

ALTERNATIVE PRIČE U RAZLIČITIM KNJIŽEVNIM I NEKNJIŽEVNIM ŽANROVIMA

Sažetak: Ako pod alternativom podrazumevamo ono što se može jedno drugim zameniti, a da se pritom ne izgubi suštinski smisao (Vujaklija 1980: 34), onda se i neka transfiktionalna i transmedijalna putovanja priče i njenih likova mogu podvesti pod ovaj pojam. U centru našeg interesovanja jesu likovi koji putuju kroz različite narativne svetove unutar književnosti – u okviru istog ali i različitih žanrova, kao i putovanje koje priče preduzimaju „seobom” u druge medije. Za to će nam kao teorijska osnova poslužiti narativne teorije intertekstualnosti, intermedijalnosti i transmedijalnosti (M. Bahtin, J. Kristeva, L. Doležel, D. Herman, M. Lor-Rajan, L. Hačion, H. Danenberg i dr.). Kao bazične književne tekstove izdvojili smo dela pisaca srpske književnosti 20. i 21 veka (D. Kiš, J. Hristić, V. Matijević). Ideja je ispitati kako različite alternative oblikovanja/predstavljanja priče i likova utiču na njihovo potvrđivanje, promenu, prijem, doživljaj; šta je ono što može ostati nepromenjeno, a koje promene diktira priroda žanra ili medija u koji se priča i likovi „useljavaju”. Kao središnji pojam, pozajmljen iz vizuelnih umetnosti, a koji će nam pomoći da što bolje predstavimo prirodu transfiktionalnih i transmedijalnih alternacija, poslužiće anamorfizam.

Ključne reči: Priča, anamorfizam, intertekstualnost, transfiktionalnost, transmedijalnost

Anamorfizam predstavlja vrstu obmanjujućih crteža. Projektovana slika izgleda deformisano (iskrivljeno), ali sa određene tačke posmatranja njen originalan oblik može ponovo postati prepoznatljiv. To može biti veština crtanja dvodimenzionalnih crteža na asfaltu koji ostavljaju iluziju stvaranja treće dimenzije. Ono što je ključno u anamorfizmu jeste perspektiva iz koje se crtež posmatra. Samo sa određene stajne tačke deformisani oblik ponovo može postati prepoznatljiv. Oko posmatrača u jezgri je anamorfizma. Doživljaj menja ugao posmatranja. Iluzija se može preneti na sva druga iskustva. U zavisnosti od pozicioniranja recipijenta menja se izgled i doživljaj stvari. Sama reč anamorfizam u doslovnom prevodu znači vratiti oblik. Naše pitanje jeste: šta to ostaje od priča koje se sele iz teksta u tekst?

Pokušaj odgovora na ovo i slična pitanja vodi do razmišljanja o intertekstualnosti, intermedijalnosti, transtekstualnosti, transfiktionalnosti, transmedijalnosti, transgeneričnosti. Sa današnje distance možemo reći da je u nauci o književnosti čitav zbir pomenutih pojmova nastao nakon što se „zavrtela” Bahtinova dijalogičnost:

„Pojava unutrašnje dijalogičnosti, kao što smo rekli, prisutna je, u većoj ili manjoj meri, u svim oblastima života reči. Ali ako se u vanumetničkoj prozi (sa temom iz svakodnevnog života, retoričkoj, naučnoj) dijalogičnost obično izdvaja kao poseban sa-

mostalan čin i razvija u direktan dijalog ili u druge kompoziciono izražene jasne oblike razgraničavanja i polemike sa tuđom reči – u umetničkoj prozi, naročito u romanu, ona iznutra prožima samo koncipiranje predmeta pomoću reči i njegovu ekspresiju, preobražavajući semantiku i sintaksičku strukturu reči. Dijaloška uzajamna orijentacija ovde kao da postaje događaj same reči, koji iznutra oživljava i dramatičuje reč u svim njenim momentima” (Bahtin, 1989: 39).¹

Julija Kristeva šezdesetih godina dvadesetog veka skreće pažnju na Bahtinovu dijalogičnost, donoseći novinu pre svega na pojmovnom planu:

„Primalac se kao diskurs uključuje u diskurzivni univerzum knjige i tako biva suprotstavljen drugom diskursu (drugoj knjizi), koji autor učitava u svoje delo, tako da dolazi do preseka između horizontalne ose (subjekat–primalac) i vertikalne ose (tekst–kontekst). Ovaj presek otkriva bitnu činjenicu: reč (tekst) jeste presek reči (tekstova) u kome se čita najmanje još jedna druga reč (drugi tekst). Bahtin između ovih osa, koje naziva dijalogom i ambivalencijom, često ne pravi jasnu distinkciju. Ta manjkavost u pogledu strogog razdvajanja pre je otkriće koje je Bahtin prvi uveo u teoriju književnosti: svaki tekst se gradi kao mozaik od citata, svaki tekst je apsorpcija i transformacija drugog teksta. Na mesto pojma intersubjektivnosti stupa pojam *intertekstualnosti*, a poetski jezik se može čitati u najmanju ruku kao dvostruki” (Kristeva, 2021: 2).²

Od tada su počele da se nižu teorije koje su za osnovu imale isti ili sličan ugao posmatranja. Prilika nije da duže raspravljamo o gorepomenutim terminima proisteklim iz tih metodologija, njihovoj adekvatnosti, međusobnom ukrštanju ili nedovoljnoj preciznosti, jer bi nas to znatno udaljilo od bazičnog istraživanja. Naglasicemo samo da oni danas najčvršće uporište imaju u postklasičnoj, kognitivnoj naratologiji; ona je pod svoj krov okupila sva ranija istraživanja koja su u pristup delima uključivala interakciju teksta i konteksta.³

Ovaj teorijski okvir potrebno je dopuniti pre nego što se fokusiramo na sagledavanje i tumačenje odabranih tekstova srpske književnosti 20. i 21. veka koji u sebi sadrže jezgro priče preko koga su povezani sa drugim narativima u okvirima istog ili različitih žanrova, u istom ili različitim medijima. To je put da se međusobno rasvetle alternative priče i da se odgovori da li verzije i adaptivne interpretacije⁴ dodatno približavaju ili udaljavaju od izvora, da li su one dopuna, potvrda ili poništavanje; kako pozivanje na izvor i prepoznavanje u njemu doprinosi estetskoj vrednosti, i šta utiče na to da novi tekst ne doživimo kao neinventivan, kao kopiju.

Potporu u traganju za odgovorima na ova pitanja pronalazimo u danas opštepoznatoj hipotezi o putovanju priče iz teksta u tekst, a iz koje su izvedena različita određenja sa

¹ Navedeni zaključci nalaze se u tekstu *Reč u romanu* iz 1934–1935, a citat je dat prema srpskom prevodu objavljenom mnogo godina kasnije.

² Tekst Julije Kristeve prvi put je objavljen 1967. u *Critique* XXIII.

³ Najviši domet postklasične naratologije nalazimo upravo u objedinjavanju i dopuni već postojećih pristupa, posebno u pravcu širenja prostora ka izučavanju novih oblika narativa uzrokovanih savremenom tehnološkom praksom. Tome treba dodati da uz obilje novih termina, koji često nose više zabune no što pomažu rasvetljavanju problema, savremene naratološke teorije donose i neke vrlo korisne termine kako za razumevanje prirode narativa tako i za tumačenje konkretnih tekstova.

⁴ Termin preuzet od Portera Abota (2009: 177).

prefiksom trans-, od *transfiktionalnog*, preko *transmedijalnog*, do onog koji se jednako može odnositi na oba: *transgeneričko*. Uzrok takvim „migracijama” možemo pronaći i u Jausovom zapažanju o neprekidnom lancu dijaloga na relaciji delo–čitalac pri čemu svaka nova recepcija bogati tekst novim značenjima iz generacije u generaciju (Jaus, 1978). Saglasni smo s Jausom, osim u jednom: reč „bogati” radije bismo zamenili rečju „menja”. Svakog od trojice izdvojenih autora – Matijevića, Kiša, Hristića – posmatramo kao čitaoce/interpretatore koji na različite načine bogate smisao narativnih svetova⁵ inicirani narativnim reprezentacijama i artefaktima. Ono što ih razlikuje jeste što stvaraju različit odnos prema poznatim pričama, ukrštajući mnogobrojne kriterijume koji se dotiču na beskonačno različitih načina. Kako bismo što bolje pratili trag za kojim smo krenuli, a to su delovi istog sveta priče u različitim narativima, poslužićemo se tipologijom koju o vezi fikcionalnih svetova eksplicira Lubomir Doležel u *Heterokosmici*, pišući o postmodernističkim preradama. M.-Lor Rajan se oslobađa okvira postmodernizma, pa „prerade” koristi kako bi objasnila različite tipove transfiktionalnosti. Jezgro ove podele služi nam da utemeljimo premisu o nukleusu sveta priče koji dele čitaoci: oni koji na osnovu protosveta stvaraju nove fikcionalne narative i oni koji u njima prepoznaju taj isti protosvet.⁶ Upravo kao u slučaju anamorfizma: sa određene stajne tačke iz iskrivljenog/deformisanog oblika iskrsava originalni svet. U slučaju književnog prepoznavanja, zahvaljujući tim prodorima usložnjava se, bogati, menja recepcija već poznate priče. Prvi korak sastoji se u tome što prerade „iznova dizajniraju, iznova lociraju i iznova vrednuju” protosvet. Doležel, uz napomenu da je tipologija selektivna i da dopušta proširenje, izdvaja sledeće tipove prerade i ovako ih objašnjava:

- a. **Transpozicija** zadržava nacrt glavnih priča protosveta, ali ih locira u drugačije vreme i/ili prostor. Protosvet i svet sukcesor su *paralelni*, a prerada

⁵ Sinonimno se koristi svet priče, izvorno *storyworld* u značenju koje mu pripisuje Dejvid Herman u knjizi *Story Logic* (2004). O tome je u srpskoj nauci o književnosti mnogo pisano, te ćemo ovde skrenuti pažnju samo na onaj deo koji je značajan za naše istraživanje. M.-L. Rajan, opservirajući mogućnosti različitih mentalnih reprezentacija, izdvaja tri modela: jedan tekst/jedan svet, jedan tekst/mnogo svetova, jedan svet/mnogo tekstova. Isključujući krajnosti pomoću kojih možemo zaključiti da ima onoliko priča koliko i recipijenata (što nikako ne može biti u funkciji tumačenja književnosti), a prizivajući u pomoć uslovnosti koje predodređuju potencijalnog čitaoca, potpuno smo saglasni sa prva dva predložena modela, dok se o trećem može polemisati, posebno ako se ima u vidu obrazloženje prvog. Naime, autorka prvu relaciju smatra mogućom ukoliko većina recipijenata konstituiše otprilike isti sled događaja, iste uzročne veze i otkrije iste motivacijske komplekse za postupke likova. To znači da čitaoci izgrađuju isti svet priče ako otkriju „neposredno značenje” teksta (2013: 365). Ova mogućnost je prilično potisnuta autorčinom početnom opaskom da će različiti korisnici teško ikada projektovati isti mentalni model teksta. U tom svetlu treća relacija deluje nelogično. Za našu polazišnu tačku je značajno to što, objašnjavajući prvu relaciju, M.-L. Rajan, sasvim opravdano, mada nevoljno, odstupa od strogih uslova istovetnosti i time posredno čini mogućim prizivanje iste priče u pozadini različitih narativnih svetova, bez koje se prazni semantičko zasićenje potonjih.

⁶ Ovo je moguće ako ostavimo neke granice u oblikovanju sveta priče koje nam omogućavaju da ostanemo u okvirima teorije čitanja, a što odlično objašnjava L. Doležel: „Autor je odgovoran za proizvođenje teksta i konstrukciju sveta; njegov tekst funkcioniše kao zapis u koji je upisan fikcionalni svet. Čitaoceva obrada teksta i rekonstrukcija sveta sledi instrukcije sadržane u tom zapisu. Istina, niko ne može sprečiti stvarne čitaoce da čitaju kako god požele, i da upotrebljavaju tekst u ma koje svrhe. Ali individualistička etika čitanja, koja čitaocu dopušta tu slobodu, nije teorija čitanja” (Doležel, 2008: 210).

ispituje topiku kanonskog sveta tako što ga smešta u novi, obično savremeni, istorijski, politički i kulturni kontekst.

- b. **Ekspanzija** širi obim protosveta time što popunjava njegove praznine, konstruiše predistoriju ili postistoriju, itd. Protosvet i svet sukcesor su *komplementarni*. Protosvet biva smešten u novi ko-tekst, što menja njegovu prvobitnu strukturu.
- c. **Izmeštanje**⁷ konstruiše suštinski drugačiju verziju protosveta tako što iznova dizajnira njegovu strukturu i nanovo izmišlja njegovu priču. Te najradikalnije [...] prerade stvaraju *polemičke* antisvetove, koji podrivaju ili negiraju legitimnost kanonskog protosveta (Doležel, 2008: 213 podv. J. J.).

Doležel objašnjava da je „ponovno stvaranje” motivisano političkim faktorima, misleći pritom na politiku pola, rase, klasne, etničke pripadnosti, seksualnih naklonosti i sl. (Hačion prema Doležel, 2008: 277).

Cilj našeg puta je da pronademo put do našeg cilja.

F. Kafka

Pošto smo odredili potreban teorijski okvir, poći ćemo od romana *Sloboda govora* Vladana Matijevića, objavljenog 2020. godine u kome prepoznajemo postupak *transpozicije* putem stvaranja paralelnih fikcionalnih svetova. Prva asocijacija na ovaj roman jeste *Proces* Franca Kafke. Kritika uglavnom govori o kafkijanskoj atmosferi, kafkijanskom apsurdnom, dijalozičnom, a šta je ostalo od kafkijanske priče?

Roman ide tragom vesti da je ubijen novinar Saša Čomski. Glavnootuženi je njegov kolega Vladimir F. koji je nestao. Već nakon prvog, pseudodokumentarnog dela shvatamo da je ceo proces, kao i samo ubistvo igra moćnika sa onima koji su pokušali da ih razotkriju. Saša Čomski nestaje, a ubrzo nakon toga Vladimir F. dobija nalog da izveštava sa slavističke konferencije u Čačku. Kada ga šoferka ostavi ispred hotela, shvata da se nalazi na sasvim drugom mestu. I tu priča počinje da poprma karakter apsurdnog. Niz potpuno bizarnih situacija dovodi Vladimira F. do optuženičke klupe. Već na početku upozoreni smo da možemo zakoračiti u svet Jožefa K. To je inicijal koji stoji umesto prezimena, ukazujući na moguću nedovršenost identiteta. U *Procesu* on implicira na Kafku, a kod Matijevića može biti signal za ulazak u podvojeni um, u psihijatriji poznata F dijagnoza. Došavši u hotel *Panorama* aktiviraće se potpuno suludi svet u kome svaki lik ima svog dvojnika: recepcioner je istovremeno i upravnik, šoferka – čistačica, konobar – islednik. Oni su svi deo mašinerije koja glavni lik uvlači u ubistvo. Sam pisac signalizira kafkijansko otključavanje sveta: gospođica Birstner, replike iz *Procesa*, recepcioner koji čita Kafku. Međutim, ovo su samo putokazi za pronalaženje ostalih „znakova na putu”. Kada se sagleda struktura oba romana, jasno je da kafkijanski prostor zaprema 10 glava. Tome su kod Matijevića priključena dva intermeca („Nezvani gost” i „Prijatelji”).

Svi junaci iz *Procesa* imaju svoje parnjake u *Slobodi govora*, ali u drugom tekstu poseduju i svoje intratekstualne verzije⁸, čime se pojačava osećaj izmeštenosti

⁷ U originalnom tekstu ovaj tip prerade imenovan je kao *modification*. Lubomir Doležel u radu je citiran prema srpskom izdanju.

⁸ O tome više u: *Virtuleni narativ* (Milosavljević Milić, 2016).

koji dodatno upućuje na protosvet. Ispostavlja se da je konobar koji jede doručak Vladimiru F. službenik policije koji Jozefu K. preotima jelo. Čudljiva šoferka zapravo je čistačica u kojoj su se slile zajedničke osobine nekih Kafkinih ženskih likova – ona je promiskuitetna i navalentna, radi za vlast kojoj se i telesno podaje, ali joj je dozvoljeno da se podaje i optuženima. Matijevićevi opisi zadovoljavanja Vladimira F. neumitno upućuju na odnose koje Jozef K. ostvaruje sa praljom i sobaricom Leni. Pomenuto otkriva veliku naklonost prema ženama kod obe intertekstualne verzije junaka. Nagla promena raspoloženja kojoj su skloni recepcioner-upravnik i konobar-islednik, prikrivena je agresivnost koja postoji i kod Kafkinih začudnih likova. Kod Matijevića pronalazimo i gotovo preslikanu scenu s početka Kafkinog romana: Vladimir F., potpuno sluđen zbog situacije koja ga je zadesila u hotelu, traži da razgovara s upravnikom, na šta mu konobar odgovara: „Šta vam pada na pamet?! Zar tako obučeni nameravate pred upravnika? Još neobrijani!” (Matijević, 2020: 230). Skoro identično će se Jozefu K. obratiti stražari pre odlaska kod nadzornika: „Šta vam pada napamet! [...] Zar u košulji hoćete kod nadzornika?” (Kafka, 2004: 12). Poseban utisak na čitaoca ostavlja i Vladimirov jutarnji izlazak iz hotela kada, slično Jozefu K., zaključuje da je u stvari slobodan: „Mogao je bez problema da ode iz hotela, niko ga nije zadržavao. Samim tim nije bio ni kidnapovan” (Matijević, 2020: 211). Na osnovu svih iznetih detalja, a u tekstu ih ima još mnogo, jasno je da priča nije izgubljena, uspela je da se održi zahvaljujući signalima kojima potonji tekst upućuje na pretekst. To su: ogledalski postavljeni događaji, intertekstualne verzije likova, kompoziciono uobličavanje priče, obesprostorenje, apsurdni dijalozi, dominantna unutarnja fokalizacija. Bez obzira na početnu iskrivljenu sliku, skupljanjem razbacanih i maskiranih delova, obavešteni čitalac sklapa zajedničko jezgro – apsurdni proces koji junake bez krivice svrstava u optužene.

Da li je onda Matijevićev tekst kopija Kafkinog? Iako eksplicitne reference na Kafku pojačavaju utisak kopiranja, njega u ovom slučaju nema. U pitanju je Jozef K. novog vremena, to je jedna od mogućih verzija lika. Vladan Matijević polazi od tzv. žanrovske književnosti kojom pokazuje da se iskorakom i u njoj mogu ostvariti dela visoke estetske vrednosti. Ovaj tekst može se čitati na dva nivoa u zavisnosti od interesovanja i obaveštenosti čitaoca, tako da prepoznavanje Kafkinog *Procesa* može sasvim izostati. To je onaj potencijal priče dostupan povlašćenom, obaveštenom čitaocu. Baveći se konkretnim vremenom i konkretnim prostorom – životom u Srbiji u poslednjih 30 godina, Matijević pokazuje apsurd u koji zapada pojedinac uhvaćen u lance izvitoperenog društvenog sistema. Polazeći od konkretnog hronotopa on čitaoca seli na Maljen, u Paklje ili Brežje – to junak ne zna – dakle, u ne-prostor i ne-vreme, spuštajući ga direktno u svet filozofije egzistencijalizma. Od tog sveta dobijamo taman onoliko koliko nam je potrebno da uvidimo, pomalo Kafkinim ogoljenim, čak suvim izrazom, da spasa duši nema. Unutrašnja podvojenost Jozefa K. jednako važi i za šizofrenog Vladimira F. I tu dolazimo do tačke otuđenosti čoveka i njegove nemogućnosti da dosegne cilj. Oba romana završavaju tamo gde su počela, ili kako bi Kafka rekao: „Cilj našeg puta je da pronađemo put do našeg cilja.” Sve se vrti i ostaje u tom začaranom krugu.

Za trenutak ćemo otići i korak dalje. Ako se osvrnemo na dve filmske verzije Kafkinog *Procesa* (reditelja Orsona Velsa i Dejvida Džonsa) iz njih ćemo, uz sve

promene oblikovanja koje drugi medij zahteva, mnogo lakše i brže rekonstruisati originalnu Kafkinu priču. U dve pogledane verzije, scenaristi i reditelji su išli prilično dosledno za književnim tekstom. Ono što je pronašlo posebno mesto u verzijama jeste priča u priči, zapravo parabola *Pred Zakonom*. Ona govori o seljaku koji stoji pred kapijom Zakona nadajući se ceo život da će proći kroz nju i spoznati taj svet. Ipak, do kraja ostaje s druge strane, jer vratar stoji ne dozvoljavajući prolaz. Seljak saznaje i poražavajuću činjenicu da su ta vrata namenjena samo njemu. Ova priča i diskusija koja se u romanu razvija oko nje jedna je od ključnih za razumevanje *Procesa*. U verziji filma koju je režirao Orson Vels data je na samom početku u vidu animiranog filma, a u drugoj verziji priča je sam tamnički kapelan, baš kao i u romanu. Zbog žanrovskih konvencija, priča romana mora se znatno elidirati. U tom procesu, birajući šta da uklone a šta da zadrže, scenaristi su se opredelili za navođenje pomenute parabole. Zašto nje u Matijevićevoj knjizi nema? Da li upravo minus postupak dodatno skreće pažnju na propuštenu priču, pa je čitalac samoinicijativno dodaje? U naporu da dogradi ono što nedostaje, recipijent parabolu u *Slobodi govora* može prepoznati u slici kapije pred kojom stoji pas razjapljenih čeljusti ne dozvoljavajući Vladimiru da napusti apsurdni prostor hotela *Panorama*. U okvirima koje je postavio Matijevićev roman, ova nedostajuća priča traži realizaciju u svesti obaveštenog čitaoca, te on tačno prepoznaje mesto gde bi parabola trebalo da bude ispričana. I opet stižemo do anamorfizma koji zahvaljujući stajnoj tački vraća prvobitni oblik, ovaj put parabolu *Pred Zakonom*.

...pokušavam da kroz reči dospem do svojih trauma...

D. Kiš

U okviru doleželovskih relacija među narativnim svetovima dramu Danila Kiša *Noć i magla* posmatraćemo ovom prilikom kao *ekspanziju* sveta kreiranog u okviru njegovog *Porodičnog cirkusa*. Okosnicu drame čini povratak Mladića u mesta u kojima je proveo deo detinjstva, a koja se pominju u tekstovima tzv. porodičnog ciklusa. Mladić/ Andreas Sam/ Danilo Kiš nakon mnogo godina obilazi stari kraj s namerom da se sretne sa jednim od vinovnika očeve nesreće.

Jezgro priče u proznom ciklusu čine godine za i oko Drugog svetskog rata i u njima život i stradanja porodice Sam. Jedna ista priča kruži u okviru ciklusa pokazujući svu težinu traume koju lik / pripovedač / pisac nosi iz detinjstva. Korišćenjem pravih i pseudodokumenata iskravaju narativni svetovi koji treba da popune prazninu očevog nestanka, nestanka Eduarda Sama, čoveka nalik Eduardu Kišu.⁹

Nakon ispričane priče napravljen je skok od dvadesetak godina kada Andreasa Sama zatičemo na vratima gospođe Rigo, svoje nekadašnje učiteljice iz sveta *Porodičnog cirkusa*.¹⁰ Još na samom pragu započinje priča o prošlosti koja čitaoca vraća

⁹ O ovim tekstovima je do danas napisano mnogo sjajnih studija koje su otvorile različite puteve za otključavanje. I sam Danilo Kiš imao je potrebu da ih objasni. Mi ćemo ih se, pokušavajući da ne ponavljamo već rečeno, dotaći samo onoliko koliko je potrebno da pokažemo očuvanje sveta priče u dodiru sa dramoletom *Noć i magla*.

¹⁰ Zanimljivo je pomenuti hronologiju objavljivanja tekstova koje dovodimo u vezu: najpre je objavljen roman *Bašta pepeo* (1965); *Noć i magla* prvi put je izvedena u TV formatu 1968, a iste godine i štampana

u vreme Andijeveg detinjstva. Učiteljici bivši đak pomaže da se seti i njega i njegove porodice, kao i detalja iz školskog života. U toj priči čitalac otkriva gde je otišla učiteljica dvadeset godina od Andijeveg napuštanja mađarskog sela, šta je sa njenim mužem i sinovima. Gospodin Emil, suprug gospođe Rigo, postao je lokalni funkcioner, mlađi sin Oto je oficir, a stariji je u inostranstvu. Među dramskim i pomenutim likovima u tekstu *Noć i magla* neki se tek u naznakama pojavljuju u proznom ciklusu Danila Kiša, a neki su prvi put uvedeni u svet priče o stradanju porodice Sam.

I ovde, kao i *Porodičnom cirkusu*, dominira rekonstrukcija prošlosti¹¹, te najpre zapažamo jaz na relaciji prošlo–sadašnje kroz različite verzije likova.¹² Taj jaz je dvoplanski: on je s jedne strane okrenut ka neprepoznavanju starih poznanika i starog pejzaža, a sa druge je strane diskrepancija najbolje uočena u potpuno oprečnim sećanjima na neke junake starih priča. U prvom slučaju stara učiteljica Rigo ne prepoznaje svog bivšeg đaka, bez obzira na to što je on podseća na nekadašnje reči: „Ti ćeš postati poznata ličnost, lekar, pisac, inženjer, možda glumac... i vratićeš se jednog dana u našu varošicu da potražiš svoju dobru staru učiteljicu, gospođu Rigo” (Kiš, 1995: 17). Slično neprepoznavanje dešava se i kada Andreas Sam ne može da u ženi koju sreće prilikom obilaska starog kraja prepozna nekadašnju veliku ljubav Juliju Sabo:

„Pružila mi je svoju tvrdu, veliku, spečenu ruku, skoro mušku, i rekla mi je: Zdravo Andi, kako si? Dobro, rekoh, kako si me prepoznala. Tako, reče ona. A da li si ti mene prepoznao. Jesam, slagah ja [...] A ja sam očekivao da ću naći, zamislite koliko sam bio šašav, očekivao sam da ću naći onu istu devojčicu, prćasta nosa, plavokosu, zeljoku...” (Kiš, 1995: 47)

Na ovom mestu uočava se i drugi raskol u sećanju: Mladićev opis male Julije Sabo sasvim je drugačiji od izgleda koji pamti njegova učiteljica.

„Ti, Andi, zbilja preteruješ...uvek si bio sklon fantazijama, kao tvoj pokojni otac, oprostite što ti to moram reći, ali ipak malo preteruješ...Pa Julija Sabo nije bila nikad plavokosa, niti zeljooka, niti je imala prćasti nos...” (Kiš, 1995: 48)

Priča će se dalje širiti ka još nekim nespornostima u vezi sa sećanjima gospođe Rigo i Andresa Sama: različito se sećaju izgleda Andijeveg psa Dinga, nekadašnjeg pejzaža. Zanimljivo je da se svi pomenuti detalji u segmentima iz porodičnog ciklusa poklapaju sa Andijevim sećanjem, te uključivanjem perspektive sećanja gospođe Rigo oni dobijaju svoje verzije, problematizujući kategoriju sećanja. Uporište izgradnji ovih inter- i intratekstualnih verzija likova nalazimo u psihološkim teorijama sećanja.

u *Pozorišnom životu*; *Rani jadi* izlaze 1969, dok je *Peščanik* objavljen 1972. Bez obzira na ovakav vremenski poredak, *Noć i magla* predstavlja dogradnju priče iz *Porodičnog cirkusa*.

¹¹ Zbog toga će nam ovde kao metodološko uporište poslužiti studije sećanja, danas veoma razvijene i sa mnoštvom rukavaca koji se međusobno dopunjavaju, ali i potiru. Prostor nam ne dozvoljava da o njima šire raspravljamo, te ćemo tamo gde je potrebno samo uputiti na literaturu ključnu za naše istraživanje.

¹² Reč je o sve tri verzije transsvetovnih identiteta koje izdvaja H. Danenberg (prema Milosavljević Milić, 2016: 109, 110).

„[P]amćenje nije skladište, iz kog se hladno vade sadržaji sećanjem, nego je više nalik magnetnom polju, u kom su prošli sadržaji centrirani oko osećanja i sadašnjih potreba. [...] Realno minulo iskustveno vreme može se razlikovati od vremena kog se sećamo. Sećamo se u okviru manje ili više nametnutih periodizacija, početaka, osećajnih tačaka prošlosti (ratovi, smrti, traume). [...] Kod autobiografskog sećanja pozniiji život shvata se kao nastavak celine, a celokupno prošlo iskustvo je integralni deo sadašnjih procesa. Život teče u mnoštvu različitih vremena, a autobiografsko pamćenje stvara jedinstvo iz fragmenata” (Kuljić, 2006: 38–39).

Ove relacije samo su podloga da se uključi kategorija nesećanja, koja problematizuje i dopunjava Andreasovu/Kišovu zaokupljenost očevom sudbinom. Ono što se u drami implicitno može otkriti, dobrim delom zahvaljujući predgovoru, jeste namera Mladića da popuni neke praznine očeve sudbine. U dopuni već oblikovane priče u porodičnom ciklusu traga se za mogućim očevim potkaziivačem, koga Mladić otkriva u Emilu. Tako se iza prividnog razloga da vidi staru učiteljicu, otkriva pravi razlog njegove posete: suočavanje sa nekadašnjim mađarskim fašistom. Autorov predgovor omogućava čitaocu da lakše rekonstruiše dijaloge Andreasa i Emila.

„Ličnosti koje se tu [u drami, prim. J. J.] pojavljuju pod imenom gospođe Rigo i Emila, transkripcija su stvarnih osoba. [...] Bez obzira na neka dobra dela koja su nam za vreme rata učinili, pouzdano pamtim da su oboje bili simpatizeri *njilaša*, mađarskih fašista. Podsećanja na takvu prošlost mojih junaka urednik TV programa je, iz prevelike opreznosti, izbacio, tako da se ovaj moj dramski prvenac sveo na neku vrstu lirske varijacije, na temu vremena i sećanja, a od pomenute aluzije ostao je samo naslov – doslovan prevod zloglasnog nacističkog *Nacht und Nebel*, čije je značenje uredniku izgleda izmaklo” (Kiš, 1995: 7–8).

Tek uz piščevu intervenciju jasno se očitava pritajena borba i isleđivanje koje obavlja Andreas Sam nad mogućim krivcem za očevu smrt. Zato on uporno provoci- ra Emilovo sećanje na Eduarda Sama:

„**Mladić:** ...mislio sam da kažem, da biste možda mogli da me se setite po mom ocu... Verovatno bi vam njegovo ime...” (Kiš, 1995: 34)

„**Mladić:** Zbilja mi je žao što ne možete da se setite moga oca. A znate, ja sam u stvari ovamo došao na hodočašće. Hodočašće uspomena... Mislio sam da biste možda vi...

Emil: Na žalost, ne mogu da se setim vašeg oca...”(36)

„**Mladić:** Znači, gospodine Emile, ipak se sećate mog oca... Da, tako je rekao: Jedan dobar traminac...

Emil (*naliva sebi piće*): Naime, ja se sećam, ili tačnije sada sam se podsetio Marusjine priče o gospodinu... kako mu beše ime.” (49–50)

Polemičan ton je održan do kraja susreta u kome učiteljici i Emilu Andreas želi da otkrije svoju sumnju da su znali da je njegov otac odveden i da su i sami u tome saučestvovali. Indikativno je i to što Mladić ne želi da ruča sa Emilom, ne želi da mu pravi društvo u ispijanju vina, niti da se posluži njegovim cigaretama. U neprekidnoj igri sećanja i zaborava, koja predstavlja glavnu potku teksta, u mogućem dramskom klimaksu (ako se o njemu uopšte može govoriti u ovako komponovanoj drami) Mladić navodi Emila da za sebe kaže da je cinkaroš: „To bi značilo, na osno-

vu te pretpostavke, da bi me taj izvesni En-En, optužio za cinkarenje, kako bismo mi to u žargonu zvali...” (Kiš, 1995: 51).

Svim likovima postaje jasna igra koju vodi Andreas Sam. Gospođa Rigo negoduje: „Pa vaš se razgovor polako pretvara u suđenje...” (Kiš, 1995: 52), da bi potom pokušala da umanja suprugov greh: „Ne samo Emil, nego i tvoji drugovi, mislim Anton i Oto, svi mi... Teško iskajali, dete moje, sve ono što ti sada prebacuješ Emilu...” (Kiš, 1995: 56).

Ovakvo čitanje drame, u dosluhu sa *Porodičnim cirkusom*, pokazuje opsesivnu želju Mladića da izvuče priznanje. Ono mu je potrebno kako bi popunio još jednu prazninu u očevom životu i time potpomogao izgradnju vlastitog identiteta¹³. U kritici je *Peščanik* Danila Kiša posmatran kao postsećanje – svedočenje u ime nestalih kako ne bi bili dvostruko zaboravljeni. Potomci generacije stradalih pamte, rekonstruišu događaje kojima nisu prisustvovali, a to mogu, jer postsećanja pravim sećanjima odgovaraju po afektivnoj snazi (Herš, 2011: 154).¹⁴ Oblikovanje očevog života i stradanja za tvorca ima terapeutsko dejstvo. O tome piše i sam Danilo Kiš:

„Što se mene lično tiče, ja u svojim prozama sramno ležim na psihijatrijskom otomanu i pokušavam da kroz reči dospem do svojih trauma, do izvorišta svoje sopstvene anksioznosti, zagledan u sebe. Kad sve to što kažem ne bi bilo rečeno ‘na izvestan način’, to bi bila samo tzv. ispovest. Ovako, to je proza. Proza života. Proza sveta.” (Kiš 2012: 33)

Priča o ocu, ali i celokupna rekonstrukcija prošlosti u porodičnom cirkusu, uključujući i dramu *Noć i magla*, potrebna je piscu kako bi „povezao pokidane niti i razumeo sebe samog”, kako bi „konstruisao svoje rasparčano ja” (Nešić Pavković, 2019: 165, 163).

Razgovoru sa Grcima nikad kraja.

J. Hristić

Čiste ruke Jovana Hristića, prizivajući mit o Edipu i njegovu verziju u Sofoklovoj tragediji *Car Edip*, pokazuju primarno polemičan odnos prema protosvetu.¹⁵ Treba reći da je u tom slučaju reč o najradikalnijem tipu prerade koji predstavlja podrivanje „originalnog” fikcionalnog sveta. Međutim, odnos svetova ovde je znatno složeniji. Kompleksnost je sadržana u raskolu između tekstualnih signala koji upućuju na žanrovsku podudarnost sa Sofoklovim tekstom uz istovremeno razaranje tragične matrice.

Kako bismo objasnili kretanje od transpozicije ka *izmeštanju* poslužićemo se terminima kognitivne naratologije koja izdvaja inicijalne, medijalne i finalne kognitivne

¹³ Iz tog ugla dramu *Noć i magla* tumači B. Jakšić Provči (2014).

¹⁴ Heršova, odgovarajući na prigovore da se postsećanja čak i ne mogu nazvati sećanjima, objašnjava njihovu prirodu: „Naravno da nemamo doslovna ‘sećanja’ na doživljaje drugih, naravno da su na delu drugačiji semiotički principi, naravno da ma kakve bile razmere nekog događaja, on ne može da preobrazi sećanja na proživljeno koje jedna osoba ima u sećanja nekog drugog. Postsećanje nije isto što i sećanje: ono je ‘post-’. ‘nakon’, ali istovremeno odgovara sećanju po svojoj afektivnoj snazi“ (Herš 2011: 154).

¹⁵ Drama *Čiste ruke* s druge strane okrenuta je i ka svetu Sartrovih *Prljavih ruku*. Služeći se terminologijom L. Doležela, Hristićeva prerada u ovom slučaju predstavlja transpoziciju.

okvire (Milutinović, 2015: 68).¹⁶ Inicijalni okviri aktiviraju svet priče o Edipu i njegovom sudbinski predodređenom stradanju, jer se već u popisu lica uočavaju podudarnosti: Edip, Tiresija, Jokasta, Sfinga. Aktiviranje mitske priče prati i njena varijanta u antičkoj tragediji, jer se pored pomenutih likova pojavljuju hor i horovođa. Dva prizvana sveta u odnosu su međusobne podudarnosti na tematsko-motivskom planu, pojačavajući kod čitaoca već oformljeni horizont očekivanja. Nagrizanje protosveta kreće već prvim replikama u kojima učestvuju Sfinga i Dečak, a kasnije se priključuje i Edip. Ukidanje uzvišenog stila, ozbiljnog tona, dramske napetosti jasni su signali udaljavanja od poznatog sveta. Sve očekivano, zahvaljujući istovetnom jezgru priče, razrušava se igrivošću koju implicira početna dramska situacija. Sfinga više nije zastrašujuće biće koje dovodi Tebu na ivicu opstanka, već žena neobične lepote, koja grad čuva od razbuktavanja greha i koja je tu po zakonu nužnosti a ne svojom voljom. Kao ključni faktor destabilizacije pozadinske priče pojavljuje se lik Dečaka¹⁷, koji utiče na početno pomeranje sa mitskog u životni prostor. On stvara kontekst svakidašnjeg, uobičajenog u kome dominira biološko, instiktivno, neobuzdano. Dečak je radoznao, željan igre i gladan. Sve to nagoni ga da dosađuje Sfingi, neprekidno je nešto zapitkuje, traži od nje ovcu, učestvuje u zajedničkim igrama. Detalj iz tog uvodnog dela drame krije sasvim novu prirodu Sfinge: na jedno od pitanja koje upućuje Dečaku, on odgovara najpre pogrešno, ali ne biva kažnjen smrću. Samo grešni mogu biti stradalnici, a deca tu ne spadaju. Svoju ulogu iscelitelja Sfinga objašnjava slikovitim poređenjem. Na pitanje Dečaka zašto je zaustavila i ubila jednog starca, ona odgovara: „Ja sam kao lekar, ni on ne može da bira svoje bolesnike” (Hristić, 2016: 77).¹⁸

Ovakvo korektivno uokviravanje lako je prihvatilo i lik Edipa kao pastira koji dolazi u Tebu da kupi psa. Ništa od tragične uzvišenosti ovog junaka u Hristićevoj drami nije ostalo: nema njegove požrtvovanosti, ponositosti, osionosti, emotivnog ulaganja, istrajnosti da se odupre sudbini. To je u novoj verziji priče čovek sasvim suprotan antičkom junaku: nesiguran, neodlučan, pasivan, sa samo jednom opsesivnom težnjom – da ostane „čistih ruku”. To je lik koji nije ubio svoga oca i nije se oženio svojom majkom. U kritici je dobro primećeno da se verzija mogućeg sveta otvara zahvaljujući početnom pitanju: Šta bi bilo sa Edipom da je uspeo da izbegne obrazac sudbine? Međutim, postoji nešto što dvojicu likova u krajnjoj instanci čini gotovo istovetnim: Dok sudbina u tragediji/mitu pretvara Edipa u pasivnu marionetu, u drami on sam rešava da bude pasivan, što kao posledicu u oba slučaja nosi

¹⁶ Ovoj tipologiji u radu Dejana Milutinovića prethodi objašnjenje: „[F]rejmovi su kontekstualne kategorije koje se vezuju ne samo za postojeće spoznajne predstave koje predodređuju recepciju, već ujedno i izgrađuju kontekst, tj. okvir sveta priče na osnovu njenih skriptova, dakle aktiviraju se tokom i u zavisnosti od recepcije segmenata priče, ali i proveravaju i konačno uspostavljaju nakon kraja priče” (2015: 68).

¹⁷ U nama dostupnoj recepciji ove Hristićeve drame nismo naišli na onu koja skreće pažnju na funkciju pomenutog lika.

¹⁸ Sfinga se u mitu opisuje kao čudovište koje se lako moglo prepoznati „po svojoj ženskoj glavi, lavljem trupu, zmijskom repu i orlovskim krilima. Sfinga se smestila u Gori Fikiji, u neposrednoj blizini grada, i presretala je svakog putnika koji je išao u Tebu postavljajući mu zagonetku. [...] Sfinga je one koji nisu umeli da odgonetnu zagonetku smesta rastrzala, a među žrtvama bio je i nesrećni Jokastin nećak Hajmon, koga je Sfinga zaista načinila haimonom ili ‘krvavim’” (Grevs, 1991: 322). U Sofoklovoj tragediji ona se ne pojavljuje kao dramsko lice, već se o Edipovom susretu s njom saznaje posredno.

apsurdnost egzistencije. Na taj način ostvaren je uspešan spoj *prošlog* i *sadašnjeg* sveta, i tako pokazano interesovanje ne samo za prošlo u prošlosti, već i sadašnje u prošlosti (Eliot, 1963: 35).

Da ne ostanemo nedorečeni napomenućemo da se na još mnogo mesta u odabranim dramskim tekstovima može uočiti odnos izmeštanja: od likova, preko dramskih situacija, sistema motivacije, leksike i sl. Ove aspekte nećemo dodatno objašnjavati, jer u potpunosti prate već ilustrovanu liniju polemičnosti transfiktionalnih svetova, a kritika je o njima dosta pisala.

Za nas su u ovom kontekstu mnogo zanimljiviji finalni okviri koji doprinose dodatnom usložnjavanju priče. Oni su jednim delom usmereni ka aktiviranju znanja koje čitalac poseduje o poetici Jovana Hristića, najbolje objašnjenom u sintagmi A. Jovanovića „moderni klasicista” (2009: 11)¹⁹, putem koje se očituje stvaralačka okrenutost starini, ali na moderan način.²⁰ To je vidljivo u svim segmentima Hristićevog stvaralaštva – poeziji, drami, esejima. Kada je reč o drami, značajno mesto zauzimaju teorijski tekstovi. Posebno su zanimljiva njegova zapažanja o tragediji za kojom, smatrao je, vapi savremeni čovek. Za Hristića tragedija predstavlja istinu o čoveku, „[o]na nam pruža najpotpuniju sliku našeg života i najpotpuniju panoramu ljudskih vrednosti, koju je književnost u stanju da pruži” (Hristić prema Zubanović, Pantić, 1992: 120). I njegova poezija negovala je misao o ovom žanru.²¹ Tako u pesmi „Tragedija je završena” objašnjava zbog čega ona danas nije moguća. Stihovi „Na trgu ostaje hor da promrmlja još nekoliko stihova / i razide se kućama gde već miriše večera” u kontrastiranju sadašnjice i ostataka prošlosti pokazuju „nemogućnost da se u modernijoj kulturi, gde je izgubljena bliska veza sa mitom i bogovima, a osećanjima savremenog čoveka ‘nedostaje nešto dovoljno duboko’, obnovi vrhunsku umetnost tragedije” (Jaćimović, 2009: 302).²² Do apstrahovanja zaključaka čitalac dolazi opet preko priče o Edipu:

„Tragedija je završena. Oslepljeni Edip odlazi
u svoj mrak, u naš mrak.
[...]

Sve što se zbililo, prikazaćemo još jednom:
Edip će odgovoriti na pitanje i iskupati sebi oči,
Jokasta će kriknuti iza scene,
doći će Glasnik da saopštiti poslednje užase,
i krv će poteći.” (Hristić, 2016: 59–60)

¹⁹ Bojana Stojanović Pantović vidi specifičnost Hristićeve eksplicitne i implicitne citatnosti kao primere postmodernističkih pesničkih postupaka, zasnovanih na složenom poznavanju antičke, grčke i rimske filozofske i poetske misli, istorije i mitologije. Svojevrsna reaktualizacija i resemantizacija mitskih likova i situacija počiva na paraboličkoj i simboličkoj naraciji (2016: 11).

²⁰ Neki kritičari, zbog tih uticaja, za pojedine aspekte njegovog stvaralaštva predlažu termin „mitografski poetski model” (prema Stojanović Pantović, 2016: 11).

²¹ „Tumači Hristićeve poezije redom su isticali jednu od njenih konstanti: prisutnost i prizivanje stare grčke kulture, odnosno aktiviranje, u lirskom tekstu, raznorodnih elemenata antičke filozofije, mita i tragedije” (Jaćimović, 2009: 295).

²² Istu misao ekspliciraće i u tekstu „Šta se dogodilo sa tragedijama”. Odgovor na ovo pitanje Hristić pronalazi u prekidanju humanističkih veza sa prošlošću. „Vreme snažnih emocija je izgleda prošlo i zato se tragedija sve više udaljava od nas, tačnije rečeno, mi od nje” (1998: 159).

To je onaj Edip iz mita, tragedije, drame... To je očuvana priča o njemu zahvaljujući kojoj čitalac u modernom stihu može da oseti „pročišćenje i strah” antičkog gledaoca. Tek sa te pozicije, a u dramskoj napetosti minolog i aktuelnog vremena izraženog stihovima, sposoban je da uoči jezu novog dehumanizovanog sveta. Sažimanje dramskog naboja poetskim izrazom dovodi osećaj tragičnosti do tačke pucanja, te demolirani svet uvlači u osećaj potpunog bezizlaza.

Transžanrovski svetovi međusobno se dozivaju dajući jedan drugom punoću. Tako je dramskom tekstu pridodat poetski karakter koji se očituje posebno u ritmičkoj organizaciji teksta, simbolici izraza, dominaciji refleksivnih pasaža do kojih se u drami najčešće dolazi posredno. Od nabrojanih osobenosti u kritici je ritam ostao (gotovo) neistražen²³. Zbog toga ćemo navesti one najočiglednije primere iz *Čistih ruku* gde se poetski ritam ostvaruje figurama ponavljanja.

„Ti, Trazibule? Ti, Trazimaše? Ti, Harmide? Ti, Damoče? Ti? Ti? Ti?” (Hristić, 2009: 78)

- Dovoljno je što smo ga proterali.
- Tiresija je rekao da je to dovoljno.
- Mi slušamo Tiresiju.
- Tiresija poznaje sve nebeske znake. (78, 79)
- Svaka kazna mora da ima svoj kraj.
- Kazna nije kazna ako nema svoj kraj. (79)
- Samo Tiresija kaže da je on bolestan!
- Neka nam on kaže treba li onog mladića da proglasimo za kralja!
- Neka nam on kaže staro proročanstvo!
- Neka nam on kaže zbog čega bogovi nisu hteli da prime naše žrtve!
- Neka nam on kaže gde je greh! (97)

Igra je suviše lepa, Tiresija suviše samouveren, građani suviše ograničeni, Jokasta suviše lepa. (97)

I jedno i drugo? I „ostani” i „idi”? I „da” i „ne”? (107)

Mnogobrojne figure ponavljanja od kojih smo naveli samo neke (npr. asindeton, polisindeton, anaforu, epiforu, anadiplozu), time što naglašavaju segmentaciju iskaza, posebno ističu pojedine reči i misli, intenziviraju afektivno stanje likova i često stvaraju utisak gradacijskog niza.²⁴

Ako pitanju transgeneričnosti pridemo iz drugog ugla, onda možemo reći da je poetski oblikovana priča o Edipu („Tragedija je završena”) poprimila i nešto od dramskog sveta. To odlično obrazlaže Slađana Jaćimović uočavajući da

„cela pesma ima dramsku, dijalošku koncepciju – između drame i njenog izvođenja, između glumaca i likova koje tumače, između iluzije i stvarnosti (šta je od ta dva ilu-

²³ S obzirom na značajan korpus književnokritičkih tekstova koji se bavio dramama J. Hristića, moramo ostaviti mogućnost da nam je nešto ostalo nedostupno.

²⁴ U drami *Čiste ruke* gotovo da nema replike koju ne odlikuje naglašena ritmičnost postignuta ponavljanima (glasovnim, leksičkim, sintaksičkim), te se može reći da ona predstavljaju jedan od bazičnih stilskih postupaka u oblikovanju ovog teksta.

zija, Hristić jasno stavlja do znanja od početka, kada nasuprot zvučnim imenima Edipa i Jokaste stavlja gomilu skrivenu pod skromnim *mi*” (2009: 302).

Na kraju se nameće zaključak da je Hristić u drami *Čiste ruke* i pesmi „Tragedija je završena” uspeo da očuva drevnu priču o Edipu u iskošenoj dimenziji koja je obogaćuje zahvaljujući, dobrim delom, njenim transgeneričkim putovanjima.

Na osnovu iznetog istraživanja nazire se naš odgovor na postavljeno pitanje, koji je ujedno bio i baza tumačenja izdvojenih tekstova. Bez obzira na to što je kognitivna naratologija ponekad sklona da tvrdi da ima onoliko priča koliko i čitalaca, jasno je da se u književnom komunikativnom činu može naći fabularno jezgro koje drži na okupu različite narativne verzije. Ako iz teksta dobijemo dovoljan broj signala pomoću kojih rekonstruišemo odnekud već poznatu priču, onda možemo da govorimo o anamorfizmu kao njenoj alternativni. U estetski vrednim tekstovima, čak i onda kad je reč o smišljenom postupku *mise an abyme*, nikada nema doslovnog umnožavanja, već je to uvek iskrivljeni crtež koji se tek iz određenog ugla vraća svom prvobitnom obliku.

Literatura

- Abot, P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bahtin, M. (1989). Reč u romanu. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.
- Eliot, T. S. (1963). *Izabrani tekstovi*, Beograd: Prosveta.
- Grevs, R. (1991). *Grčki mitovi*. Beograd: Nolit.
- Herman, D. (2004). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Herš, M. (2011). Generacija postsećanja. *Polja. Časopis za književnost i teoriju* 496, 149-169.
- Hristić, J. (1998). *O tragediji*. Beograd: Filip Višnjić.
- Jakšić Provči, B. (2014). Potraga za identitetom kao književni postupak Danila Kiša u drami *Noć i magla*. U: prof. dr Gorana Raičević (ur.). *Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti*. Novi Sad: Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, Odsek za srpsku književnost, Odsek za komparativnu književnost, str. 237–248.
- Jaćimović, S. (2009). Dramske mere lirskog teksta – elementi drame u poeziji Jovana Hristića. U Jovanović, A. (ur.), *Moderni klasicista Jovan Hristić*. Beograd: IKUM, Učiteljski fakultet, str. 291–313.
- Jaus, H. R. (1978). *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit.
- Jovanović, A. (2009). Moderni klasicista Jovan Hristić – uvodna beleška. U Jovanović, A. (ur.), *Moderni klasicista Jovan Hristić*. Beograd: IKUM, Učiteljski fakultet, str. 9–12.
- Kiš, D. (2012). *Gorki talog iskustva* (prir. M. Miočinović). Beograd: Arhipelag.
- Kristeva, J. (n. d.). Bahtin, reč, dijalog i govor. Preuzeto sa <https://pdfcoffee.com/julija-kristeva-bahtin-re-dijalog-i-roman-pdf-free.html>

- Kuljić, T. (2006). *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja štampa.
- Milosavljević Milić, S. (2016). *Virtuelni narativ*. Niš, Novi Sad, Sremski Karlovci: Filozofski fakultet, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Milutinović, D. (2015). Okviri u kognitivnoj naratologiji. *Književna istorija*, 156, str. 63–79.
- Nešić Pavković, M. (2019). *Refleksija prošlosti i (po)etika postmemorije u romanima Iseljenici V. G. Zebalda, Peščanika Danila Kiša i W ili sećanje na detinjstvo Žorža Pereka*. Doktorska disertacija. Preuzeto sa <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/17551/Disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ryan, M.-L. (2013). Ryan, Marie-Laure. Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today* 34: 3, 361–388.
- Vujaklija, M. (1980). *Leksikon stranih reči i izraza*. Beograd: Prosveta.
- Zibanović, S, Pantić, M. (1992). Pišemo da bismo otkrili šta mislimo, intervju sa J. Hrstićem. U: *Deset pesama- deset razgovora*. Novi Sad: Matica srpska.

Izvori

- Hrstić, J. (2016). Čiste ruke. U *Deset vekova srpske književnosti knj. 89* (prir. Bojana Stojanović Pantović). Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 73–114.
- Hrstić, J. (2016). Tragedija je završena. U *Deset vekova srpske književnosti knj. 89* (prir. Bojana Stojanović Pantović). Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 69–70.
- Kafka, F. (2004). *Proces*. Beograd: Novosti.
- Kiš, D. (1993). *Porodični cirkus*. Beograd: SKZ.
- Kiš, D. (1995). *Noć i magla*. Beograd: BIGZ.
- Matijević V. (2020). *Sloboda govora*. Beograd: Laguna.
- Sofoklo (2020). *Kralj Edip* (prev. Koloman Rac). e.Lektire.skole.hr Preuzeto sa http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/sofoklo_kraljedip.pdf

Jelena V. Jovanović

ALTERNATIVE STORIES IN LITERARY AND NON-LITERARY GENRES

Summary

If by alternative we mean what can be replaced with each other, without losing the essential meaning, then some transfictional and transmedial journeys of the story and its characters can be subsumed under this term. The center of our interest are characters who travel through different narrative worlds within literature – within the same but

also different genres, as well as the journey that stories take by “migrating” to other media. Narrative theories of intertextuality, intermediality and transmediality (M. Bakhtin, J. Kristeva, L. Dolezel, D. Herman, M.-L. Ryan, L. Hutchion, H. Dannenberg) will serve as a theoretical basis for this. We have singled out the writers of Serbian literature of the 20th and 21st century (D. Kiš, J. Hristić, V. Matijević) as basic literary texts. The idea is to examine how different alternatives of shaping / presenting stories and characters affect their confirmation, change, reception, experience; what can remain unchanged, and what changes are dictated by the nature of the genre or medium in which the story is told and the characters “move in”. It is anaphorism that will serve as a central concept here; it is borrowed from the visual arts, and it will help us to better represent the nature of transfictional and transmedial alternations.

jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs