетимо се, поезију Светислава Стефановића је одбацио као нејасну и извештачену. У то време у *Српском књижевном гласнику* водећи српски критичари су истицали „парнасовско песничко умеће, њихов јасан и логичан израз и усклађеност форме и садржаја” (Цветичанин 2006: 87). Очигледно, судбина песника који долази била је да чека читаоце који ће доћи.¹¹

Стилистичка и версификацијска анализа

Питања стила и версификације нису била обавезан пратилац Лазаревићевих текстова о песницима. Такође, у разматрању ових аспеката песама, полазило се од различитих или повремено поетички неартикулисаних методолошких позиција, па су резултати вредновања садржавали противречност, небрањену или хотимичну субјективност и тенденциозност. Добар пример пружа упоредни преглед стилско-версификацијске анализе песама Светислава Стефановића, Милана Ракића и Милутина Бојића. Занимљиво је да Лазаревић није полазио од традиције, што је био природан пут у анализи нових версификацијских момената наших песника модерниста, осим када је указивао на негативне примере стила Лазе Костића. Критичареви критеријуми вредновања и дескрипције били су нека врста комбинације традиционалног

¹¹ Више о томе видети у: Делић 2008 и Ненин 2007.

поетичког (реторичког) приступа и обновљеног неоромантичарског култа субјективности. Добар стил се, на начин традиционалног поетичког промишљања, везивао за искреност као онај „облик строгости и аутентичности, поштовања како према самом себи, тако и према публици” (Siami 1998: 21). Требало је, дакле, прилагодити овај критеријум новој осећајности према којој је Лазаревић имао амбивалентан однос. Тако је, на пример, лексичке неологизме код једних песника хвалио (М. Бојић), а код других нападао (С. Стефановић). Захтев за природним, непосредним преносом импресије у форму (ритам, рима, тоналитет), представљао је неку врсту вредносне константе, насупротив вештачком опонашању регула „поетике” и „стилистике”.

Иако је имао позитиван став према језичко-стилским новинама у поезији својих савременика (увођење нових речи, нове форме, новог ритма, пуноћа стиха, прекорачење)¹², Стефановићу је Лазаревић замерао на прекомерности, неуравнотежености и неприродности у употреби ових поступака. „Нејасно изражавање”, проистекло из „необичних фигура” и „неочекиваних упоређења” (Лазаревић 2003: 9), за Лазаревића је знак намерне извештачености („снобовско позирање”) и пуког негирања поетичких и посебно, метричких правилности. „Акробатски сликови” и подређеност синтаксичке структуре стиха ритму и рими у Стефановићевој поезији нису тумачени као песнички израз новог модерног сензибилитета, већ је у том формалном изневеравању наш критичар видео континуитет једне негативне традиције и утицаја који полазе од Лазе Костића. Лазаревићеви закључци, међутим, били су опште констатације проистекле из утисака, а никако у реторичко-поетичком кључу аргументоване анализе. Својеврсни је парадокс да је и на тај на-

¹² Ове особине Лазаревић наводи у уводном делу студије „Светислав Стефановић као лирски песник”, објављене 1907. године у *Српском књижевном гласнику*.

чин Лазаревић, заправо, добро осетио оригиналност Стефановићевог стиха, али га је строги парнасовски критеријум спречавао да прихвати ту песму која „кипти споредностима, изгледа обезглављена, обезматичена” (Лазаревић 2003: 27). Потреба писаца модерне да се „супротставе свему што је нормативно и академско”, „да шокирају све оне који се крећу у оквирима шаблона норми и академизма” (Пековић 2002: 146), била је препозната, али, очито не увек и прихваћена.

Ову нашу тврдњу још више поткрепљује Лазаревићево версификацијско читање Ракићеве поезије. Иако је сада реч о високо позитивном вредновању, симптоматично је да је Лазаревић опет прелазео преко суштинских иновативних Ракићевих решења.¹³ Посвећујући посебно поглавље версификацијској анализи Ракићевих песама, Лазаревић је наглашавао оне квалитете који су у савременим читањима Ракића доживели јасну ревалоризацију. Сужени речник, једнолика, уравнотежена, тачна, али не и богата версификација, чист парнасовски стих преузет од француских песника, неусклађеност мелодије строфе и идеја, закључци су, које, након прихватања савремених увида у поезију модерне, морамо узети са резервом и као симптом Лазаревићевог неразумевња новог сензибилитета који је донео Ракићев стих. Остаје нам помало да жалимо што се са више аргументације или методолошки егзактнијег приступа (упркос импресионистичком начелу!), није писало о иначе добро уоченом ефекту опкорачења, бриљантној, звучној рими и звучним аспектима строфе. А то су били Ракићеве квалитете које је Лазаревић посебно истакао. Заправо, можда се прави Лазаревић у поменутој студији највише открива на њеном почетку, у уводном есејистичком екскурсу који развија тему о пореклу поезије и о вези звука и смисла. Кажемо, прави, јер Лазаревић није био критичар кратког даха, текуће, оцењивачке кри-

¹³ О том првом таласу често погрешне рецепције Милана Ракића детаљно пише Јован Делић (2008: 23-73).

тике. Контекст његове импресије чак и када је био замагљен, непроходан или противуречан, дотицао се неретко теорије и филозофије критике, као и неких вечито актуелних књижевнотеоријских питања. Остаје за нас, Лазаревићеве тумаче, отворено питање зашто Лазаревићева критика није више црпела са извора његове теорије. Можда се одговор наслућује у несразмери, почетној али стално пулсирајућој неусаглашености између телеолошке усмерености теоријског дискурса и долазећег, превратничког песничког говора.

Метакритички и књижевнотеоријски дискурс

Поводом Лазаревићеве импресионистичке критике стваралачког типа П. Палавестра је написао да је услед критичарева прожетости либералним идејама естетизма, његова критика била ближа есеју него критичкој оцени или књижевној студији (Палавестра 2008: 166). У скоро сваки текст о песницима српске модерне Лазаревић је уносио краће или дуже есејистичке дигресије о различитим темама: генези лирике, критеријумима вредновања, одбрани критике, односу звука и значења, сонету, модерној емоционалности, субјективности песме, судбини човека. Већини ових тема Лазаревић се вратио неколико година касније и у дужем периоду стваралаштва развијао их је и дограђивао. Отуд се ови рани теоријски сегменти морају читати и као протоформе и у функцији генезе Лазаревићевог обимног филозофског и теоријскокритичког дела.

Уводни део студије о Ракићу Лазаревић почиње есејем о мелодијском изразу као праоблику лирике који је претходио вербалном моменту. Што је песник непосреднији у доживљају и преношењу тонских ефеката, утолико је његова реч као „експресија” ближа интуицији и импресији. Мирећи неоромантичарски интерес за чулно и ирационално са модернистичким формалним естетизмом, Лазаревић долази до идеала „апсолутне поезије”, „чисте, високе и ослобође-

не”, која може понудити филозофско сазнање. У тој тачки може се помирити унутрашња, психолошка истина са хармонијом која надилази тренутак или објективну стварност. А да би се то умеће песника осетило и показало, и критичар мора поћи од сопствене импресије. Неоплатонизам је видљив, не само у Лазаревићевом промишљању песничког стварања, већ и чина критичког читања. Удвојити се, постати друго песничко ЈА, осетити његову импресију, први је корак ка доживљају песме. У закључку студије о поезији Вељка Петровића Лазаревић каже:

Ако их (песнике, прим. С. М. М.), хоћемо право и тачно да оценимо, ми морамо да живимо животом свих њих, да, једновремено, имамо све њихове личности; јер, наше је да из њих говоримо о њима ако хоћемо да будемо високи и виши од њих, ако хоћемо да будемо представници књижевног рода који је последњи дошао у књижевност и који изискује толико исто стваралаштва колико и остали родови (Лазаревић 2003: 246).

Навод добро показује у којој мери је емпатија, као психолошко-естетска категорија, постајала почетком двадесетог века важан услов изражавања, не само у књижевности (где је била средство продора у психолошка стања), већ и у критици. Есејистички запис о чину удвајања као чину креације представљао је увод у теорију стваралачке критике, која ће касније код Лазаревића постати централна тема теорије критике.

Прихватајући Скерлићев и Поповићев захтев да се књижевној критици дају заслужени статус, Лазаревић ће на више места поводом критике песника писати у одбрану овог „књижевног” рода. Захтев импресионистичке критике да поводом дела пише о себи, у овом случају се потврђивао преко аутопоетичких (али никада не и поједностављених аутобиографских утисака) и метакритичких интерполација: „[...] нека се никако не заборави да у књижевности постоји род,

који се зове критика и који као уметничко дело стоји на оној истој висини на којој и остали родови” (Лазаревић 2003: 96).

Оно што ће у овој првој фази бити груба, неоригинална и несистематична одбрана критике, у каснијим Лазаревићевим есејима прераста у развијени филозофски систем. Ту склоност ка филозофским дигресијама Лазаревић у есејима о песницима показује када, на пример, пише о човеку новог доба (студије о Дучићу, Ракићу, Бојићу, Стефановићу), или о прелазу из песимизма у мистицизам (студија о Ракићу).

Настајали различитим поводима и различитих домета, у распону од наговештаја до развијених аналитичких увида, сви ови Лазаревићеви дискурзивни уметци имају једну заједничку карактеристику. Писани су страшно, реторички повишено, са патосом, повремено пренаглашени у својој експлицитности. Мада импресиониста, Лазаревић никада није прелазео у интроспекцију или интимну исповест. Недвосмислен је у том погледу његов закључак у студији о М. Бојићу: „Уосталом, у песнику не треба тражити себе него њега”.

Разуђена, понекад расплнута реторика Лазаревићевих критичких утисака, увек је рачунала на једно имперсонално или универзално значење. Њихова искључивост или доследност није, чини нам се, увек произилазила из чврстине теоријског и методолошког полазишта, колико је била подређена естетској, аксиолошкој, сазнајној и покаткад идеолошкој интенцији аутора. Такође, ефекат несразмере у тематско-идејном или стилском погледу између ових делова и примера конкретне анализе, иде у прилог закључку да су ране Лазаревићеве студије о песницима српске модерне својим еклектичним, херметичним садржајем више имале антиципаторску (за каснији ауторов опус) и књижевноисторијску вредност, него што су биле релевантан допринос првом таласу критичке рецепције ових песника.

ПЕСНИК И ЊЕГОВ ДВОЈНИК – УЗ ЕСЕЈЕ БРАНКА МИЉКОВИЋА

1.

Бранко Миљковић је писао есеје и књижевнокритичке текстове за све време свог кратког, али изузетно плодног стваралачког периода, од 1955. године до своје смрти, 1961. године. У издању *Сабраних дела Бранка Миљковића* из 1972. године, аутори и приређивачи треће и једине до сада књиге која је у целини посвећена Миљковићевом есејистичком стваралаштву, у распореду и класификацији изворних текстова руководили су се жанровским, генеалогским и хронолошким критеријумима. Приликом приређивања новог издања Есеја и критика Бранка Миљковића определили смо се за проблемски и у ширем смислу, тематски критеријум, имајући на уму, с једне стране, жанровски херметизам ових текстова, а са друге стране, основне песникове поетичке преокупације као она дискурзивна тежишта унутар којих, услед кратког временског периода у коме су елаборисана, није могуће успоставити неку значајнију генетичку или хронолошку међузависност. На основу тих претпоставки све текстове смо груписали у пет целина са поднасловима као синтетичким одредницама које упућују на поетичку доминанту одређене целине. Одступања од ове уређивачке концепције донекле има у последњем делу који здружује текстове према примарном критеријуму намене и повода, у виду непосредних критичких осврта. Са пуном свешћу о условности и мањкавости књижевнонаучних типолошких таксономија, морамо додати да овакав концепт размештаја текстова не искључује критичку модификацију или превредновање унутар неког другачијег читања.

2.

Миљковић је књижевнокритичке и есејистичке текстове писао различитим поводом, не ретко по редакцијском позиву за сталне рубрике часописа у чијим се уредништвима и сам налазио. Највећи број текстова објављен је у „Књижевним новинама”, „Видицима” и „Делу”, а један део у часописима: „Млада култура”, „Стварање”, „Израз”, „Младост”, „Наш весник”, „Сусрети”, „Књижевник”.

Концепција периодичних публикација донекле је „дириговала” и тематски опсег приказа (нпр. анкете у часописима „Младост” и „Дело”, рубрике „На текућој траци”, у „Делу” и „Мали есеј” у „Књижевним новинама”), или сам избор теме, као у случају годишњица, или непосредне реакције на смрт аутора. Управо су тим поводом настали текстови о Лази Костићу и Мајаковском, као и оглед о француском песнику Жилу Сипервјелу. Потписани пуним ауторским именом и презименом, или само иницијалима, објављени су и краћи Миљковићеви написи у форми био–библиографске белешке, а понекад је критика, било у виду манифеста или као афирмативна најава и добродошлица, ишла испред књиге/књига које је тек требало да буду објављене. Неки поводи нису били толико видљиви, али се њихов „значај” итекако осећао у позадини написа; такав је случај са полемички интонираним текстовима или критичким реagoвањима у чијем се подтексту може пратити својеврсна историја поетичких и идеолошких превирања у Југославији крајем 50-их година прошлог века. Најзад, разговори са Миљковићем који су уследили након добијања Октобарске награде такође су били повод за песникове поетичке и аутопоетичке експликације. Без познавања тог ширег културног и друштвеног оквира, као и непосредних околности које су иницирале настанак критичких и есејистичких текстова, није могуће и пажљивије тумачење овог дела Миљковићевог стваралаштва.

Имајући у виду управо ту сложеност контекста, задивљује висок степен поетичке и идејне хомогености Миљковићевих есеја. У надвладавању дневних, локалних, политичких и каткад крајње прагматичних и инструментализованих оквира проналазимо дубљу заснованост песникове критичке мисли, као одраз оне стваралачке самосвести чија се историчност, аутономност и модерност оцртава на обрису научних, филозофских и књижевнотеоријских парадигми времена. Отуд не изненађује што тежишта ове мисли ослонац имају у европском поетичком наслеђу симболизма и надреализма, у феноменолошкој филозофској оријентацији,¹ у теорији релативитета и достигнућима квантне физике. На то указују и тополи којима се Миљковић опсесивно враћа и у поезији и у есејима: ликови Орфеја, Нарциса и Одисеја, чиста поезија, поетика одсутног, негативна онтологија, природа песничке метафоре, појам неодређености.

3.

Као читалац и критичар, Миљковић показује искључиви интерес за поезију, како аутора са ширег ондашњег југословенског простора, тако и француских песника које је, уз руске песнике, и преводио. Најчешћи предмет у оним есејима који не разматрају општа поетичка питања, јесте збирка песама одређеног аутора или групе песника, ређе и цео песнички опус, као у случају текстова о поезији Десимира Благојевића и Златка Томичића, загребачког песника и Миљковићевог великог пријатеља.

За хомогенизацију израза Миљковићевих есеја на плану стилско-језичком узрок треба тражити у оној „инверзији поезије и поетике”, на коју је указао Новица Петковић. Лапидарност и сентенциозност рефлексije смењује њено асоцијативно

¹ Ако је Хераклитов утицај несумњив у поезији, феноменологија игра важну улогу у дискурзивним Миљковићевим текстовима.

гранање које повремено прерасте у лирски и метафорични исказ. Ова неуједначеност, у којој се осећа унутрашњи ритам клатна које у песнику осцилира између хетерокритичке и аутокритичке речи, између потребе да оцени и порива за латентним аутопоетичким промишљањем, посебно је видљива у приказима и огледима. И само Миљковићево сведочење, изречено у једном од интервјуа, да су други песници увек само повод да о себи пише, упућују на читање његових прозних дискурзивних записа као једног великог есеја, својеврсног криптонимског дневника у коме чак и исповедне дигресије (попут оних у есеју о Божидару Тимотијевићу), указују на метакритичке наносе, као на свест песника и о форми и улози књижевне критике. Ова аутотеличност, као својство Миљковићеве и експлицитне и имплицитне поетике, у којој се привидна прозирност (читљивост) есејистичког дискурса поистовећује са непрозирном дубином песме, као стапање два гласа у један исказ, указује на то да однос између Миљковића мислиоца, есејисте и критичара није однос еквиваленције, већ однос комплементарности. „Мишљено доспева у опевано на оној раздаљини”, рећи ће Миљковић, „где се мишљење и певање искључују као противуречности”.

У есејима који нису окренути ка рецепцији конкретног аутора, већ ка општим теоријским аспектима, Миљковићев израз је много ближи филозофској контемплацији и аргументацији. У њима препознајемо рукопис Мориса Бланшоа када пише о Рилкеу, Гастона Башлара када анализира Мишоа и Сипервјела или Хајдегера када пише о Хелдерлиновој поезији. Такав један, башларовски интониран суд, налазимо у афирмативном напису о збирци песама *Урођенички псалми* Милована Данојлића, који говори о песми као афекту „који себе сања, медитира и понекад врло суптилно рашчлањује”. Зато што „поезија није само емоција већ и свест о емоцији”, пише Миљковић, „песма мора да садржи и своју критику”.

4.

Највећи степен поетичке конзистентности и дубине имају есеји које смо груписали унутар поднаслова „Онтолошко небиће поезије”, синтагме преузете из Миљковићевог текста о Стевану Раичковићу. У овом првом поглављу налазе се и сви они релациони есеји у којима бинарни однос из наслова упућује на имплицитни полемички дијалог између поетичких и филозофских константи, или, да поново цитирамо Н. Петковића, „поетологема”. Оне се тичу феномена поетске слике, нејезика, одсутне речи, односа уметности и стварности, субјекта исказа, традиције. Реч је о поетичким топосима, о темама које закупају теоретичаре књижевности још од античког периода, а у модернизму и, конкретније, у симболизму и постсимболизму бивају интензивирани.

Миљковићево промишљање песничке слике истовремено значи одступање од старије миметичке традиције, те од њене концепције као предметног имагинатива који је од романтизма имао примат. Празнећи песничку слику од ствари и света у њој, Миљковић је настањује њиховом одсутношћу као еквивалентом „неодређеног поетског простора”. Самонегирањем и оспоравањем песничка слика постаје услов поезије као „негативне онтологије”. Са ослонцем у феноменолошкој мисли свога доба, ова Миљковићева дефиниција поезије кореспондира са Башларовим ставом о „феноменима имагинације” који се „не образују” и „не стабилизују у довршене слике” (Башлар 2005: 174).² Сагласја и утицаји које се односе на француску књижевну традицију (у првом реду симболистичку и надреалистичку), у Миљкови-

² Колико је Миљковић био у дослуху са модерном европском филозофском и поетичком мисли, сведочи и чињеница да је његов есеј „Поезија и онтологија” објављен исте, 1958. године када и Башларова књига *La poetique de l'espace*.

ћевим дискурзивним текстовима су многобројни.³ Преузимајући од Валерија појам „чисте поезије” и „нејезика” (Новаковић 2004: 195, 205), Миљковић на више места у својим есејима варира и Валеријев исказ о „чистој мисли, слици, осећању,” које је „увек, на неки начин, *остварење одсутних ствари*” (Новаковић 2004: 195), бранећи се притом и од могућих симплификација или вулгаризованих тумачења који би поистоветили „непоезију” са „антипоезијом”.

У одређењу херметичке песме у контексту негативне онтологије, јер, она „тамо где престаје, истински почиње”, Миљковић потврђује Малармеову и Бланшоову мисао о речи песме која предмет чини одсутним поништавајући га, о говору коме је својствено да уништи присуство које означаје (Бланшо 1960: 254, 256). Песма није створена помоћу речи, пише Бланшо, „него је она нешто од чега речи постају њихова привидност” (Ibid 198). У томе што „уметност означава претећу блискост неодређене и празне спољашности, неутралног постојања, [...] безграничног [...] одсуства” (Ibid 226), Миљковић проналази једну другачију истину поезије, ону која настаје из „могућности бескрајног и неисцрпивога транспонованња”, ослобођена „мучних могућности гномике и убитачних рационалистичких стега” („Поезија и истина”). Истичући да реч „своју снагу посућује од нејезика”, Миљковић, уз радикални антимиетизам, заговара и радикални отклон од песничког субјекта схваћеног у традиционалном смислу још увек живог позитивистичког наслеђа. Али, док се ово обезличавање стваралачког субјекта, које врхуни у Бартовој тези о смрти аутора, средином прошлог века замењује језиком, формом, као принципом обликовања (у текстоцентричним књижевним теоријама, као, нпр. у новој критици, према којој Миљковић заузима критички став), или културом и политиком (код М. Фукоа и његових следбеника), Миљкови-

³ О томе је код нас исцрпно писано у радовима Јелене Новаковић.

ћева концепција је ближа хајдегерско-рилкеовско-бланшоовској поетскофеноменолошкој идеји о „апсолутној поетици” (Башлар 2005) која трага за пореклом речи као пореклом песме.⁴

Отуд и тако живи интерес за ресемантизацију орфејског мита и за „матерњу мелодију”, која се не може апстраховати од традиције. У есеју који посвећује делу великог француског песника, а свога пријатеља, Алена Боскеа, Миљковић генезу поезије поставља у синхрони поредак, не да би негирао њену историчност (као готово ерудитски читалац, он је морао итекако бити свестан њене историјске одређености), већ да би апострофирао ону ванвременску димензију када „искуство песме претходи искуству песника”. Од „поезије као оправдања егзистенције”, преко „онтолошко–егзистенцијалног ступња”, стиже се до оног крајњег објективно–онтолошког ступња „самоеманципације песме” када „песма коју је написао песник почиње да пише песника”. У неоплатонистичком контексту Миљковић као да парафразира Сократове речи упућене Федру: „Онога момента када је написана, она (реч, прим. С.М.М) већ није наша, а од момента објављивања она потпуно престаје да буде наша. Песник остаје сам” („Пут до песме”).

Са резонанцом Рилкеових и Бланшоових медитација о смрти („Од тренутка кад се 'умре', тренутак је поново опозван”, вели Бланшо, Ibid: 224), Миљковићев неомодернистички дискурс најављује и антиципира Деридину рефлексију о негативној херменеутици, као и концепт „воље за анти–појмом” у филозофији Алена Бадјуа.

⁴ На претходни, рани модернистички концепт обезличавања фигуре аутора упућује Миљковићева идеја о песниковом двојнику опширно анализирана у есеју о поезији Тодора Манојловића („Песник и његов двојник”).

5.

У поглављу са поднасловом „Метафора или заборав који се памти” издвојили смо пет есеја у којима Миљковић промишља већ поменуте теме, али чије је тежиште на теорији метафоре, фигури за коју ће се велики интерес обновити са обновом реторике, од 30–их година прошлог века и који је, захваљујући когнитивистичком заокрету, још увек актуелан.

Као и у случају других поетичких топоса који су удвојено или паралелно егзистирали у Миљковићевој поезији и есејистици, и у погледу метафоре уочава се истоветно контекстуално исходиште. Оно се тиче оног Бланшоовог негативног поља епистеме која мора заборавити себе саму (Fischlin 1994), чији је, дакле, и филозофски и психолошки, а не само поетски пандан заборав. Дефинишући мисаону поезију као „налажење смисла који одбија да призна”, Миљковић реактуелизује надреалистичку жудњу за „ненастањеним обликом мисли која се не одређује, већ се догађа” („Почетак заборава”). Феномен меморије, који је, како истиче Ј. Новаковић, опсесивно присутан након Бергсона и Пруста (Ibid 209), успоставља на тај начин мост између „онтолошке празнине” као негативног поља речи и метафоре. На питање: „Где је почетак заборава?”, Миљковић одговара: „Тамо где стварност више није кадра да говори сама о себи језиком непосредности, тамо где се она преобратила у празнину јер се не може изрећи, јер саму себе у себи више не може дозвати по имену.” Надилазећи границе стилистичког описа једног мастер тропа (чиме је имплицитно био у дослуху са чувеним Јакобсоновим преводом реторичког у поетски код), Миљковић у метафори проналази жижну тачку речи и ствари, поезије и света. „У њој ствар више није само оно што је, него и оно што није. На тај начин метафора почиње идентитет различитога и мноштвенога” („Ствари када су саме”).

Дијалектика Миљковићевог аутопоетичког исказа упућује, између осталог, и на запажање Ц. Годорова о поетици која се у првој половини прошлог века све више почиње кретати ка обзорју виртуелне књижевности, као оне стално покретљиве могућности,⁵ уместо ка конкретним књижевним делима (Ibid: 30).

6.

Унутар поглавља „Симболизам у поезији” груписани су Миљковићеви есејистички и критички текстови у којима аутор непосредно разматра природу, улогу и значај симбола. Познат и као један од иницијатора покрета неосимболизма у српској књижевности, Миљковић је, осим програмског текста „Неосимболизам не треба бркати са симболизмом”, који је заједно са групом песника објавио 1957. године у часопису „Млада култура”, и касније, различитим поводом писао о неосимболистичкој поетици. Ако „свет није видљив”, ако се „може само певати, слутити и сањати” („Затвореник у ружи”), онда је симбол најподеснији да оним што је између звука и смисла, између музике и језика, искаже, како би рекао Бланшо, „своју властиту могућност”, налазећи себи места „у недостатку” (Ibid: 278), у тој, према Миљковићу, „чаробној, чудесној недоречености”.

Миљковић је доследан и мисаоно конзистентан када пише о симболу у поезији, било да је у питању рецепција другог песника, аутопоетички исказ, однос према традицији или критика савременика. Његова похвала мисаоној неухватљивости и појмовној нестабилности модерне поезије истовремено је и похвала Црњанском, Р. Петровићу, Настасијевићу, Дединцу, Давичу и Попи, али и дистанцирање од

⁵ У то време у есеју „Фантом чистог језика” Морис Мерло-Понти разматра природу оних „речи и синтаксе које рефлектују фундаменталне могућности и њихове артикулације” (Ibid: 74).

оних других, који, будући „неакустични изнутра”, не могу допрети до „магије и неизвесности” (нео)симболистичке речи и до оног њеног „мелодијом и хармонијом успаваног значења”. Када непосредно артикулише свој доживљај такве поезије, Миљковић посеже за поетском импресијом. „Чудан је овде стих:”, рећи ће поводом поезије Десимира Благојевића – „многобројна се у њему значења јаве, покрену га у свим правцима, а онда се наједном повуку, и стих остаје недокучив али надахнут, и његово смислено померање час овамо, час онамо више захвата него што одређује. Стихови свесни и подсвесни, схватљиви и несхватљиви, намерни и хотимични, они који треба да су ту и они који су залутали из неке друге песме, струје, застају, прожимају се, траже се, протичу, као река, непрекинута, незауостављива. А шта је, у ствари, то што протиче? Само протицање, чисти, празни, кристални ток у коме се огледа оно чега нема.”

Висока свест о форми, коју су неговали песници симболизма и неосимболизма,⁶ заокупљала је и Миљковића. То је највидљивије у есеју „Поезија и облик”. Иако се у позадини есеја осећа полемичка интонација у погледу сукоба „модерниста” и „реалиста”, ауторова интенција није да концептом строге форме сачува „одређеност” песме. Заправо, Миљковић и не говори о таквом облику, који би чувао у себи дистинктивну сенку садржаја. Рођен у осећању које претходи песми, облик је код Миљковића сама суштина, идеја и истовремено огољен и чист садржај који се лако може заменити са другим (нео)симболистичким појмовима као што су: неизрециво, неисцрпно, одсутно, празнина. Јер, „ако је линеарно то што конституише облик”, каже Миљковић бранећи право на неразумљивост поезије, „онда облика у класичном смислу те речи више нема. Поезија је прибегла слободним и дисконтинуираним формама.” Зато нема ни-

⁶ В. о томе у: Париповић Крчмар: 2017.

какве противречности у Миљковићевом схватању облика, како се то чини неким тумачима; „привид облика” или тек „успомена” на њега, оно је што се приписује класичној форми. Насупрот томе, Миљковићев неосимболистички концепт облика ближи је оној Малармеовој „онтолошки утемељеној форми” која здружује „ништа и логос” зарад лепоте апсолутне форме (Fridrih 2003: 123).

7.

Унутар четврте скупине есеја издвојили смо текстове који разматрају могућности ангазоване поезије. Они указују и на један посредан дијалог који је Миљковић водио са идеолошким и историјским тренутком у коме је живео и стварао. Више него у другим есејима, овде се осећа тензија у песнику између компромиса и уверења, наметнутог очекивања и унутрашње поетичке доследности, између етоса и патоса. Отуд и извесне противречности и неусаглашености у изнетим ставовима, оценама и аргументацији, те утисак да то пише један други Миљковић, премда не притом и мање актуелан.

У време оштрих дебата између реалиста и модерниста, које су у српској и шире, југословенској књижевности, вођене 50-их година прошлог века, Бранко Миљковић покушава да императиву прагматичке и политички ангазоване поезије супротстави принцип универзалне поетичке идејности, оне која би била лишена оштрих опозиција и искључивости. Истичући да је „сваки истински слободоумни песник певао време у коме је певао”, те да је идејност неодвојива од модерне поезије, Миљковић посредно понавља тезу о „интегралном реализму” коју је експлицирао Драган М. Јерemiћ у програмском тексту о неосимболизму. Претпоставком о комплементарности етике и естетике („Ако је поезија добра, она не може бити реакционарна, па макар је писао Клодел, Елиот, Езра Паунд, Црњански или Дучић”), Миљковић

настоји да се дистанцира од поједностављене етикеције која се односи на реакционарне или мрачне тонове у поезији. У есеју „Поезија или оптимизам” хуманистички ангажман песника изједначен је са самим поетским чином: „Песимистичка поезија’ је *contradictio in adjecto*, као што је плеоназам рећи ‘оптимистичка поезија’. Па ипак, забринутост поезије за свет и човека ми често у својој брзоплетости називамо поетским песимизмом. Али поезија је једина способна да натпева сваки свој садржај, сваки смисао. Поезија безнађа је натпевано безнађе.”

Очито је, међутим, да се оваква ванвременска позиција није могла усагласити са оним захтевима које је ондашња идеологија постављала пред песнике. То потврђују Миљковићеви искази у којима се са лаким уопштавањем и без довољно аргументације промишља нова димензија родољубља. „Данас, у време остварене националне правде код нас, песници, српски као и хрватски, доживљавају своје родољубље као чисто поетску, ванвремену и вантериторијалну категорију. То им даје дивне могућности да у својој родољубивој лирици буду више симболични а мање реторични”, пише Миљковић поводом поезије хрватског песника Миливоја Славичека. Пристајање на инструментализацију песничтва, разумљиво у контексту званично прокламованих идеологема, манифестује се у оним есејима у којима Миљковић у програмско–памфлетском тону и са повишеном патетиком пише о револуционарној поезији, као „поезији на вишем ступњу друштвено–историјског развоја”, понављајући да „прави револуционарни песник” мора учинити да „револуција која је победила у друштву победи и у људској свести и у људском говору” („Име наших дана”).

Остаће без одговора потенцијално питање да ли је ову колизију естетског и етичког избора, насталу из својеврсног сукоба у песнику између традиције и иновативности, универзалног и актуелног, можда могло разрешити Миљкови-

ћево окретање ка националним симболима, изграђеним на „властитој националној машти”, који би се, као „одраз прочишћеног народног искуства”, уклопили у оно што је песник називао „новом емотивном сликом света”, корелативном са новим научним, социолошким и филозофским тенденцијама.

8.

У последњој групи налазе се текстови које бисмо најпрецизније могли одредити као краће критичке осврте или, како је запазио Хусеин Тахмишчић, као аналитичке тренутке. У њима је сразмерно мање аутопоетичких и есејистичких екскурса, односно, могло би се рећи да се овде Миљковић јавља више као читалац коме други аутори нису толико повод колико објекат критичког разматрања или импресија. Најближи жанру текуће часописне критике, ови написи у основи испуњавају и опште услове контекста унутар кога се појављују: да информишу и укратко предоче тежишта збирке која је предмет рецепције. Кратко поентирање на крају приказа, најчешће у афирмативном тону (мада међу критичким освртима има и неколико радова о песницима поводом чијих дела Миљковић износи негативан суд), наводи на закључак да је Миљковић ове критике углавном писао и ради подстрека млађим песницима, српским и хрватским, неретко својим пријатељима или онима у чијим је првенцима наслућивао дар који ће се тек развити. Са приметним отклоном од академске критике, ови прикази су својеврстан наставак импресионистичке лазаревићевске линије код које се суд о делу доноси на основу утисака и њиховог каснијег превладавање рефлексijом критичара.

Искорак у публицистичко-критички наратив видљив је у оним текстовима („Поезија на језеру”) чији хроничарски и документарни карактер сведоче о Миљковићевој ак-

тивној улози као младог песника у књижевном животу у Југославији 50-их година двадесетог века.

Посматрани у целини, Миљковићеви есеји и критике показују да аутор није био знатније заокупљен теоријским аспектима рецепције; перспектива тумачења код њега није била на читаоцу и стратегијама читања, већ на самој песми, не на њеној интерпретацији, већ на њеној креацији. Утисак о местимично аксиолошки неартикулисаним увидима происходи и из чињенице да код Миљковића естетски/аксиолошки критеријуми нису били тражени изван, у поетичком систему/правцу/манифесту, већ у самој егзистенцијално-онтолошкој заснованости песме.

ЛИНИЈА МАГЛЕ И ВОЛШЕБНИ
САГОВОРНИК – РАДЕ ДРАИНАЦ
У ЕСЕЈИМА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

„Мало је песника у нашој новијој поезији
са толиким бројем поетских слика
које се испрва упамте.”
С. Раичковић

I

Стеван Раичковић је о Раду Драинцу написао три есеја, уз три различита повода и са временским размаком међу њима већим од деценије. Први текст „Трагом Драинца” настао је као предговор првом послератном избору Драинчевих стихова у збирци *Песме* (Просвета 1960) коју је Раичковић приредио. Други текст, под насловом „Драинац” објављен је у *Летопису матице српске* 1974. године о седамдесетпетогодишњици Драинчевог рођења и као предговор новом Раичковићевом приређеном издању Драинчевих песама објављених у збирци *Бандит или песник* исте 1974. године. Трећи текст, „О Драинцу” објављен је у часопису *Књижевност* и представља текст беседе коју је Раичковић прочитао поводом добијања Драинчеве награде 1996. године.

Иако су, како и сам Раичковић више пута истиче, ови текстови, као и други есеји о песницима, настајали неким спољним поводом, са стране, песник их је неочекивано раздвојио приликом рада са приређивачима¹ на својим сабраним

¹ Сабрана дела Стевана Раичковића, Уредници: Петар Пијановић, Рајко Петров Ного, Милорад Ђурић. 1998. Завод за уџбенике и наставна средства, БИГЗ, Српска књижевна задруга, Београд, 1998.

делима; у том *Дневник о поезији* ушао је први (и као први есеј у зборнику) и трећи текст, док је средишњи и уједно најобимнији есеј објављен у тому *Портрети песника*. Нема разлога да ово раздвајање Драинца приписујемо уређивачкој концепцији јер се одговор налази већ у Раичковићевим коментарима, односно, предговорима и поговорима збирки. Тако су текстови, сакупљени у седмом тому, према властитом Раичковићевом признању, делови једног „имагинарног дневника“; они су могли настати једино тако што су се могли „уклопити“ у имагинарну шему дневника или хронике која је одраније постојала у писцу.² И као што то бива код песника тумача, и Раичковићева реч о другом песнику „бојажљива је и испретурана исповест о властитој поезији“ (Раичковић 339). „У мозаицима – које сам пипаво слагао да бих дочарао ликове Ракића, Црњанског, Драинца и још понеких – блескали су се и непредвидљиви парчићи огледалаца у којима сам се само ја одражавао...“ написаће Раичковић³. Дакле, без обзира на налог и задату тему, морао је постојати и тај „лични афинитет“ који је Раичковићеву критичку реч рефлектовао као аутопоетички исказ, а утисак о туђим стиховима као прикривену исповест сопственог песничког бића.

Отуд се можемо запитати шта то повезује ова два песника, Драинца и Раичковића, или, због чега су Драинчеви стихови пронашли резонанцу у интимној биографији Раичковића песника, шифрираној у првом запису којим започиње имагинарна дневничка исповест. А тај први запис више је од књижевноисторијске рехабилитације (иако је, несумњиво то била примарна интенција приликом објављивања Драинчевих изабраних песама), не држи се строго ни

² Стеван Раичковић, „Дневник о поезији“, У: *Дневник о поезији*, Сабрана дела Стевана Раичковића, стр. 10.

³ Стеван Раичковић, „Нулти циклус (мемоар са фусотом)“, У: *Дневник о поезији*, нав. издање, стр. 339.

књижевнонаучних узуса приређивача,⁴ нити томе примереног објективног приступа. Јер, већ његова прва, у реторичком тону исписана реченица, открива поетичку самосвест тумача за кога други песник никад не може бити само предмет ни повод, али ни нешто страни и његовом певању туђе. Раичковић се тако оглашава најпре као читалац Драинца, читалац који поставља одмах најтеже од свих могућих питања: „Куда воде трагови за једно мало размишљање о првим сусретима са неком одређеном поезијом, а, преко ње, и са личностима појединих песника, који су се од ране младости – као и неке друге несвакодневне слике из живота – смештали у скровитој галерији мојих успомена?”⁵

Поетика „првих сусрета”, та неизоставна карика у сваком опису и генези компаративних веза, за Раичковића није једносмерна улица са читљивим знацима и путоказима који би недвосмислено могли реконструисати хронологију, природу и интензитет интертекстуалних релација. Отуд и опесивна запитаност над њиховом генеалогичком свој одговор не налази у концепту пунктуалне интертекстуалности и прозирних цитата, већ у „симболичном честару” до кога води „линија магле”. Управо ће овим поетским семантостилемом Раичковић именовати феноменолошки простор једне другачије (спрам контекста структуралистичких, текстоцентричних теорија интертекстуалности), интимне интертекстуалности. За њено конституисање важна је она „духовна реалност” коју генерише пресудни („почетни”) тренутак сусрета са неким песником и његовим делом, „жива и продужена”, коју, каже Раичковић, „осећам помало и физички, као неки

⁴ Наравно, наћи ћемо и овде измештене у фусноту неопходне биобиблиографске податке о Драинцу, „признате и аутентичне личности наше писане речи”, као и коментар о интригантној судбини једног закопаног Драинчевог рукописа (дневника *Црни дани* објављеног 1963. године).

⁵ Стеван Раичковић, „Трагом Драинца”, У: *Дневник о поезији*, нав. издање, стр. 15.

део свог тела или се служим њома као са једним од својих чула”.⁶

Текстолошки трагови (накнадне Раичковићеве интервенције на првој верзији овог текста, приликом рада на сабраним делима), симптоматично откривају мисаону, па и теоријску доследност и поетичку самосвест песника. Наиме, док у првој верзији аутор помиње онај „*неразграничени тренутак сусрета*”⁷, у коначном облику он се назначује као „*разграђени тренутак сусрета*”⁸. Замена ових, ауторским курзивом истакнутих атрибута, индикативно потцртава прелаз са једне поетичке линије (назовимо је старијом, формалистичком или традиционалном), на другу – феноменолошки обојену, актуелну; са концепта границе међу текстовима на далеко флуиднији концепт нелинеарних временских укрштања међу њима. У потрази за „пукотином” у „сеновитој ували сећања” у којој се „назиру и трагови поезије Драинца” а који ће постати „саставни делић /његовог/ нашег каснијег живота”, Раичковић гради наративни идентитет (аутопортрет) читаоца у чијој ће се „младачкој и унезвереној зеници (Драинац, прим. С.М.М.)⁹ зацаклити као дуго тражени бисер, скривен у прашњавој и тек одшкринутој шкољки времена”.¹⁰

Наративна археологија открива блесак „*ископина*” у којима је као у „краткотрајном *шкљоцу* фотографског апарата ухваћен заувек један лик, једна слика” са којом ће песник живети. Она прати паратаксичку логику тополошких паралелизама првих сусрета са пределима и пејзажима и са писци-

⁶ Исто, стр. 17.

⁷ С. Раичковић, „Трагом Драинца”, У: Раде Драинац, *Песме*, приредио Стеван Раичковић, Београд, Просвета, 1960, стр. 7.

⁸ С. Раичковић, „Трагом Драинца”, У: *Дневник о поезији*, нав. издање, стр. 17.

⁹ Аутор га емфатички идентификује антономастичком заменицом у курзиву: „он”.

¹⁰ С. Раичковић, „Драинац”, У: *Портрети песника*, Сабрана дела Стевана Раичковића, стр. 121.

ма и „најдражим књигама”. На мапи те „нејасне шуме” „прекривене траговима који се умножавају и разилазе”, Достојевског, Шекспира, Ђ. Јакшића, Т. Ујевића, Јесењина, Црњанског, М. Настасијевића,¹¹ своје место налази и Драинац. У кишовској атмосфери фрагменти сећања реконструишу наративне рукавце бројних трагова који указују на случајно, а ипак пресудно и континуирано сусретање два песника: парк пред Градском кућом у Суботици, дворишна башта под крушевачком Багдалом, Антикварница у Васиной улици, Народна библиотека, сликарски атеље, трпезарија студентског дома, „нека књижара”, туђи станови, перони железничке станице. На тој интимној мапи првих утисака Раичковић ће поново прочитати она два Драинчева стиха која су му отворила врата његове поезије: „Са срцем као палуба Нормандије / Глад ми је бескрајна а руке вечно празне”. Иако су ови други стихови постали део наше колективне а ипак интимне, песникове биографије, они су у овом дневничком, првом запису о Драинцу више потврда него решење загонетке о тајанственој природи првих песничких сусрета као о оним „кривудавим и испрекиданим нитима асоцијација, које се као нека разубјена понорница провлаче подједнако равноправно кроз два, ипак блиска, готово суседна слоја: кроз мисао о поезији и кроз свакодневни живот”.¹²

Раичковић, такође, не пропушта да у овом аутобиографски интонираном есеју скрене пажњу на оне историјске околности које су могле додатно утицати на специфичност и природу рецепције Драинчеве поезије. Први сусрети са песницима и идентификација са њима имају додатну тежину „хаотичног времена” у коме се тек пробуђени песников сензибилитет укрштао са предратним, ратним и поратним периодом дајући баш ту „*посебност*” раном читалачком искуству.

¹¹ У другој верзији текста Васиљев ће бити замењен Настасијевићем.

¹² С. Раичковић, „Трагом Драинца”, нав. издање, стр. 16.

И премда ће ретке две вредносне констатације, сажете у утиску о „мноштву необичних стихова – постројених на страницама као батаљони или расутих као војска у нeredу”¹³, и у каснијим есејима остати критички оријентирани, очито је да Раичковић овде није правасходно ни критичар, ни само приређивач стихова, у том тренутку, једног заборављеног песника. Завршна поента овог исповедног записа отуд отвара пред читаоцем питање: који су се то „магични спојевии речи” „уплели” у Раичковићев „живот и „као нека нова, накнадна супстанца живе и дишу све до данас заједно са” њим? Питање, утолико теже што се чини да у првом запису о Драинцу Раичковић није рекао много о самој Драинчевој поезији а, опет, рекао је итекако много о утицају који је на њега Драинац извршио.

Али, пре него што се упустимо у потрагу за могућим аналогијама, погледајмо због чега се Раичковић враћа Драинцу поново као приређивач деценију и по касније. Написан као пригодан, а функционалан као предговор другом послератном издању Драинчеве поезије, есеј поводом седамдесет и пет година од рођења песника, потврдио је снажну резонанцу¹⁴ коју су у аутору есеја будили његови стихови, али и његова личност у целини. Обележавање годишњице за Раичковића је била и прилика да опомене на неопходност књижевноисторијске ревалоризације Драинчевог дела. Али, и овог пута начинивши отклон од академски профилисане рецепције,¹⁵ аутор се експлицитно опреде-

¹³ Стихови: „као војска у бекству” замењени су стиховима: „као војска у нeredу”, примереније природи Драинчеве поезије.

¹⁴ О резонанци као књижевнотеоријском појму у новим когнитивним теоријама интертекстуалности в. Maria-Eirini Panagiotidou. „A cognitive approach to intertextuality: The case of semantic intertextual frames”. *Newcastle Working Papers in Linguistics* 17 (2011) 173-187.

¹⁵ Целокупну рецепцију Драинчевог дела приредио је Гојко Тешић У: „Критичари о Драинцу”, *Раде Драинац, Дела*, Десети том, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.

лио за „круг прича, личних опсервација и атмосфере, круг песника”¹⁶. Мемоарска интонација није, међутим сасвим препокрила оцене једног песника о другом песнику. Полазећи од центрифугалне снаге поетског псеудонима који не „објашњава само једну одређену поезију и њеног песника, него [...] одређује и уобличава и читав један појам, карактер и менталитет у новијој српској поезији”¹⁷, Раичковић је у биографији песника видео његову поезију; у „мајстору контраста и дилема” један „потајни, пустоловни зов, налик на поетски бандитизам”, у „несвакодневной личности” „један виши, заумни знак поезије”, у „песнику од комада” поезију која је имала „само једну фазу”. Драинац је, уз Црњанског, за младу послератну генерацију песника носио драж неког тајанственог „поетског тестаментa” а његови стихови „снагу какву имају сигнали у тами или магли”. Више од живих песника савременика Раичковићеву песничку браћу, „гладну поезије”, привлачили су „волшебни саговорници” са пожутелих страница ретких предратних издања. Али, скицирајући ту хронику београдског књижевног живота 50-их година прошлог века, Раичковић подсећа на, иако буран, краткотрајан занос Драинчевим стиховима који је брзо почео јењавати. Централни део студије, писан из перспективе објективног и рационалног суда, ауторов је покушај да објасни узроке таквог рецепцијског заокрета.

Поредећи Драинчево дело са поезијом његовог савременика, Душана Васиљева, Раичковић открива антиподне поступке као поетске рефлексе драматичних времена. Већ је Јован Деретић међу многобројним критичарима Драинчеве поезије издвојио управо Раичковића због тачности изречених оцена. А оне су више негативне него афирмативне; препознајући у Драинцу песнику „заточеника тренутка”,¹⁸ не

¹⁶ С. Раичковић, „Драинац”, нав. издање, стр. 99.

¹⁷ Исто, стр. 97.

¹⁸ Исто, стр. 106.

ретко склоног пози и фикционалној биографији, као поезији иманентном усуду „псеудологије фантастике”, Раичковић можда нехотице понавља став Црњанског о Драинцу као виновнику бројних „хроника запрепашћења”¹⁹. У Драинчевој поезији Раичковић запажа сукоб *осећајности* и *лиричности* са интенцијом *оратора*, а „прекобројне речи”, те претерана опширност проистекла из поетских варијација на исти мотив – Драинац, наводе на закључак о истородном току певања. Ову естетску неуједначеност²⁰ песника који се у магновењу од поетског расипника претвара у пуког сиромашка Раичковић сликовито пореди са „баштом обраслом у коров” на који се брзо заборавља кад се дође до раскошних цветова.”²¹ Упркос том признању особеног талента и темперамента, Раичковић је код Драинца највише критиковао недостатак поетске самосвести која би омогућавала потенцијалну еволуцију песниковог израза. Непогрешивим сензибилитетом песника, Раичковић је у Драинчевој „јакој и ароматичној метафори” видео и узрок банализације, али и ону „најдрагоценију црту”, заматак оне „лапидарне слике”, „лирске жижге око које се врте и оне најудаљеније честице [...] разубуђеног поетског говора.”²²

Мисао о инхерентној саживљености песниковог живота и поезије, исказану у првом дневничком запису о Драинцу, Раичковић ће и овде поновити у констатацији да је целокупна Драинчева поезија „*јединствена исповест* о једном животу”. Као важан прилог историји читања Драинчеве поезије (јер се Раичковић није освртао на друге жанрове), овај есеј је значајан и као интерпретативна синтеза у ко-

¹⁹ Реч је о коментару Милоша Црњанског поводом једног Драинчевог говора у Нишу. Нав. према: Милош Црњански, „Пером у срце. Песник међу Нишлијама и запрепашћење.”, Гојко Тешић, нав. издање, стр. 115.

²⁰ „Тешко је у Драинца наћи иједну песму која је до краја одржала високи ниво.” С. Раичковић, „Драинац”, нав. издање, стр. 125

²¹ С. Раичковић, „Драинац”, нав. издање, стр. 112..

²² Исто, стр. 113.

јој се песниково дело сагледава из различитих, па и опречних перспектива. Свестан да је „*тумачење* поезије ризикантан подухват, [...] у раскораку са самом природом поезије”, Раичковић оставља места и за аутокритички отклон од аподиктике изречених негативних оцена. Други део есеја доноси и један другачији портрет песника чији су „лирско бисерно зрно, ход по танушној лирској линији, чисте арабеске и притајена лирска жижа са плавичастим одсјајем”²³ много ближи ауторовом поетичком сензибилитету. За познаваоце Раичковићеве поезије није изненађујуће да се са највише афирмативних исказа аутор осврће на Драинчеву последњу књигу, *Дах земље*, објављену 1940. год.²⁴ Заиста, не само поједини стихови, већ и читаве песме указују на онај континуитет лирског певања које ће у послератној српској поезији обележити стваралаштво Стевана Раичковића. О том скривеном дијалогу ће још бити речи у последњем делу рада.

Посебно је вредно пажње овде Раичковићево откривање скривеног песника у Драинцу, иза маске „разбарушеног барда”²⁵. Управо ауторов сусрет са тим другим песником кога се Драинац „у себи бојао”,²⁶ указује на то да овај поетски ескапизам песника може бити међа за естетску поларизацију и валоризовање његове поезије. За разлику од тог мање видљивог, оно друго, опевано бекство, учинило је Драинца, како Раичковић каже, „једним од највећих имагинарних путника у нашој поезији”. „Ништа му није толико одговарало као *могућност* за било какво *бекство*.”²⁷ Ширећи истраживачки контекст ка поетици српске међуратне и послератне књижевности и ка могућим утицајима Драинче-

²³ Исто, стр. 120.

²⁴ У оба издања приређених песама највише је песама унето управо из те последње Драинчеве збирке.

²⁵ С. Раичковић, „Драинац”, нав. издање, стр. 116.

²⁶ Исто, стр. 117.

²⁷ Исто, стр. 117-119.

вог певања на поједине послератне песнике,²⁸ Раичковић као да донекле демантује претходне изречене тврдње о униформности Драинчевих стихова. Уочавајући у песниковом опусу и завичајну тематику, притајену социјалну ноту и револуционарну црту, он се имплицитно опет враћа Драинцу као песнику контраста који се „огртао свакаквим рухом”.²⁹ Ипак, чини се да као најизразитију црту песникове индивидуалности Раичковић издваја искреност као поетичку и биографску категорију, а закључна импресија о Драинцу и његовој поезији као „чудесном плоду препуном коштица”³⁰ метафорично сажима неминовни амбивалентни став који је Раичковић имао према песнику.

У трећем есеју Раичковић се враћа интимном исповедном тону и, можда, поновном признању (не само пригодом изазваном), о духовном и песничком сродству са Драинцем потврђујући тиме да нема индивидуалних „песничких биографија” чак ни онда када једино њих и има. Са временске дистанце од скоро четири деценије аутор је, чини нам се, могао лакше да, причајући причу о Драинцу исприча „део приче” о себи самом. Оно сагласје што се још те 1959. године³¹ у „линији магле” осећало, али није могло и артикулисати, добиће у годинама које су уследиле, у богатом Раичковићевом опусу, своје видљивије асоцијативне обресе, боје и тонове, ритам и емоцију, поетску слику и мисао. Биће то стихови у којима читалац слути или препознаје да по „танушној лирској линији” Раичковић (покаткад) хода са Радом Драинцем, својим волшебним саговорником.

²⁸ Уп: С. Раичковић, нав. издање, стр. 120.

²⁹ Исто, стр. 125.

³⁰ Исто, стр. 125.

³¹ Те године Раичковић почиње са радом у издавачкој кући „Просвета” До 1959. године Раичковић је објавио пет збирки песама: *Детињства* (1950), *Песма тишине* (1952), *Балада о предвечерју* (1955), *Велико двориште* (1955), *Касно лето* (1958).

II

Кренемо ли трагом таквих аналогја ка реконструкцији могуће генезе једног особеног лирског гласа у српској поезији какав је С. Раичковић несумњиво био, наилазимо на оне „акорде који су повремено одјекивали кроз читав његов (Драинчев, прим. С.М.М.) големи опус”, на стихове који и пре збирке *Дух земље* припадају овом духовном братству. Из њих исијава поетика тренутка, исти онај пејзажни универзум у капи кише о коме је певао Раичковић. Препознајемо га већ у песничкој збирци младог Драинца, *Лирске минијатуре* (1926)³² у стиховима песама „Пред кише” („ветар је прозор отворио, то кише долазе из Срема”), потом у песмама „Арија” („слутње што ме воде испод тужних дрвореда, има једно небо које ме одавно мами”), „Ротатива” („дим над водом траг птичијих крила”), „Бесаница” („колико већ дана на прозору лежи паучина облака, / где је тај месец који је у јуну излазио из речног канала, / Да ноћ златом опере”/...../Под прозором ветар сећањем од каучука лаје / То се са антиподним трешњиним цвећем ближи још једна зима”).

Препознајемо Раичковићеве пејзажне реминисценције и у поетским сликама из стихова: „јесењи облак поцепан” и „Дрво које је заборавило сенку” из Драинчеве песме „Пејзаж”. И у каснијим Драинчевим збиркама има поетских слика које, речником Пјера Бајара, антиципирају потоњег песника. Наговештава их мотив „црних птица” („Црне птице што сам дуго њихо пустио у народ са срушених гнезда”) из прве песникове збирке *Модри смех* (1920), „језик страсне

³² Сви наводи из поезије Рада Драинца дају се према следећим издањима: *Модри смех*, Београд, Издање књижаре Бранислав Церковић-Ајхштет, 1920; *Афродитин врт*, Прокупље, Штампарија „Прекоморац”, 1921; *Еротикон*, Хипнос, Београд, штампарија „Југославија”, 1923; *Лирске минијатуре*, *Песме*, Београд, Штампарија Крајничанац, Скопље, 1926; *Бандит или песник*, Београд, изд. С. Б. Цвијановић, штампарија М. Карића, 1928; *Банкет*, Београд, Књижара „Светлост”, 1930; *Дах земље*, Београд, Графички завод „Планета”, 1940.

прозе” из *Афродитиног врта* (1921), „плати круг неба” у 20. песни *Еротикона* (1923) и признање лирског субјекта из исте песме: „Мала, рађајућа птица сутра ће ме натпевати”.

Могао је Раичковић, ако је читао, а по свему судећи јесте – препознати свој далеки одраз и у стиховима скривеног песника из песме „Воз за Сајгон”: „[...] кад воде промене лик / Небо је наше лирско кад облаци дођу са далеких Карпата”, у вапају лирског субјекта у песни „Воз одлази”: „Душу бих хтео да ослободим од винограда и звезда /.../ Ја болујем од лиризма / У паучинастом облаку кад се на борову грану / Приљуби цео /.../ Кроз симболе хватам мрежама грозне птице јаве”. Слутимо дах меланхолије код двојице песника чије је ухо било на срцу и око на лишћу („Ухо на срце и око на лишће”), чији је лирски субјекат био спреман да распадање прослави у последњем дитирамбу („Спреман сам распадање да прославим у последњем дитирамбу”, „Песма последњег декадента”). У чувеној Драинчевој песни „Бандит или песник” (1928) придевска инверзија на клаузули стихова, као препознатљиво обележје Раичковићеве версификације, неодољиво ће озвучити ритмичку резонанцу коју носи „траг будућности”³³: „Па кад на станицама сретнеш који осмех нежан / Помисли да си видео месец литографисан / У један дан снежан.” Евокативно сазвучје у синтаксичкој интонацији наћи ћемо и у стиху песме „Повратак” („Замишљен са челом наслоњеним на земљу”), која касније код Раичковића добија статус (нехотичног?) паратекстуалног цитата.³⁴ Флорални мотиви и учестало јављање мотива птице (у раним Драинчевим песмама најчешће се као конкретна птица помиње тетреб), и у збирци *Банкет* (1930) откривају лирски потенцијал будућег песника: „Лист са родне брезе / Шапуће како

³³ Према П Бајару, то је траг који на тексту оставља неки потоњи текст. Уп. Пјер Бајар, *Антиципирани плагијат*, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 150.

³⁴ Реч је о Раичковићевој песни истог наслова. Уп. стихове: „Наилазим, висок, с оне стране где залази сунце [...]”.

постоји нешто више од најлепше песме на свету!” У Драинчевој „Балади о расцветалим кестеновима”, не само због жанровске цитатности из наслова (Раичковић има песму „Балада о предвечерју”), слушамо стихове изговорене једним хипотетичким двогласом: „Блажена да си осамљена брезо / Што њишеш крик рањене птице”.

Као што је Раичковић и отворено рекао, највише је подударности међу овим песницима у последњој Драинчевој збирци *Дах земље* (1940). Аналогије се умножавају на више равни: версификацијској (преовладавају краће строфичне песме, више уравнотежене, чешћа рима, смиренији тон са каденцом на клаузули, форма сонета); стилској (композициони и лирски паралелизми, микронаративи, реторичке целине); семантичкој (мисаона заокруженост и контемплација, чест мотив птица). Аутопоетичке интерполације сада су мање фраза а више знак иронијске и уопште, стваралачке дистанце, која је, према Раичковићу, толико недостајала Драинцу. Индикативан је у том погледу наслов песме „Апсурдност елгије”, као и поједини ставови из Драинчевог предговора збирци, попут оног о поезији као синтези човека и универзума, или оног гледе сумње у смисао туђе критичке интерпретације: „Ја сам слушао аутентични разговор траве и лишћа покренутих ветром. То се не може протумачити.” Поједине песме из збирке, као што смо већ поменули, готово да у целини понављају исти ритам, исти спој рефлексije и описа пејзажа као дескриптивни поетски модел, исти онај утисак тренутка који ће обележити већи, превасходно онај чисто лирски део Раичковићеве поезије. Такве су песме: „Интермецо” (коју је Раичковић у есеју из 1974. у целини цитирао³⁵), „Писмо”, „Сезоне”,³⁶ „Кишна птица”, „Вечни хлад”.

³⁵ Симптоматично је да се, бирајући наводе из Драинчеве поезије, Раичковић опредељивао управо за стихове који су му поетички најближи.

³⁶ Ову песму, међутим, Раичковић није уврстио у приређену збирку из 1974. год.

Писмо

Жив сам и здрав
Само станујем високо
Кроз кров стаклено око
Гледа на Дунав.
[...]
Који пут окно затресу кише
Као безброј жутих лептира,
Тада на крову џин неки почне да дише
и олуја на олуку засвира.

Сезоне

Један облак из далека,
Пун птичијих гнезда,
Пролеће доноси.
Зашуми у ноћи набујала река
Испод насмејаних звезда.

Кишна птица

Све што се данима и ноћима у ме уткива и слаже,
Што кошавом струји кроз крвоток и поре,
Не би могло ни онда да се искаже,
Таман да сву душу изнесем изнад горе,
На сушење...
И тада би неко врење,
Можда ветрова или светлости,
Прострујало мноме као жуборење
И језиво би, огољене, на земљи зашкрипале моје кости.

Вечни хлад

Да се могу пропети као хат,
Који с вриском са шума лишће стреса,
Био би то апокалиптични бат
Ватрених копита које друмове окрећу пут небеса.

Али ја нећу да очајавам.
 И овде, међу љубавима које као гране цвиле,
 Једном ћу ваљда утешно да спавам
 мртвилом птице, уткане на комаду свиле.

Цитиране песме и текстуром и резонанцом, као кате-
 горијама које уводи савремена теорија интертекстуалности
 (пре свега она когнитивистички усмерена), активирају бога-
 ти потенцијал компаративних релација између два исто-
 ријска периода, две поетике и две песничке биографије. По-
 себно се то може рећи поводом Раичковићеве ране збирке,
Песма тишине (1952), али се и касније, пре свега, у збирци
 сонета *Камена успаванка* (1963), уочава исти мисаони и по-
 етски ток, какав је, нпр, онај у песми „Вечни хлад”. И ако је
 могуће говорити о извесним утицајима Драинца на Раичко-
 вића, понајпре би се они осетили на линији интонативне по-
 дударности као акустичког квалитета који се, између осталог,
 тиче силабичких својстава осмерца, те комбинације стихова
 различите дужине, а потом и синтаксичког склопа песме,
 односно распореда истоветних мотива. Илуструјмо то још
 једним примером: „За мном се затворио круг. / Уз срце ми
 жито зри.”, пева Драинац у 7. песми циклуса *Повратак земљи*,
 док Раичковић уоквирује своју песму „Живот” готово истим
 поетским рамом: „Ту више нема бега / Живот је склопио круг./
 Па нека и брег / И сутон / Буду као човек / Друг.”

III

У аутопоетичком тексту „Реч о поезији” (1962) Раичко-
 вић каже: „прозна реч о поезији приближавала се истинском
 мирису поезије само у оним ретким и усамљеним случајевима
 када је обелодањивала песничково искуство или пак аутен-
 тичну читалачку исповест о доживљају и дејству поезије”.³⁷ Из

³⁷ С. Раичковић, „Реч о поезији”, У: *Дневник о поезији*, Сабрана дела Стевана Раичковића, стр. 26.

перспективе искуства читања као исходишта интертекстуалних веза, изгледа да би се онај први и пресудни подстрек песника који пише о другом песнику, могао наћи у специфичној атмосфери двеју поетика и њој „инхерентном емоционалном и естетском квалитету”.³⁸ Заправо, сам је Раичковић то најбоље описао у есеју о још једном „волшебном саговорнику”, Црњанском: „покушати што интензивније боравити у средишту једне поезије, бити макар у њеној пулсирајућој близини, осетити њен голи дах и чезнути за додиром.”³⁹

Заиста, више него о Раичковићевим есејима као жанру између аутобиографије, критике, имплицитне аутопоетике и аутофикцијског наратива, требало би писати о атмосфери као искуству и еху читања, које, ма колико било магловито и тајанствено, најбоље осветљава једну интимну меморију текста као заједничку „духовну реалност” двојице песника.

³⁸ Уп. Peter, Stockwell. "Atmosphere and tone". P. Stockwell and S. Whiteley (eds), *The Handbook of Stylistics*, Cambridge: Cambridge University Press. 2014. 360–374.

³⁹ С. Раичковић, „Дневник о Црњанском”, У: *Портрети песника*, Сабрана дела Стевана Раичковића, стр.37.

МЕТОДОЛОШКА УПОРИШТА У ИВАНИЋЕВОМ ПРОУЧАВАЊУ ПОЕТИКЕ ПРИПОВЕДАЊА СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

Као редовни професор српске књижевности XVIII и XIX века на Катедри за јужнословенске књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, Душан Иванић је значајан део свог досадашњег научног рада посветио приповедним жанровима ове епохе, како фикционалним (у ужем смислу, књижевним), тако и оним који су на граници документа и фикције. Реч је о монографијама: *Српска приповијетка између романтике и реализма 1865–1875* (1976), *Модели књижевног говора* (1990), *Облик и вријеме* (1995), *Свијет и прича* (2002), *Ка поетици српског реализма* (2005, у коауторству са Драганом Вукићевић), *Ка генези српске поезије* (2011), *Догађај и прича* (2015).

Иако је историјска поетика Иванићев примарни методолошки контекст, аутор се суочавао са бројним питањима у домену теорије приповедања, дајући притом значајан допринос дијахронијским истраживањима наратива. У даљем делу рада указаћемо на неколико тематских тежишта која припадају овом сегменту Иванићевог рада.

1.

Уочавање и тумачење „књижевне дјелотворности” (1990: 31) у небелетристичким текстовима, налазимо на самом почетку Ивановићевог интересовања за питања историјске поетике. У монографији која представља прерађену верзију магистарске тезе, одбрањене 1975. године под менторством Миодрага Поповића, *Српска приповијетка између*

романтике и реализма (1865–1875) Иванић се детаљно бавио, како се већ из наслова може видети, прелазним, или у жанровском, морфолошком и стилско – реторичком смислу променљивим и нестабилним категоријама текста. Тако се, на пример, у поглављу „Од патријархалне анегдоте до јуначке приповетке” за прозе Вука Врчевића утврђује да „нису ни примјери ауторске приповијетке ни чисте усмене приповијетке” (1976: 232). Не остајући на негативној идентификацији и у простору неодређености, аутор је у фиктивним варијантама појединих усмених форми (судски говор, правдање, причање) уочавао онај степен наративне димензије који омогућава њихово сврставање у приповедне облике у оквиру писаних токова срске књижевности. У методолошком смислу, посебан квалитет проучавању генезе раних наративних уметничких форми у српској књижевности даје својеврсна реверзибилна перспектива. Указивање на „будућа искуства књижевности” у поменутих Врчевићевим делима није знак препознавања пишчеве модерности или његове антиципаторске природе, већ сигнал који показује да је Иванић већ на почетку научне каријере показао интерес за динамичну природу сложених односа између генезе наративних облика и њихове стилско - формацијске или периодизацијске конкретизације. Студије које су уследиле након тога потврдиле су оправданост, али и комплексност таквог приступа.

2.

Иако је већ употребом појма „литерарност” евоцирао формалистички приступ у тумачењу књижевноуметничких аспеката текста, Иванић је укључивао и семиотички аспект који је омогућавао да се „литерарност” тражи у различитим класама текста. У студији „О литерарности дјела Вука Стефановића Караџића” (1990: 23) у фокусу проучавања Вуковог дела је потенцијал историјске нарације (који је свој реторички и књижевни дигнитет добио у радовима Ролана

Барта касних 60-их година, да би недавно био радикализован са Хејденом Вајтом). Приликом минуциозне анализе наративних својстава Вукове историјске прозе вредно пажње је укључивање историјског, дијахронијског контекста као начина да се објасни динамична, неесенцијалистичка природа литерарности, чиме аутор показује неопходност да се типолошка питања дескриптивне поетике морају повезивати са њиховим реализацијама или конкретизацијама у домену историјске поетике. Управо то илуструје следеће запажање:

У међувремену је и оно по чему се Вук у највећој мјери удаљавао од литераризације (схваћене као белетризација) – постало изразит носилац литерарности. Мисли се на став крајње објективизације и на неутрално саопштавање и најдраматичнијих чињеница (1990: 26).

Испитујући процес прожимања историографског наратива и књижевног (фикционалног) текста Иванић уводи феномен такозване „другостепене литераризације” (1990: 27), до које долази путем сједињавања аргументације и наратива. На тај начин ауторска тачка гледишта постаје „главни носилац сижејне динамике”, односно, *тумачења историје* (подв. С.М.М.). Имплицитно прихватајући Јакобсоново одређење експресивне функције комуникативне поруке, Иванић открива да Вукови историјски списи не потврђују у целини његов програмски став о ауторској објективности и неутралности. Указивање на емотивно и субјективистички ангажоване коментаре, те на оне облике експресивности који имају изворе у поетичким тенденцијама књижевних праваца (нпр. сентименталистички клише мотива прогоњене врлине, или патетика и идеализација патријархалних норми), неки су од примера који потврђују књижевну природу Вуковог историјског наратива. Запажањем о синкретичности Вукових текстова, као иначе парадигматичном својству романтизма, Иванић је, с једне стране, употпунио дотадашњу рецепцију Вуковог дела, која се кретала унутар лин-

гвистичких, стилистичких и филолошких истраживања,¹ а са друге стране, дао један од најранијих доприноса промишљању „текстуалности историје”, или њеној реторизацији,² актуелној и у данашње време контроверзној методолошкој парадигми.³

3.

Феномену „претварања збивања у причање”, те својствима „приповедачког рада као ауторског а не записивачког” (1976: 235), Иванић се враћао у дужем временском периоду, а посебно у студијама посвећеним аутобиографској и мемоарској прози XIX века. Оно што је издвојено као „стилско - морфолошка уједначеност у записима казивања” увек настаје као резултат шире контекстуализације на најмање два плана: књижевноисторијском и књижевнотеоријском. У тумачењу прозе хетерогене жанровске структуре аутор је имплицитно одговарао на неколико питања која ћемо овом приликом покушати да хипотетички артикулишемо: 1) На који начин се аморфна маса животног искуства претакала у причу?, 2) Који су жанровски и реторички обрасци притом преузимани?, 3) У ком степену је српска мемоаристика и аутобиографско - дневничка проза асимилувала, антиципирала или задржавала поетичка својства епохе?, 4) Који се наративни модели могу издвојити као парадигматични за овај тип прозе?, 5) У чему је њен естетски потенцијал?

¹ Студија је настала 1987. године у време јубилеја – два века од Вуковог рођења.

² Добар пример Иванић даје у набрајању доминантних реторичких стратегија у Вуковој лексикографској, етнографској, полемичкој прози.

³ И у овом случају, такође, Иванић не пренебрегава релевантност историјскопоетичког контекста, када романтизму приписује тематску, стилску и жанровску синкретичност. У књизи *Постмодернистичка теорија књижевности* Најал Луси управо романтизам тумачи као протоформу постмодернизма.

Закључак аутора да се „ретуширање успомена” постиже стилистичким маскама и тематским тежиштима епохе намеће се након издвајања кључних тема: детињства, рата, самоспознаје јединке, док се међу фреквентним сижеима издвајају сижеи сусрета, познанства и пријатељства. Текстуализација искуства се у доброј мери прилагођава конвенционалним или рецепцијски/стваралачки прихваћеним наративним стратегијама. Наводе се примери општих места сентименталистичке литературе (нпр. код Јоакима Вујића), наглашена лиризација слике света, идилични топоси и поучно-моралистички коментари у делима која су на граници просветитељства и романтизма, потом, романтичарско уздизање живота на раван литерарности и романтичарске опозиције (дневничка проза Милице Стојадиновић Српкиње). У делима која настају касније препознаје се реалистичко произвођење типова успомена, али и техника монтаже, утицај нових медија и учестали мотив путовања. У сваком од анализираних текстова Иванић показује како је процес текстуализације искуственог неминовно водио до контаминације истине фикцијом, премда је сам концепт фикционалног био променљив. У том погледу занимљиво је издвајање текстуализоване улоге Јована Рајића као историографа, аутора, приповедача, јунака, у чијем је делу наративна напетост настајала на местима где су просветитељске стратегије мењале теолошку логику приповедања (2015: 46). Треба рећи да је ово указивање на хибридни идентитет аутора аутобиографско - мемоарске прозе, данас готово методолошки аксиом посткласичне наратологије.

Језичка и стилско - реторичка анализа одабраних текстова традиције је незаобилазни део Иванићевог научног рада, и никад није сама себи сврха. Њоме се, у духу тада актуелних лингвистичких проучавања наратива искуства,⁴ аргуменују и образлажу сложени процеси текстуализације

⁴ Овде мислимо пре свега на лингвистичка и стилистичка истраживања Вилијама Лабова.

и уметничке стилизације усмене речи, на једној страни, и субјективног, односно, колективног доживљаја на другој страни. Док се, на пример, код Врчевића учоава закаснела „интерференција групе изохроних жанрова” из епске традиције и транспозиција комуникативно - естетских форми као „интегралних делова свакидашњег искуства” (1976: 236), у студији о аутобиографском делу Герасима Зелића „висок ниво имитативности” (2015: 58) унутар матрице усменог причања наводи Иванића на закључак да је ту реч о „исконском реализму” приповедања искуственог. Овакво запажање кореспондира са типолошким приступом *реализму*, имплицитно при том остајући на трагу тренутно горуће дебате о когнитивним изворима наратива и наративном идентитету. То се утолико пре може рећи и за ауторово издвајање жанра „приче из живота” (2015: 124), која чува отклон од естетизације и поетизације стварности, откривајући, као у случају *другог* дневника Пере Тодоровића, „настране и екстремне видове искуства, изван општих конвенција представљања свијета савремености” (2015: 140). Иако не развија у већој мери тезу по којој су знаци приповедачке технике истовремено и знаци смисла света и положаја човека у том свету (нпр. поводом мемоарске прозе Милована Видаковића, 2015: 76), Иванић ове граничне и у нарративном погледу тешко издиференциране облике чита као израз „личне поетике” у којој се отвореније (искреније?) манифестује етички и идеолошки став. Ипак, методолошка доследност аутора, утемељена у историјскопоетичким, генолошким и иманентном приступу, премда активира шири контекстуална истраживања, није примарно усмерена ка њима.

4.

Интерес за морфолошке еквиваленте усмених облика унутар процеса такозване нарративне трансмисије Душан Иванић је показао у једном делу свог рада који се бави го-

ворним жанровима. Следећи теоријску мисао Михаила Бахтина и Јана Мукаржовског, у студијама „Говорни жанрови и фолклорни модел приповиједања” и „Хронотоп причања” Иванић унутар структуралистичког и семиотичког приступа комуникативним стратегијама разматра генезу говорних жанрова у српској књижевности XIX века. Почетна констатација о њиховој аморфној или флуидној природи у тесној је вези са концепцијом „свакодневног разговора као основног канала повезивања литературе и текуће стварности” (2002: 40). У дијахронијском контексту фолклорног модела приповедања за аутора је додатни проблем представљала тензија између морфолошке стабилизације и процесуалности чина казивања. У том погледу се сврховитим показала Кајзерова дистинкција видова и облика говора која динамичке интеракције између њих претпоставља обликотворним морфолошким принципима. (Раз)говор се тако посматра преко различитих параметара: 1) субјекта исказивања (од привилегованог приповедача и питања приповедачких компетенција, преко колектива сеоске заједнице, до јунака); 2) стилско - морфолошких категорија (сказ, ауторска реч, говор јунака); 3) функција (изградња наративног идентитета, посредовање у фабуларно - сижејном току, разбијање конвенција писаног стила, активирање улоге читаоца, потенцијал за стварање сложенијих жанровских форми). Пажљива анализа хронотопа причања даље указује на променљивост овог приповедног модела све до његове разградње у прози Лазе Лазаревића, када се готов догађај трансформише у „догађај у настајању” (2002: 66). Са друге стране, Иванић је генезу датог модела пратио преко приповетке у првом лицу, до деконструкције поузданости речи и аутофикције приповедача, указујући тиме на његов стилско – реторички распон и наративни потенцијал.

5.

Примена наратолошких метода, како оних из класичне, структуралистичке фазе, тако и актуелних, уочава се у већини студија које би могле понети наслов „Ка облицима и перспективама приповиједања у српском реализму”.⁵ Док су дистинкција доживљајног и приповедног ЈА, приповедног и приповеданог времена, те анализа перспектива приповедања, или тзв. „празног времена” у прози Јакова Игњатовића, симптоматични за структуралистички оријентисану наратологију, дотле су тумачења приповедне динамике (нпр. спиралног процеса), а нарочито појединих поступака у прози Лазе Лазаревића и Јована Грчића Миленка (приповедни потенцијал асоцијативних низова, модификација опажања у наслућивање, наративни паралелизам или напетост између стварних и могућих збивања)⁶ – очити примери померања проблемских тежишта унутар оних методолошких иновација које доноси посткласична и когнитивна наратологија. Овој новијој оријентацији ближе је и Иванићево промишљање феномена лирског субјекта (лирског јунака и лирског говора), као психолошке категорије и чиниоца сижетирања.⁷ У том погледу је студија „Аспекти лирског јунака у лирици српског романтизма” (1990: 80) отворила важна књижевноисторијска и теоријска питања, као што су: саоднос новог песничког света и сужејне димензије лирског субјекта, те однос фикционалног ЈА и лирског субјекта. У збирци студија обједињених насловом *Ка генези српске поезије* (2011), између осталог, анализирани су наративни аспекти поезије Војислава Илића, који су различито именовани – као „наративна реченица”, „фабуларна лири-

⁵ Студија под овим насловом објављена је у књизи *Свијет и прича*.

⁶ Индикативно је увођење метафоре „разуђене реке” за опис приповедних стратегија у Грчићевој приповеди.

⁷ Приступ лирској песми преко наративних категорија актуелан је однедавно у оквиру когнитивнотолотошких приступа. Уп: Peter Hühn, Jens Kiefer, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*, Berlin, New York, 2005.

ка”, „пјесме с радњом”. Како је и у овом случају интерпретативно тежиште било усмерено ка књижевноисторијским питањима развоја српске поезије у XIX веку, типолошким аспектима појединих поетских категорија (па и статуса наратива у поезији), аутор је приступао са пуном теоријском самосвешћу, али и извесном критичком дистанцом. Илустративним се може сматрати следећи навод:

Историјска поетика се, за разлику од дескриптивне, мора одрећи статичких дефиниција у подручју стилских формација (епоха), праваца, индивидуалних стилова у сталној измјенљивости. С једне стране се критерији морају умножавати, а с друге стране је потребно да имају одређену типолошку вриједност, одређен ниво апстракције, који омогућује систематизацију базичних елемената на ширем геополитичком и хронолошком простору (2011: 180).

Потврда овог става може се наћи и у монографији *Ка поетици српског реализма* (2007, у коауторству са Драганом Вукићевић), у којој је типолошки (књижевнотеоријски статус појмова) био полазиште за њихову (ре)интерпретацију у ширем књижевноисторијском контексту. При том је, према очекивању, знатно већи део монографије посвећен приповедним аспектима реалистичких текстова, као што су: модел света, лик, приповедач, причање и приповедање, хронотоп, мотивација, коментар, перспектива; – као и наративним жанровима: приповетка, роман, драма, епика у стиху, документарно - уметничка проза.

Релевантност увида, иновативност тумачења, стално размицање граница истраживачког поља поетике прозе XIX века, само су неки од досадашњих научних доприноса Душана Иванића. Ако би требало да сумирамо одговоре на питања која су имплицитно задата насловом нашег рада, мишљења смо да је Иванићева највађа заслуга несумњиво у домену дијахронијског проучавања наратива, које је утолико вредније што, чувајући (ауто)критичку дистанцу, не губи смисао и за актуелне методолошке приступе.

ИЗВОРИ

- Albahari, David. Mamac. Beograd, Čarobna knjiga, 2015.
- Andrić, Ivo. Lica, Zagreb, Mladost, 1960.
- Бели Марковић, Радован. Мале приче, Аша, Градска библиотека, Лајковац, 2013.
- Глишић, Милован. Сабрана дела, Београд, Просвета, 1963.
- Драинац, Раде. Модри смех, Београд, Издање књижаре Бранислав Церовић-Ајхштет, 1920.
- Драинац, Раде. Афродитин врт, Прокупље, Штампарија „Прекоморац”, 1921.
- Драинац, Раде. Еротикон, Хипнос, Београд, штампарија „Југославија”, 1923.
- Драинац, Раде. Лирске минијатуре, Песме, Београд, Штампарија Крајничанац, Скопље, 1926.
- Драинац, Раде. Бандит или песник, Београд, изд. С.Б.Цвијановић, штампарија М. Карића, 1928.
- Драинац, Раде. Банкет, Београд, Књижара „Светлост”, 1930.
- Драинац, Раде. Дах земље, Београд, Графички завод „Планета”, 1940.
- Дучић, Јован. Сабрана дела, Parnas Book, DLM, Ваљево, 2006.
- Јаков Игњатовић. Одабрана дела I. (Избор и предговор Живојин Бошков). Библиотека Српска књижевност у сто књига. Књига 30. Нови Сад — Београд. Матица српска — Српска књижевна задруга. 1959.
- Јаков Игњатовић. (Приредила Снежана Милосављевић Милић), Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, Књига 31. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2016.
- Лазаревић, Лаза. (Приредила Снежана Милосављевић Милић), Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, Књига 40. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015.
- Нушић, Бранислав. Сабране дела Бранислава Нушића, Београд, Јеж, 1966.
- Чајкановић, Веселин. Српске народне приповетке, Београд, Гутенбергова галаксија, 1999.

- Владан Ђорђевић, У фронт, Београд, Штампарија Ђорђа Мунца и М. Карића, 1913.
- Кочић, Петар. Јелике и оморице, Сабрана дела I, Бесједа, Ars Libri, Бањалука, Београд, 2002.
- Кочић, Петар. Кроз маглу, Сабрана дела I, Бесједа, Ars Libri, Бањалука, Београд, 2002.
- Кочић, Петар. Кроз свјетлост, Сабрана дела I, Бесједа, Ars Libri, Бањалука, Београд, 2002.
- Кочић, Петар. У магли, Сабрана дела I, Бесједа, Ars Libri, Бањалука, Београд, 2002.
- Кочић, Петар. Пјесма младости, Сабрана дела I, Бесједа, Ars Libri, Бањалука, Београд, 2002.
- Кочић, Петар. Јајце, Сабрана дела I, Бесједа, Ars Libri, Бањалука, Београд, 2002.
- Кочић, Петар. Пђави и штетни народни обичаји, Сабрана дела I, Бесједа, Ars Libri, Бањалука, Београд, 2002.
- Koneski, Blaže. Eseji, (izbor i redakcija Cveta Kotevska), Sarajevo, Svjetlost, Beograd, Narodna knjiga, Zagreb, Mladost, Titograd, Pobjeda, 1982.
- Конески, Блаже. Проза, Целокупни дела на Блаже Конески, Критичко издание во редакција на Милан Ѓурчинов, том IV, приредила Катица Кулавкова, Скопје, Македонска Академија на науките и уметностите, 2014.
- Конески, Блаже. Поезија, Књига прва, Целокупни дела на Блаже Конески, (Критичко издание во редакција на Милан Ѓурчинов, том I, приредил Милан Ѓурчинов), Скопје, Македонска Академија на науките и уметностите, 2011.
- Конески, Блаже. Поезија, Књига втора, Целокупни дела на Блаже Конески, (Критичко издание во редакција на Милан Ѓурчинов, том II, приредил Милан Ѓурчинов), Скопје, Македонска Академија на науките и уметностите, 2011.
- Лазаревић, Бранко. „Стваралачка критика”, у: Критички радови Бранка Лазаревића, (приредио Душан Пувачић), Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Матица српска, 1975.
- Лазаревић, Бранко. Импресије из књижевности и позоришта. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

- Миљковић, Бранко. Есеји и критике (приредила Снежана Милосављевић Милић), Ниш, Нишки културни центар, 2018.
- Nušić, Branislav. Večnost. Sabrana dela Branislava Nušića (priredio Petar Marjanović), Beograd, 1966.
- Петровић, Горан. Све што знам о времену, Београд, Народна књига, Алфа, 2003.
- Раичковић, Стеван. Дневник о поезији, Сабрана дела Стевана Раичковића, (Уредници: Петар Пијановић, Рајко Петров Ного, Милорад Ђурић). Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, БИГЗ, Српска књижевна задруга, 1998.
- Раичковић, Стеван. Портрети песника, Сабрана дела Стевана Раичковића, (Уредници: Петар Пијановић, Рајко Петров Ного, Милорад Ђурић). Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, БИГЗ, Српска књижевна задруга, 1998.
- Раичковић, Стеван. „Трагом Драинца”, У. Раде Драинац, Песме, (приредио Стеван Раичковић), Београд, Просвета, 1960.
- Црњански, Милош. „Пером у срце. Песник међу Нишлијама и запрепашћење.” У: Гојко Тешић, Критичари о Драинцу, Раде Драинац, Дела, Десети том, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Алексић, Јана, 2013. Опседнута прича – поетика романа Горана Петровића, Београд: Службени гласник
- Aouladomar, F, L. Amgoud, P. Saint-Dizier, 2006. On Argumentation in Procedural Texts, Schedae, No. 2, 13-22.
- Aouladomar, F. P. Saint-Dizier. Towards Generating Procedural Texts: an exploration of their rhetorical and argumentative structure, <https://www.irit.fr/~Patrick.Saint-Dizier/publi.../> EWNLG05.pd. (16. 11. 2016.)
- Вагић, Креšимир, 2012. Рјечник стилских фигура, Загреб: Šколска књига
- Важар, Пјер, 2010. Anticipirani plagijat, (превела Мира Поповић), Београд: Службени гласник
- Бал, Мике, 2000. Наратологија, (превела Растислава Мирковић), Београд: Народна књига
- Bahtin, Mihail. 1989. O romanu (preveo Aleksandar Badnjarević), Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 2000. Problemi poetike Dostojevskog (Проблеми поезики Достоевског, 1963, Prevela Milica Nikolić). Beograd: Yertter Book World
- Баура, С. М. 1970. Наслеђе симболизма, (прев. Душан Пувачић), Београд: Нолит
- Башлар, Гастон, 2005. Поетика простора, (превела Фрида Филиповић), Чачак, Београд: Градац
- Белеслијин, Драгана, 2013. „По диктату неког другог 'ЈА'”, у: Радован Бели Марковић, Мале приче, Аша, Лајковац: Градска библиотека, 213-215.
- Бланшо, Морис, 1960. Есеји, (превели Др Велимир Н. Димић, др Живојин Ристић), Београд: Нолит
- Borjev, Jurij, 2009. Estetika, (prevela Radmila Mećanin), Novi Sad: Prometej
- Brajović, Tihomir, 2000. Teorija pesničke slike, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Bremmer, Jan N. 2014. „Initiation into the Mysteries of the Ancient World”. Münchner Vorlesungen zu antiken Welten, Bd 1. Berlin; Boston: De Gruyter

- Vajt, Hejden. 2011. *Metaistorija* (preveo Ratko Radunović), Podgorica: CID
- Валери, Пол, 2010. *Медитеранска надахнућа*, (превео Коља Мићевић), Београд: Службени гласник
- Virtanen, T. 1992, „Temporal Adverbials in Text Structuring: On Temporal Text Strategy”, In: *Nordic Research on Text and Discourse*, 185-197.
- Volton, Kendal, „Simulacija, slina i istraživanje pećina”, U: *Paradoks fikcije*, (priredila i prevela Aleksandra Kostić), Beograd: Fedon, 2013, 175-203.
- Вукићевић, Драгана, 2006. *Писмо и прича*, Београд: Чигоја.
- Вукићевић, Драгана, 2011. *Анархија текста*, Београд: Службени гласник
- Вукићевић, Драгана, 2015. „Смешан крај или Крај смешног краја”, *Књижевна историја*, XLVII/155, Београд, 25-40.
- Вуковић, Ђорђевије. 1992-1996. „Ка поетици историјског романа”, у: *Историјски роман, зборник радова*, ур. др Миодраг Матицки, Београд: Институт за књижевност и уметност – Сарајево: Институт за књижевност, 181-209.
- Vučković, Radovan, 1990. *Moderna srpska proza*, Beograd: Prosveta
- Вучковић, Радован. 2011. *Велика синтеза*. Београд. Ниш: Филозофски факултет. Алтера.
- Вуловић, Јелена, В. 2016. „Нове Јелене Димитријевић, један почетак и три краја (Примена нараторолошке теорије оквира)”, *Philologia Mediana*, Год. VIII, бр. 8, 213-225.
- Гареева, Л. Н. 2004. „Вопросы теории цикла (лирического и прозаического). Стихотворения в прозе И. С. Тургенева”: *Вопросы поэтики*. Ижевск, 2004. С. 19-27; 81-82. <http://cheloveknauka.com/poetika-avtorskogo-prozaicheskogo-tsikla#ixzz5zszLyCeX> 07.10.2019. 11:47 PM
- Gosetti – Ferrencei, Anna Jennifer, „The Mimetic Dimension: Literature between Neuroscience and Phenomenology”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 54, No. 4, 2014, pp. 425-448.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston: Northeastern University Press, 1974.
- Grevs, Robert, 1991. *Grčki mitovi* (The Greek Myths, 1955, Prevela Gordana Mitrinović Omčikus). Beograd: Nolit

- Делез, Жил и Феликс Гатари, 1995. Шта је филозофија? (Превела Славица Милетић), Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна радионица Зорана Стојановића
- Делић, Јован, 2008. О поезији и поетици српске модерне, Београд: Завод за уџбенике
- Деретић, Јован, 1983. Историја српске књижевности, Београд: Нолит
- Деретић, Јован, 1981. Српски роман, Београд: Нолит
- Doležel, Lubomir, 2008. Heterokosmika, Fikcija i mogući svetovi. (prevela Snežana Kalinić). Beograd: Službeni glasnik
- Emmott, Catherine. 1997. Narrative Comprehension: A Discourse Perspective, Oxford University Press
- Ераковић, Радослав, 2016. Књига о Јакову. Нови Сад: Академска књига, Филозофски факултет.
- Живковић, Драгиша, 1994. Европски оквири српске књижевности, Београд: Просвета
- Zunshine, Lisa, 2006. Why we read fiction: theory of mind and the novel. The Ohio State University
- Иванић, Душан, 1976. Српска приповијетка између романтике и реализма (1865-1875), Београд: Институт за књижевност и уметност
- Иванић, Душан, 1990. Модели књижевног говора, Београд: Нолит
- Иванић, Душан, 1995. Облик и вријеме, Београд: Просвета
- Иванић, Душан, 2002. Свијет и прича, Београд: Народна књига
- Иванић, Душан, Драгана Вукићевић, 2007. Ка поетици српског реализма, Београд: Завод за уџбенике
- Иванић, Душан, „Краљ Милан у жанровском кругу”, у: Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 57, св. 1 (2009)
- Иванић, Душан 2011. Ка генези српске поезије, Београд: Лицеј
- Ingram, Forrest L. 1971. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre. The Hague: Mouton
- Irwin, William, 2001., : "What Is an Allusion", The Journal of Aesthetics and Art, 59:3, 287-297.
- Јовановић, Александар, 2013. „Мали померени светови”, У: Радован Бели Марковић, Мале приче, Аша, Лајковац: Градска библиотека, 198-201.
- Јовићевић, Татјана, 2007. Српски историјски роман XIX века, Београд: Друштво за српски језик и књижевност

- Јосић Вишњић, Мирослав, 2013. „Мали запис о радовању”, У: Радован Бели Марковић, Мале приче, Аша, Лајковац; Градска библиотека, 195-197.
- Калер, Донатан, 1990. Структуралистичка поетика, (превела Милица Минт), Београд: Српска књижевна задруга
- Караић, Нада. „Станковићеве драме Ташана и Јовча и њихови приповедни предлошци”, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, бр. 32-33, 2005, 71-101.
- Kasirer, Ernst, 1985. Fenomenologija saznanja. (Prevela Olga Kostrešević). Novi Sad: Dnevnik, Književna zajednica Novog Sada
- Kennedy, J. Gerald. 1995. Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities. Cambridge: Cambridge UP
- Ковачевић, Милош. „О структурно-семантичким особеностима реторичког питања”, Српски језик, 2007, XII/1-2, 69-94.
- Костић, Сузана. 2018. „Књижевно дело Владана Ђорђевића између постаментa и бремена 'владановштине’”, У: Јелена Димитријевић (прир), Владан Ђорђевић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске
- Лазаревић, Бранко, 2003. Импресије из књижевности и позоришта, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Levinson, Džerold, 2013. „Mesto pravih emocija u reakciji na fiktionalno”, У: Paradoks fikcije, (priredila i prevela Aleksandra Kostić), Beograd: Fedon, 169-175.
- Lejeunne, Philippe, 1999. „Autobiografski sporazum”, (prevela Lada Čale Feldman), У: Cvjetko Milanja (ur), Autor, pripovjedač, lik, Osijek: Pedagoški fakultet, 201-237.
- Луиз Праг. Мери. „Кратка прича: Појмови дужине и краткоће”, У: Градина, XXIV, 1/89, 22-34.
- Луси, Најал, 1999. Постмодернистичка теорија књижевности, (превела Љиљана Петровић), Нови Сад: Светови
- Löschnigg, Martin, 2010. „Postclassical Narratology and the Theory of Autobiography”. У: Alber, Jan, Fludernik, Monika. Postclassical narratology, approaches and analyses, Columbus, The Ohio State University Press, 255-275.
- Malicka, Patrycja. „Prose Cycle (Narrative Cycle; Story Cycle)”. Forum of Poetics, fall 2017, no. 8, 114-119.

- Марковић, Спасенија Пата, 1965. Велики народни кувар, Београд: Народна књига
- Мацура, Сања, 2015. „Функција виртуелног наратива у роману Осма офанзива Бранка Ђопића”, Бранко Ђопић, Зборник радова (ур. А. Вранеш), Вишеград: Андрићев институт, 99-122.
- Margolin, Juri. „Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva”, (Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective, 1990) „Reč”, 30, 1997. 88-100.
- Martínez, José Luis Calvo, 2000. „The katábasis of the hero”. U: Vinciane Pirenne - Delforge et Emilio Suárez de la Torre (eds). Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs, Presses universitaires de Liège, 67-78.
- Menary, Richard, „Introduction to the special issue on 4E cognition”, Phenom Cogn Sci, 9: 2010, 459–463.
- Мерло-Понти, Морис, 2016. „Око” и „Дух” и други огледи о уметности (превела Милица Стојковић), Београд: Службени гласник
- Mevorah, Vera, „Brian Massumi, Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts”, Cambridge–London, MIT Press, 2011., ART+MEDIA Časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies, br. 3, jun, 2013, 126-129.
- Mikellidou, Katerina. „Euripides’ Heracles: The Katabasis-Motif Revisited”, Greek, Roman, and Byzantine Studies, 55 (2015), 329–352.
- Миленковић, Милисав, 2013. „Псачански вилајет”, У: Радован Бели Марковић, Мале приче, Аша, Лајковац: Градска библиотека, 193–194.
- Милосављевић Милић, Снежана, „Снег, белина, ништавило”, Градина, стр. 127-129, 1996.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Когнитивна наратологија”, Књижевна историја, XLVII, 2015, 155, Београд, 11-23.
- Milosavljević Milić, Snežana, 2016. Virtuelni narativ – ogledi iz kognitivne naratologije, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Милосављевић Милић, Снежана. „Описна нарација и њени трансмедиијални аспекти у роману *Крила* Станислава Кракова”, Филолог, Часопис за језик, књижевност и културу, VII, 2016, бр. 13, Универзитет у Бањој Луци, 2016, 239-254.

- Милосављевић Милић, Снежана, „У потрази за архипричом”, Књижевна историја, XLIX, 161, (2017), 155-168.
- Милосављевић Милић, Снежана 2017. „Временско искуство приче – ка ревизији атемпоралних аспеката текста”, У: V. Lopičić, B. Mišić Ilić (ur), Jezik, književnost, vreme, Književna istraživanja, Zbornik radova, Niš: Filozofski fakultet, 33-47.
- Милосављевић Милић, Снежана, 2017. „Поетика лирске прозе Петра Кочића”. У: О Петру Кочићу. Зборник радова, Андрићград: Андрићев институт, 137-158.
- Milosavljević Milić, Snežana, „Notions on Atmosphere – Toward the Limits of Narrative Understanding”, Primerjalna književnost (Ljubljana) 43.1 (2020), 31-50.
- Милутиновић, Дејан, 2015. „Оквири у когнитивној наратологији”, Књижевна историја, XLVII, 2015, 156, 63-79.
- Митровић, Марија, 1985. „Размишљање о уметности као значењски слој прозе са почетка века”, У: Српски симболизам, типолошка проучавања, Београд: САНУ, 561- 573.
- Mosher, Harold. Jr, „Toward a Poetics of 'Descriptized' Narration”, Poetics Today, 12, no 3, 1991, autumn: 425-445.
- Ненин, Миливој, 2007. Ситне књиге, Нови Сад: ДОО Дневник
- Новаковић, Јелена, 2004. Интертекстуалност у новијој српској поезији (француски круг), Београд: Гутенбергова галаксија
- Нилсен, Фелан и Волш 2015: Н. S. Nielsen, J. Phelan and R. Walsh, Ten Theses about Fictionality, Narrative Vol 23, No 1, January 2015, 61-73.
- Nünning, Ansgar, 2007. „Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction”. У: Verner Wolf. (ed) Description in Literature and Other Media. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V.
- Pavel, Tomas. „Fikcionalni svetovi i ekonomija imaginarnog (Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary, b.d.)” Reč, 30, 1997. STRANE
- Павковић, Васа, 2013. „У живот из живота”, У: Радован Бели Марковић, Мале приче, Аша, Лајковац: Градска библиотека, 191-192.
- Павловић, Живојин. „Мост на Жепи”, У: Градина, XXIV, 1/89, 153.

- Палавестра, Предраг, 1985. „Трајање, природа и препознавање српског симболизма”, У: Српски симболизам, типолошка проучавања, Београд: САНУ, 3-59.
- Палавестра, Предраг, 2008. Историја српске књижевне критике, Нови Сад: Матица српска
- Палавестра, Предраг, 2013. Историја модерне српске књижевности, Београд: Књижевни гласник
- Palmer, Alan, 2004. *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln and London
- Panagiotidou, Maria – Eirini, „A Cognitive Approach to Intertextuality: the case of semantic intertextual frames”, *Newcastle Working Papers in Linguistics* 17 (2011), 173-188.
- Пантић, Михајло. 2013. „Радован Бели Марковић: Умеће сажимања”, У: Радован Бели Марковић, Мале приче, Аша, Лајковац: Градска библиотека, 204-206.
- Pasco, Allan H. „On Defining Short Stories”. *New Literary History*, 22 (1991): 407-22.
- Париповић Крчмар, Сања, 2017. Стални песнички облици српског неосимболизма, Београд: Службени гласник
- Пековић, Слободанка, 1985. „Видови симболизма у српској прози почетком XX века”, у: Српски симболизам, типолошка проучавања, Београд: САНУ, 547-561.
- Пековић, Слободанка, 2002. Основни појмови модерне, Београд: Народна књига
- Петровић, Милутин, 1988. „Романескни мемоари Јакова Игњатовића”, разговор у: Јаков Игњатовић, Мемоари, Београд: Нолит
- Plett, Heinrich F. 1991. *Intertextualities*. U: Heinrich F. Plett (ed), *Intertextuality*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 3-30.
- Prince, Gerald, 2003. *Dictionary of Narratology*. Lincoln and London
- Протић, Предраг, 1986. Сумње и надања, Београд: Просвета
- Пувачић 1975: Д. Пувачић, „Књижевни критичар Бранко Лазаревић”, у: Кри-тички радови Бранка Лазаревића, приредио Д. Пувачић, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Матица српска
- Рајић, Сузана, 2007. Владан Ђорђевић, Београд: Завод за уџбенике
- Recouer, Paul. „Narrative Identity”, *Philosophy Today*, 35:1 (1991: Spring) p.73 – 81, 1991.

- Recouer, Paul, 1999. „Ja i narativni identitet”, (prevela Jadranka Brnčić), U: Cvjetko Milanja (ur), Autor, pripovjedač, lik, Osijek: Pedagoški fakultet
- Rieser, Klaus, 2007. „For Your Eyes Only: Some Thoughts on the Descriptive in Film”, U: Verner Wolf. (ed) Description in Literature and Other Media. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V.
- Rimon-Kenan, Šlomit, 2003. Narativna proza (preveo Aleksandar Stević), Beograd: Narodna knjiga
- Ryan, Marie-Laure. „On the Why, What and How of Generic Taxonomy”, Poetics, 1981, 10, 109-126.
- Ryan, Marie-Laure. 1991. Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory, Bloomington, Indiana University Press
- Ryan, Marie-Laure. 2006. Avatars of Story. University of Minnesota Press.
- Ryan, Marie-Laure. Space, <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Space>, 17. 02. 2016.
- Sartwell, Crispin. 2000. End of story: toward an annihilation of language and history, State University of New York Press
- Siami, Anri, 1998. Poetika (preveo Nikola Bertolino), Beograd: Plato
- Скерлић, Јован, 2000. Писци и књиге, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Smith, Jennifer J. 2011. One story, many voices: problems of unity in the short-story cycle. <https://www.researchgate.net/publication/267410810>. 08.10. 2019. 5:44 PM
- Smith, Jennifer J. „Locating the Short-Story Cycle”. Journal of the Short Story in English, 57, Autumn 2011, 59-79.
- Sternberg, Meir, „Self-consciousness as a Narrative Feature and Force: Tellers vs. Informants in Generic Design”, A Companion to Narrative Theory, 2005.
- Стојановић Пантовић, Бојана, 2001: Српске прозаиде, антологија песама у прози, Београд: Нолит
- Стојановић Пантовић, Бојана, 2013. „Ауторефлексивност песме у прози”, У: Радован Бели Марковић, Мале приче, Аша, Лајковац: Градска библиотека, 216-217.
- Стојиљковић, Иван Ђ. Стијиљковић, „Когнитивни преокрети у читању”, Зборник Матице српске за књижевност и језик, Књ. LXIII, Свеска 2, 2015. 553-562.

- Stockwell, Peter. „Atmosphere and tone”. P. Stockwell and S. Whiteley (eds), *The Handbook of Stylistics*, Cambridge: Cambridge University Press. 2014. 360-374.
- Strawson, Galen. „Against Narrativity”. *Ratio (new series)* XVII 4 December 2004. 0034–0006
- Schmitz, Herman. 2018. *Kratki uvod u novu fenomenologiju* (preveo Damir Smiljanić), Beograd: Akademska knjiga
- Тешић, Гојко, 1999. „Критичари о Драинцу”, Раде Драинац, Дела, Десети том, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Тешић, Гојко, 2013. „Запис о Малим причама Радована Белог Марковића”, У: Радован Бели Марковић, Мале приче, Аша, Лајковац: Градска библиотека, 209-212.
- Тодоров, Цветан, 2010. *Симболизам и тумачење*, (превео Јовица Аћин), Београд: Службени гласник
- Трахтенберг, Лев. А. 2016. „Циклизација в русских сатирических журналах XVIII века”. *Известия ран. Серия литературы и языка*, том 75, № 4, с. 22-34.
- Ulig, Klaus, 2010. *Teorija književne istorije* (prevele Dušanka Maricki, Mirjana D. Stefanović), Beograd: Službeni glasnik
- Ferguson, Suzanne, 2003. „Sequences, Anti-Sequences, Cycles, and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism”. *Journal of the Short Story in English* 41, Autumn 2003, XXe anniversaire du JSSE, 103-117.
- Филмор, Чарлс, 2014. „Семантика оквира”, у: К. Расулић, Д. Кликовац (ур), *Језик и сазнање*, Београд: Филолошки факултет, 73-105.
- Fischlin, Daniel, 1994. *Negation, Critical Theory, and Postmodern Textuality*. Kluwer Academic Publishers
- Фридрих, Хуго, 2003. *Структура модерне лирике* (превео Томислав Бекић), Нови Сад: Светови
- Hobbs, Jerry, 1990. *Literature and Cognition*. Stanford, California: Center for the Study of Language and Information.
- Hebel, Udo J. 1991. „Towards a Descriptive Poetics of Allusion”, у: Heinrich F. Plett (ed), *Intertextuality*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 135-165.
- Herman, David, 2013. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Massachusetts Institute of Technology. 2013.

- Herman, David, 2009. *Basic Elements of Narrative*. Chichester: A John Wiley& Sons, Ltd, Publication
- Хин, Питер, Ј. Шенерт, 2016. „Теорија и методологија наратолошке анализе лирске поезије”, (превела. Јелена Младеновић), *Philologia Mediana*, VIII/8, 787-803.
- Hühn, Peter, J. Kiefer, 2005. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*, Berlin, New York
- Caeners, Torsten, 2015. „The Making of the Hero: Katabasis and the Superhero in the Marvel Cinematic Universe”. *The Superhero Project: First Global Meeting*, University of Oxford, Mansfield College, Oxford. 07.09.-09.09.2015.
- Цветичанин, Весна, 2006. Француска књижевност у „Српском књижевном гласнику”, Ниш: Филозофски факултет
- Cuddon, John Anthony, 1992. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books
- Chatman, Seymour, 1990. *Coming to Terms, The Retic of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press
- Шефер, Жан-Мари, 2001. *Зашто фикција*, (превели Владимир Капор, Бранко Ракић), Нови Сад: Светови
- Šklovski, Viktor B. 1969. *Uskrsnuće riječi*, Zagreb: Stvarnost
- Шмид, Волф, 2016. „Догађајност, субјекат и контекст”, (превела Мирјана Д. Бојанић Ђирковић), *Philologia Mediana*, год. VIII, бр. 8, 776-785.
- Wolf, Verner, 2006. „Framing Borders in Frame Stories”. *Framing Borders in Literature and Other Media*. Eds. Werner Wolf and Walter Bernhart, *Studies in Intermediality*, 1, Amsterdam: Rodopi
- Wolf, Verner, 2007. „Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music”, In: Verner Wolf. (ed) *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V
- Речник књижевних термина, Нолит, Београд, 1992.

НАПОМЕНЕ О ТЕКСТОВИМА

Студије које се налазе у овој књизи су у првобитним верзијама биле публиковане у часописима и зборницима радова са домаћих и међународних научних скупова.

У мноштву Игњатовићевих светова / Снежана Милосављевић Милић. У: *Јаков Игњатовић* (приредила Снежана Милосављевић Милић), Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности”, Књига 31, Нови Сад: Матица српска, (2016), стр. 7-18. – ISBN 978-86-87079-92—2

Типови описа у приповеткама Милована Глишића / Снежана Милосављевић Милић. У: *Поетика Милована Глишића*. Зборник радова (ур. Душан Иванић), Ваљево: Матична библиотека „Љубомир Ненадовић”, (2017), стр. 96-113. – ISBN 978-86-84181-42-0

Motiv katabaze i naratološki koncept sveta priče. / Snežana Milosavljević Milić. U: *Wielkie tematy kultury w Literaturach Słowiańskich 13, Tanatos 2, Slavica Wratislaviensia CLXVIII* (Red. Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak, Współpraca Gordana Đurđev-Malkiewicz, Mateusz Świetlicki, Dorota Żygadło-Czopnik), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2019, str. 451-459. DOI: 10.19195/0137-1150.168.38 ISSN 0239-6661 (AUWr) ISSN 0137-1150 (SW)

Слика владара између историографске и књижевне наративе / Снежана Милосављевић Милић. 176-годишњица рођења академика Владана Ђорђевића (1844-1930), Научни скуп, Српска академија наука и уметности, Београд (зборник радова у штампи)

Поетика лирске прозе Петра Кочића / Снежана Милосављевић Милић. У: *О Петру Кочићу*. Зборник радова, Андрићград: Андрићев институт, (2017), стр. 137-158. – ISBN 978-99976-21-22-1

Жанровска полиморфност у поетској прози Блажа Конеског / Снежана Милосављевић Милић. У: XLV међународна научна конференција на LI Летна школа на Међународниот семинар за македонски јазик, литература и култура, Универзитет „Св Кирил и Методиј”, Међународен семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје, 2019. стр. 157-164. УДК 821.163.3.09 ISBN 978-9989-43-426-6 COBISS.MK-ID 110538250

Зими, кад прича утихне – о једном Андрићевом прозном циклусу / Снежана Милосављевић Милић. Саопштење на међународном научном скупу „Хладноће и зиме Иве Андрића и руских нобеловаца”, одржаном у Москви од 17. до 20. октобра 2019. год. у оквиру пројекта *Andrić-Initiative: Ivo Andrić im europäischen Kontext – Ivo Andrić uevropskom kontekstu.*

Конструкција наративног идентитета у роману „Мамац” Давида Албахарија тишине / Снежана Милосављевић Милић. У: *Philologia Mediana*, год. IX, бр. 9, Ниш: Филозофски факултет, (2017), стр. 15-20. – ISSN 1821-3332

Жанровска преплитања у савременој српској књижевности – когнитивноратолошки угао / Снежана Милосављевић Милић. У: *Међународни научни састанак Слависта у Вукове дане*, 46/2, МСЦ, Београд: Филолошки факултет, (2017), стр. 303-312. – ISSN 0351-9066

Колико су мале мале приче. / Снежана Милосављевић Милић. У: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, Српски језик, књижевност, уметност Зборник радова са XIV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25–27. X 2019), Књига II, Тако мале ствари: Интимно у књижевности и култури, (ур. проф. др Драган Бошковић, проф. др Часлав Николић). ФИЛУМ, Крагујевац, 2020. стр. 45-57. ISBN 978-86-80796-63-5

Од импресије до методе – читање поезије у критици Бранка Лазаревића / Снежана Милосављевић Милић. У:

Развојни токови српске поезије, Зборник радова. Научни састанак слависта у вукове дане, МСЦ, 42/2, Београд: Филолошки факултет (2013), стр.453-465. ISSN 0351-9066

Белешке приређивача / Снежана Милосављевић Милић. У: Бранко Миљковић, *Есеји и критике* (прир. Снежана Милосављевић Милић), Ниш: Нишки културни центар, (2018), стр. 277-291. ISBN 978-86-6101-146-7, COBISS.SR-ID 261850892

Линија магле и волишебни саговорник – Раде Драинац у есејима Стевана Раичковић/ Снежана Милосављевић Милић. У: *Књижевно дело Рада Драинца – ново читање*, (ур. Горан Максимовић), Српска академија наука и уметности – огранак Сану у Нишу, Народна библиотека „Раде Драинац” Прокупље, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш, Прокупље, 2020, стр. 51–62. ISBN 978-86-7025-856-3

Методолошка упоришта у Иванићевом проучавању поетике приповедања српског реализма / Снежана Милосављевић Милић. У: *ДУШАН ИВАНИЋ*, Зборник радова са међународног научног округлог стола одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (19. март 2016) (ур. Д. Вукићевић, Д. Бошковић), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, (2016), стр. 49-55. – ISBN 978-86-85991-97-4

О АУТОРКИ

Снежана М. Милосављевић Милић (Алексинац, 1966), редовни је професор на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, ужа научна област – Теорија књижевности, Методологија науке о књижевности. Гостујући је предавач на докторским студијама Универзитета у Крагујевцу и Бањалуци. Била је истраживач на научним пројектима Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије – Техника и семантика приповедања, Лексикон српског реализма, Поетика српског реализма и пројекта *Andrić-Initiative: Ivo Andrić im europäischen Kontext – Ivo Andrić u evropskom kontekstu* (Грац). Тренутно је ангажована на међународном пројекту INDCOR (Interactive Narrative Design for Complex Representation). Члан је међународне асоцијације наратолога – European Narratology Network и међународног удружења Compares – International Society for Iberian – Slavonic Studies, уредништва часописа „Књижевна историја”, „Philologia Mediana”, „Philologia Serbica” и Друштва Матице српске. Оснивач је и руководилац Центра за наратолошке студије на Универзитету у Нишу.

Ауторске књиге: *Оквирни облици у српском реалистичком роману* (Чигоја, Београд, 2001); *Модели коментара у српском роману 19. века* (Просвета, Ниш, 2006); *Прича и тумачење* (Филип Вишњић, Београд, 2008); *Фигуре читања* (Службени гласник, Београд, 2013); *Отпори и прекорачења – поетика приповедања Боре Станковића*, (Филозофски факултет, Ниш, 2013); *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ* (у коауторству са Драганом Вукићевић, Филозофски факултет, Ниш, 2014); *Virtuelni narativ – ogledi iz kogni-*

tivne naratologije (Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, Filozofski fakultet, Niš, 2016).

Уређивачке публикације: *Антологија нишких критичара и есејиста* (Просвета, Ниш, 2005); *Лаза Лазаревић, Јанко Веселиновић* / Ур. С. Милосављевић Милић, М. Ђукић (Матица српска, Нови Сад, 2015); *Јаков Игњатовић* (Матица српска, Нови Сад, 2016); „Когнитивна наратологија”, *Књижевна историја*, XLVII 2015. бр. 155, XLVIII, 2016, бр. 156; *Бранко Миљковић. Есеји и критике* (Нишки културни центар, Ниш, 2018); *Od narativa do narativnosti / From Narrative to Narrativity* / Ур. S. Milosavljević Milić, J. Jovanović, M. Voјanić Ćirković (Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, Niš, 2018). *Методички узлети, Збирка изабраних припрема за часове из области филологије и друштвено-хуманистичких наука* / Ур. С. Божић, С. Милосављевић Милић, М. Јањић (Филозофски факултет, Ниш, 2020). Коауторка је читанки за пети, шести, седми и осми разред основне школе (Београд, Герундијум, 2018, 2019, 2020) и читанки за осми и девети разред основне школе (Источно Ново Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства, 2018).

e-mail: snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

ИНДЕКС ПОЈМОВА

А

- Алузија: 138, 139
Алузивна компетенција: 139
Антропогеографска
 мотивација: 81, 86
Аргументативни дискурс: 123
Аспектуалност догађаја: 133
Атмосфера: 39, 68, 74, 84, 92,
 93, 105, 107, 108, 139, 181,
 183, 192
Аутобиографија: 27, 61, 110,
 111, 192
Аутофикција: 110, 140, 192, 199

В

- Виртуелна оквирна
 претприповест: 131
Виртуелни наратив: 23, 54, 80,
 82, 83, 87, 124, 211

Г

- Групни лик: 17, 19, 35, 39, 40,
 41, 68, 70, 90, 136
Генерички оквир: 14, 19, 44, 77,
 125
Говорни жанрови: 199

Д

- Дескриптивна поетика: 49, 195
Дескрипција / дескриптивност
 (опис): 5, 29, 30, 31, 33-39,
 41, 44, 45, 49, 77-79, 86, 93,
 105, 128, 157, 189, 195, 201

- Догађајност: 40, 45, 79, 83, 87,
 132-134, 141, 142

- Другостепена литераризација:
 195

Е

- Експлицитна поетика: 166
Емпатија: 13, 14, 16, 17, 22, 161
Епизодни ликови: 21
Есеј: 89, 93, 110, 130, 141, 145,
 147, 151, 156, 159, 160,
 162-177, 181, 182, 184-186,
 189, 192, 219, 222
Етопеја: 30-33, 38

Ж

- Жанровска / наративна
 екстензија (света приче):
 134-138, 140, 141
Жанровски / приповедни
 алтеритет: 103, 117, 140

З

- Засићеност света приче: 11, 19,
 25, 39, 41, 44, 81, 131, 134,
 137, 139

И

- Идеолошки наратив: 63
Идила: 37, 44, 77, 86, 197
Имагинатив: 76, 79, 83, 85, 86,
 95, 167
Имплицитна поетика: 166
Импесионистички метод:
 146-149, 151, 159-162, 175

- Интертекстуално искуство: 138
 Интерфигурална
 интертекстуалност: 137
 Искуство читања: 15, 108, 136,
 192
 Историјска поетика: 10, 43, 49,
 58, 73, 98, 104, 128, 193, 195,
 196, 198, 201
 Историјски роман: 9, 60, 61, 63,
 64, 68, 70
 Историографски наратив: 62,
 70, 195, 217
- К**
 Катабаза: 47, 49, 50-58
 Когнитивна наратологија: 11,
 29, 48, 101, 116, 126, 129,
 200, 212, 218
 Когнитивни оквир: 12-14, 19,
 29, 36, 38, 77, 88, 103,
 116-118, 122, 130, 134, 139
 Коментар: 16-18, 20, 27, 32, 39,
 67, 68, 90, 91, 93, 104, 132,
 142, 178, 179, 184, 195, 197,
 201, 221
 Кратка прича: 80, 82, 88, 95,
 100, 116, 127-129, 131-142
- Л**
 Лик (јунак): 9, 11, 14-25, 27, 31,
 32, 34-38, 40-42, 44, 47-58,
 61, 63-68, 70, 78-87, 91-94,
 97-99, 102-105, 107,
 110-114, 121, 123, 124, 130,
 131, 135-138, 142, 165, 178,
 180, 188, 197, 199, 201
- Лик-колектив / колективни
 лик: 17, 18, 21, 42, 55, 68, 78,
 87, 199
 Лирски јунак: 78, 83, 200,
 Лирски субјекат: 83
- М**
 Медијација: 91, 111, 114, 131,
 Мемоари: 9-11, 24-27, 59,
 60-62, 64, 65, 178, 196-198,
 213
 Меморија текста: 138, 139, 170,
 192
 Ментална симулација: 17,
 Метакритика: 146, 147, 149,
 152, 161, 166
 Мегаоквирни цитат: 137
 Метафора: 22, 49, 77, 79, 84, 87,
 102, 105, 106, 112, 119, 122,
 149, 165, 166, 170, 184, 186,
 200
 Модели приповедања: 43, 196,
 199
 Модел света: 12, 15, 23, 201
 Модерна у српској
 књижевности: 16, 20, 24, 42,
 43, 56, 74, 79, 80, 82-84,
 86-89, 92, 94, 98, 99, 105, 106,
 108-110, 125, 136, 140, 145,
 148, 150-160, 162, 165, 167,
 169, 171-173, 194, 209, 213
- Н**
 Надреализам: 165
 Наратив: 10, 12, 15, 16, 18, 23,
 26, 29, 33, 44, 48, 49, 50, 53,
 54, 57, 58, 62, 70, 79, 80, 82,
 83, 85, 87, 89, 90, 94-97, 99,

- 101-103, 107, 110, 112-114,
116, 122, 124, 126, 128, 131,
134, 136, 175, 189, 192, 193,
195, 197, 198, 201, 211
- Наративна / жанровска
екстензија (света приче):
134-138, 140, 141
- Наративна (приповедачка)
компетенција: 199
- Наративна прогресија: 15, 40,
64, 68, 99, 134
- Наративни идентитет: 26, 86,
109-113, 138, 180, 198, 199,
218
- Наративни опис: 37-39, 44, 45
- Натурализација: 41, 87, 116
- Неоромантизам: 86, 155
- Неосимболизам: 89, 171-173,
213
- О**
- Образовни роман: 27
- Описна нарација: 37, 39, 40-45,
68, 69
- Осмерац: 191
- П**
- Паратекст: 14, 135, 137
- Паратекстулна цитатност: 135,
140, 188
- Песма у прози: 71, 73-75, 77-80,
83-87, 89, 92, 94, 95, 214
- Песничка слика: 75-79, 83-88,
93-95, 167, 177, 187
- Поетска проза: 73, 75, 89, 91,
93-96, 218
- Посткласична наратологија:
15, 17, 132, 197, 200
- Постприповест: 131
- Постфикција: 115
- Приповедни потенцијал: 79,
83, 87, 90, 120, 132, 199, 200
- Прозни циклус: 97-104, 106-
108, 135, 136, 139, 140, 208,
218
- Прозопографија: 30, 68
- Процедурални дискурс /
инструктивни дискурс: 116,
119-125
- Псеудоисторијска проза: 63
- Психонарација: 17, 82, 94
- Р**
- Резонантност
(интертекстуална): 9, 14, 86,
88, 131, 134, 136, 137, 169,
178, 182, 188, 191
- Референцијална илузија: 34,
39, 45, 80
- Рефрен: 78
- С**
- Свет приче: 11-13, 15-17, 19-23,
25, 27, 31, 33-36, 39, 41, 45,
47-51, 54, 56-58, 61, 79-83,
88, 101-103, 108, 114, 121,
122, 125, 129-132, 134, 136-
139, 141, 142, 217
- Симбол: 51, 55-57, 70, 72, 75,
76, 78, 80, 82-87, 90-92, 95,
103-108, 114, 171, 174, 175,
179, 188
- Симболизам: 73-76, 80, 81, 88,
93, 165, 167, 171, 172, 207,
212, 213

Степен наративности: 34, 39,
79, 92, 126, 141, 142, 194

Стилска цитатност: 136

Т

Текстуализација искуства: 65,
197

Текстура: 131, 134, 191

Трансгресија светова: 51, 56,
58, 103

Транссветовни

(трансфикционални)

идентитет књижевног лика:

21, 22, 47, 56, 58, 103, 110,

123, 137, 138

Трансмедијалност : 48, 130, 211

У

Урањање: 12, 13, 16, 19, 22, 24,
36, 130, 149

Услови наративности: 48, 79,
131

Ф

Феноменологија: 89, 95, 132,
165, 167, 169, 179, 180

Фигуративна екстензија (света
приче): 134

Фолклорни цитат: 86, 136

Х

Хетеротопија: 54, 76-78, 88

Хронотоп: 9, 11, 14, 17, 23,
33-35, 41, 45, 51, 54, 57, 58,
66, 80, 82, 85-87, 90, 103,
107, 109, 112, 131, 135, 136,
142, 199, 201

Ц

Цитатна екстензија (света
приче): 134, 135, 137

Цитатни афинитет: 136

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09"19"
82.02РЕАЛИЗАМ

МИЛОСАВЉЕВИЋ Милић, Снежана, 1966-

Кроз фикционалне светове / Снежана Милосављевић Милић.
- Ниш : Филозофски факултет Универзитета, 2020 (Ниш : Scero
print). - 226 стр. ; 23 cm

"Књига је настала у оквиру рада на научном пројекту Поетика српског
реализма (178025) који се финансира уз подршку Министарства просвете,
науке и технолошког развоја Републике Србије" --> полеђина насл. листа. -
Тираж 200. - Напомене о текстовима: стр. 217-219. - О ауторки: стр. 221-222.
- Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 203-216.
- Регистар.

ISBN 978-86-7379-549-2

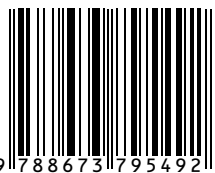
а) Српска књижевност -- 20в б) Књижевност -- Реализам

COBISS.SR-ID 30115849



Монографија *КРОЗ ФИКЦИОНАЛНЕ СВЕТОВЕ* Снежане Милосављевић Милић на најбољи начин упознаје читалачку публику са актуелним истраживањима из области посткласичне и когнитивне наратологије; та истраживања су у функцији новог читања добропознатих писаца и ревалоризацији значења њихових дела – такве су анализе слојевитих Игњатовићевих наративних светова, описа код Глишића, лирске прозе код Кочића, прозног циклуса код Андрића...

Монографија је незаобилазна у новим генолошким мапирањима кратке приче, лирске прозе, метаприче, криптоприче, микрожанрова. За студенте књижевности монографија је значајна јер инспирише проблемски приступ и провоцира преиспитивање разумевања саме приче, феномена наративне екстензије, жанровских метаморфоза, интимне меморије текста... Због методолошке актуелности, због уочавања новог интерпретативног потенцијала књижевног текста, због реактуелизације заборављених текстова, због инспиративног критичког читања које се може генерисати на дела различитих писаца, нова књига Снежане Милосављевић Милић отвара нове теоријске, методолошке и интерпретативне просторе у тумачењу књижевности.



9 788673 795492