

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Александра М. Угреновић

**ПОЕТИКА СИЖЕА – ДИЈАЛЕКТИКА
САДРЖИНЕ И ФОРМЕ У НАРАТИВНОЈ
ПРОЗИ СИМЕ МАТАВУЉА**

докторска дисертација

Београд, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Aleksandra M. Ugrenović

**POETICS OF SYUZHET – DIALECTICS
OF FORM AND CONTENT IN THE
NARRATIVE PROSE OF SIMO
MATAVULJ**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017.

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Александра М. Угренович

**ПОЭТИКА СЮЖЕТА – ДИАЛЕКТИКА
СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ В
ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ
СИМЫ МАТАВУЛЯ**

Докторская диссертация

Белград, 2017.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

проф. др Драгана Вукићевић, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Чланови комисије:

проф. др Душан Иванић, професор емеритус, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

проф. др Снежана Милосављевић Милић, редовни професор, Универзитет у
Нишу, Филозофски факултет

Датум одбране: _____

ПОЕТИКА СИЖЕА – ДИЈАЛЕКТИКА САДРЖИНЕ И ФОРМЕ У НАРАТИВНОЈ ПРОЗИ СИМЕ МАТАВУЉА

Резиме

Теоријска категорија „поетика“ у датом истраживању укључује анализу неколико структурних елемената присутних у наративним текстовима Симе Матавуља. Примарно, теоријску елаборацију сижеа и мотива у изучавању принципа генезе и изградње сижеа, проблема уметничког простора и времена, функционално-стилског и идејно-тематског плана, сижејно-динамичких својстава јунака и жанровске специфичности. Иако се категорија „поетика“ узима у широком значењу, не претендује се на описивање и исцрпљивање свих могућих аспеката Матавуљеве поетике. Циљ истраживања усмерен је на проналажење поетичких координата које нису инцидентне, већ консеквентне а обједињују најважније аспекте у поезици Симе Матавуља (проблеми сижеа, хронотопа, композиције, жанра, морфологије јунака и структуре наративних облика), но и оних аспеката који омогућавају координацију неструктурних нивоа књижевно-уметничке целине (питања имплементације савремених књижевних митова, поступци карневализације, питање реалистичке мимезе и легитимитета лажи у реализму, осветљавање стилистичке категорије реализма са филозофске позиције).

Под појмом „сиже“ подразумева се стилско-језички и тематски кохерентно приповедање, устројено на интеракцији јунака у догађајима спољашњег и унутрашњег плана, којим се транспонује ауторов дијалог са (ван)литерарном стварношћу. Сиже се посматра у својству динамичке конструкције која се испољава у језичко-стилској, жанровској, тематско-идејној и композиционој организацији текста. У савременим научним приступима постоји неколико нивоа у изучавању сижеа који су теоријски оријентир истраживања:

1. Анализа дијалектичног односа сижеа и ванлитерарне стварности, разграничавање уметничке и емпиријске стварности уз помоћ појмова „фабула“, „сиже“, „садржина“ и форма“ (поглавље *Дијалектика сижеа*);
2. структурно-семантички приступ сижеу у први план поставља анализу сижејне семантике у оквирима културно-историјских фактора;
3. системски приступ, присутан у радовима научника летонске школе, узима сиже као елемент књижевно-

уметничког система који укључује синтезу сижејно-фабуларног, сижејно-композиционог, сижејно-жанровског и сижејно-стилског јединства (поглавље *Анатомија сижеа*). Поетика сижеа укључиће, дакле, три могућа и неопходна приступа проблему сижеа: генеалошки (историјско исходиште), аксиолошки (идеолошко полазиште) и онтолошки (литерарна стварност сижеа) а у оквиру онтолошког три аспекта истраживања: тематски, композициони и жанровски (потпоглавља *Генетичка теорија сижеа* и *Онтолошка теорија сижеа*). Анализа сижеа у Матавуљевој наративној прози, с обзиром на дијалектички однос према фабули, композицији и жанру његових приповедака и романа, усмерена је и историјско-типолошким испитивањима сижеа (поглавље *Проблеми типологије сижеа у прози Симе Матавуља*). Интегративна функција сижеа у Матавуљевој прози образлаже се посредством неколико аналитичких стратегија: анализа структуре сижеа као елемента који је у дијалектичком односу са свим другим елементима (идеја, стил, композиција, жанр, хронотоп, морфологија јунака), анализа конкретног сижеа, однос према архисижеу и лутајућем сижеу и процес њиховог образовања, генеза и трансформација сижеа и типологија сижеа.

Намера је да се, колико је могуће, обухвати целовита теоријска концепција сижеа разграничавањем три аспекта догађаја: реални (референцијални) догађај из емпиријске стварности; фабуларни догађај који у уметничком простору добија статус условно реалног догађаја који се може препричати; сижејни догађај који се оспољава у композиционо-жанровској форми. Полазиште сижеолошког проучавања јесте питање како догађаји у Матавуљевој наративној прози добијају или пак не добијају статус уметничког догађаја. Неки од овде понуђених одговора иду следом селекције сижејно-мотивског комплекса и жанровских форми (поглавље *Стидљивост форме*); откривања архитектстуалних и метатекстуалних веза, које указују на сложен саоднос правила реалистичког писма и модерних тенденција, на понављање архисижеа и на обнављање (миграцију) сижејно-мотивског фонда у реалистичкој књижевности (поглавље *Полифонијски сиже*); утврђивања порекла, генезе и композиције сижеа (поглавље *Поромањени новелистички сиже*); сижејне анализе (конфликт-заплет, морфологија јунака, мотивација, кумулативни и линеарни, концентрични и хронолошки принцип

развијања сижеа, опозиција моноваријантне и поливаријантне сижејне схеме (поглавље *Проблеми типологије сижеа у прози Симе Матавуља*).

Како класична (формалистичка) теорија сижеа нема инструментаријум погодан за поменуте анализе, неопходно је активирати другачију логику сижејне анализе, као што су историјскопоетички приступ, који показује да је историјска поетика сижеа неодвојива од жанра, и структуралистичко-семиотички приступ. Из тог разлога, проблемско-естетичка анализа књижевних текстова, који улазе у оквир истраживања, има теоријско упориште у историјскопоетичким, структурално-семиотичким, компаративно-типолошким, херменеутичким методама тумачења. Намерна је да укаже на еволуцију приповедних стратегија од фолклорних модела до модернијих наративних решења којима се открива условност реалистичко-миметичког транспоновања стварности и да истакне сижејне форме које Матавуљевој прози доносе повећану естетичку информативност.

Кључне речи: Симо Матавуљ, реализам, поетика, сиже, дијалектика, форма, садржина

Научна област: Историја српске књижевности

Ужа научна област: Поетика српског реализма

УДК број:

POETICS OF SYUZHET – DIALECTICS OF FORM AND CONTENT IN THE NARRATIVE PROSE OF SIMO MATAVULJ

Summary

Theoretical category "poetics" in a given study includes an analysis of several structural elements in the narrative prose of Simo Matavulj. Primarily, theoretical elaboration of the syuzhet (sujet) and motifs in the study of principles of genesis and construction in syuzhet, the problem of artistic space and time, functional style and conceptual plan, dynamic properties of the hero and genre specifics. Although the category of "poetics" is taken in a broad sense, there is not tendency to include all possible aspects of Matavulj's poetics. The aim of the research is focused on finding the poetic coordinates that are not accidental, but a consequent and incorporate the most important aspects of the Simo Matavulj's poetics (syuzhet, chronotope, composition, genre, the morphology of a hero and structure of a narrative form). But also on finding those aspects that enable the coordination of non-structural levels in a literary scope (for example, issues of implementation of modern literary myths, cultural heritage of carnivalization, relation between realistic mimesis and legitimacy of lies in realism).

The term "syuzhet" means a stylistic and thematically coherent narrative, structured in interaction between heroes in external and internal plan of events, as an expression of the author's dialogue with a literary and empirical reality. Syuzhet is viewed as a dynamic structure that exerts in genre, stylistic, thematic, conceptual and compositional organization. In modern scientific approaches, there are several levels in the study of syuzhet that are theoretically landmark in research:

1. Analysis of the dialectic tension between syuzhet and empirical reality, distinction between artistic and empirical reality with the help of the concepts of "syuzhet", "fabula", "content" and "form" (chapter *Dialectics of syuzhet*);
2. structural-semantic approach foregrounds a semantic analysis in terms of cultural and historical factors;
3. systemic approach, present in the works of scientists of the Latvian school, takes a syuzhet as an element of the literary system that includes synthesis of fabular, syuzhet-compositional, syuzhet-genre and syuzhet-stylistic unity (chapter *Anatomy of syuzhet*).

Poetics of syuzhet involve, therefore, three possible and necessary approaches: genealogical (historical origin), axiological (ideological starting point) and ontological

(literary reality of a sujet) and within the ontological three aspects of research: thematic, compositional and by genre (sections *Genetic theory of syuzhet* and *Ontological theory of syuzhet*). Analysis of a syuzhet in the narrative prose of Simo Matavulj, considering the dialectical discourse between a plot, composition and genre in his short stories and novels is directed by historical and typological studies of syuzhet (chapter *Problems of syuzhet typology in the narrative prose of Simo Matavulj*). The integrative function of a syuzhet in the Matavulj's prose is explained by means of several analytical strategy: analysis of a syuzhet as an element that is in a dialectical relationship with all other elements (ideas, style, composition, genre, chronotope, morphology of a hero), analysis of a specific syuzhet, the process of their genesis and transformation, and syuzhet typologies.

The intention is that research include, as far as possible, comprehensive theoretical conceptions of a syuzhet through distinction between three aspects of an event: the real (referential) event from empirical reality; story line that becomes conditionally real event that can be paraphrased; syuzhet than exerts in the genre-compositional form. The starting point of the syuzhet study is question: how events in the Matavulj's narrative prose receive or do not receive status of artistic "event". Some of the answers offered here are going in the wake of a specific syuzhet-motive complex and genre forms (chapter *Shyness of form*), of a transtextuality, indicating the complex relation between rules of realistic discourse and modern tendencies and renewal (migration) of motive-syuzhet fund (chapter *Polyphonic syuzhet*), of defining the origin, genesis and composition of a syuzhet (chapter *Novelistic-short story syuzhet*), of a syuzhet analysis (conflict-plot, morphology of a hero, motivation, cumulative and linear, concentric and chronological principle of syuzhet developing, the opposition between univariate and multivariate syuzhet scheme (chapter *Problems of syuzhet typology in the narrative prose of Simo Matavulj*).

Whereas the classic (formalistic) theory of syuzhet does not have instrumentation suitable for above analysis, it is necessary to activate a different logic of syuzhet analysis, such as structuralist semiotic theory and historical poetics approach, which shows that the historical poetics of syuzhet is inseparable from the genre. For this reason, aesthetic analysis of literary texts, within the scope of the research, has a theoretical basis in historical poetics, structuralist semiotic, comparative-typological,

hermeneutical methods of interpretation, in order to emphasize different forms of syuzhet, which provides greater aesthetic informativeness of Matavulj's prose, and in order to emphasize evolution of the narrative strategies from the folk narrative models to the modern narrative solutions within which it is possible to detect conditionality of mimetic transposition of reality.

Keywords: Simo Matavulj, realism, poetics, syuzhet, dialectic, form, content

Scientific area: History of serbian literature

Special topics: Poetics of serbian realism

UDC:

ПОЭТИКА СЮЖЕТА – ДИАЛЕКТИКА СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ СИМЫ МАТАВУЛЯ

Резюме

Теоретическая категория „поэтика“ в данном исследовании включает анализ нескольких структурных элементов в повествовательной прозе Симы Матавуля. В первую очередь, теоретическая разработка сюжета и мотива, в изучении принципов генезиса, сюжетосложения и сюжетообразования, потом проблема художественного пространства и времени, функционального стиля и идейно-тематического плана, динамические свойства героя и проблема жанровой специфики (рассказ, новелла, роман). Хотя категория „поэтики“ берется в широком смысле, исследование не предназначено для описания всех возможных аспектов поэтики Симы Матавуля. Цель исследования сосредоточена на поиске поэтических координат которые не являются случайными, но последовательными, а включают наиболее важные аспекты поэтики сербского писателя (проблемы сюжета, хронотопа, композиции, жанра, морфологии героя и нарративных форм). Но и те аспекты, которые обеспечивают координацию неструктурных уровней (например, вопросы внедрения современных литературных мифов, феномен карнавализации, вопрос мимезиса и легитимности лжи в реализме).

Теоретическая категория „сюжет“ предполагает стилистическо-тематически связный нарратив, структурированный в точке взаимодействия героя в событиях внешнего и внутреннего плана, и переставляет диалог автора с (вне)литературной реальностью. Сюжет рассматривается как динамическая структура, которая проявляется в языково-стилистической, жанровой, тематической, концептуальной и композиционной организации текста. В современных научных подходах существует несколько уровней исследования сюжета, которые используются как ориентир интерпретации:

1. Анализ диалектического отношения сюжета к внелитературной реальности, разграничение искусственной и эмпирической реальности с помощью понятий „сюжет“, „фабула“, „содержание“ и „форма“ (раздел *Диалектика сюжета*);
2. структурно-семантический подход основное внимание уделяет

анализу семантики сюжета с точки зрения культурных и исторических факторов; 3. системный подход, присутствующий в работах ученых латвийской школы, принимает сюжет как элемент литературной художественной системы, которая включает в себя синтез фабулярного, сюжетно-композиционного, сюжетно-жанрового и сюжетно-стилистического единства (раздел *Анатомия сюжета*). Поэтика сюжета включают, таким образом, три возможных подхода: генеалогический (историческое происхождение), аксиологический (идеологическая точка) и онтологический (литературная реальность сюжета) а в рамках онтологического подхода три аспекта исследования: тематический, композиционный и жанровый (раздел *Генетическая теория сюжета* и раздел *Онтологическая теория сюжета*). Анализ сюжета в повествовательной прозе Симы Матавуля, учитывая диалектические отношения к фабуле, композиции и жанру его рассказов и романов, проведен историко-типологическим исследованиям сюжета (раздел *Проблемы типологии сюжета в прозе Симы Матавуля*). Интегрирующая функция сюжета объясняется с помощью нескольких аналитических стратегий: анализ структуры сюжета как элемента который находится в диалектической взаимосвязи со всеми другими элементами (идея, стиль, композиция, жанр, хронотоп, морфология героя), анализ конкретных сюжетов, отношение к архисюжету и блуждающему сюжету, процесс образования, генезиса и трансформации сюжета и типология сюжета.

Намерение охватить, насколько это возможно, всеобъемлющие теоретические концепции сюжета и определить трех аспектов события: реальное (ссылочное) событие из эмпирической реальности; событие фабулярное, в художественном пространстве получившего условный статус реальных событий; сюжетное событие выражающегося в жанрово-композиционной форме. Отправной точкой сюжетологического исследования является вопрос о том как события в повествовательной прозе Симы Матавуля получают или не получают статус искусственных событий. Некоторые из ответов предлагаемых здесь вдоль траектории выбора сюжетно-мотивского комплекса и жанровых форм (раздел *Застенчивость формы*); обнаружения транстекстуальных связей; обновления (миграции) мотива в литературе реалистической ориентации (раздел *Полифонический сюжет*); определения происхождения, генезиса и сюжетного

состава (раздел *Романизированный новеллистический сюжет*); сюжетного анализа (конфликт, морфология героя, мотивация, кумулятивный и линейный, концентрический и хронологический принцип развития сюжета, оппозиция одномерной и многомерной сюжетной схемы (раздел *Проблемы типологии сюжета в прозе Симы Матавуля*)).

Поскольку в формалистической теории сюжета нет измерительных приборов которые подходят для приведенного выше анализа, это необходимо активировать другую логику сюжетного анализа, таких как историко-поэтический подход, который показывает, что историческая поэтика сюжета неотделима от жанра, и потом структурно-семиотический подход. По этой причине, проблемно-эстетический анализ литературных текстов, в рамках исследования, поддержан теоретическим базисом историко-поэтических, структурно-семиотических, сравнительно-типологических, герменевтических методов интерпретации, Намерение научного исследования подчеркнуть сюжетные формы которые обеспечивают эволюцию повествовательных стратегий, начиная с особенностях фольклорной модели к современным моделям повествовательной организации которые обнаруживают условность миметического транспонирования реальности, и вместе с тем обеспечивают большую эстетическую информативность прозы Симы Матавуля.

Ключевые слова: Симо Матавуль, реализм, поэтика, сюжет, диалектика, форма, содержание

Научная область: История сербской литературы

Специальная область науки: Поэтика сербского реализма

УДК:

САДРЖАЈ

I

ДИЈАЛЕКТИКА СИЖЕА

(ТЕОРИЈЕ САДРЖИНЕ И ФОРМЕ) 1

II

АНАТОМИЈА СИЖЕА

(ТЕОРИЈА И ПОЕТИКА СИЖЕА) 14

2. 1. ГЕНЕТИЧКА ТЕОРИЈА СИЖЕА 26

2. 2. ОНТОЛОШКА ТЕОРИЈА СИЖЕА 34

III

ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГИЈЕ СИЖЕА

У ПРОЗИ СИМЕ МАТАВУЉА 40

3.1. СИНКРЕТИЧКИ СИЖЕ 42

3.2. ЈЕДНОЧИНСКИ МИКРОСИЖЕ 48

3.3. ПОЛИВАРИЈАНТНИ И МОНОВАРИЈАНТНИ
СИЖЕ 55

3.4. ВЕРБАЛНИ СИЖЕ ИЛИ „РЕЧ НА ДЕЛУ“ 72

IV

ПРОСТОР И ПРИЧА

(ХРОНОТОПИЧНОСТ СИЖЕА) 88

V

„СТИДЉИВОСТ ФОРМЕ“

(ЦРНОГОРСКА ПРОЗА) 108

5. 1. *РОМАННАФТ* СИМЕ МАТАВУЉА 118

VI	
„ЕНЕРГИЈА ЗАБЛУДЕ“	
ИЛИ О РЕАЛИЗМУ ЛАЖИ	141
6.1. ДВА РЕАЛИЗМА СИМЕ МАТАВУЉА	161
VII	
РЕТОРИЧКА И СТИЛИСТИЧКА	
ПОЕТИКА СИЖЕА	165
VIII	
ПРОВИНЦИЈСКИ СИЖЕ	
(БОКЕЉСКЕ ПРИПОВЕТКЕ)	181
IX	
НОВЕЛИСТИЧКИ СИЖЕ	
(ДАЛМАТИНСКЕ И БЕОГРАДСКЕ ПРИЧЕ)	193
X	
ПОЛИФОНИЈСКИ СИЖЕ	220
10. 1. БАЛАДИЧНИ СИЖЕ	
(ПОВАРЕТА)	224
10. 2. ЛУТАЈУЋИ СИЖЕ	
(НАУМОВА СЛУТЊА)	250
10. 3. АРХЕТИПСКИ СИЖЕ	
(БУКАН СКАКАВАЦ)	269
XI	
ПОРОМАЊЕНИ НОВЕЛИСТИЧКИ СИЖЕ	
(БАКОЊА ФРА БРНЕ)	290

XII	
ЕТИДНИ СИЖЕ	
(НЕСИЖЕЈНЕ И МЕТАСИЖЕЈНЕ ПРИЧЕ)	323
XIII	
КАЛЕНДАРСКИ СИЖЕ	
(БОЖИЋНЕ И ПАСХАЛНЕ ПРИЧЕ)	330
XIV	
ЗАКЉУЧАК	339
XV	
ЛИТЕРАТУРА	346
БИОГРАФИЈА	362

I
ДИЈАЛЕКТИКА СИЖЕА
(ТЕОРИЈЕ САДРЖИНЕ И ФОРМЕ)

Значење појма *форма* у антици и средњовековној естетици Томе Аквинског било је веома сродно појмовима *суштина*, *идеја* и *логос*. Аристотел је у седмој глави седме књиге *Метафизике* форму одредио као суштински квалитет сваке појаве и феномена, дотакавши и естетичко питање саодноса материје и форме, уз закључак да су оне опозитне, али да упркос томе материја подлеже преради и уобличењу. Нешто је сасвим друго у уметничким делима где, како је утврдио већ Хегел, садржина (идеја) тежи да се поклопи са њеним формалним оваплоћењем како би добила прави смисао. Зато је апсолут у хегелијанској естетици принцип дијалектике форме и садржине, јединство противречности. Наведена премиса припремила је романтичарску естетику, да би је убрзо реалистичка књижевна оријентација довела у питање: „Свака аутентична форма“, пише А. Шлегел, „органична је, тј. одређена је садржином уметничког дела. Једном речју, форма није ништа друго до спољашност, физиономија сваке ствари испуњена значењем (...) која истинито сведочи о њеној сакривеној суштини“ (Шлегел 1980: 131-132).

У форми која носи садржину *per definitionem* се издвајају три начела: предметно начело које сачињава унутрашњу стварност књижевног дела; језичко начело тј. уметнички говор који образује стилистички, текстуални ниво дела; и на крају у језичко-уметничку форму улази релација и диспозиција јединица предметног и језичког низа, тј. композиција. У сфери семиотике овај систем се одређује као структура (саоднос елемената сложене организације предмета књижевног дела). Издвајање три основна нивоа, на шта се позивају различите методолошке оријентације (формалисти, структуралисти), понаособ и В. М. Жирмунски, Г. Н. Поспелов, Ц. Тодоров, В. Кајзер, Р. Ингарден и други, потиче из античке реторике, према којој оратор мора владати трима вештинама *inventio*, *dispositio*, *elocutio* (наћи материјал, изабрати предмет; распоредити, устројити тај материјал; изразити га речима које ће произвести жељени утисак

на слушаоце). Примера ради, В. Кајзер је препознао предметни слој дела (Inhalt), језичко-стилски слој (sprachliche Formen) и композицију (Aufbau) као основне појмове *анализе*, дочим уметничку садржину (Gehalt) сврстава међу појмове *синтезе* или синтетизујуће принципе књижевног дела. Узев у обзир да су термину *садржина* мање или више синонимни термини *концепција*, *идеја*, *смисао* (или „последња смисаона инстанца“, каже М. Бахтин), разуме се да се она не материјализује у појединим речима, фразама. Како Ј. Лотман пише, „идеја се не садржи у неким, чак и срећно одабраним цитатима, већ се изражава у свеукупној уметничкој структури. Проучавалац који то не разуме и тражи идеју у засебним цитатима личи на човека који, сазнавши да кућа има план, почиње да руши зидове тражећи место где је тај план зазидан. План није зазидан у зидовима, већ је остварен у пропорцијама здања. План је идеја архитекте, структура здања је њена реализација“ (Лотман 1970: 37-38).

Књижевности постане „тешко (...) узети раван форме и садржине и одвојити их на начин како то структурална лингвистика чини“, тврдио је Ј. М. Лотман (1998: 33), имајући у виду насилно раздвајање форме од садржине код руских формалиста. Формалисти су уместо термина „форма“ и „садржина“ употребљавали термине „форма“ и „грађа“, али разлика није само у терминологији: под термином „грађа“ (материјал) мислили су на сирову грађу пре њеног литерарног трансформисања путем уметничког поступка, док „садржина“ настаје у уметничком поступку, онеобичавању, а „форма“ се „добија сумом таквих поступака“¹ (в. Петковић 1984: 52). Последица ове

¹ Упутно је овом приликом подсетити на једну од аксиоматских и ауторитативних дефиниција књижевне форме: „Тако предмет науке о литератури није литература, већ „литерарност“ тј. оно што дато дело чини литерарним. Међутим, до сада су се историчари књижевности углавном понашали као полиција која, имајући задатак да ухапси одређену личност, за сваки случај приведе и све остале људе који су се затекли у стану, па и оне који су случајно пролазили улицом. Тако је и историчарима књижевности све добро дошло: живот, психологија, политика, филозофија. Уместо науке о литератури стварао се конгломерат дилетантских дисциплина, као да се заборављало да ти предмети припадају одговарајућим наукама – историји филозофије, историји културе, психологији итд. и да ове науке могу природно да користе и књижевне споменике као непотпуне, другоразредне документе. Ако наука о књижевности хоће да постане науком, она мора признати књижевни „поступак“ за свог јединог „јунака“. А затим, као основно питање јавља се питање примене, оправдања поступка.“ (Јакобсон 1978: 57).

антитезе у руском формализму била је увођење нове антитезе и новог теоријског модела *фабула – сиже*, док је у француском структурализму представљен засебан али опет сродан теоријски модел *(и)сторија – дискурс*. Примера ради, у студији о *Рату и миру* Шкловски прецизира разлику између фабуле и сижеа, констатацијом да је „фабула испољавање материјала. То је обично судбина јунака, оно о чему се пише у књизи. Сиже је испољавање стила. То је композиционо устројство ствари“ (Шкловский 1928: 220). Шкловски се пак са своје стране интересовао само за сиже, при чему за њега сиже није био готов производ, већ енергија, процес сижејне творбе, *форма*. Класично одређење односа фабуле и сижеа Шкловски је дао, готово у мимоходу, у студији о Л. Стерну: „Појам сиже сувише често се меша са описивањем догађаја – са оним што предлажем да се условно назове фабула. У самој ствари, фабула је само материјал за сижејно оформљење“ (Шкловский 1921: 204).

Шкловски је тражио естетичност искључиво у поступцима оформљења и ниско је оцењивао значај грађе, зато је уметност за њега увек и само поступак. А сижејна творба се исцрпљује операцијама *паралелизма, понављања, ступњевитог устројства, успоравања*, који потпадају под „поступак *острађења* ствари и поступак *отежане форме*“ (Шкловский 1917: 13). Предмет његове пажње, „отежаност и дужина“ морају се сразмерно повећавати, док се тематика, грађа, „свет емоција, душевних преживљавања“ третирају као „оправдање поступка“, како је приметио тим поводом већ Р. Јакобсон. Оно што настаје као резултат

Само деценију касније Рене Жирар запажа, размишљајући о дисквалификованом концепту литерарности руског формализма услед плуралности савремене теорије, постмодерне деконструкције и трансдисциплинарних теорија са њиховим подручјем које захвата све, Фројда, Хајдегера, Лакана, даоизам, перформансе, квантну физику, фрактале, бушманске ритуале (Ероп 2006: 18): „Опасно је имати исувише респекта према најновијим истраживањима, веровати да је сазнање прогресивно и кумулативно. Друштвене науке сматрају да је најновији модел истраживања нужно супериоран у односу на оно што је било раније, једноставно зато што је дошао касније, али је та вера у напредак катастрофална за преношење највише културе: уопште се не разматра могућност да се може показати како најновија истраживања нису ништа више до ефемеран производ хира и моде, културно смеће које педесет година касније нико неће читати“. (Rene Girard, *Theory and its Terrors, The Limits of Theory*, Stanford, California, 1989: 234-235; нав. пр. Ероп 2006: 19).

оформљења материјала Шкловски је одбацио као неважно². Сиже је поимао не као оформљену грађу, не као резултат примене поступака на фабулу, већ као чисту форму. За проблем сижејности, дакле, садржина је за Шкловског била апсолутно ирелевантна (в. Шмид 2003: 82). Радикална струја формалиста била је склона идентификацији форме и естетичке релеванце, те је пренебрегнула фабулу (у значењу грађе), чак и у њеној оформљености (у значењу садржине). Форму фабуле они су разумевали као задато својство материјала, а не као резултат уметничког поступка. Притом, апотеоза естетичке форме није био њихов изум. Још је Платон разликовао „лепо живих бића“ и „лепо праве и круга“ (*Phileb.* 51 с), односно, приказивачке форме (репродуктивне, предметне) и апстрактне форме (неприказивачке). У Кантовој теорији уметности то је разлика између *freie Schönheit* и *anhängende Schönheit* а код Хјума између *intrinsic beauty* и *relative beauty*.

Границу између сфере долитерарног и литерарног Б. Томашевски је повукао другачије од Шкловског. Ако Шкловски своди фабулу на естетски индиферентне, долитерарне догађаје, онда Томашевски фабули признаје својство литерарности и она постаје „укупност мотива у њиховој логичкој узрочно-временској вези“. За разлику од фабуле, сиже је „укупност тих истих мотива у таквој узрочно-последичној вези у каквој су дати у делу“. Сиже је, дакле, резултат премештања мотива задатих фабулом, а истовремено и излагање мотива према њиховој уметничкој а не вануметничкој каузалности и из перспективе неке од наративних инстанци: „Укратко речено – фабула је оно што се „заиста догодило“, сиже – „како је читалац о томе сазнао“ (Томашевский 1925: 137-139). Радикални антисупстанцијализам формализма, у којем се фабула не третира као самовредна појава већ као оправдање за расправу о поступцима, није се могао дуго одржати у пракси, чему је разлог не само амбивалентност у значењу појмова (нпр. М.

² Примера ради, „Уметност је искуство стварања ствари, а резултат стварања није важан“ (Шкловский 1917: 13). Или: „Бајка, новела, роман јесу комбинација мотива; песма је комбинација стилских мотива; зато сиже и сижејност представљају исту форму као рима. Што се тиче појма садржина, приликом анализе уметничког дела са становишта сижејности, потреба за њим се напросто не среће“ (Шкловски 2015: 79).

Петровски – В. Шкловски – Б. Томашевски), већ и раздвајање форме од садржине, те нарушавање њихове иманентне дијалектике.

Но, диференцијација форме и садржине није својина руског формализма, већ постоји још код античких софиста (разлика између „звука речи“ и „важне садржине“) и у поетици хеленизма (нпр. Посејдонијева дефиниција поезије у којој се разликује „говор“ и „значење говора“; Деметриос (*De elocutione*) разликује „оно о чему се говори“ и „како се говори“; Филодем у својој поетици (*Über die Gedichte*) казује да „није задатак да се говори оно што нико није рекао, него да се говори онако како нико други није кадар говорити“; в. Татаркјевич 1976: 221). Позна антика је подједнако била свесна изражајности акустичке интерпретације, те тако Цицерон и Квинтилијан верују да је важан „суд ушију“ (*aurium iudicium*), док су грчки научници још у 3 в. п. н. е (нпр. Крат, Хераклеодор) акустичку форму у поезији не само супротстављали садржини, већ је издизали изнад ње. Иста тенденција разликовања форме и садржине наставила се и у средњем веку, када схоластичари почињу разликовати систем речи (*compositio verborum*) и систем мисли (*sententia veritatis*). Садржину су називали *sententia interior*, унутрашњи чинилац, а форму спољашњим чиниоцем, украсом, али су, врло занимљиво, разликовали две форме: чисто чулну, акустичку форму (*qui mulcet aurem*) или музичку (*suavitas cantilenaе*) и форму интелектуалну или представну, начин изражавања (*modus discendi*) украшен метафорама и тропима, што је била пластична страна уметности речи, па покаткад и њена оптичка страна. Средњовековна схоластичка поетика је разликовала и двојну садржину, тему и нит догађаја (*fondus rerum*) и идејну садржину, метафизички и религиозни смисао. У поетици ренесансе је, такође, постојала диференцијација између *verba* и *res*, речи и ствари, где садржину сачињава помисао (*inventio*) и мисао (*sententiae*), а форму изражавање (*elocutio*) (ор. cit: 221-223).

Пола века након формалистичке струје Ј. М. Лотман је предложио замену традиционалних и, како је он сматрао, негативно означених дуалистичких термина монистичким терминима *структура* и *идеја*. У тој структуралистичкој епохи у науци о књижевности су се, такође у својству

замене *садржине и форме*, појавили релациони појмови *знак и означено*, а у постструктурализму *текст и смисао*. Традиционална форма и садржина истом настављају да живе, на овај или онај начин, иронички третиране, атрибуиране са „такозвана“, „озлоглашена“, „општепозната“ или се замењују абривијатурама F и S, као у студијама В. Н. Топорова. Рецимо, у познатој теоријској синтези Р. Велека и О. Ворена уобичајено рашчлањивање дела на садржину и форму оцењује се као конфузна анализа коју треба елиминисати. Али касније, обрађујући питања стилистике, аутори примећују неопходност да се рашчлане елементи књижевног дела и да се аналитичким интелектом одвоје једна од друге „форма и садржина, мисли и стил“, притом „пазећи на њихово коначно јединство“ (Уэллек, Уоррен 1978: 167, 201). У науци о књижевности су, упоредо са издвајањем два фундаментална аспекта књижевног дела (дихотомни приступ), свакако могући и други приступи. Тако је А. Потебња извојио три аспекта, спољашњу форму, унутрашњу форму, садржину (реч, лик, идеја), а постоји и вишеаспектни приступ, који су предложили заступници феноменологије (Р. Ингарден издваја четири слоја, звучање речи, значење речи, ниво приказаних предмета, ниво звуковне и појавне манифестације предмета). По свему судећи, без „озлоглашеног“ разграничења *како* и *шта* није се могло и не може се.

Према формулацијама низа научника с почетка 20. века, почевши од представника немачке естетике на граници столећа, у уметничким делима одлучујућу улогу има *садржајна форма* (*Gehalterfüllte Form*) или садржином испуњена форма. У науци о књижевности појам садржајне форме једна је од најважнијих премиса теоријске поетике М. М. Бахтина, који је утврдио да уметничка форма нема смисла изван корелације са садржином, одређеном као сазнајно-етички моменат естетичког објекта, као идентификована и вреднована стварност; садржина нас, дакле, спречава да форму препознамо искључиво као хедонистички објекат. Уметничкој форми је, каже Бахтин, потребна ванестетска мера садржине, што и јесте значење *садржајне форме*, *оформљене садржине*, *формативне идеологије*, категорија којима његова естетика оперише и које подразумевају нераздвојивост и саусловљеност форме и садржине; штавише, он говори и о *емоционално-вољној енергији форме*.

Тешко је прецизирати када се термин „материјал/грађа“ први пут појавио у руској науци о књижевности. Истом пада у очи да су Ј. Тињанов и њему блиски теоретичари књижевности из ОПОЈАЗ-а (В. Б. Шкловски, Б. М. Ејхенбаум) и МЛК-а (Р. О. Јакобсон, Б. В. Томашевски) у првим својим истраживачким напорима користили тај термин као општепознат појам који не захтева додатна појашњења. Недовољна експликација појма „материјал/грађа“ умногоме је условила дословно разумевање овог термина од стране њихових опонената, представника других методолошких школа и смерова. Дијалог са овим појмом успостављан је спорадично, рецимо, у чланку М. М. Бахтина *Проблем садржине, материјала и форме у језичком уметничком стваралаштву* (1924, 1975). Спорећи се са Ј. Тињановим и његовим истомишљеницима о границама и обиму појма „материјал/грађа“, М. М. Бахтин је, неопходно је нагласити, поставио тај нови појам у исти ред са таквим универзалним филозофско-естетичким категоријама као што су „садржина“ и „форма“. Сличну позицију је прихватио и П. Рикер, који уочава да „аристотеловска теорија не ставља нагласак само на сагласје, већ, врло префињено, и на игру несагласја унутар сагласја“, дакле, на чисту дијалектику. Рикер, наиме, проширује значење термина *mimesis*, сагледавајући га тројако у облику „миметичког круга“: као *mimesis 1*, којим означава „префигурисање“ (претходно поимање света делања и трпљења), што би одговарало естетичкој категорији материјала; као *mimesis 2*, којим означава „конфигурисање“ (приказивање радње путем грађења заплета), што би била садржина; те *mimesis 3*, којим означава „рефигурисање“ (рецепцију приче од стране гледаоца или читаоца) (Рикер 1993: 73-120), што је једна од дефиниција уметничке форме.

У систему научног мишљења опојазоваца „материјал“ је сва достваралачка стварност уметничког дела; његова животна или историјска основа; круг апстрактних идеја које су се у њему одразиле; свеукупност ванестетских емоција које ће бити репродуковане делом; језик и његова лингвистичка дистинктивност. Појам „материјал/грађа“ могућ је једино у опозицији према чисто уметничкој страни дела. Могуће термилошке варијанте те опозитне релације су, на пример, „материјал/грађа – форма“, „материјал/грађа – конструкција (конструктивни фактор, конструктивни принцип)“, „материјал/грађа – поступак“, „материјал/грађа – поетика“,

„материјал/грађа – стил“. При свим значењским нијансама те варијанте се у начелу могу између себе сматрати синонимима. Научна анализа књижевног дела тражи јасно разграничење онога што је специфично за уметност и онога што се не среће само у уметности. Последње и јесте „материјал“ или „грађа“. Било би могуће и можда пожељно преозначавање датог појма другим термином, али историја естетике и науке о књижевности не једном је доказала да честе термилошке реформе само умножавају замешатељства и да је поузданије ослонити се, у појединим случајевима, на традицију. А традиција супротстављања материје и форме полази од Аристотела.

У Аристотеловом систему категорија форме се разуме као „шта“ („суштина“: *forma, morphe, eidos*) а материја као „оно из чега је“ (*content, Gehalt, contenu*). Границе између материјалних и конструктивних елемената су у књижевној уметности, у целом, историјски променљиве, али у сваком датом моменту, у сваком датом књижевном делу се могу тачно трасирати. Књижевна уметност никада не губи своју дијалектичку бинарну природу. Из тог разлога, на свако књижевно дело се може двоструко гледати: са аспекта „материјалног“ и са аспекта уметничког. И ту се открива могућност саодноса антитезе „материјал – форма“ са антитезом „садржина – форма“. Данас, када су горући спорови о формализму отишли у историју може се мирно констатовати да се та два теоријска модела уопште не искључују, већ допуњују. Антитеза „материјал – форма“ демонстрира јединство садржине и форме не као готовог резултата, већ као стваралачког процеса. И у складу са тиме може се увидети разлика између многобројних доуметничких, „материјалних“ значења и само једне, у књижевној форми реализоване садржине, понекада именоване као уметничко значење или идеја књижевног дела.

Поједине приповетке Симе Матавуља, рецимо, пружају простор само за читање са „материјалног“ аспекта, јер дијалектика садржине и форме одсуствује, тачније, грађа (доуметничка значења) није добила квалитет садржине (књижевноуметничког значења). Реч је о једној мањкавости малог дела Матавуљеве прозе коју је Марко Цар својевремено издвојио. Како каже, мана појединих прича је одсуство идеја-водиља, дакле, уметничког значења, због чега су оне остајале на нивоу слика. Овај суд није само Цар држао, већ се среће и пре

њего. У једном писму Милану Савићу из исте 1896. године жали се Матавуљ како му је Светолик Јакшић „прикачио нову титулу литерарну (...) *симпатични приказивач згода на Приморју*“ (нав. пр. Латковић 1940). Корак даље, као пример крајње редукције, а напослетку и одсуства дијалектике садржине и форме, наметљиво боде очи питање друштвене ангажованости његове прозе, одакле потиче пишчево агитовање за хорацијевско спајање корисног и лепог у књижевности. Уверење да „нашем народу не треба толико забаве колико поуке“, како каже у *Биљешкама једног писца*, праћено је у *Непријатељима уметности* осудом оних који „мисле да је уметност сва у форми, да заодавање фразе, крај строфе, новина слика много већу важност имају неголи и најмањи принос људском бољитку и усавршавању“, а потом и осудом оних којима је свеједно „велича ли песма слободу или тиранију“ (Матавуљ 1969: 436).

О томе како су, услед утилитаристичког, првенствено прагматичког и просветитељског примања књижевности изгубиле на значају категорије објективности и имперсоналности, рецимо, у чланцима *Непријатељи уметности* (1895), *Тенова филозофија* (1895), у некрологу Чехову (1904), приступној академској беседи *О уметној приповеци* (1905) и *О телесним покретима као изразима мишљења и осећања* (није сачувано), делимично у *Биљешкама једног писца*, а понешто и у преписци писао је подробно Г. Ерор. Формулисана литерарна начела, примећује аутор *Размеђа реализма*, нису оригинална, већ су општа места и постулати теорије „реализма са тезом“, заступљени код О. Балзака, сенсимониста, Ж. Санд, донекле код В. Игоа, А. Диме, Ђ. Верге. Но, вероватније је да се Матавуљ у ангажовању књижевности за друштвени и морални интерес ипак окретао руској литерарној критици, а особито идејама руских револуционарних демократа, о чему гласовито сведочи беседа *О уметној приповеци*, где се отворено залаже за социјалну условљеност белетристике, у некрологу Чехову помиње Бјелинског и Доброљубова, у чланку *Непријатељи уметности* Писарева и Чернишевског, који су због радикалног антиестетизма оцењени као непријатељи уметности. У таквом духу Матавуљ осуђује оне који „мисле да је уметност сва у форми“. У некрологу Чехову каже: „Уметност је извор у истој дубини човечјег духа где извире вера и љубав према животу; њен је ма и несвесни смер да, лепотом и складом, омили, оследи, олакша живот, да

оснажава здраво осећање живљења. Према томе, иако без отворене тежње, али неодољиво, она се бори за правду, слободу, за људско достојанство – укратко, за усавршавање живота човечјег“³ (Матавуљ 1969: 467) .

Унаточ томе, у једном од аутопоетичких бележака у истоименој документарној прози Матавуљ је поставио естетичке категорије *материјал – садржина – форма* на позицију која је у естетици оцењена као најпожељнија. Ту је писац показао пут којим се *материјал/грађа* са долитерарним значењем изображавала посредством књижевне *форме у садржину* са литерарним значењем тј. уметничком идејом:

„Ни онда, као ни данас није ми се милило обрађивати догађај, који ми није правце ушао у главу, или који бар није много сличан каквом, који сам ја доживио (*материјал/грађа*, прим. аут). Сугерирани приједмети за обраду, не само што падају на неплодно земљиште, него ми постају антипатични (**форма без садржине**, прим. аут). А већ ми бјеху дојадиле сугестије те врсте, почињући од кнеза (Николе Петровића, прим. аут) па до последњег „љубитеља умјетности“, све махом романтичне ствари и са тежњом на театрални ефекат, дакле, махом супротне мојој реалистичкој ћуди и тежњи да ми прича не буде без идеје (**без садржине**, прим. аут) иако ће бити без тенденције (**без форме испражњене од садржине**, прим. аут). Срећом мојом, утјецај руске белетристике био је јак на мене иако требаше доста времена да нови укус замијени пређашњи, створен и отхрањен у талијанској лијепој књижевности“⁴ (Матавуљ 2008: 154).

³ Гвозден Ероп је указао на податак да је Матавуљева белешка о Чехову готово у целини слободан превод студије руског критичара Евгенија Љацког. Осим означених цитата, постоје одломци који нису обележени знацима навода а представљају мање-више дослован превод ставова Љацког. Матавуљ их усваја, каже аутор, и излаже као своје схватање о друштвеном значају књижевности (Ероп 1981: 60).

⁴ У једном наводу из *Биљежака једног писца* очевидна је тенденција италијанске прозе, које се ослобађао читајући руску књижевност. То су била „најзнатнија талијанска дјела лијепе књижевности која бијаш читао, наиме Гверацијеве и Гросијеве патриотске романе, Манционијеве *Вјеренике* са поучно-моралном тенденцијом а у најсвечанијем руху католичком (...)“. А поводом наговора конта Илије Јанковића да напише роман по узору на Гверацијев *Опсада Фиоренције* додаје да „још онда нисам могао трпјети, да ми ко бира предмет обраде. То ме је послије скупо стало“ (Матавуљ 2008: 19, 24).

Симо Матавуљ, међутим, није био ни доследан ни систематичан у својим аутопоетичким ставовима, о чему је већ дискутовано у научној јавности (Г. Ерор, Е. Кош, Д. Иванић, С. Милинковић). Док је с једне стране веровао да је долитерарно значење, морално или социјално, довољно оголити да би књижевно дело било од важности, са друге стране је противречио овом ставу. На пример, одбијајући став Шанфлерија, који у огледима *Le realisme* (1857) пледира на искреност и одбацивање свега лажног, а под лажним мисли на поетску имагинацију и естетику форме, противећи се потом научним претензијама натуралиста да писца сведу на „пуког фотографа, сликара реалности“, или пак изричито одбијајући да „фотографски робује мјесту“, притом се подсмевајући „не увијек простима и наивнима, који често запиткују приповиједача: „Је ли то баш било? Је ли то истина?“, који не разликују умјетничку истину од друге“ (Матавуљ 2008: 156).

За студије сужеологије слично одсуство дијалектичког саодноса садржине и форме, односно, указано истицање материјала (а не садржине) као једине релевантне категорије књижевног дела не може бити од научног значаја. С тих разлога се поетика сужеа обраћа оним обрасцима Матавуљеве прозе који се подводе под *необично схватање реалности*, како је опазио М. Цар, односно, под *потпуни модерни реализам* европског ранга, речима Ј. Скерлића. У тим обрасцима су се категорије истинитог и лажног, уметничке истине и научне истине изврсно уклопиле у дијалектичке осцилације између материјала, грађе, долитерарности, са једне стране, и литерарности, са друге. Ту између садржине и форме настаје *садржајна форма* коју је Симо Матавуљ називао „уметна“ истина, проистекла из „нагодбе осећајности са разложењем“, у оним истим чланцима у којима се залаже за долитерарна „материјална“ значења као примарна (*Реализам, Непријатељи уметности, О уметној приповеци, аутопоетичке ноте о Бакоњи фра Брну, Милошу од Поцерја* у преписци и мемоарима).

Редукционизам формалистичке дихотомије, односно, фокусирање само на суже и пренебрегавање фабуле осведочиће своју мањкавост у квазиформалистичким студијама које су покушале применити ове категорије на анализу књижевног дела без формалистичког интереса. У таквим случајевима редукционизам је знатно превазиђен, рецимо, у анализама Лава Виготског

(*Психологија уметности*, 1925). Виготски критикује и коригује формалистичке претпоставке, ширећи појам форме на фабулу и истичући значај материјала за естетичку ефектност књижевног дела. Процес превазилажења формалистичког редуccionизма, који се зауставио на нескривеној преференцији сижеа спрам фабуле код Виготског, наставиће се у француском структурализму.

Примера ради, Цветан Тодоров је сматрао да на најопштијем нивоу књижевно дело садржи два аспекта, сторију (*histoire*) и дискурс (*discours*): „Оно је „сторија“ у том смислу што предочава слику извесне стварности (...) али дело је истовремено и „дискурс“. На том нивоу не предочавају се изложени догађаји, већ начин на који нас наратор са њима упознаје.“ (Todorov 1966: 126). *Сторија* је оно о чему се у делу приповеда, *дискурс* како се приповеда. Замена фабуле и сижеа Бартовом дихотомијом „прича“ (*récit*) – „нарација“ (*narration*) и Тодоровљевом „сторија“ – „дискурс“ решила је проблем наративне конструкције само делимице. Упркос зависности од формалистичке концепције, француска структуралистичка дихотомија „сторија“ – „дискурс“ донела је три измене. Француски структуралисти у „сторији“ не виде више само „материјал“ и признају да иза ње стоји уметничко значење (Todorov 1966: 127). Друго, Шкловски је указивао на отежавање рецепције уз помоћ паралелизама и степенасте композиције, Петровски, Томашевски и Виготски су међу свим поступцима којима сижеологија располаже давали приоритет алокацији фабуларних елемената док су, супротно ономе што се узимало за руски модел фабуле и сижеа, француски структуралисти приоритет давали поступцима перспективизације и вербализације. И треће, термин „дискурс“ означавао је не суму поступака као сиже у Шкловског, већ нешто што садржи „сторију“ у трансформисаном облику. „Дискурс“ је садржински другачији од „сторије“, он је говор, приповедање, које не само да садржи и трансформише сторију, него је и означава/денотира. Иако француска дихотомија потиче из супротстављања фабуле и сижеа у руском моделу, у њој су се, како је приметио В. Шмид, сачувала два недостатка: амбивалентни су и не покривају цео процес уметничког конструисања.

Према томе, седамдесетих и осамдесетих година појавила су се још три модела. Први и најпознатији модел предложио је Ж. Женет (*Discours du récit*). Женет разликује три значења изражена појмом *récit*: 1. усмени или писани дискурс који излаже неки догађај или низ догађаја; 2. последичност догађаја који постаје објекат датог дискурса; 3. акт приповедања (Женет 1985: 62-63). Ова значења Женет обележава следећим терминима: 1. *récit*, 2. *histoire*, 3. *narration*. Шломит Римон-Кенан (1983) прилагођава ову Женетову тријаду у *text – story – narration*, док Мике Бал са своје стране користи незнатно измењену тријаду *histoire – recit – texte* (Bal 1977: 4) или у енглеској верзији *fabula – story – text* (Bal 1985: 5-6). Даљи корак у развоју модела наративне конструкције предложио је Карлхајнц Штирле (1973, 1977) тријадом *догађај* (Geschehen) – *сторија* (Geschichte) – *текст сторије* (Text der Geschichte). У овој тријади прва два нивоа одговарају формалистичкој фабули. Догађај је наративни материјал који добија смисао једном када је трансформисан у сторију. *Текст сторије* као појам обједињује два различита аспекта: премештање/распоред делова при стварању уметничке целине и манифестацију сторије посредством језика. Да закључимо прегледном схемом коју, илуструјући описане моделе, Шмид прилаже у својој *Наратологији* (2003: 87-88), напомињући да наведена категоризација садржи појмове сличног, али не нужно идентичног значења:

Табела 1. Модели наративне конструкције

Томашевский	фабула	сиже	
Todorov	histoire	discours	
Genette	histoire	récit	
Rimmon Kenan	story	text	
Bal 1977	histoire	récit	texte
Bal 1985	fabula	story	text
Stierle	Geschehen	Geschichte	Text der Geschichte

II
АНАТОМИЈА СИЖЕА
(ТЕОРИЈА И ПОЕТИКА СИЖЕА)

На почетку књижевности у историји човечанства, писао је Волфганг Кајзер, налази се дело пронађено у рушевинама код Вавилона: тужбалица да су све поетске теме већ истрошене. Уколико је реч о књижевној науци, додаје, не би било пожељно пренаглашавати важност садржине, јер бисмо врло брзо исцрпели теме за научну дискусију. „Уметници који ће доћи на свет до тисућу година“, пише Матавуљ након излагања тезе о превасходном значају књижевне форме, „обрађиваће исте предмете који су обрађивани првих дана уметности, а зато ће ипак бити оригинални. То је одговор онима који тврде да су већ исцрпени велики извори песништва, да није могуће замислити шта би се ново могло *саставити* у будућности“ (Матавуљ 2008а: 182). Питање оправданости такве претпоставке предмет је сужеологије као засебне дисциплине у оквиру науке о књижевности.

Однос сужеа и ванкњижевне стварности (1) и категорија сужеа у дијакхронијској перспективи историјске поетике (2) примарни су предмети сужеологије која има дугу традицију. Ипак, тек од 1960-их година истраживања на пољу сужеологије добијају научну систематизацију. То је дозволило да се сужеологија издвоји са својим сопственим предметом, задацима и методологијом као легитимна дисциплина науке о књижевности. Рађање ове научне дисциплине приписује се генетичкој критици и поетици сужеа Александра Н. Веселовског, затим је сужеологија стасавала у фолклорно-митолошким елаборатима Олге М. Фрејденберг, потом, у доменима фолклористике (Владимир Проп) и историјске поетике (Борис Томашевски, Јуриј Тињанов, Виктор Шкловски, Михаил Бахтин) и у оквирима структурно-семиотичке методологије Јурија Лотмана. Након академске научне праксе, која је поставила теоријску основу сужеологије, појавиће се универзитетска пракса 1960-их и 1970-их година из које су се развили центри сужеолошких истраживања на Даугавпилском педагошком институту у Летонији⁵. Стабилност категорије сужеа и његова интегративна функција у

⁵ О достигнућима даугавпилске школе међу првима је код нас говорио проф. др Богдан

литерарном процесу примарне су претпоставке издвајања сужеологије као засебне научне дисциплине. Примера ради, од писца до писца, од епохе до епохе сиже прелази, трансформише се заједно са жанровима, морфологијом јунака и идејним планом књижевног дела, те заједно са осталим учесницима у поступку *литерарности* подлеже компаративно-типолошким анализама. Такође, сиже је неретко индикатор жанровске динамике. Тако је жанр једне епохе у очима науке идентичан жанру друге епохе тек када условљава сличну организацију сижеа, али никако без тог услова. Апелујући на то да сваки жанр има своја начела изградње сижеа, Михаил Бахтин износи тезу о *памћењу жанра*.

Представници даугавпилске школе указали су на недостатке старијих приступа у проучавању сижеа. Рецимо, на једностраност компаратистичких студија које су неговале тенденцију проучавања сижеа поређењем са другим књижевним делима (однос са сижејним архетипом или лутајућим сижеима), уз занемаривање структурно-функционалних квалитета сижеа, или студија које су за научни репер узимале релацију сиже – стварност, при чему се сиже није третирао као део уметничког система, већ се сводио на подражавање животне стварности. Други смер преузели су представници психолошке школе Александра А. Потебње, којима је била блиска предилекција сижеа као уобличене константе

Косановић крајем осамдесетих година у чланку објављеном у часопису *Поља*, касније прештампаном у књизи *Истраживања руске авангарде* (1995). У поглављу „Формализам и даугавпилска сужеологија” аутор подсећа на давно започету дискусију о узајамном односу сижеа и фабуле. Под овом школом подразумевају се радови групе истраживача окупљених око Катедре за руску и светску књижевност на Даугавпилском педагошком институту у Летонији на челу са Леонидом М. Цилевичем. Ова група истраживача је објавила неколико зборника радова и неколико монографија о сижеу (*Вопросы сюжетосложения*. Рига, 1969 – 1978. Вып. 1-5; *Сюжетосложение в русской литературе*. Даугавпилс, 1980; *Сюжет и художественная система*. Даугавпилс, 1983; Левитан Л. С., Цилевич Л. М. *Сюжет и идея*. Рига, 1973; Цилевич Л. М. *Сюжет чеховского рассказа*. Рига, 1976; Вайман С. „Вокруг сюжета”. *Вопр. лит.* 1980. № 2. стр. 114 – 134; Цилевич Л. М., Мекш Э. Б. „По единой теме”. *Вестн. высш. шк.* 1985. № 10, стр. 50-52). Њихова полазна тачка је формалистичка идеја о сижеу као композицији материјала, те се у начелу одбацује предформалистичко миметичко поимање сижеа (сиже приказује слику стварности). Основна питања која даугавпилска школа поставља јесу: (1) шта је сиже у уметничком систему дела, (2) у каквим се односима налази са другим елементима система и (3) каква је структура и функција сижеа.

људског понашања, психолошких доживљаја и појава спољашњег света (на пример, у студијама Алфреда Л. Бема). Даугавпилска школа сижологије, као својеврсна синтеза руског формализма и структурализма, препознала је неопходност превазилажења таквог редукционизма и потребу да се генетички приступ сижеу допуни онтолошким приступом, анализом уметничке функције сижеа као закономерног елемента књижевног система.

Позицији „или-или” која претпоставља наивну механицистичку представу о томе да се књижевно дело може тумачити једнострано, са позиције или идеја, или композиције, или стила, или сижеа, или фабуле, неопходно је супротставити позицију „и-и” која уводи структурне релације у систем дела, не са позиције механичког јединства, већ дијалектичког јединства. Другим речима, сижологија за свој циљ узима проучавање дијалектике преласка форме у садржину и садржине у форму⁶. Појмови *садржина* и *форма* морају опстојавати у саодносy:

⁶ Такав динамички однос у структури књижевног дела није нов, али се често пренебрегава. Доносимо два књижевноисторијска примера генезе хегелијанске дијалектичке идеје, а самим тим и исходиште савремене сижологије и методологије датог истраживања: „Ми смо тек недавно одбацили чувену аналогију: форма – садржина = чаша – вино. Али су све просторне аналогије, које су применљиве када је у питању појам форме, значајне по томе што су само привидно аналогије; при том се у ствари у појам форме стално уноси статичко обележје уско повезано са просторношћу (уместо да се и просторне форме спознају као *sui generis* динамичке). Исто важи и за терминологију. Усуђујем се тврдити да реч „композиција“ у 9/10 случајева покрива статички однос према форми (...). Јединство дела није затворена симетричка целина, него динамичка целовитост у развоју; међу његовим елементима нема статичког знака једнакости и састављања, али увек постоји динамички знак корелативности и интеграције. Форму књижевног дела треба схватити као динамичку форму“ (Тићанов 1990: 12-13).

У тексту *Однос поступака изградње сижеа и стилских поступака (Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля)* В. Шкловски објашњава да се сиже своди на композицију, као што се фабула своди на ванлитерарну стварност. Напоследку ће Шкловски признати властиту омашку: „У мојим текстовима писаним са позиције формализма покушао сам да искористим амбивалентност термина и писао сам да је фабула материјал књижевног дела а сиже конструкција тог дела. То је било потпуно нетачно” (Шкловски 1955: 12). Потом себе коригује аксиолошким приступом сижеу, истичући да сиже није само збир догађаја описаних у делу, већ средство спознавања стварности, начин да се анализира основни предмет приповедања (ор. cit: 102). Редигујући своја ранија запажања из 1920-их година, Шкловски ће започети проучавања сижеа заснована на односу сиже – јунак (сиже као узајамни однос јунака). Тиме је

оно што се у једном систему односа понаша као форма, у другом систему постаје садржина. Примера ради, оно што је у романтичарској поезији била садржина баладе *Ленора*, у реалистичкој приповеци *Поварета* Симе Матавуља, како ћемо показати, постаје форма, односно сиже, испражњен од романтичарске фантастике, провиденцијализма и нуминозне мотивације. Оно што је у фолклорном стилском регистру била садржина легенде о кажњеном анђелу, у Матавуљевој реалистичкој причи *Наумова слутња* постаје форма, односно сиже, сада испражњен од фолклорног схематизма радње и психолошке моновалентности. Са друге стране, прелаз форме у садржину подразумева транспоновање спољашње форме (стил, језички идиом) у унутрашњу форму (сиже), а унутрашње форме у идеју, тј. у садржину. На пример, у *Бакоњи фра Брну* или бокелским приповеткама попут *Бодулице* или *Буре Кокота* вербална маска (спољашња форма) постаје обликотворна за сиже (унутрашња форма) (в. потпоглавље *Вербални сиже*). А сиже о јунаку-лакрдијашу (унутрашња форма) у *Бакоњи фра Брну* прераста у метатекстуалну инстанцу приповедача-лакрдијаша, који суверени објективизам реалистичког дискурса проблематизује смехотворним релативизмом (садржина). Један од циљева у проучавању наративне прозе Симе Матавуља са становишта сижеологије јесте да покаже како преображавањем спољашње форме (уметничка реч) у унутрашњу форму (сиже), уз помоћ композиције као карике између унутрашње и спољашње форме, читалац овладава духовним сазнањима, односно, садржином уметничког текста.

Такве узајамне прелазе у дијалектичком јединству *садржајне форме*, какво поседује роман *Бакоња фра Брне*, најбоље далматинске и београдске приче, ауторитативно је елаборирао Хегел тврдњом да садржина није ништа друго до прелаз форме у садржину, и форма није ништа друго до прелаз садржине у форму. Сиже је, дакле, динамички механизам и носилац важног својства књижевности – времена. Временска атрибуција је један од најважнијих модуса који омогућава дијалектичко јединство садржајне форме, својом присутношћу на два нивоа у Матавуљевој приповедној прози. На нивоу наратије, као однос времена

децидирано одбацио илустративну концепцију сижеа, истичући да се „схватање сижеа само као процеса оспољавања већ познатих закона стварности граничи са спуштањем писца на улогу пуког илустратора познатог стања” (op.cit).

приповедања и времена радње (материјализованог у различитим облицима граматичког времена) и на нивоу сижеа, као однос хронологије и топографије (хронотоп). Први аспект је продуктиван за наратологију, други за сижеологију, те ће релација сиже – хронотоп имати своје засебно поглавље у истраживању.

Догађај је темељни сижеолошки појам и означава и оно што се десило у предметном свету, и оно што се дешава у уметничком свету. Тако, на пример, поједини делови *Бакоче фра Брна* припадају *предметној* стварности (први код) а други делови *уметничкој* стварности (други код). Узајамно прекодирање два кода за резултанту има својеврсна иронијска и пародијска одступања. Укључивање сижеа у два системска реда, тематски и композициони, указује на његову најважнију, интегративну функцију, којом се материјализује прелаз садржине у форму и форме у садржину. Тачније, сиже на најпотпунији начин, више од сваког другог елемента уметничког система, ослобађа дијалектичко јединство форме у односу на тему или „чисту садржину” и садржине у односу на композицију – „чисту форму”. Још један тип односа у Матавуљевој прози је релација сиже – тема, сиже – идеја, односно релација сиже – стварност, која је свакако део односа предметна стварност – уметничка стварност. Подсетимо узгред на редиговану концепцију сижеа коју је В. Шкловски изложио у приступном тексту другом издању књиге *Белешке о прози руских класика*. Шкловски је сиже посматрао у спрези сиже – стварност, хипостазираној у односима сиже – тема, сиже – јунак, сиже – конфликт: „У сиже улази и анализа јунака, и описивање природе, и мисли аутора. Све то може бити апстраховано и описано засебно у теорији, али у самом делу све је нераздвојно спојено”⁷ (Шкловски 1955: 102-103). Темом се обележава

⁷ Концепцију Шкловског је до крајњих консеквенци довео Вадим В. Кожинов са тезом да се у сижеу сусрећу апсолутно сви слојеви дела (Кожинов В. В. „Сюжет, фабула, композиция”: *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*, 1964). Сижеологија Е. С. Добина и В. В. Кожинова из 1960-их година дошла је до своје крајње тачке која је у научној критици названа *пансижеом* (сиже није део целине, већ хипостаза целине). Критика је концепцију Кожинова назвала пансижејном, сматрајући да сижеу придаје сувише широко и уопштавајуће значење, јер у оквиру сижеа укључује све што постоји у књижевном делу, па се поставља питање шта онда остаје композицији, стилу, јунацима, итд. Са друге стране, опоненти „пансижејне“ концепције иду у другу крајност, те разлажу сиже механистички (дело као сума поступака) а не дијалектички, као јединство више нивоа

прелазак читаоца из реалног света у уметнички, а идејом прелазак из уметничког света назад у ванлитерарни свет (стварност → тема → фикција; фикција → идеја → стварност). Тема прелази у идеју/мисао путем сижеа (тема → сиже → идеја/мисао). На пример, у *Наумовој слутњи* или *Поварети* фолклорно-библијска тема о палом кажњеном анђелу постаје сиже о кажњеном анђелу, дочим баладична тема о Ленори постаје баладични сиже о мртвој невести. Обе прозне минијатуре су примери потпуне синергије садржине и форме у *садржајну форму*.

Пошто „једна иста реалност у различитим текстовима може добити или не добити карактер догађаја” (Лотман 1970: 281) за сижеологију прозе једног писца важно је питање како се реални (прототипски) догађај преображава у уметнички догађај. Као и свака научна дисциплина, сижеологија предлаже два аспекта изучавања, теоријски и практични (историјско-типолошки). Научна легитимност сижеологије се, између осталих услова, обезбеђује диференцирањем предмета, те се тако издвајају три основне области: теорија изградње сижеа (сюжетостроение), теорија слагања сижеа (сюжетосложение) и теорија образовања сижеа (сюжетообразование) (Левитан, Цилевич 1990: 35). Прва област проучава категорију сижеа као јединицу целовитог система књижевног дела, друга поступак формирања једног конкретног сижеа и његову функцију у делу и трећа трансформацију сижеа и његових варијаната у оквирима националне и светске књижевности.

Теорија изградње сижеа у наративној прози Симе Матавуља подразумева однос сижеа са другим елементима дела и његово унутрашње рашчлањење на ниже субординантне елементе. Централно место ове области припада проблему сижеа и фабуле. Тако се фабула посматра као ланац догађаја који се десио у могућој стварности, односно као систем уланчаних догађаја који би се десили да су смештени у ванлитерарну стварност. Сиже је пак уметничко осмишљавање и трансформација фабуле. Унутар теорије изградње сижеа посебно место има

уметничког система. Представници даугавпилске школе прихватају последње одређење сижеа, одбијајући термин пансижејности, јер се пансижејном може назвати само она концепција према којој је сиже универзални елемент сваке уметности, а не само књижевности. Прихватају, дакле, синтетичку концепцију сижеа која не одриче претходне научне концепције, већ их укључује у себе и зато постаје основа за савремена истраживања у сижеологији.

систем односа о којем је писао Михаил Бахтин: однос „догађај приповедања” : „исприповедани догађај”. Поједине Матавуљеве приповетке имају нескривену тенденцију разграничења два догађаја – догађаја о којем се приповеда у тексту (фабула) и догађаја самог приповедања (сиже) у који се укључују и инстанце казиваоца и слушалаца. Стилогени сиже се раслојава на исприповедани догађај или дијегезу тј. сижејно-тематско јединство, и догађај приповедања или екзегезу (Шмид 2003: 14) тј. сижејно-стилско јединство које садржи ауторску перспективу, аутотематизацију, коментар, оцену. Једна од репрезентативних приповедака за проблем изградње сижеа у светлу наведене релације два догађаја је *Нови свијет у старом Розопеку* (1892, 1899) где су, Бахтиновим речником (1989), догађај приповедања и исприповедани догађај сложени у један уметнички догађај, који обликује књижевно дело у догађајној целовитости.

Теорија слагања сижеа у Матавуљевој прози тражи опште закономерности стадијалне онтогенезе сижеа која почиње од спољашње инстанце књижевног дела, тј. од идејне замисли аутора. Примарно значење ове подгрупе је прерада материјала преузетог из животне стварности, ауторових запажања, сећања и утисака, који се рефлектују у новој, самосвојној уметничкој стварности. Први стадијум је етапа *протосижеа* (у аналогiji са ванлитерарним прототипом или литерарним типом) и *предсижеа* (замисао сижеа која још није реализована у тексту). Сећајући се Боке, Матавуљ је у *Биљешкама једног писца* описао свој стваралачки поступак, у којем препознајемо и протосиже и предсиже:

„Далеко од Боке, послије двадесет година, пошто измјених још двије постојбине, пошто претурих преко главе много штошта, ја сам те прве утиске из Боке изнио у причи *Ђуро Кокот* и у спису *Бока и Бокељи*. Ко је прочитао *Кокота* (у збирци *Са Јадрана*), тај ће се сјетити да то приповиједа њеки сјеверни Далматинац, тобоже богат болесник, који је дошао у Нови, да зимује. Причајући своје прве утиске, тобожњи болесник уплиће и комични догађај са Ђуром Кокотом, који се догађај заиста десио, само двије године доцније (**протосиже**, прим. аут)... Додуше много је мојих прича које су лежале у глави по двадесет и више година (**предсиже**, прим. аут), али неће бити ниједне од њих, која би, као

Кокот, читаоцу чинила утисак, да је постала одмах, непосредно са живијех угледа; бар тако ја мислим“ (Матавуљ 2008: 37).

За већину Матавуљевих приповедака се може рећи да су „лежале у глави по двадесет и више година“. „Само се по себи разуме“, пише В. Латковић, „он није тих двадесет и више година смишљао како ће да изрази своја запажања (...) него се његове речи морају разумети тако да је ретко кад један догађај описивао непосредно пошто се збио, него га је дуже времена памтио пре него што га је обрађивао; није волео да пише под још свежим импресијама догађаја“ (Латковић 1940: 124). У *Биљешкама једног писца* Матавуљ је, помињући да је „несумњиво на свијет донио јаку „вољу ка фабуловању“, описао генезу сижеа прича које је чуо од мајке: „Њене приче, зими крај огњишта, љетњих ноћи на колима, кад с њом путовах на сајмове у горњу Далмацију, не само што би бјеху први угледи, него су се њеке од њих кристалисале у души мојој и, послвије дугог низа година (*предсиже*, прим. аут), изишле на видјело, само у књижевнијем облику него што сам их од ње чуо. То су приче: *Чеврљино злочинство*, *Завјет* и *Краљица*“ (Матавуљ 2008: 6). Још један пример предсижеа или „накнадног остваривања нагомиланих а неостварених замисли код писца“, како вели Латковић, постоји у приповеци *Милош од Поцерја* (1884). И пре но што је завршио причу Матавуљ се препустио сликовитом дочаравању људи и прилика у малом приморском месту, што је касније избацио из друге редакције, *Новог оружја*. Ту замисао није напустио и вратио јој се доцније у приморским причама па се, рецимо, у *Милошу од Поцерја* појављује споредни лик Амвросија Американца, који ће касније постати Армуш у приповеци *Нови свијет у старом Розопеку* (в. Латковић 1940: 83).

Са друге стране, приповетка *Милош од Поцерја*, уосталом као и *Уместо уводног чланка*, *На Бадњи дан*, *Здухач*, примери су развијања протосижеа. Штавише, оне сведоче о томе да Матавуљ није увек улагао стваралачки напор у преобликовање протосижеа у сиже. Приповетка *Милош од Поцерја* остала је недовршена, „са лабавим јединством, са многим сувишностима и празнинама“, како њен аутор каже у *Биљешкама*, са јунаком „наказом“ који је „заузео мјесто које би доликовало којему соколу црногорскоме“ (Матавуљ 2008: 156). Прерадио

ју је 1890. и довршио под насловом *Ново оружје*, добивши Мариновићеву награду по одлуци Академије. Њена протосижејна основа, коју ни други пут није уобличио у естетски релевантан сиже, види се у отвореној агитацији за тенденциозну идеју о народном ослобођењу за које је поред оружја потребно „ново оружје“, просвета и књига. Питање културног просвећивања у Црној Гори је било актуелно у то време, те је идеја поникла из његове непосредне околине, али је остала необликована, сирова, тек на рудиментарном стадијуму протосижеа. Тим пре је подстицајно запитати се на основу чега је Ј. Деретић издвојио *Ново оружје*, уз *Завођанку* и *Сеобе*, као „ређе случајеве који представљају релативно успела остварења“ (1990: 92-93) у црногорској прози.

За ову теоријску поткласу сижеологије драгоцене су белешке Голуба Добрашиновића, у којима приређивач *Сабраних дела* скреће читаоцу пажњу да су поједине приповетке белетристички уобличена прототипска стварност са прототипским ликовима блиским Матавуљу (*Ђукан Скакавац*, *Необичан гост у Петрову дому*, *Снага без очију*, *Сликареве успомене*, *Скакање*, итд). Проучавање протосижеа у овој сфери укључује и текстолошка размрежавања (једним делом и психологију уметничког стварања), започета истраживањем Вида Латковића и Голуба Добрашиновића, додуше, више са аспекта Матавуљевих стилских меандрирања и обраде фактографске грађе него сижеологије.

Други и централни стадијум је праћење онтогенезе сижеа, односно, период постепеног уобличавања сижеа из идеје до материјализације у тексту. Онтогенеза сижеа се може пратити чак и на нивоу наслова које је Матавуљ преиначавао у прерадама. Наслови дела указују, прво, на склоност ка сажимању, али понајпре на све пажљивије сакривање сижеа, чему се приклањао како се временом као писац усавршавао. Док је у првим варијантама текстова већ у насловима сиже огољен, те се читаоцу јасно даје до знања где је кључ приповетке (у јунаку, заплету, средини итд), у каснијим редакцијама сиже, првобитно елидиран у наслову, постаје све нечитљивији и апстрактнији како Матавуљ постаје све старији и вештији. Примера ради: *Ускок Јанко – Ускок*; *Како је Пјевалица излијечио фра Брну – Бакоња фра Брне*; *Милош од Поцерја – Ново оружје*; *Конте Иле Х и Илија Вулинов – Пошљедњи витезови*; *Чудновато бракосочетаније – Бодулица*; *Завјет – У туђинству*; *Је ли се Чаврља огријешо – Чеврљино злочинство*; *Приморска*

обличја и различја – Јако и Иванка; Удес доктора Ивановића – Доктор Ивановић; Чудо са Буром Кокотом – Буро Кокот; Са свима почастима – Цигански укуп; Из живота једног нашег сликара – Сликареве успомене; На прагу другог живота – Марија; Фронташева љубав – Фронташ; Чудотворна икона – Тројеручица – Богородица Тројеручица. Голуб Добрашиновић је, ненамеран да се бави онтогенезом сижеа, на примеру *Милоша од Поцерја* показао њен пут, пишући о врстама прераде у односу на другу редакцију, на *Ново оружје* (преиначење наслова; првобитно је био нагласак на витештву, касније на просвећивању народа; у преради је љубавно-патриотска романтична повест преиначена у једноставнију фабулу, в. Добрашиновић 2000: 103-110).

Напоследку, стадијуму сижејне онтогенезе може допринети и теорија рецепције, која би пратила како сиже функционише у читаочевој реконструкцији или у историји читања Матавуљевог текста од момента објављивања до савременог тренутка. Ту се отвара простор и за генетички приступ сижеу којим се прати историјска еволуција жанра, зависна од колебања у перцепцији завршености или незавршености сижеа. Тако се у генетичком аспекту поглавље *Како Пјевалица лијечи*, на пример, у часу настанка прозе доживљавало као одломак из романа који је Матавуљ невољно морао написати на инсистирање уредника часописа, али и као засебна проза која данас, сасвим легитимно, може опстати изван оквира романа (*Како је Пјевалица излијечио фра Брну*). Засебан круг питања у оквиру овог стадијума представља однос сижеа и стила, односно, разматрање стилогене функције сижеа, посебно инспиративне и екстензивне у тумачењу Матавуљеве прозе, као и испитивање типологије сижејних функција јунака, сижејних ситуација и мотива, о чему више у наредним поглављима.

Теорија образовања сижеа, чије је темеље на широком компаративно-историјском плану положио Александар Веселовски, изучава закономерности рађања и трансформације сижеа, однос између сижеа-архетипа и актуализованог сижеа у конкретном тексту. Отуда неопходност засебног изучавања сижеа-архетипа, који претходи фабули и реализује се у варијантама. Сиже као последичност догађаја у тексту, уметнички организован посредством просторно-временских и узрочно-последичних односа који утичу на читав комплекс књижевних јунака, у појединим Матавуљевим приповеткама постаје архетип,

слободан да прелази из једног текста у други. *Сиже-архетип* претходи конкретној фабули: догађаји и јунаци се бирају и обликују према сижеу-архетипу који носи целокупну идејну замисао дела, потчињава садржину и фабулу себи, док актуални сиже, секундаран у односу на сиже-архетип, преображава фабуларни материјал у уметничку појаву. Редослед је, дакле, сиже-архетип (идеја) – фабула (садржина) – сиже (уметничка форма). Неопходно је, притом, разликовати такозвани *лутајући сиже* од сижеа-архетипа.

Сиже-архетип је протосиже којем субординантно припада лутајући сиже; у оба случаја протосиже потчињава себи фабулу и влада у потпуности њоме. *Лутајући сиже* је литерарна инваријантна схема која се преноси интернационалним путем и не мора се јасно ни лако распознати у тексту. Архетип је најчешће пореклом из митско-фолклорног и библијског мишљења, из „колективно несвесног“, које има неограничену комуникативну моћ, јер оперише представама заједничким свима. Архетип-сиже добија оваплоћење у конкретном, актуализованом сижеу, али се тако конкретизован и испуњен животним материјалом (фабулом) не утапа у њу, већ се јасно распознаје и штрчи изнад ње у сваком тренутку. Једна од ретко опсежних Матавуљевих приповедака, *Авимелех*, пример је архетипског сижеа пореклом из *Светог писма*, који као протосиже потчињава себи сваки, па и најмањи део фабуле са свим јунацима, и у сваком тренутку се недвосмислено распознаје својим пореклом и семантиком. У исту парадигму приповедака са архетипском сижетиком (типолошки разноликих модификација једне исте сижејне основе) убраја се и *Ђукан Скакавац*, *Ошкопац* и *Била*, *Пошљедњи витезови*, *Свечев лијек*, *Свињар Адам* у којима је фабула везивно ткиво између ванлитерарне стварности, сижејног архетипа (Исус Христ, Василије Острошки, Јов, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст) и актуалног сижеа текста.

Савремена сижеологија оперише неколиким дефиницијама сижеа, будући да је тежња ка формулисању универзалног одређења сижеа утопијска. Једном дефиницијом се не могу обухватити ни координационе ни субординационе сижејне релације у структури дела. Методолошко отварање прозе Симе Матавуља према сижеологији укључује три могућа и неопходна (по А. Веселовском) приступа сижеу: генетички (порекло сижеа), аксиолошки (вредносна функција сижеа) и онтолошки (уметничка стварност сижеа). Аксиолошка концепција сижеа

(релација сиже – идеја) одговара на питање *зашто* постоји сиже у конкретном тексту, а онтолошка не трага за одговором *зашто* постоји, већ *како* постоји и функционише у делу. У оквиру онтолошког приступа издвајају се три аспекта проучавања, тематски (сиже као развијање теме), композициони (композиција сижеа) и стилски (стилогена функција сижеа). Тематска анализа сижеа разматра конфликт и даје одговор на питање *Шта се десило?* рашчлањивањем елемената сижејне пластике (спољашња радња организована фабулом), док композицијска анализа сижеа полази од питања *Како се гради сиже?* уместо *Која је радња унесена у сиже?*. Напослетку, свих шест аспеката ћемо благовремено узети у разматрање у анатомији сижеа у прози Симе Матавуља. За почетак, сижејни односи унутар Матавуљевог уметничког система могу бити:

а) координациони односи (на једном нивоу), рецимо, у црногорском кругу приповедака, где је сиже редукован и унеколико потиснут фабулацијом историјско-политичке актуелности;

б) субординациони (на више нивоа, нпр. односи између појединачних елемената система као што су сиже – стил, сиже – жанр, сиже – композиција), посебно осетни у *Бакони фра Брну*, бокелским приповеткама, далматинским и београдским причама. Примера ради, у сижеима о лакрдијашу и лекару-варалици у *Бакони фра Брну* чува се бахтиновско *памћење жанра* ренесансних новела, средњовековних немачких шванкова и старофранцуских фаблиоа (сиже – жанр), док је у исти мах сиже романа стилоген, односно, изведен поступком који је В. Виноградов назвао *сижејност сказа* а Б. Ејхенбаум *нулти степен нарације у сказу*.

2. 1. ГЕНЕТИЧКА ТЕОРИЈА СИЖЕА

Будући да је Матавуљев опус обиман и тематски разноврстан, а дисциплина сижеологије готово непозната у доменима националне науке о књижевности, намера је да се Матавуљева наративна проза укључи у оквире генетичке и примарно онтолошке теорије сижеа. У пресеку неколико научних области које улазе у предмет теорије и историје књижевности, попут компаратистике, формализма, структурализма, семиотике и понајпре историјске поетике, уже спецификоване на сижеологију, прати се трансформација традиционалних сижеа. Назначена проблематика је науку о књижевности подстицала на подробна истраживања још у 19. веку, притом не губећи актуелност све до данашњег дана. Не претендујући на исцрпност и коначност, проучавање поетике сижеа у наративној прози Симе Матавуља окрзнуће само део те непрегледне сфере компаративне филологије. Прва потешкоћа која ће се појавити у покушајима да се поетика сижеа једног писца осветли јесте теоријско продирање у области кључне за историјску поетику: појам, генеза, еволуција и типологија мотива и сижеа.

У капиталној *Поетици сижеа* Александар Веселовски је навео неколико могућих дефиниција књижевног мотива. Мотив је „најпростија приповедна јединица, која је сликовито одговорила на различита питања првобитног разума или опажања из свакидашњег живота“ (Веселовски 2005: 500) и може бити самоникла, чиме су окупирана истраживања антрополошке школе. Општост мотива Веселовски објашњава „јединством психичких процеса“. Мотив као „најједноставнија приповедна јединица“, нерашчлањива на ниже наративне компоненте, може се укратко описати формулом $a+b$. Потом Веселовски појашњава да је примарна одлика мотива његов једночлани схематизам присутан понајпре у митологији и бајци, жанровима чији се мотиви не могу уситнити на мање јединице. Олга М. Фрејденберг (2011) је допунила ову формулацију мотива једном важном компонентом. Она је повезала мотив са морфологијом јунака, сматрајући да се значење изражено у метафоричком садржају јунака, најчешће у имену, развија у радњу, тако да јунак ради само оно што сам семантички

означава. Увид особито драгоцен када је реч о књижевним радовима обележеним традицијом фолклорног реализма, попут романа *Бакоња фра Брне*, где су надимци јунака „прегнантна врста психологије“, гласнија „више неголи читаве исписане стране“, како пише Н. Бартуловић (*Књига о Матавуљу* 2009: 95).

Владимир Ј. Проп ће се у знаменитој *Морфологији бајке* вратити поетици сижеа А. Веселовског. Међутим, Проп види неразложивост мотива као морфолошку нерашчлањивост, а не као наративну. Сходно томе, елементарна приповедна јединица код Пропа није мотив, већ функција јунака те, како каже, функције јунака представљају саставне јединице којима се могу заменити мотиви Веселовског. Истину говорећи, Пропово одређење није се узимало као противречно дефиницији Веселовског, већ као комплементарно. У познијој науци о књижевности водећу позицију имала је дихотомна теорија мотива. Мотив се сада посматрао као јединица са два принципа. Први принцип је апстрактно, уопштено значење, инваријантно и невезано за фабуларну реализацију, а други је укупност варијаната једног мотива које се реализују у фабули наратива. Та теорија ће показати свој пун потенцијал у радовима бројних научника, првенствено В. Ј. Пропа, Б. Н. Путилова и Ј. М. Мелетинског. Ваља узгред додати да је у структурно-семантичким истраживањима први принцип доведен до екстрема у трагању за мотивским инваријантама. Тако су након функција В. Пропа формулисане и друге њима аналогне јединице, рецимо *митеме* код Леви-Строса, *архимотиви* код Бремона, осмишљени са намером да замене мотив.

Унеколико по страни у односу на дихотомну теорију мотива налази се тематски и интертекстуални приступ разграничењу теоријског појма „мотив“. Тематска концепција мотива имала је своје место у радовима Бориса Томашевског и Виктора Шкловског. У њиховим теоријским постулатима мотив је неодвојив од теме књижевног дела, као њен најмањи фрагменат. Но, како је већ примећено, у таквом приступу су остали до краја неразјашњени односи између појмова „тема“ и „мотив“, „мотив“ и „фабула“, „тема“ и „фабула“. Интертекстуални приступ у савременој науци о књижевности био је подстицан, између осталог, и потребом да се та неодређеност отклони. Тако се у интертекстуалном приступу пажња преноси на узајамне односе између појмова „мотив“ и „сиже“. Међутим, и интертекстуални приступ имао је своје недостатке,

видљиве, рецимо, у томе што се категорија сижеа сасвим приближава широком појму „текст“, услед чега се различити текстови укључују у једно смисаоно пространство само на основу сличности мотива. Утолико пре што се у функцији мотива сада може наћи било која текстуална јединица: догађај, гест јунака, карактерна црта, пејзажни детаљ, предмет, изговорена реч, боја, звук итд, а једино што мотив одређује јесте његова неисцрпна репродукција.

Имајући у виду опште место и слепу мрљу теорије књижевности – нераздвојивост појмова „мотив“ и „сиже“ – неопходно је указати на све релевантне теорије сижеа. Надовезујући се на теорију мотива, А. Веселовски је сиже дефинисао као серију мотива и као тему у којој се преплићу различити мотиви. Мотив у најједноставнијој формули (a+b) прераста у сиже путем варирања једног од мотива, тј. прираштајем мотива (тзв. акумулација). Сижеи су „сложене схеме у чијој су сликовитости уопштени неки чинови из човековог живота и психе“ (Веселовски 2005: 495). Будући да је Веселовског интересовало географско и историјско ширење сталних сижејних схема, сличност сижеа у различитим културама најчешће је објашњавао историјском миграцијом. А. Л. Бем је даље развио идеју Веселовског, допунивши је важним елементом за сижеологију. Бем је говорио да сваки мотив садржи у себи сакривени, целовити и потенцијални сиже: „Мотив у себи садржи могућност развитка, даљег нарастања, усложњавања побочним мотивима, а такав усложњени мотив постаће сиже; његова формула је $a+b+b_1+b_2$ или $a+b+b_1+c+c_1$ итд.“ (Бем 1919: 225-245). До сличног закључка дошла је и Олга М. Фрејденберг. У *Поетици сижеа и жанра* постулира: „Сиже је систем метафора развијених у говорни чин; суштина је у томе да су те метафоре систем другачијег именовања главног јунака“ (Фрејденберг 2011: 223). По свему судећи, за О. Фрејденберг метафора је подобна сижејнотворачком мотиву са тенденцијом усложњавања као у фолклорним текстовима. Наиме, следом Мелетинског, Г. А. Левинтон и Б. Н. Путилов скрећу пажњу на сижејнотворачку функцију мотива, првенствено у фолклорним текстовима⁸. Аутори издвајају „генеративне“ мотиве који су „исходишта сижеа и

⁸ Више о томе в. Левинтон Г. А. „К проблеме изучения повествовательного фольклора“. *Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В. Я. Проппа*. Москва,

имплицирају његово непосредно кретање“ (Путилов 1975: 149). У том смислу, у стручним радовима о улози мотива у образовању сижеа могу се срести номинације које имплицирају поменути метафоричност, односно, способност усложњавања мотива који сам из себе образује сиже: „аглутинација“ мотива (В. И. Тјупа), „усложњен мотив“ (А. Л. Бем), „сиже инваријанта“ (Г. А. Левинтон) итд.

Кључна је, ипак, теза Ј. М. Мелетинског о структурно-семантичкој идентификацији мотива и сижеа, тј. о „сижејнотворачком мотиву као најважнијем фактору формирања смисла сижеа“ (Мелетински 1994: 51). Претпоставка о сижејнотворачкој функцији мотива, о којој су писали Веселовски, Фрејденберг, Проп, Бем и Томашевски, свако на себи својствен начин, најпотпунији израз добила је управо у радовима Мелетинског, који предлаже да се мотив посматра као „једночински микросиже“ у оквиру целог сижеа (Мелетинский 1983: 117). Мелетински је приметио да су „погледи Веселовског на узајамни однос мотива и сижеа били најважнија етапа научног истраживања, али су у целини застарели. Пре свега, не чини нам се убедљивом тако одлучна тврдња о самозачетку мотива и миграцији сижеа“ (Веселовски 2005: 710). Мелетински је преосмислио наслеђе финске школе и индекса Арне-Томпсон, поредећи и огледавајући достигнућа ових истраживача са теоријама које су изнели Проп, Леви-Строс и научници који су радили у области наративне граматике (А. Гремас, К. Бремон, Т. Ван Дајк и др). Сви они, примећује Мелетински (1983: 117), несумњиво дају важне закључке, али су склони да се апстрахују од мотива и сижеа као таквих. По њему чак ни у *Индексу мотива* Томпсона нема тачне дефиниције мотива, јер ту мотивом може постати не само клишетирана радња, већ и предмет. То се односи и на извесне епитете или односе међу јунацима и предметима, а све се то не може одвајати од основног мотива („Другим речима, мотив у својству целовите структуре испушта се из вида код С. Томсона“; *op. cit.*: 115). Тумачећи теорије које је развио Веселовски, примећује да се у његовим теоријама и њему сличнима мотив и сиже промишљају као „атом“ и „молекул“ приповедања (*op. cit.*: 116). Тај приступ није могао бити прихваћен код Пропа и Фрејденберг, који су истраживали

1975, 307-308; Путилов Б. Н. „Мотив как сюжетобразующий элемент“. *Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В.Я. Проппа*. Москва, 1975, 141-155).

„пропустљивост“ сижеа и мотива, увек тесно везаних једно за друго, све до међусобног преплитања или чак до разматрања свих познатих сижеа само као варијаната једног вечног метасижеа бајке. У том случају, комплекс мотива се може представити у виду структурне таблице, где сваки мотив заузима читаву једну колону. Како је мотив *једночински микросиже* чија је основа радња, од њега су зависили и сви други елементи микросижеа које Мелетински назива *аргументима-актантима*. Дакле, предлаже да се мотив посматра као комплекс из којег се неће издвајати засебни елементи, као што је радио С. Томпсон. Такав приступ дозвољава да се боље изучи улога мотива у сижеу и дубље загледа у семантику та два елемента.

Логика образовања сижеа, коју предлаже Мелетински, огледа се у следећем. Микросиже се образује у сиже по својим унутрашњим законима, међу којима се издвајају: 1) збир истородних мотива; 2) огледалско обртање исходишног мотива; 3) негативни или одрични паралелизам; 4) метафоричка (или метонимијска) трансформација исходишног мотива (или додавање мотиву његовог „дупликата“ често увођењем паралелизма). Осим наведеног, у најсложеније сижејнотворбене механизме Мелетински убраја: 5) идентификацију (нова радња са циљем провере претходне или утврђивања кривца/извршиоца радње), 6) драматизацију (конфронтација протагониста-антагониста), 7) ступњевитост (постепено достизање циља) и на крају 8) препознавање нових мотива путем конкретизације старих. Притом, Мелетински додаје да је важно имати у виду да истородни мотиви често улазе у састав *архимотива*, најкрупнијих семантичких класа које могу пружити представу о најважнијим и најсвеобухватнијим семантичким пространствима.

С тим у виду, неизоставно се мора поменути и концепт *књижевних архетипова*, такође пореклом из систематизације Ј. Мелетинског. Ову веома привлачну идеју подстакла је ритуално-митолошка школа Нортропа Фраја, која је Библију називала „граматиком књижевних архетипова“. У истоименој монографији *О књижевним архетиповима* Мелетински говори о основним јединицама „сижејног језика“ светске књижевности и за њих предлаже термин „сижејни архетипови“. Судбина сижејних архетипова је, закључује, „у тесној вези са ширењем функције јунака, са постепеном стереотипизацијом сижеа и

преношењем акцента са модела света на сижејну радњу, чему и одговара кретање од мита ка причи“ (Мелетински 2011: 53). Мелетински издваја групу архетипских мотива, будући да није сагласан са индексом сижеа који су саставили његови претходници. Он набраја неколико основних архетипских мотива који су по својој суштини довољно комплексне семантичке групе које привлаче себи и у себе сличне архетипске мотиве. Издваја следеће: стварање света и ствари; борба са демонским силама (у два облика: заштита рода, племена или добављање неког добра за саплеменике); потпадање под власт злих духова и страдање од демона; сижеи који одражавају древне обреде посвећења (иницијација у нову средину, убиство оца и инцестуозни брак са мајком као симбол одрастања и смене поколења итд, итд).

Терминолошко поље релевантно за сижетику прозе Симе Матавуља укључује неколико појмовних сфера: „лутајући сиже“ или интернационални сиже В. Жирмунског и његов концепт о књижевним утицајима, појам „духовни инвентар“ О. Фрејденберг у значењу процеса акумулације знања и искуства у култури њиховим преносом из поколења у поколење, затим, појам „сижејни архетипови“ на којем је радио Мелетински, подразумевајући под њим фундаменталне сижее који сачињавају кôд посвемашње књижевности. Када је реч о лутајућим сижеима, увек је актуелна дилема о највероватнијим путевима њихове појаве: да ли је посредни директна књижевна позајмица или се сиже образовао као последица литерарног паралелизма, изазваног сличним животним условима и друштвеним ритуалима на истим стадијумима развоја (тзв. типолошке аналогије). Са пуним поуздањем одредити једну од две могућности, разуме се, могуће је у ретким и срећним случајевима, јер увек постоји могућност да је до укључивања позајмљених мотива у сиже дошло услед усложњавања књижевне традиције.

Структурална поетика након В. Пропа супротстављала се историјско-генетичкој поетици као синхронијска дијахронијској. Међутим, комбиновање ове две методе, историјско-генетичке као чињеничне подлоге и структуралистичке као теоријске надградње омогућава велики напредак, очевидан првенствено у уобличењу историјске морфологије једног жанра или сижеа. Закључци Мелетинског тим поводом могу осветлити задатак и методологију проучавања

поетике сижеа и у прози Симе Матавуља, будући да је Проп у знатној мери напустио конкретни сиже ради метасижеа, адекватног за жанр бајке, Леви-Строс је растварао сиже у механизмима митолошког мишљења, док се Мелетински вратио на категорије мотива/сижеа не би ли установио њихову аутентичну структуру. Не само да Пропова или Леви-Стросова струја нису адекватне за сижеолошке студије Матавуљеве прозе, него ни школа Веселовског, упркос томе што је идејни и методолошки зачетак сижеологије као научне дисциплине незавршена *Поетика сижеа*, уједно и последњи теоријски оглед А. Веселовског. Поетика сижеа у прози Симе Матавуља не може искористити историјску поетику Веселовског као истраживачки органон, првенствено зато што је она трагала за својеврсном „палеонтологијом мотива“ који откривају „древне животне и религиозне односе у обредима“ (Веселовски 2005: 613). Други разлог је у томе што је Веселовски проучавао проблеме миграције сижеа средњовековних приповести и романа, али не и питања жанровске генезе, а порекло романа је, како примећује Мелетински, најважнија тема историјске, па чак и генетичке поетике.

Трећи разлог је скепса Веселовског према нормативној естетици проистеклој из немачког филозофског идеализма. Тумачећи сижее у светлу праисторијског начина живота (анимизам и тотемизам, матријархат и егзогамијске забране), на непрегледном етнографском и фолклорном материјалу, Веселовски је свој идеал индуктивне поетике, која би, како наводи Жирмунски, „укинула спекулативне теорије и омогућила да се суштина поезије појави из – њене историје“, супротставио априорним естетичким теоријама о лепоти као искључивом задатку уметности. Његова својеврсна историјска индукција – која прати генезу и издваја књижевне жанрове из првобитне заједнице а зауставља се на средњовековној књижевности – нема никакве естетичке претпоставке и у негативном је расположењу према било каквој филозофској спекулацији и априорној теорији историјског процеса. Такође, услед избора методолошких претпоставки које су однеговане на позитивизму, била је осуђена на неуспех. Тако је покушај да створи поетику на основу историјске индукције, без филозофских и естетичких претпоставки, према просудби његових наследника, био увелико осујећен (в. Веселовски 2005: 57-65). Иако незавршена, *Историјска поетика* је

историјско-етнографска поетика, која је у основним цртама остала генетичка поетика. Но такав „генетизам“ теорије Веселовског надграђен биографизмом, указивао је на позитивистичку ограниченост.

Несумњиво је пак да савремена сижеологија дугује *Поетици сижеса* Веселовског, првенствено методама које је руски научник инаугурисао у својој поетици. На првом месту наследила је историјско-компаративну методу. Примена историјско-упоредне методе у савременој науци у књижевности није једноставно препознавање утицаја, већ изучавање типолошких закономерности књижевног процеса у оквирима књижевног стваралаштва неусловљеног временским и националним баријерама. Бинарне везе се, притом, не морају разматрати као низ случајних емпиријских сусрета између писаца. Историјско-генетичка поетика Веселовског поставила је основе упоредно-типолошком проучавању књижевности. Проблематика историјско-генетичке поетике разматрана са различитих позиција појављује се у радовима Д. С. Лихачова, А. Ј. Гуревича, В. Н. Топорова, М. М. Бахтина, а овој методологији истраживања коју је иницирао Веселовски посвећене су и све књиге Ј. Мелетинског. Критичко савладавање канона *Историјске поетике* постоји у студијама В. Ј. Пропа и О. М. Фрејденберг, која у *Поетици сижеса и жанра* нуди другу варијанту историјске поетике, знатно ближу сижеолошком профилу Матавуљеве прозе⁹.

⁹ У *Историјској поетици* Веселовског налазе се идејне поставке на којима ће се развијати водеће тенденције културологије и теорије књижевности 20. века, рецимо, нова критика (проблем књижевних архетипова, поетика реминисценција и сл) и ритуализам (кембричка школа није знала за Веселовског, те је пошла од Фрејзера). Како нова критика, ритуализам и културологија нису научна парадигма предстојећег истраживања, дистанцирање од *Поетике сижеса* Веселовског је неизбежно.

2. 2. ОНТОЛОШКА ТЕОРИЈА СИЖЕА

Узев у обзир „духовну вишестрану радозналост и списатељско разноврсје“ Симе Матавуља (Добрашиновић 2008а: 415), опредељење за тематологији надређену, дефинисанију и строжу сижолошку елаборацију подстакла је, између осталог, примедба Рене Велека о томе да „тематолошко истраживање нарушава целину књижевног дела, тако што се усредсређује на његове садржинске аспекте“. Притом, „тематологија може да ублажи – а не да нагласи – разлику између *тобожњих антиномија* садржине и форме, уколико успе да објасни *како форма носи значење или како значење управља формом*“ (Попов 2012: 355). Имајући у виду два завидна недостатка тематолошке анализе, скрећемо пажњу да је тематска подела Матавуљеве прозе на црногорску, бокељску, далматинску и београдску прозу условљена досадашњом интерпретативном традицијом читања писца и ни на који начин не имплицира афирмацију тематолошке спрам сижолошке анализе у студији која следи.

Други разлог ограђивања од тематолошке систематизације је пресуднији: Матавуљ је умео бити заробљеник појединих тема, те неретко опсесивне теме испливавају изнад његове прозе уместо да се држе у њој. „Наметљиве, голе теме које изазивају самопонављање“ (Тињанов 1990: 244) показивале су како се знао навићи на варијације истих тема, што ће бити основа за разматрање реторике и стилистике сижеа у потоњим поглављима. Но, свестан тематске аутоматизације и стагнирања, Матавуљ се истом вешто ослобађао монотоности тематског самопонављања штедром употребом сказа и наративне екзегезе (оцене, коментари, рефлексije, аутотематизација наратора). Јер „када је књижевности тешко, почиње разговор о читаоцу (...). Читалац уведен у књижевност показаше се као она покретачка снага која је једино недостајала да би се реч покренула с мртве тачке“. Таква „мотивација за излазак из ћорсокака“ уз помоћ сказа, који читаоца узима под своје и „присиљава да „одглуми“ сав текст (...) помаже у периодима кризе“ (Тињанов 1990: 235). Кризно међувреме у Матавуљевој прози догодило се између постепеног и несигурног одвајања од црногорске средине и асимилације у београдски свет. Међувреме које је премостило прозу надахнуту идеалима и

духом црногорског етоса обележила је бокелска приповетка у којој је сказ основна „мотивација за излазак из ћорсокака“ или међуфаза која је писцу пружала потребну слободу да имитирањем туђег гласа пронађе свој аутентични глас. Након доласка у престоницу почиње писати далматинске приповетке из острашене, сада београдске перспективе, а након тога и београдске приче. У тим приповеткама, писаним након 1889. године, сказ више није доминантна наративна маска, јер је Матавуљ, чини се, пронашао интимни приповедачки израз у којем глумачка и имитативна импровизираност сказа више није служила сврси.

Када се напусти тематолошка површина и зађе дубље у сижеолошко језгро открива се разлика између „сижејног ситнежа и крупних сижејних јединица“, како је то Тињанов срочио. То је разлика између прозе подлегле аутоматизацији (самим тим лишене естетске ревности) где је садржина потиснула или пренебрегнула форму, понекад у црногорској, понекад у београдској прози. И, са друге стране, антологијских приповедака изразито изазовних за рецепцију, у којима је аутоматизација урушена избором конструктивног сижеа, што ће рећи дијалектички изваганог односа између садржине и форме. Потоња група приповедака, *крупне сижејне јединице*, основ су и тежиште сижеолошких разматрања. Коначно, последњи разлог који говори у прилог неопходности читања форме Матавуљевих приповедака можемо позајмити од Теодора Адорна. Пишући о Томасу Ману, Адорно примећује да „извлачење садржаја из онога што је аутор већ и сам ставио у књижевно дело није баш продуктивно, јер нико при том нема шта много да мисли, а осим тога, преноси тупоглавошћу на филолошки сигурно тло јер, као што се каже у *Фигару* – овај је отац, он, ево, и сам то каже“. Као што се каже у *Ђури Кокоту*: „И сјутрадан јавише ми тетке да дажди, а то сам знао, јер од зоре сам слушао пљусак“ (Матавуљ 2006: 180). Уместо тога, пуно значење Матавуљеве прозе почиње „тачно тамо где престаје интенција аутора (која) се у садржају гаси“ (Адорно 2009: 131).

Онтолошка проучавања сижеа започели су 1920-их година представници формалне школе, Борис Томашевски, Јуриј Тињанов, Виктор Шкловски и истовремено са њима, али на други начин, Михаил Бахтин. Исходишна тачка проучавања било је, прво, разграничење појмова сиже и фабула, тачније, одвајање широког појма „сиже“ од уског појма „фабула“. Тиме се, после дугог лутања,

увела разлика између предметне и уметничке стварности, те је утврђено да сиже не припада првој, већ искључиво другој стварности. За Томашевског фабула није материјал преузет из животне стварности, она је елемент уметничког света, иако у том свету она заступа свет свакодневице. Фабула је оно што би се могло десити, када би догађаји припадали стварности; зато је фабулу могуће препричати. Фабула се може изложити прагматички, у хронолошком и узрочном поретку догађаја, независно од тога у каквом су поретку изложени догађаји у тексту. Насупрот фабули је сиже као организација догађаја у оном поретку којим су саопштени у делу. Сиже се не може препричати зато што он и јесте уметничко приказивање (предочавање, излагање) догађаја (Томашевски 1925: 137). Фабула је, по дефиницији, тематско јединство завршене стварности, али узев у обзир да модел света у Матавуљевим приповеткама из далматинског и београдског живота, али и у *Бакони фра Брну* не тежи приказивању јединствене и завршене слике света (те се не може ни говорити о тематско-фабуларној кохеренцији), онтолошка функција сижеа је онај конструктивни елемент који указује на завршену стварност дела, односно, на приповедну кохерентност која је неопходна за постизање естетске релевантности (в. Медведев 1928: 187-188).

За представљање целовите концепције сижеа у прози Симе Матавуља неопходно је разграничити три категорије догађајности: (1) реални догађај као елемент животне стварности, (2) фабуларни догађај који постоји у уметничкој стварности дела те предочава вантекстуалну стварност и може бити препричан и (3) сижејни догађај који је оваплоћен у композиционо-стилској фактури и не може бити препричан. Поред наведене, једна од најпродуктивнијих концепција за развитак сижеологије и уједно једна од најконструктивнијих за проучавање сижеа у прози Симе Матавуља јесте теорија Јурија Тињанова, која је дуго била предата забораву. У чланцима *Илустрација* и *О сижеу и фабули на филму* Тињанов представља фабулу у виду статичног ланца односа међу јунацима и догађајима, али ланца апстрахованог од језичке динамике дела. Сиже су везе и односи у језичкој динамици дела (Тињанов 1977: 317), те у прози С. Матавуља граде динамику најчешће у садејству између кретања фабуле и осцилирања, тј. нарастања и опадања стилских маса.

Дискутабилна теза са којом може полемисати не само Матавуљева проза припада В. Шкловском. У питању је теза да борба за нову садржину подразумева борбу за нов сиже и нову морфологију јунака. Приче из бокелског живота, рецимо, иако доносе нову садржину, не доносе ни нов сиже ни откривање психолошких новина у јунацима. У њима се Матавуљ не води начелом психолошког продубљивања јунака или догађаја, због чега је стилогени сиже, који иначе не мора укључивати нову морфологију јунака, сасвим довољан да испрати интенције аутора, најчешће вођене семиотиком сведневице медитеранског простора. Показаће се да је семиотичка и стилистичка елаборација сижеа у овом корпусу приповедака далеко продуктивнија од формалистичке, или још прецизније, од оне коју је понудио Шкловски. Са друге стране, на основу романа *Бакоња фра Брне* и приповедака као што су *Поварета*, *Пилипенда*, *Наумова слутња*, *Привиђење нашег џентлмена*, *Пошљедњи витезови*, *Ошкопац и Била*, да поменемо само репрезентативније, очевидно је да Матавуљ није тражио нови тип јунака, па ни нови сиже, већ је инваријантни тип јунака продубљивао новим садржајима. Тако се инваријантни тип лакрдијаша, војника хвалисавца, варалице и пикара (*Бакоња*, *Ђуро Кокот*, *Илија Булин*, *Ђукан Скакавац*), типски јунаци са конвенционалним функцијама, на пример, јунак који продаје душу ђаволу (*Ошкопац и Била*), демонски јунак (*Ђукан Скакавац*), јунак који пародира витешки идеал (*Пошљедњи витезови*), јунак-носилац религиозне параболе (*Пилипенда*, *Наумова слутња*), јунак-декадент (*Привиђење нашег џентлмена*), баладични јунак (*Поварета*), смештају у писцу савремени хронотоп, не би ли се испратиле разноврсне консеквенце које проистичу из премештања старог јунака (тј. литерарне конвенције) у нов менталитет и друштвено-историјски контекст. Отуд тематска разноликост Матавуљеве приповедне прозе (нова садржина) најчешће није била резултат борбе за нов сиже и новог јунака.

Да закључимо, Матавуљ је био склон механизму мотивских варијација, који тежи потпуној реализацији сижеа заложених у радњи (Путилов 2003: 217) са циљем максималног исцрпљивања сижеа пореклом или из усмене књижевности или из национално-регионалне семиотике. На пример, варирањем: а) националних мотива (*Ускок*, *Како се Латинче оженило*, *Ко је бољи?*, *Завођанка*, *Ново оружје*, и сл); б) регионалних мотива (рецимо, *Кишовите ноћи*, *Нашљедство*, *Све је у*

крви, Мала жртва, Избор, На њен дан, Уочи развода) и в) фолклорних мотива (Учини као Страхинић, Краљица, Чеврљино злочинство, Водене силе, Здухач). Реч је махом о приповеткама у којима је сиже редукован на једночински микросиже или је сведен на несижејне слике и ситуације са нејаком композицијом. Са друге стране, у зрелијој литерарној фази сижејна варијантност из ране фазе уступа пред умногоме сложенијим наративним механизмом сижејне инваријантности, тј. пред парадигмом сижеа као структурном деривацијом општепознатих сижеа. Користећи инваријантни тип сижеа, писац тежи откривању сакривених могућности (сакривеног смисла) у конвенционалним сижеима, тачније, користи комплексну поливаријантну сижејну схему (свеукупност свих могућих сижеа који још никоме нису пали на памет, каже Ј. Лотман). Илустративни примери су сижеи у роману *Бакоња фра Брне*, приповеткама *Ђукан Скакавац*, *Пошљедњи витезови*, *Пилипенда*, *Поварета*, *Наумова слутња*, *Привиђење нашег џентлмена*, *Аранђелов удес* и сл. Безграничност сижејне разноврсности у реалистичкој прози у суштини је илузорна, приметио је Ј. М. Лотман, што даје повода покушају да се из ње издвоје, свакако без претензије на коначност, типолошки модели који се регуларно понављају. Разноврсност и варијантност елемената у реалистичкој прози компензује се, по принципу обрнуте сразмерности, ојачавањем константи и инваријанти, особито у образовању сижеа. Зато је дезоријентација у сусрету са бахтинском *незавршеном савременошћу* изазвала регенерацију посве архаичних сижејних стереотипа и форми фолклорно-митолошких сижеа.

Питање које поставља сижетика прозе Симе Матавуља гласи: Шта значи мислити сижејно, и зашто неки догађаји из стварности добијају статус уметничког догађаја, а други не? За одговором на поменуто питање је својевремено Ј. М. Лотман посегнуо у сферу семиотике која се граничи са структурализмом. Ниједно описивање неког факта или радње у њиховом односу према реалном денотату не може бити названо догађајем или недогађајем док се не реши питање о његовом месту у култури (Лотман 1970: 282). Тако је, на пример, у приповеткама из медитеранског живота (*Нови свијет у старом Розопеку*, *Догађаји у Сеоцу*, *Људи и прилике у Гулину*, *Љубав није шала ни у Ребесињу*, *Звоно*, *Гуске*, *Др Паоло*, *Ђуро Кокот*, *Пијеро и Дзандза*) у којима живот „иде без реда, без наснове и сразмјере“, где често владају „бескрајне јужњачке сијесте“ (Матавуљ 2008: 18) простор

културе такав да се само може „рајити“, како кажу Љубиша и Матавуљ. С тог разлога, у њима је функционалан провинцијски сиже са идиличним и провинцијским хронотопом лишеним свих критеријума сижејности (резултативност, непредвидљивост, неповратност, непоновљивост и консекутивност), те су промене у њима тривијалне и не заснивају догађаје, већ недогађаје. Сижеологија се стога мора кретати и у оквирима семиотике која функцију сижеа открива у изоловању догађаја са циљем да га обогати одређеним временским, анагогијско-параболичним или било којим семантичким поретком. У складу са тим, Матавуљева проза отвара сва три могућа семиотичка аспекта у проучавању сижеа: прагматички (издвајање догађаја), семантички (припајање неког смисла догађају) и синтактички (увођење поретка) (Лотман 1973: 40). Семиотичка концепција у сижеологији показује, дакле, како се одвија процес издвајања сижеа из (ван)литерарне стварности, црногорске, медитеранске, далматинске, београдске, а потом како долази до остваривања новог смисла и новог поретка у процесу препознавања (ван)литерарне стварности у сижеу.

II

ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГИЈЕ СИЖЕА У ПРОЗИ СИМЕ МАТАВУЉА

Први корак у разматрању типологије сижеа по правилу је усклађивање номинације. Сиже се најчешће именује према догађају или јунаку, што зависи од књижевнаучног и фолклористичког консензуса. Могућност да се номинација сижеа унификује, тако да се у сваком сижеу пронађе централна „функција” (у проповском схватању), и сходно томе, да се сижеи именују по доминантној функцији овде је одбачена, јер функције не могу пренети све потанкости којима се успостављају везе између различитих стилских епоха. Са таквим ограничењем се морају суочити индекси сижеа, где се сижеи именују према јунаку или радњи/функцији (ретко просторној или описној атрибуцији), не узимајући у обзир дијалектичке потанкости између наведених компоненти.

Принцип именовања сижеа према јунаку користи О. М. Фрејденберг у својим елаборатима. Ако су у мотив уграђени „чинови људског живота” (догађаји и радње) у историјској поетици Веселовског, онда у књижевној генеологији О. Фрејденберг образовање сижеа одређује јунак, не догађај, како научница истиче у раду *Систем књижевног сижеа*. Она предлаже семантички пут – од јунака према мотиву и сижеу, док је научна пракса пре њених елабората, структуром вођена, акценат стављала готово увек на сиже у којем јунаци испуњавају једну исту функцију, односно радњу. Уколико имамо у виду тезу Хенрија Џејмса да је развијање ликова подједнако значајно као и развијање заплета, ако не и значајније, јасно је зашто је типологију сижеа у поетици реализма препоручљиво изводити и из јунака, не само из догађаја. Како примећује Ф. Кермоуд, да би се изградио један јунак треба више приповедати, а да би се изградио заплет треба обогатити јунака (Kermode 1979: 81). Приповедни опус Симе Матавуља би се, сходно томе, могао разврстати на следећи начин: у црногорским приповеткама и роману *Ускок* сиже се образује из догађаја, а не из јунака, дакле, реч је о старом типу сижеа, у начелу несвојственом реалистичкој прози у европским оквирима. У бокелским приповеткама и великом делу романа *Бакоња фра Брне* сиже се изводи из језика, односно, из осцилирања стилских маса. У далматинским и

београдским приповеткама сиже се образује из јунака, ређе из догађаја. Но када је реч о номинацији сижеа у датом истраживању, због избора дијалектичке научне перспективе типологија неће бити оријентисана на једносмерну релацију јунак – догађај или функција, већ на синкретичку релацију јунак – догађај – стил – идеја – композиција – жанр (нпр. провинцијски сиже, хроничарски сиже, новелистички сиже, етидни сиже, календарски сиже, поливаријантни сиже, моноваријантни сиже, синкретички сиже, вербални сиже, архетипски сиже, баладични сиже, лутајући сиже).

3.1. СИНКРЕТИЧКИ СИЖЕ

Проблем сижејности у књижевности готово увек је условљен третманом уметничког времена. Када време тече „отворено“ у спрези са историјским временом, тада се слободно могу мешати временске линије а последичност догађаја се може измештати (прво се приповеда о последњим, а потом о изходним догађајима). Сва премештања и сви временски пореци одвијају се на фону историјског времена, догађаји су поткрепљени у реалном времену а иза њих се налази историјска последичност. Када је време затворено у себе, односно, није повезано са историјским временом, премештање догађаја и мешање различитих сижејних линија је отежано, ако не постоји историјски фон који би догађајима дао последичност, нарушену испремештаним временским одсечцима. Примера ради, у фолклорној књижевности може бити речи о ствараоцу, приповедачу, казиваоцу, али пошто у њој нема аутора, не може бити ни ауторског времена, пише Д. С. Лихачов (1972), толико неопходног елемента књижевног дела. А ако нема ауторског времена као посебне временске позиције из које се води приповедање, онда нема могућности да се маневрише приповедним временом, рецимо, наративним техникама перспекције, аналепсе, елипсе, тропизације, *ex abrupto* задржане експозиције и регресивног расплета и сл. На плану сижеологије фолклорно сижејно време, затворено и статично, дијаметрално је супротно реалистичком сижејном времену, отвореном и слободном да се прелије иза граница сижеа у јединствени проток историјског времена. Условно време у фолклорним анегдотама и шaljивим причама (онима које су подлегле процесу новелизације) не одступа од свог јединственог, једнолинијског усмерења. Прича чува последичност догађаја и не сналази се са дигресивним одступницама и прекидима, а уколико се оне и појаве, рецимо, у форми наративног сказа, „ефекат реалног“ се знатно повећава, јер у позадини статира њему супротно, условно неисторијско време.

Рачунајући на непомирљивост фиктивног и фактичког времена, писци склони фолклорној имагинацији користе очевидну некомпатибилност условног (фолклорног) и историјског (реалистичког) времена како би се вратили добро

познатој литерарној конвенцији *синкретичког сижеа*¹⁰. Синкретички сиже је синкретичан са својим предметом: догађај приповедања (сиже) није одвојен од исприповеданог догађаја (фабуле), који је опет са своје стране синкретичан са стварношћу. Синкретички сиже функционише, укратко, по формули *сиже = фабула = стварност*. Условност „затвореног“ сижејног (фиктивног) времена се спаја са историјским временом не би ли створила илузију одигравања радње у моменту писања дела. Илузија поклапања сижејног и ауторског времена, појашњава Лихачов (1972), провоцира игру са наративом у духу својеврсне фолклорне верзије драмског правила о „јединству времена“. У Матавуљевом прозном изразу усидреном у фолклорном реализму фолклорно време не подразумева само приповедање о догађајима, него и имитирање/импровизовано предочавање догађаја или игриво учествовање у њима, што је незамисливо за историјско реалистичко време које не трпи понављања, тј. редупликације сижејног догађаја који иза себе не оставља стварносне („реалне“) консеквенце.

Лихачовљевој теорији уметничког времена кореспондентна је теза о *наративном кретању* Ж. Женета, свакако, у другачијој методолошкој оптици. Наративно кретање Женет посматра као однос „изохроније“ и „анизохроније“ тј. поклапања и непоклапања „времена сторије“ (*temps d'histoire*) и „псеудовремена приповедања“ (*[pseudo] temps de récit*). Уколико се та два времена поклапају, реч је о фолклорном затвореном времену, будући да је уметничко време фолклорних жанрова затворено за историјску димензију и строго ограничено (почиње оног тренутка када почне казивање и завршава се са окончањем казивања). Или пак о уметничком времену у модерној прози које синхронизује приказивање растегнуте радње и технику успореног приповедања (нпр. *У потрази за изгубљеним временом*). Лихачов ће навести пример уметничког времена обредне поезије, која своју фиксацију на садашње време користи не би ли премостила јаз између стварности и уметности, што би било аналогно поступку имитативног сказа у прози. Како због одсуства аутора у фолклорној традицији не постоји могућност да

¹⁰ Студији синкретичког сижеа први се озбиљно посветио А. Н. Веселовски, чија је *Историјска поетика*, у свом језгру, теорија првобитног синкретизма различитих врста уметности (музика, игра, поезија) и родова (лирика, епика, драма), док је синкретизам извео примарно из фолклорно-митолошких обреда.

се на време радње гледа из неке одређене временске перспективе, садашње уметничко („псеудовреме приповедања“) и садашње референцијално време („време сторије“) привидно се изједначавају (*изохронија*), све са намером да се постигне илузија поновне рекреације онога што се тог тренутка у фолклорном (и фолклоризованом) простору збива. У питању је, бележи Лихачов, не само импровизација, већ и инсценација исприповеданог, тако да се посматрачи или слушаоци преобраћају у учеснике.

У роману *Бакоња фра Брне*, као и у појединим приповеткама из бокелског живота (нпр. *Бодулица*, *Ђуро Кокот*, *Пијеро и Дзандза*) постоје елементи синкретичког сижеа који је референтан когнитивно-научном појму „епизодично памћење“ (на супрот „семантичком памћењу“)¹¹. *Епизодично памћење* је когнитивни аналогон синкретичком сижеу и подразумева „блискост са фолклорним, непосредним, исконским начином приповедања“, оно „похрањује визуелно и аудитивно регистроване информације“, у њему се „догађаји меморишу у оном облику у ком су се одиста одиграли и немогуће их је извести или реконструисати из других елемената“, „догађаји се налазе у непосредном односу према *емпиријском ја*, које је тиме јаче емоционално умешано“, влада „субјективни доживљај времена“, препричавање неког догађаја не може ићи дословно, већ у варијацијама које сећање мења, а „смисао догађаја није непосредно видљив“. Коначно, епизодично памћење, као уосталом и синкретички сиже, укоренењено је у „примарном искуству“, „дозвољава слободну адаптацију и нема интенционалност“ (Ходел 2011: 27), тј. читалац не може да у догађајима спозна јединствени смисао, па се самим тим одупире концепту *велике приче* или

¹¹ Примену когнитивно-научног појма „епизодично памћење“ на роман *Бакоња фра Брне* предузео је Р. Ходел, који пак не говори о синкретичком сижеу, већ начину на који се „примарно“, „исконско приповедање“ преноси у меморију и когницију. Овом тезом Ходел поткрепљује закључак В. Глигорића о одсуству моралне, идеолошке и психолошке интенционалности у Матавуљевом роману, да би потом Глигорићеву тезу допунио Лиотаровом постмодернистичком тезом о „метапричи“ или „великим причама“. Ходел држи да „метапричу“ у Матавуљевом роману замењује такође Лиотаров концепт „језичких игара“, које „једна поред друге коезистирају, а да притом нису повезане једна са другом преко једне надређене структуре (нпр. једним јединственим политичким системом или метајезиком)“ (Ходел 2011: 25).

метанприче која носи увек једну телеологију (Бог, воља за моћ, класна борба, политичка или религиозна пракса попут било ког типа).

Синкретичност сижеа са фабуларним предметом по принципу сиже = фабула = стварност и илузија поклапања сижејног и ауторског времена у духу „јединства времена“ постоји у назнакама као извесни фолклорни рецидив и у роману *Ускок*. Оно што је у историјској поезици било синкретичност сижеа, касније ће добити облик метанаративне интервенције, рецимо, у виду апелативних коментара, којима се лапсуси у мотивацији покушавају изравнати. Примера ради: „Као што ће се бити сјетио поштовани читаоц“ (*Милош од Поцерја*); „Да, читаоче поштовани, то бјеше главом он...“ (*Ускок Јанко*); „Ми ћемо сада са сердаром у Катунску нахију, јер нас приповјетка тамо води...“; „Оставимо их, па свратимо к оној двојници момчади што на главици страже...“; „Можда ће се који читалац запитати у којој је свежи...“ (*Ускок*). Синкретичност сижеа у црногорској прози је само Љубишин манир и рецидив усмених казивалаца блиских Матавуљу, и нема наративни значај какав ће имати у познијим и бољим делима. У роману *Бакоча фра Брне* и појединим бокелским приповеткама попут *Бодулице*, *Пијера* и *Дзандзе* и *Ђура Кокота*, синкретичност сижеа има стратешки одабрану функцију, а не инцидентну као у црногорској прози. Њена функција је да остави утисак како „овде као да живот сам себе приповеда“ (Ходел 2011: 13), као да прича није ни потребна мотивација да би била исприповедана, као да „прича која (је) лежала у глави по двадесет и више година (...) читаоцу чини утисак, да је постала одмах, непосредно са живијех угледа“ (Матавуљ 2008: 37), попут *Ђуре Кокота*.

У синкретичком сижеу или, тачније, његовом модернијем деривату, пишчева идејна замисао се креће по својим законима и поседује нешто слично властитом животу. Као да његови јунаци и јунакиње понекад знају да учине нешто што писац није намеравао. За *Милоша од Поцерја* Матавуљ тако вели: „Све главне личности бјеху истините и мени добро познате, само што их стављах у оквир у коме се нијесу кретале и нагоним их да раде по мојој вољи. Али тај рад и оквир такође су истинити и мени добро познати, само што су у неколико замијењене личности, те, у битности, ништа не бива по мојој вољи, него како је баш било!“ (Матавуљ 2008: 156). Та чудна својеглавоост приче мучила је и Л. Н.

Толстоја, због чега се жалио како његови јунаци „знају да направе нешто што ја не желим: они раде оно што треба да раде у стварном животу и то онако како се догађа у стварном животу, а не како ја хоћу“¹². Роман *Бакоња фра Брне* Матавуљ је писао са намером да прикаже „како васпитање и прилике утичу на карактер“, намеран да обухвати „цио живот далматински, све сталеже и народ обију вјера“, али је у току писања дошло, како Ј. Деретић каже (1981: 158), „до разилажења између оног што је писац хтео и оног што је остварио“. Сам крај романа демонстративно истиче смелост главног јунака да се отме вољи писца и његовој намери да га укалупи у оквире васпитног и друштвеног романа, па и романа уопште.

Бахтин је, на пример, опомињао да не треба поклањати безрезервно поверење ауторовим интерпретацијама властитог дела, истичући да нису само јунаци ти који се отимају аутору који их је створио, те почну живети сопственим животом у свету, већ се то исто односи и на писца који у различитим животним фазама може другачије доживљавати властито дело. Не само да Бодулица, Ђуро Кокот и Бакоња раде оно чему се писац није надао, о чему најбоље сведочи њихов „отворени“ крај, већ и време у реалистичкој деривацији синкретичког сижеа постаје опипљиво и успореније, управо због симултаности говора и радње. То, наравно, нису реални временски односи, већ условни али ипак, успорено и репетитивно причање капетана Ђорђа о временским приликама или читање једва разумљиве депеше из Александрије (*Ђуро Кокот*) изазива комичан ефекат синкретичношћу уметничког и стварног времена. *Епизодично памћење* синкретичког сижеа спасава Матавуља од склоности његових савременика реалиста ка рационализацији, исцрпљивању и вивисекцији стварности. Примера ради, традиционална форма романа (васпитног, друштвеног, психолошког) са усамљеним јунаком у форми *трансценденталне отуђености*, како каже Ђ. Лукач,

¹² Када су му замерали због трагичног развијања лика Ане Карењине, Толстој је својим ревносим критичарима одговорио: „Ово мишљење ме подсећа на згуду која се десила Пушкину. Једном је он рекао неком од својих пријатеља: *Замисли какву је луду од мене направила моја Татјана! Она се удала! Томе се од ње нисам надао.* Исто то могу и ја рећи за Ану Карењину“ (Русаков А. Г. „Боравак у Јасној Пољани“, *Л. Н. Толстој у сећањима савременика*, Нови Сад: Матица српска, 1980).

„исправља“ људски живот, рационализује га увођењем узрочно-последичних веза, мотивација и интенционалности уопште. Ауторска инстанца конструише и намеће неки смисао те роман, посебице реалистички, може преузети варљиву улогу фалсификовања живота, стварајући илузију исцрпљености и сценарио довршеног животног круга. Роман *Бакоња фра Брне* не усваја ни једну од наведених претензија реалистичке прозе, већ оставља утисак неисцрпности и непрегледности живота који остаје негде изван граница исприповеданог, иза литерарне фикције, што и јесте предност синкретизма у сижејној творби.

Једна од предности синкретизма у *Бакоњи фра Брну* и бокелској прози је непоколебљива веза између језика и сижеа, те се у језичко-уметничкој структури испољава присвајање *туђе речи*, туђег погледа на свет на приповедачку перспективу. Као да приповедач не жели да неутралним стилским регистром поремети заједничку перспективу приповедач – јунак, те присваја предности синкретичког сижеа како не би дошло до удвајања између модела света приповедача и јунака. Синкретизмом се може објаснити употреба дијалекатског идиома у приповедачкој перспективи, чиме се оставља дојам да се приповедач не уздиже изнад јунака, већ му парира, прати га у стопу, но не управља њиме. Таква илузија приповедања је један од најефектнијих уметничких поступака који Матавуљевој прози, поглавито бокелској, покаткад и далматинској, даје ефекат сценичности, хуморне растерећености и вибрантности.

3.2. ЈЕДНОЧИНСКИ МИКРОСИЖЕ

Већ је примећено да је у Матавуљевој фолклоризованој прози шав између историјског отвореног и фолклорног затвореног времена невешто и исувише грубо изведен (в. Вукићевић 2006). Фолклорни реализам црногорске прозе одлукује неспретна синтеза два приповедна времена. Бахтин их зове завршеном и затвореном епском прошлошћу и недовршеном и проблематичном стварношћу. У хроничарској приповеди *Учини као Страхинић* (1889) највидљивије је отварање за недовршеност и проблематичност, тим пре што се, како је већ примећено, епској прошлости овде супротставља драмска садашњост. Неуспех у овладавању конвенцијама хроникалног приповедања догодио се јер Матавуљ није успео да „кроз један догађај (пунктуелно време) да синтезу (епско време)“, дакле, да оствари тоталитет света (Вукићевић 2006: 101). Приповетка *Учини као Страхинић* би била, са тачке гледишта епске песме о Бановић Страхини, сижејна варијанта која потиче од једног истог епског сижеа. Међутим, са тачке гледишта поетике реализма и „романизације“ приповетке, све варијанте постају сасвим други, нови сижеи, сматрао је Ј. Лотман (1993). Често повећање разноврсности и варијативности елемената у реалистичкој прози бива компензовано ојачавањем непроменљивих константи, у овом случају сижејних, ради спречавања дисперзије и „пренасељености“ приповедног света. Из тог разлога је сусрет са бахтинском незавршеном савременошћу праћен регенерацијом фолклорних сижејних стереотипа, те се обистињује теза о дубокој сродности реалистичке прозе са архаичним формама фолклорно-митолошких сижеа. Ипак, Матавуљ је постепено овладавао моделима премештавања затвореног епског и отвореног историјског (условно речено, реалистичког) времена. Вежбајући перо на првим приповеткама, учио се правилном укрштању фолклорно-епског и реалистичког сижеа.

Примера ради, фељтонистичка прича *Уместо уводног чланка* (1883) има временску линију која се развија у оквирима хроничарског сижеа, док је веза са историјским временом (1464) установљена тек општим указима на епоху. Дводелна приповетка о слепим синовима Ђурђа Смедеревца и Лазаревим унуцима Стефану и Гргуру Смедеревцу, који долазе на двор Иванбега Црнојевића заснована је на народној легенди старој четири стотине година. Притом

приповедач наводи да је догађај истинит, „а што има китњастих надометака“ које историја не потврђује, „то не смета много“ (Матавуљ 2006: 31). У другом епилошком делу којим се четири столећа предочава у летописном пресеку српске историје од Косовског боја до Карађорђа апологетски се крунише братски сусрет двају књажевских породица Петровића и Карађорђевића, као наследника породичног сродства Лазаревића и Црнојевића. Романтичарско-реторички повишен монолог аутора, изразито тенденциозан, писан је пригодном приликом (венчање кнеза Петра Карађорђевића и кнегиње Зорке, кћерке кнеза Николе) и прославља историјски континуитет и братство два племена истог народа. Радња се, дакле, смешта у условну епоху у далекој прошлости, док је време приповедања слабо повезано са савременим добом. Такво невешто владање временским поретком у раној прози резултирало је и протосижеом у којем је писац покушао да обједини још увек несавладану варијативност реалистичког сижеа и неумољиво круту довршеност и непроблематичност епског сижеа. У фељтонистичкој причи *Уместо уводног чланка* протосиже није ни постао сиже, већ је остао пука варијанта народне легенде, без видног удела фикцијске имагинације, добар пример прозе супротне Матавуљевој „реалистичкој ђуди и тежњи да прича не буде без идеје иако ће бити без тенденције“¹³. У приче које су без идеје и са тенденцијом, дакле, форме испражњене од садржине (идеје), спада и приповетка *Света освета* (1886) „једна једва осредња и нешто шаблонска скица о крвној освети“ (Латковић 1940: 112), истинити догађај о Мињи Кадовићу, који убија Бећир-бега Писјака, како би осветио свога давно погинулог стрица, па се предаје суду како не би погазио „господареву наредбу“ о примирју између Срба и Турака. Као и у приповеци *На Бадњи дан*, Матавуљ је и овде написао славопојку кнезу Николи, подстакнут тада актуалним политичким променама (помирењем српске странке на приморју и цетињског двора), али незаинтересован за танчине сижејне естетике.

¹³ *Уместо уводног чланка* или народну легенду о „Мајци Ангелини“, синовици Ивана Црнојевића и њеној удаји за Стефана, слепог сина Ђурђа Бранковића, Матавуљ је написао „по поручбини“ кнеза Николе. Никада није волео своју прву причу, није је ни потписао и никада је није уврстио ни у једну своју збирку, а штампана је тек након његове смрти (нав. пр. Латковић 1940).

Потом, као неку међуфазу издвајамо приповетку *Ко је бољи?* (1888). У њој се види напредак од протосижеа до сижеа који писац конструише сам, уместо да га вештачки имплементира где било. Сиже приповетке *Ко је бољи?* је, према Латковићевом истраживању, пореклом из списка Павла А. Ровинског *Географическое и етнографическое описание Черногории*. Описујући карактерологију Црногораца, Ровински се задржава на једној особини Црногораца, честољубљу које се манифестује у пренаглашеној жељи за одликовањима. Ровински, штавише, наводи аутентичну анегдоту о својеглавом младићу који се такмичи са славним јунаком Новаком Рамовим. Сиже ове анегдоте је Матавуљ, врло вероватно, позајмио од Ровинског, дајући јој пак комични и лаган тон а самим тим незнатно измењен смисао. Већ је слобода са којом се Матавуљ упустио у благокомичну обраду етнографизма видан напредак у овладавању литерарном формом.

За фолклорни наратив који се конструише из неколико епизода, у зависности од промене места радње или функције јунака, специфична је тенденција *постваривања мотива*, односно, из мотива се, као из предиката, непосредно образује сижејно приповедање. На пример, мотив демонске силе у *Воденим силама* или *Чеврљином злочинству* је релативно самосталан, довршен фрагмент сижеа који је предикативан, тј. покреће радњу, те својом самодовољношћу и динамиком запоставља непредикативне елементе у приповедању, дескриптивне, рефлексивне мотиве статичног типа. Пишући о постваривању и предикативности мотива, Ј. Мелетински је предложио да се мотив посматра као „једночински микросиже“. Пошто је мотив предикативна основа за развијање сижејног приповедања, од њега као предиката зависе актанти (агенс, пацијенс) и њихов број, због чега се за једночински микросиже најчешће бира анегдотско приповедање и поступак развијања пословица, народних изрека, загонетки и паремија, где је субјекат (јунак/агенс) потпуно потчињен и зависан од предиката. Мелетински је упоредио структуру микросижеа са структуром реченице по узору на коју је сиже „организован око радње-предиката, од кога зависе одређене улоге као природни елементи“ (Веселовски 2005: 711). Рецимо, приповетка *Ново оружје* се затвара набрајањем пословица које су дужне да резимирају из њих развијену радњу: „Ми смо, болан, људи прости, али ми

рекосмо: да се „не мјере људи пећу, него памећу“; да „памет царује, а снага кладе ваља“; да „више ваља знати, него имати“; да „бој не бије свијетло оружје, него срце у јунака“ (...)“ (Матавуљ 2006: 170). У чистом облику такав фолклорни једночински микросиже тешко је, ако не и немогуће наћи у прози српских реалиста, осим ако није реч о приповедању „на народну“, што опет излази из оквира поетике реализма. Употреба микросижеа (поступак развијања микротекстова), наслеђена вероватно од Љубише, није непозната Матавуљу. Сиже приповетке *Завођанка* се, рецимо, образује на поступку патетично-сентименталног развијања црногорских паремија, фраза и сталних епитета из народне лирике, корпуса микротекстова који се преузима некритички и дословно, са намером да се предочи патријархално-херојски морал црногорског етоса.

Склоност ка микросижеима у црногорској прози била је природна последица Матавуљевих познанстава са вештим усменим приповедачима. Са црногорским војводом Машом Врбицом Матавуљ је био велики пријатељ. Вишестрано даровит војвода, који је стекао образовање у Русији, био је „послије Петра Вукотића (...) највештији, најзанимљивији усмени приповедач. Камо среће да је стављао на хартију онако као што је умιο причати“, пише у *Биљешкама*, што ће доцније Лаза Костић рећи за Матавуља. Једно време Матавуљ је живео код Стева Вицковића, такође вештог приповедача: „Тај буфон све Црне Горе и седам брдах, којега је и званични црногорски лист оплакао као *представника здравог, обилног хумора црногорског*“ био је „непресушан извор досјетака, заиста духовитих, као и права ризница старинских црногорских шала и предања (...) као да цијелог живота ништа није радио до прибирао те народне умотворине“, примећује писац у *Биљешкама*, признајући да у односу на Вицковића није био „ни шегрт“. Те шале Матавуљ је касније, како сам каже, „разасуо у приче из црногорског живота“ (нав. пр. Латковић 1940: 49-50). Један од усмених приповедача, један од најбољих којег је Матавуљ слушао био је војвода Марко Миљанов. Касније је, како сам каже, обрадио две Миљановљеве приче, а његов утицај био је знатан и иначе када је реч о црногорској прози.

Како изгледа мотив у једночинском микросижеу, тј. предикат од којег зависе агенс, пацијенс и њихов број види се, рецимо, у *Воденим силама*: **актанти** ђаво и ђаволов шегрт – **мотив** нечистих сила – **пацијенс** жртва нечистих сила; у

Чеврљином злочинству то су: **актанти** три сина и кћи – **мотив** зле жене (маћехе / снахе) – **пацијенс** отац. Како фолкорни једночински микросиже не може у поетици реализма постојати у чистом облику, у приповеткама фолклорног залеђа микросиже претпоставља *тема-репатско* јединство¹⁴. Посреди је мотив који не садржи само нешто познато (*тему* из познате фолклорне традиције), већ саопштава и нешто ново (*рему* из реалистичке мимезе). Сиже се образује од теме, на пример, фолклорно маркираног догађаја који се, затим, обликује у контексту нове ситуације-реме из реалистичког проседеа. Примера ради, психолошка нехеројска (неепска) мотивација епског мотива неверне жене у *Учини као Страхинић*, психолошка мотивација фолклорног мотива вештице у *Чеврљином злочинству* и психолошко-социјална мотива ведогоње у *Воденим силама*. Прича *Здухач* је изузетак из наведене сижејнотворачке праксе. Упркос томе што садржи једночински микросиже пореклом из демонолошких предања, он остаје само на нивоу материјала/грађе (донекле садржине), али та грађа не добија адекватну наративну форму, тј. уобличени сиже са мотивацијом.

Предикативност сижеа у прози фолклорне провенијенције могла би се у грубој и само условној скици раслојити на троделну схему, јер се већина сижејних предиката може лако уклопити у три семантичке групе. Прва је везана за конфликте проистекле из сродства или његовог губитка (муж, жена, мајка, син, љубавник, кум, итд) – *Чеврљино злочинство*, *Како се Латинче оженило*, *Краљица*, *Света освета*, *Покајан грјех*, *Учини као Страхинић*. Друга са конфликтима који су условљени социјалним статусом или професијама јунака, примерице, *Завођанка* и *Водене силе*. Тако се у потоњој демонолошки ореол око ведогоње Ловрића и гогољевски „кочоперног ђавола“ Сепе на рубовима приче раскринкава (а можда и не) као смишљена опсена криминалне организације. Трећа семантичка група везана је за конфликте условљене понашањем јунака (нпр. праведник, грешник, злочинац, блудни син, коцкар, интригант, меланхолични егоиста и сл), али узев у обзир етос црногорске средине и

¹⁴ *Тема-репатски* принцип предикативности мотива, о којем се пише у савременим сижеолошким студијама, изворно потиче од двочланог модела А. Веселовског (а+б) и Ј. Мелетинског (више о томе в. Тюпа В. И., Ромодановская Е. К. „Словарь мотивов как научная проблема“. *От сюжета к мотиву*. Новосибирск, 1996: 8).

Матавуљев положај у њој, овај тип конфликта изостаје из црногорске прозе, али се може наћи у *Чеврљином злочинству* и *Ускрсу Пилипа Врлете*. Док је у фази фолклоризованих прича тема-ремаатски мотив микросиже, тј. сижејнотворачка јединица из које се развија сиже, у зрелој фази Матавуљевог приповедања исту сижејногену функцију ће преузети други елементи, стил, морфологија јунака, инваријантни мотиви из богатих литерарних залиха европске књижевности.

У фолклору нема временске перспективе коју одређује инстанца аутора, приметио је Д. С. Лихачов (1972), јер аутора нема. Мимикрија одсуства ауторске позиције, а самим тим и временске перспективе, није својствена Матавуљевим фолклоризованим причама, које су пригрлиле оптику непоузданог ја-приповедача-сведока и аукторијалног приповедача. Самим тим, уметничко време више није затворено за историјску димензију. То је најочигледније у склоности ка маневрисању приповедним временом које Матавуљевој прози фолклорног израза даје извесну дозу фатализма и недоречености модернијег сензибилитета. Наиме, фолклорно време почиње оног тренутка када почне казивање и завршава се када и казивање, те се захваљујући својој затворености може бескрајно понављати. Међутим, бескрајну поновљивост фолклорног сижеа Матавуљ замењује, у причама попут *Водених сила* и *Чеврљиног злочинства*, фаталистичком једнократношћу која уноси пригушен и загонетан тон трагичке предодређености.

Примера ради, логична последица поигравања фолклорним микросижеима о „моранама, видинама, вјештицама, вједогоњама, здухачима“ је преображавање фолклорне фантастике у *Чеврљином злочинству* у тек „помоћно средство за улажење у необјашњиве пориве душевног“ (Вучковић 1990: 101) и антиципацију психолошке фантастике у српском реализму (Иванић 1990: 15-16). Тога ради се одбацује фолклорно-митски однос према свету, који је највероватније обележавао народну причу наслеђену од пишчеве мајке, народне приповедачице, како би уступио место загонетној недоречености уз помоћ удвојених перспектива (колективна/персонална) и удвојених мотивација (фолклорна/реалистичка). Преображај мајчиног сижеа почиње оног тренутка када писац укаже на свој (и пожељан читаочев) однос према фолклорној фантастици демонолошких предања и народних прича у подтексту приче. Измена упитног наслова из прве варијанте (*Је ли се Чаврља огријешило?*) у наслов обележен негативном моралном оценом

(*Чеврљино злочинство*) наговештава одговор на питање да ли је Марија Крњајићева вештица, још пре него што је приповетка почела. Уместо обраде мајчине фолклорне варијанте о злој жени урокљивих очију, чије се смакнуће не би могло сматрати злочином јер би било колективним одобравањем подржано, у другој редакцији се Чеврљин чин крвничког смакнућа снахе отворено назива злочинством. Томе треба придодати и сижејне елементе којима се из једночинског микросижеа агенс – мотив – пацијенс развија самосвојан сиже. Он се не може етикетирати као фолклорна варијанта, јер потоња не подржава: (а) позиционирање негативног јунака у морфолошки повлашћен статус наслова; (б) искупљивање Чеврљиног непочинства грешношћу снахе; (в) осветљавање хумане стране преступника приказивањем генезе злочинства и предочавањем могућности да је можда патња разлог злочина; (г) лик Чеврље страда на крају, осуђен на дванаест година робије, док је мало вероватно да би фолклорни сиже о прогону и убиству вештице могао као кулминацију имати страдање јунака-спасиоца колектива. Све заједно донекле сугерише да писац узима у одбрану свог јунака, што непочинство чини разумљивијим и оправдава читаочеву попустљивост према антихероју. Може се закључити да у процесу овакве „романизације жанрова“ варијанта фолклорног сижеа постаје нов, уметнички самосвојан сиже, обликован са децидираним моралним ставом, а не варијанта фолклорног сижеа која би „питањем о стварном и нестварном“ уносила у стварност „митски однос према свету“ (Кораћ 1982: 41). Са жанровске позиције која не припада поетици реализма, рецимо, „народне бајке о злим удесима које чини вјештица или зла вила“ (ор. cit) или демонолошког предања (Сувајдић 2012: 151), *Чеврљино злочинство* би могло бити варијанта фолклорног сижеа. Но, у том случају, у њој не би опстао тема-ремаатски микросиже где је тема вештица, а рема психолошка фантастика, већ само тематски, што није случај код Матавуља.

3.3. ПОЛИВАРИЈАНТНИ И МОНОВАРИЈАНТНИ СИЖЕ

Једна од могућих типологија сижеа у Матавуљевој прози претпоставља разликовање *моноваријантног* и *поливаријантног* сижеа. Моноваријантни сиже је схема која претпоставља да се догађај десио једанпут, искључиво у једној варијанти, што је својеврсни начин постизања миметизма у књижевности у цртицама, сликама, путописним приповеткама, етнографским и историјским романима и приповеткама, календарским причама или пак прози која је условљена традиционалним кодексом понашања и моновалентном етиком, на пример, у црногорским етосом строго омеђеној прози С. М. Љубише, М. Миљанова и С. Матавуља. Спрам тога, у поливаријантном (потенцијалном) сижеу, који би се по П. Рикеровој схеми могао сместити у први ниво миметичког круга (предисторија или мимезис 1), један догађај постоји у неколико варијаната, те питање „Шта се заиста догодило?“ звучи несувисло. Такво питање тражи веродостојност, „копију“ животне стварности, а управо она у поливаријантном сижеу постаје упитна. Минимални услов за образовање поливаријантног сижеа или потенцијалног ауторског сижеа постоји већ при увођењу традиционалних књижевних мотива који у даљем развоју догађаја изневеравају књижевном праксом стечена очекивања. Поливаријантни сижеи постају плодносни у „поетици уха“ или гласина (нпр. *Др Паоло, Буро Кокот*) или у типу војника-хвалисавца који „лаже и паралаже“ (нпр. *Пошљедњи витезови, Ђукан Скакавац*). Поливаријантни сиже се врло често образује када се аутор двоуми око судбине јунака, те отвара неколико сижејних могућности којима се смрт или друга фатална околност може тумачити. Иначе, ту наративну стратегију је Лаза Лазаревић препознао као изразито учинковиту пре Симе Матавуља, особито у приповеткама *Вертер, Швабица и Ветар*¹⁵. Још један могући начин откривања

¹⁵ Проблем поливаријантности у поетици реализма назначен је у тексту *Изазови реалистичке приче* Д. Иванића, где аутор указује на неколико релевантних поставки:

а) постојање „могућих а ненаписаних приповедака“ Л. Лазаревића, које аутор препознаје у скицама и парафразама фабула у пищевој заоставштини. О томе в. и С. Милосављевић Милић *Виртуелна претприповест и феномен урањања* (2014: 29-53); б) „скриптибилни“ хронотоп код Матавуља; в) лик у позном реализму постаје „темпорална, плурална, процесуална категорија, све

поливаријантности сижејног приповедања је праћење онтогенезе сижеа (период постепеног уобличавања сижеа од идеје до материјализације у тексту), која би се донекле могла посматрати као подниво генетичке критике. Онтогенеза сижеа се прати поређењем редакција и посебно је погодна за писца, попут Матавуља, који испољава склоност ка сажимању, а заправо све пажљивијем сакривању сижеа. Пожељна је свакако у случају када текст има два расплета која су пуноважна, уколико писац није начинио коначни избор, или пак два алтернативна расплета, од којих је један коначни (нпр. Ђура Кокота из истоимене приче у првој редакцији усмрћује, да би га у коначној прерађеној варијанти оставио у животу, здравог и чилог, потпуно мењајући расплет).

Поливаријантни (потенцијални) сиже видан је и у случају када Матавуљ упошљава историји естетике добро познату *non finito* технику, за шта је одличан пример, наравно, *Бакоња фра Брне*. Или, у ређим случајевима, када се читаоцу препушта задатак да по свом нахођењу заврши и домисли дело у потенцијалним недописаним наративима у *Београдској деци* (в. Вукићевић 2003: 92-138) или дискутабилном питању да ли Аранђел у *Аранђеловом удесу* страда у реци (самоубиство) или се спасава бекством. Укратко, поливаријантна сижејна схема подразумева контингенцију, односно, контингентни догађај који се „десио, иако је могао и да се не деси“ (Лотман 1970: 285), док би контингентни сиже укључивао догађаје који нису нужно ни могући ни немогући, који се могу али не морају остварити (сижејна контингентност, подсетимо, код Аристотела значи да оно што се замишља може *бити и не бити*).

Мислећи на ове и сличне контингенције којима су склони професионални писци, Н. Фрај је приметио како је истинска уметност „немушта“ и „безгласна“, што је додатни разлог зашто научна критика мора постојати, „она уме да говори а све су уметности неме. Уметност се исказује без могућности да било шта каже“.

до проблематизовања идентитета“, јер је „реалистичка прича открила и фиксирала плурализам слике свијета“, отворивши простор за оно што је наговестио већ романтизам, наиме, за „улазак паралелних и алтернативних свјетова“. Тако реалистичка прича више не потврђује стварност, већ „алтернира или оспорава познате, конвенционалне стварности“ (Иванић 2007: 169-179). У контексту хронотопа причања и скриптибилног хронотопа Д. Иванић, такође, пише о „јавној речи која је маска (лаж) за стварно збивање“ те је „реална једино прича и причање, све друго је производ маште причаоца“ (в. Иванић, Вукићевић 2007: 291-292).

То је прастара платонистичка идеја коју Фрај присваја уверен, с правом, да „критика не полази од претпоставке да писац не зна о чему говори, већ да не може да говори оно што зна. (...) Чак и када би постојао такав податак, Шекспиров приказ онога што је желео да каже у *Хамлету* не би била коначна критика те трагедије – која би заувек разјаснила све њене загонетке“ (Фрај 2007: 11-12). Исти раскорак између пишчеве намере и немогућности да је се држи, као и то да пишчева реч није коначна критика књижевног дела, очевидан је у Матавуљевом исказу да је роман *Бакоња фра Брне* писао са намером да прикаже „како васпитање и прилике утичу на карактер“ и „цио живот далматински, све сталече и народ обију вјера“. Но десило се да је „позивање на прилике и људе, на позитивистички, критички разум више узгредно, понекад вештачко, у сваком случају дело неспоразума ондашњег Матавуља са самим собом“ (Константиновић 1962: 14).

Писати о писцу који је у *неспоразуму сам са собом* детаљ је који је Фрај на овом месту, чини се, превидео, будући да је у сусрету са таквим писцима научна критика та која је често немушта¹⁶. Обележавајући четрдесетогодишњицу смрти Симе Матавуља, Иво Андрић је приметио како је Матавуљ за живота био популаран писац, о којем су се афирмативно изражавали и публика и књижевна критика, али додаје примедбу која се показала пророчком и у деценијама које су уследиле: „Историчари књижевности су, у већини, означавали његово књижевно дело истим или сличним речима и често га хвалили, да не би морали да га проучавају.“ (Андрић 1976: 145). А ако су се ипак упустили у проучавање, оно неретко „није право ни потпуно оцењено ни осветљено“ (ор. cit: 153). Напоследку, Матавуљ је то добро знао. Веран свом духу, једном приликом ће рећи, можда резигнирано, а може бити иронично: „Diavolo, за кога сам, дакле, писао ако не за литерарне историке?“ (Матавуљ 2009: 164).

Смисао поливаријантног сижеа је – не дозволити критичарима, историчарима књижевности, читаоцима да *заувек разјасне све загонетке* и у

¹⁶ Матавуљ није усамљен у томе: „Ако критичари сада већ разумеју и у фелџону могу да изразе оно што желим да кажем“, бележи писац који је одлично знао шта значи бити у неспоразуму са собом, „ја им честитам на томе и смело могу да тврдим *qu'ils en savent plus long que moi*“ (Толстой 1953: 269).

чланчићу изразе све оно што је „писац хтео да каже“. Револтирани усклик „Не говорите, *другачије није могло бити...* Провиђење није алгебра“, може послужити као парафрастична дефиниција поливаријантне сужејне схеме у поетици реализма, иако из реализма не потиче, већ из дела А. С. Пушкина (1959: 194). Наиме, поливаријантни суже увек апелује на укидање фатализма и детерминисаности, што је морало одговарати Матавуљевом сензибилитету¹⁷. Богато пространство сужејних могућности није дужно да се у реалистичкој прози преобрази у „реалну“ радњу. Велико „може бити“ као могућа паралелна сужејна линија која покушава да предупреди детерминизам судбине јунака скреће на себе пажњу у *Бакони фра Брну*, причама са недореченим, лажним или нултим крајем (*Аранђелов удес*, *Поварета*, *Ђукан Скакавац*, *Пошљедњи витезови*, *Ђуро Кокот*, *Дигов посао*). Напослетку, откривање вероватних, потенцијалних сужеа постоји са циљем да подстакне читаоца на мисао „могло је бити другачије“ и да га наведе да пронађе конструктивно присуство могућих исхода који нису уобличени у тексту *sensu stricto*, али неупитно постоје¹⁸.

¹⁷ Пишући о својој урођеној омрази према сваком детерминизму, Матавуљ се присећа: „Он (Стјепан Бузолић, прим. аут) бјеше опазио, е ми је у ћуди, да најпрече и најлакше схваћам смијешну страну сваке ствари, сваке појаве, свакога поступка. (...) Ја сам се једва оразумио, да свака ствар, ма и најозбиљнија и најсветија, мора имати своју смијешну страну, али такође, да и најсмјешнија мора имати своје друге стране“ (Матавуљ 2008: 10). Сократова мисао из *Гозбе* (Платон 1993: 39) како би један исти човек требало да уме да напише и комедију и трагедију, толико је опречност осећања нужно својствена естетском утиску, у далекосежнијем читању може постати и питање поливаријантних перспектива (нпр. човеков приватан живот, али и историја цивилизације, у сваком тренутку су пуни опречних могућности).

¹⁸ Запажање о бескрају могућих светова у поливаријантности приповедања у реалистичкој прози постоји у есејистици А. Тибодea. Иако само назначено од стране аутора, наводимо га: „Прави романијер ствара своје личности у безброј праваца у којима би се могао развијати његов властити живот, док их тобожњи романијер ствара у једном једином правцу – у правцу свога стварног живота. Прави роман је нека врста аутобиографије онога што је могуће“ (Тибодe 1955: 9). Само неки од примера поливаријантне сижетике у српској књижевности 19. века, примарно реалистичкој су: полемика са историјским чињеницама у псеудоисторијским романима Ј. Игњатовића, са биолошким детерминизмом у *Вечитом младожењи* и Ранковићевом *Горском цару*, са догађајима који су окоштали у литерарним конвенцијама у Лазаревићевој *Швабици* или *Вертеру*, отварање прозног текста према вансижејној (нпр. *Све ће то народ позлатити*) или још неартикулисаној сужејној могућности (нпр. *Ветар*), поигравање полидијегетичким нивоима у

У приповеци *Учини као Страхинић*, рецимо, поливаријантни сиже је транспарентан како из текста, тако и из Матавуљевог запажања да „Бановић Страхинића није први ни једини јунак који је својој неверној љуби опростио живот“ (Матавуљ 1969: 445). Јунак је истовремено урођен у садашњост али и у прошлост, а његова позиција се релативизује, пошто се „стварности око јунака умножавају и један исти догађај добија више верзија“ (Вукићевић 2006: 99). Опраштање неверства приказује се путем познатог фолклорног сижеа „епски јунак поклања живот неверној љуби и храбро гине у боју, али приповедач нам даје могућност да „поклонити живот“ ишчитамо у значењу јунакове бригае о судбини деце и да погибију у бици тумачимо као самоубилачки гест разочараног човека. Оваква двосмислена читања, заснована на променама перспектива, постављању кулиса за „два театра“ нису карактеристична за епски свет. Контрастирајући епску биографију јунака (поступак епизације јунака) правој (поступак деепизације), Матавуљ демаскира један од основних моделујућих епских принципа“ (ор. cit: 99). Поливаријантни сиже се додатно учвршћује ангажовањем неепског хроничарског сижеа са намером да се племе Дрекаловића опише из позиције „објективног летописца који открива истине о јунацима недостојне херојско-епске вредносне парадигме“. Констатацијом да су ’Дрекаловићи с образом и без образа палили и затирали села’ али и да су ’сва друга племена црногорска живјела таким животом’ релативизује се стереотип узвишеног храброг Црногорца“ (ор. cit: 103).

Исти сиже о почињеној прељуби у окриљу црногорског племена, развијен у поливаријантној схеми у *Учини као Страхинић*, постоји и у приповеци *Покајан грџијех* (1895), али овог пута у моноваријантној схеми. Ислеђивање виновника ванбрачног односа у кругу црногорских главара окончава се одлуком да се жена, која је ванбрачним односима са командиром Радојем прекршила кодекс, или исече на комаде, или да се каменује. Са намером да се предочи црногорски кодекс

Грчићевој приповеци итд. Слободни поливаријантни сиже, рецимо, иде мимо уцртаног пута који јунаци очекују за себе на основу прочитаних сентименталних романа (или каквог другог књижевног модела), примера ради, у Лазаревићевом *Вертеру* или Сремчевом *Пон Тири и пон Спири*. О сличном научном питању, тзв. скривеним или виртуелним наративима у методолошкој оптици и научној традицији знатно другачијој од овде понуђене в. С. Милосављевић-Милић, *Виртуелни наративи*, Нови Сад: ИКЗС, 2016.

понашања – који прописује жртвовање једног члана колектива како би се избегла божја казна и страдање мушких чланова заједнице – сиже се обликује око догађаја који може имати само једну варијанту. У окриљу црногорског морала догађај ванбрачног греха и жртвовања грешника је изузетак, ексцес, те му приличи искључиво моноваријантни сиже. У извесном смислу може се уочити правилност и предвидљивост у црногорским причама. Матавуљ по правилу користи моноваријантни сиже када је непосредни повод за писање тенденциозно описивање црногорског морала, кодекса части, породичне и војничке хијерархије у духу Марка Миљанова и Стефана М. Љубише, а ту релативизму места нема.

Учини као Страхинић је редак изузетак, који додатно изненађује када се зна да је поливаријантни сиже постао обликотворан за предочавање фактичког догађаја. Наиме, у питању је једна од две приповетке коју је Матавуљ, како и сам вели у *Биљешкама*, засновао на анегдоти М. Миљанова, који је опет са своје стране „приповедао само истините догађаје“, бележи Латковић. Латковић с тог разлога претпоставља да је догађај истинит и у Матавуљевој приповеци, као и онај у *Покајаном гријеху*, по свему судећи другој коју је чуо од Миљанова (Латковић 1940: 115). Будући да се поливаријантни сиже креће у флуидном простору релативизма (социјалног, етичког, историјског, психолошког, религиозног), разумљиво је зашто је предочавање њему супротног детерминизма, фатализма и ригидности архаичног, патријархалног црногорског света Матавуљ морао извести посредством моноваријантног сижејног модела, коме припадају и *Завођанка*, *Ново оружје*, *Света освета*. Моноваријантни сиже у већини прича из црногорског круга укида вишезначност која увек искушава естетско осећање неодлучношћу између једносмисленог и двосмисленог читања, те тиме укида и јемство поновног враћања књижевном делу. У причама са моноваријантном схемом не постоје места алтернативе, као што не постоје ни у црногорском погледу на свет којим влада затворена, централизована и ограничена *птоломејевска језичка свест*, како каже М. Бахтин. Читати унивокално зацело је једина могућност, условљена понајпре црногорским етосом а потом и њиме ограниченим избором сижеа.

Са друге стране, идентични књижевни мотиви социјално стигматизоване љубави и жртвовања радикално ће се променити када пређу из моноваријантне у

поливаријантну сужејну схему, која сасвим одговара медитеранском релативизму и адогматизму. У првом случају, *Љубав није шала ни у Ребесињу* (1888) својим шекспировским релативизмом који евоцира *Сан летње ноћи* опонира моноваријантној, ригидној сужејној схеми *Покајаног гријеха*. Опет, насупрот црногорским причама са унивокалним сижеом о људском жртвовању стоји *Пилипенда*, један од најречитијих примера поливаријантног сижеа. Жртвовање члана колектива у црногорском етосу подразумева учињен грех и утврђену кривицу за којом одмах следи кажњавање у складу са нарушеним друштвеним и моралним корективима. Међутим, када се културна семиосфера промени и Матавуљ пређе у далматинско залеђе, дотада сигурне и бескомпромисне забране губе непоколебљивост црно-белог схематизма и бивају дубоко проблематизоване, било у сфери етике, било религије.

Наиме, *Пилипенду* је Матавуљ обликовао на модусу трагичке ироније са њој својственом фигуром *pharmakos*-а или жртвеног јагњета, типичне или случајне жртве која није ни невина ни крива, јер није починила хамартију, трагичку грешку. Оно што се дешава са Пилипендом „није последица нечег што је учинио, већ резултат оног што он јесте, то јест *сувише људско биће*“ (Фрај 2007: 54). У трагичкој иронији *Пилипенде* се нискомиметска иронија и високомиметски мит, односно, несагласно (карактер – казна) и неизбежно (патња), који су у трагедији иначе удружени, овде раздвајају на супротне половине ироније. С једне стране је „неизбежна иронија људског живота“ (Пилипендино страдање није последица *нечег што је он учинио, већ резултат онога што јесте, тј. „сувише људско“ биће*) а са друге стране је „несагласна иронија људског живота“, у којој је „потпуно невина жртва искључена из људског друштва“ (ор. *cit*) те сви покушаји да се некаква кривица припише Пилипенди, заправо му придају достојанство невиности, што и јесте величанствен образац трагичке ироније. Сувишно је рећи да мотив жртвовања *фармакоса*, предочен изразито захтевним модусом трагичке ироније, може бити развијен искључиво у поливаријантној, еквивокалној сужејној схеми.

Разлика између сижеа људске жртве у црногорској (*Покајан гријех*) и далматинској прози (*Пилипенда*) потиче из разлике између типова заплета. Заплети не обухватају само делање, објашњава П. Рикер (1993), већ и трпљење,

дакле, подразумевају не само јунаке као активне, делатне чиниоце, што је случај у црногорској прози, већ и као жртве, наравно, у далматинској прози. Приповетка која стоји на самој граници између црногорског и далматинског циклуса, односно, између два типа сижејног заплета о мотиву људске жртве јесте ванредна прича *Снага без очију* (1894, 1908) у којој је заплет хибрид делања и трпљења, сљубљених у само једном јунаку, капетану Мићи Горчиновићу, активном и пасивном учеснику радње. Ведру приповедачеву недоумицу, „може бит’ да је ударен, а опет може бит’ да ти човјек има баш од нарави моћ којом свачему ухити смијешну страну!“ смениће: „Сјутрадан око поноћи у једној соби официрског одјељења дубровачке војене болнице, пуцањ разбуди послугу и једнога љекара... Људи дотрчаше и констатоваше да се убио пензионисани капетан Горчиновић, који је тога дана примљен био на лијечење!“ (Матавуљ 2007: 239).

Иста димензија пасивности, коју у радњу седам година старијег *Пилипенде* уносе околности отварајући простор за трагику, блиска је поетском дискурсу, пре свега елегији и ламенту. Отуд је разлика између истог мотива људске жртве у црногорској и далматинској причи разлика између миметичке функције заплета у првој (*Покајан гријех*) и референцијалне функције заплета или метафоричке редескрипције у другој причи (*Пилипенда*). *Миметичка функција* заплета (заплет као мимисис једне радње) преовлађује „у пољу делања и вредности одређених временом делања“, док *метафоричка референција* „преовлађује у пољу чулних, трпних, естетских и аксиолошких вредности“ (Рикер 1993: 7). У *Снази без очију* се укрштају миметичка (устанак у Херцеговини, 1875) и референцијална функција заплета (самоубиство), да би се са приповеткама из далматинског живота Матавуљ определио највећма за други тип сижејног заплета. Стога је у *Пилипенди*, али и далматинским причама уопште узев, заплет средство за „реконфигурисање нашег збрчканог, безобличног и у извесној мери немуштог временског искуства“ (op. cit), што се никако не може рећи за приче из црногорског живота. Како је сиже у непосредној вези са временом, референцијална функција заплета у далматинској прози садржана је у „рефигурисању временског искуства уз помоћ фикције“, дакле, у временски дистанцираном искуству писца које црногорска проза није могла познавати услед своје пристрасне тенденциозности.

Са проблемом поливаријантног сижеа у књижевности реализма изврсно кореспондира позната Бахтинова теза о томе да је „човек или изнад своје судбине или испод своје људскости“ и да је захваљујући том „избитку људскости“ који превазилази судбину јунака фикцијска стварност „само једна од могућих стварности, она није нужна, већ случајна и у себи носи друге могућности (...) Када је човек престао да се поклапа сам са собом, и сиже је престао да исцрпљује човека до краја“ (Бахтин 1989: 470-471). Сходно томе, на сижејне резултате у Матавуљевим приповеткама са поливаријантним сижеом се сасвим слободно може гледати као на *једну од* реализованих могућности, која ниуколико не исцрпљује сву стварност. Поједине Матавуљеве јунаке који су „већи од своје судбине“, попут Ђукана Скакавца, Илије Булина, Пилипенде, Аранђела, Јурете Лукеша, Бакоње фра Брна одиста одликује „избитак људскости“, а оно што се са њима *није* догодило такође је извесна стварност нереализоване могућности. Она постоји у наративу као посебна тема, као друга сижејна линија, као *могући сиже* (М. Бахтин, С. Бочаров) или *сижејно пространство* (Ј. Лотман). Речју, поливаријантни сиже настаје када писац свесно остави у тексту траг „милиона могућих исхода“, баш како је Л. Н. Толстој писао: „Смишљати и промишљати све што се може догодити са јунацима књижевног дела у настајању (...) и узети у обзир милионе могућих исхода, само да би се од њих изабрао један, то је страховито тешко. Тиме се ја бавим“ (Толстой 1978: 405). Пол Рикер је веровао да постоје „(још) неиспричане повести“, које је назвао „потенцијалне повести“. Одломци проживљених прича, снова, сећања – из тих крхотина треба извући „једну причу која је у исти мах најнеподношљивија и најсмисленија“ (Рикер 1993: 99). Попут *Поварете* и *Пилипенде*.

Примера ради, фабула у *Бакоњи фра Брну*, изведена из нанизаних догађаја, нагло прекинутих, оставља утисак да је Бакоњина судбина тек једна у низу могућих сижејних варијаната које су наговештене у назнакама нереализованог сижеа васпитног, социјалног, хроничарског или психолошког романа. Насупрот тим романима у потенцији, анегдотско приповедање образује карневалски поглед на свет који својом непредвидљивошћу и непоузданошћу одриче, изврће и исмева фаталистичку и императивну ритуалност, етичку, социјалну или историјску

детерминисаност, а свака је један од поетичких маркера у четири типа реалистичког романа¹⁹.

Незавршене судбине јунака, непредсказиви и много богатији исходи и расплети од оних задатих конвенционалним литерарним мотивима, здраворазумском логиком и типским приповедним решењима задатак су поливаријантног сижеа. Овај тип сижеа пореклом из романтизма са доласком модернијих књижевних струјања био је изнова афирмисан, сада у форми симболичког сижеа (код Матавуља чеховљевско-мопасановске провенијенције), којим се емпиријско-свакодневни амбијент постепено замењивао естетизованом стварношћу. То није увек лако уочити, посебно у реалистичкој прози која апелује на „живот“ и подстиче наивни утисак о непосредним аналогијама између уметничке стварности и њених референцијалних корелата. У поливаријантном сижеу се предност даје естетизованом а не референцијалном моделу ситуације. Тек ће у последњим двама фазама српског реализма бити јасно видљива оријентација на моделирање сижеа према иманентним законима саме књижевности, уместо на дотадашњу корелацију између сижејног догађаја и његовог вануметничког еквивалента. Сижејна ситуација у том случају није више подражавање и „копирање“ животног догађаја, већ подражавање литерарног модела из којег се понекад могу извести бесконачне приповедне могућности.

Проблем поливаријантног сижеа подстиче дискусију и о границама мимезе у поезици реализма. У старогрчком језику појам *подражавање* није значио понављање виђених појава, репродуковање спољашње стварности, већ изражавање унутрашње: подражавање је означавало експресију сличну функцији глумца, а не кописта, и односило се на мимику, музику и игру, све до Демокрита и Платона. Појам мимезе у Аристотеловој теорији не треба сводити искључиво на

¹⁹ Пружање отпора ритуалности и детерминисаности уз помоћ сижеа манифестује се различитим композиционим решењима, не само анегдотским. Поменућемо само најфреквентније у поезици српског реализма: парови јунака-двојника (*Један разорен ум* Л. Комарчића), трострука степенаста сижејна композиција (*Стари врускавац* С. Ранковића), мрежа испреплетених мотивација (*Горски цар* С. Ранковића), паралелна, парна композиција и упарени јунаци (Игњатовићеви и Сремчеви романи). Сви сижејни механизми отварају могућност за другачији исход, који ће ипак остати нереализован (судбина Шамике и Пере Кирића, учитеља Пере, Калче и Светислава, Лазаревићевог Јанка, судбина трију покољења Ранковићеве „хронике“, итд).

значење *imitatio* (подражавање нечега већ постојећег), како се појам из *Поетике*, прихваћен од Платона, тумачио у епохи ренесансе, класицизма и реализма. Тумачећи мимезу у складу са њеним двојним значењем, као „подражавање или приказивање“ (*imitation ou représentation*), Пол Рикер сугерише да таква репрезентација нема одлике копије, тј. удвајања *présence*, већ „предочене стварности“ (*activité mimétique*). О аристотеловском мимезису као појму који означава не толико „подражавање“ или „копију“, као што је случај код Платона у X глави *Државе*, колико „предочавање“, пише и Кете Хамбургер, док Женет децидирано пружа отпор појмовима „репрезентација“ и „имитација“²⁰.

За разлику од историчара који приповеда о томе шта се одиста догодило, песник „не говори о томе шта се догодило, већ о томе шта се могло догодити према законима вероватности и нужности“ (51 b 4 – 51 b 7). И тако је предмет поезије не „стваран догађај“ (*τα γεγόμενα*), већ „могући догађај“ (*τα δυνατά*). Сетимо се чувеног исказа којим је И. Кант нападао Р. Декарта: „Тридесет могућих талира није мање него тридесет реалних“. Или Тибодеве реченице: „Генијални писац романа оживљава оно што је могуће, он не оживљава оно што је стварно“ (Тибодеве 1955: 9). Речено са позиције савремених књижевних теорија попут Долежелове, Аристотелу, који није говорио о мимезису као подражавању и копији, већ уметничкој конструкцији, био је стран редуccionизам „теорије једног света“. Отуд Долежелова теорија уметничког замисла као приказивања могућих светова није тако далека од Аристотела, како бисмо у први мах претпоставили.

Импликације Аристотеловог, али не и Платоновог појма мимезе постоје у аутопоетичким записима Симе Матавуља. Пишући о истини у уметности у чланку *Реализам*, преводу или вероватније преради поетичких ставова Ивана А. Гончарова из чланка *Лучше поздно чем никогда*, Матавуљ додаје једну

²⁰ У *Nouveau discours du récit* Женет објашњава како је користио термин *информација* не би ли избегао употребу термина *репрезентација* и *имитација*: „Из разлога по хиљаду пута већ објашњених (и не само са моје стране), ја не верујем да имитација постоји у приповедању, јер је приповедање, као и све или скоро све у књижевности, језички чин и стога приповедање само по себи не може поседовати више имитације него што је има у језику уопште. Приповедање, као и сваки језички чин, не може радити ништа друго до информисати, односно, пренети значења“ (Genette 1983:29).

формулацију која не постоји у изворном тексту руског писца. Реч је о слободнијој парафрази наведеног Аристотеловог става о истини у песничкој уметности: „Право имате што нећете да трпите лаж ни у уметности, али немате право што нећете да разумете да обична лаж у уметности може бити истина. Није лаж у уметности када кажеш оно што није било, него би била лаж кад би тврдио оно што се не може догодити. Покушајте описати неколике појаве из живота, онако тачно и оним редом како су се збиле, па и то може изгледати невероватно, али свакако то није потребно у уметности“ (Матавуљ 2008а: 354). У причу *Цигански укуп* писац пресликава свој став: „Помислих: да неки сликар овај приказ пренесе из живота на платно, доиста би многи тврдили да је то нескладна измишљотина – толико је реалност понекад невероватна! Чудна, заиста, слика! Човек упрћен мртвачким ковчегом узјахао на столицу, у једној руци држи крстачу, у другој стакло ракије, а у залеђини пијани људи и свирачи“ (Матавуљ 2007: 106). Слична *невероватна реалност* која подсећа на неки „чудан сан или, ако хоћеш, неку чудну комедију“ постоји у потенцијалном авантуристичком сижееу у приповеци *Дигов посао*, где се у кратком наративном блоку набрајају сижеејно нереализовани догађаји, који би у другом случају захтевали обим романеског штива и вероватно склизнуће из реалистичке оријентације.

Већ је Г. Ерор запазио да је готово извесна претпоставка да је Матавуљ читао Аристотелову *Поетику* (највероватније у преводу Армина Павића, издату 1869. у Загребу или на неком од страних језика)²¹. О томе се може судити и на основу појединих истанчаних критичких опаски у *Биљешкама* (нпр. одломак о *Милошу од Поцерја*), у писмима у којима спомиње рад на *Бакони фра Брну*, у чланку *Непријатељи уметности*. У приступној беседи за Академију наука каже:

²¹ У Гончаровљевом чланку *Лучше поздно чем никогда*, који Матавуљ парафразира, стоји: „Појава у целини пренета из живота у уметничку творевину губи истинитост стварности, а неће постати уметничка истина“ (нав.пр. Ерор 1981). Исти закључак Ерор проналази у предговору романа *Пјер и Жан*, где Мопасан, позивајући се на Боалоа, примећује како истина није увек уметнички вероватна. Критички се односећи према догми реализма „само истина и гола истина“, пише Ерор, Мопасан указује да су даровити реалисти заправо „илузионисти“, између осталог и зато што су често „приморани да исправљају догађаје у корист вероватности а на штету истине“ (Ерор 1981). Разуме се, тај увид у самобитност уметничке истине спрам документарне Матавуљ није увек доследно примењивао, о чему сведоче његове несижејне приче.

„Као да је научна истина исто што и уметна, као да и скроз измишљени догађаји не садрже уметну истину“ (Матавуљ 2008а: 198). А у чланку *Реализам*: „Човек од науке открива готову, али у природи скривену истину. Човек уметник посматра истините догађаје, па пошто му се они угнезде у машти, пренесе их одатле и сљуби их како му се свиди у своје дело; у своме раду он не рукује са стварима и догађајима, него са њиховим приликама сличности (...) дакле није свеједно, уметничка истина и обична или научна истина (Матавуљ 2008а: 354).

Један од најпробитачнијих начина за постизање поливаријантног сужеа, а особено симболичког јесте маневрисање *наративним кретањима*. Наиме, проблем односа времена приповедања и исприповеданог времена окупирао је наратологију још од чланка Гинтера Милера *Erzählzeit und erzählte Zeit* (1948) све до подробне разраде у тези о *mouvements narratifs* Ж. Женета. Укратко се проблем своди на питање селективности дискурса према догађајима. „Растегнуто“ приказивање успорава приповедање, а селекција невеликог броја елемената „сажима“ приказивање како би се приповедање доживело као брзо и лаконско. „Растегнутост“ и „сажетост“ нису ништа друго до низак или висок степен селективности у односу на догађаје. Догађаји који по природи заузимају дуг временски одсечак позиционирају се негде између епизода и њима се у најбољем случају посвећује кратак извештај о минулим годинама („прошло је неколико година“). Такав низак степен селективности ће у Игњатовићевим романима образовати хроничарски суже, чијом се усиљеном сажетошћу поручује да је свет само „таштина над таштинама“ на коју не вреди трошити много речи. У исти мах, херметичност сужејне елипсе се избегава разуђеним приповедањем, односно, техникама које не припадају дијегези, већ екзегези. Хроничарски суже може пратити и изразито висок степен селективности, посебно када писац жели да предочи априорну историјску епистему, што неретко резултира раскораком између равни садашњости и епске прошлости (нпр. у Љубишиној прози се историјско време сажима до пословице (*Кањош Мацедонових*) или елипсе (*Продаја патријаре Бркића*)). Но, сажето приказивање праћено високим степеном селективности догађаја наћи ће се у посве другачијој функцији у фази зрелог реализма. Док се важним моментима у радњи Матавуљевих приповедака *Поварета*, *Пилипенда*, *Аранђелов удес*, *Ускрс Пилипа Врлете*, *Наумова слутња* не

поклања очекивана пажња (нпр. потпуна или делимична неодређеност психолошке мотивације), детаљи који у први мах изгледају безначајно добијају изненађујуће прецизну обраду. Крајње поједностављено, однос времена и селективности у сижејној творби се може представити једначином: сажетост + низак степен селективности = хроничарски сиже; сажетост + висок степен селективности = поливаријантни (симболички) сиже. Такав, рекло би се, немотивисан однос између сажимања и разуђивања, излишна детаљизација или пак несувисла сумарност приповедања чине да приче изгледају као да су „голе“, у епохи која је тражила подробно описана осећања а не „голе“ догађаје. Међутим, убрзо је постало очигледно да пунктуална техника обраде времена омогућава да се на свега неколико страница оствари ефекат пуноће животног тока, управо посредством поливаријантне сижејне схеме која не захтева превише наративног простора. То је уједно разлог више зашто поједине прозне минијатуре Симе Матавуља подлежу поређењу са „романима у малом“.

Класификација кардиналних типова сижеа (*класични и митолошки сиже*) Јурија Лотмана (1973) додатно осветљава типологију сижеа у Матавуљевој прози. Лотман је развио и допунио Хегелов концепт сижејне колизије општепознатом формулацијом сижејногеног догађаја: када јунак прекорачи границу семантичког поља, тј. наруши рампу (физичку, топонимску, временску, етичку, идеолошку и сл) настаје догађај у тексту и неопходни услов за образовање класичног сижеа²². На пример, у основи митолошког сижеа се не налази нарушавање рампе; строго говорећи, нарушавање рампе овде није ни могуће. На наведену типологију се, подједнаком универзалношћу, надовезује селекција сижеа на оне са *кумулятивним* и оне са *линеарним* типом догађаја. Или, ако је реч о подели према принципу временског континуитета, на *концентрични* и *хроникални* тип сижеа. Тип сижеа који се заснива на центрифугалном догађају је кумулативни или митолошки/циклички сиже са следећим одликама: одсуство категорије почетка и

²² За формирање сижеа и развитак сижејне динамике неопходна је колизија, сматра Хегел, тј. догађај који урушава неки владајући поредак. Колизија је нарушавање које се не може дуго одржати у стању трансгресије, већ мора подлећи поновном успостављању хармоније. Тренутак колизије или садржајних противречности је моменат када фабула прелази у сиже, те се за сиже може рећи и да је „колизија у покрету“.

краја (приповедање може почети из било које тачке и у било којој тачки се може завршити); изоморфност и хомеоморфност јунака (различита имена/маске истог типа јунака); свођење света ексцеса и аномалија на норму и стабилно устројство. Типолошки је овом моделу супротан тип текста са линијским временским током који фиксира случај, ексцес и нарушавање извесног поретка. Неопходно је нагласити да та два сижеа у чистом виду не опстају и да је савремени сижејни текст плод интерференције оба типолошка модела.

У појединим случајевима се циклички сиже ангажује не би ли се образовао *провинцијски сиже*, а неретко и пародија линеарног сижеа, примера ради, у жанру алегорично-сатиричне или антиутопијске приче. Посреди је пародија реалистичког линеарног сижеа (обележеног календарским временом), који предочава аномалије и ексцесе. Будући да у фази дезинтеграције српског реализма аутори претендују на приказивање слике света у којој друштвене аномалије постају правило, линеарни сиже више не служи сврси. Зато ће у духу антрополошког песимизма искористити циклички сиже не би ли показали како приказани догађаји из сфере религиозне, социјалне и политичке стварности нису никаква аномалија ни инцидент, већ трагична закономерност. У антиутопији и сатири сижејни догађај је често пресецање тополошке границе између два света, уместо семантичке границе, као у линеарном сижеу; у кумулативном ланцу догађаја размењују се „метонимије“ јунака, тј. изоморфне маске главног јунака; време није календарско, већ митолошки циклично а хронотопично уступа пред ахронотопичним приповедањем. По узору на митолошки циклични сиже, из морфологије главног јунака се развија сижејна радња а колизивну радњу, која урушава утврђени поредак и уводи трансгресију, замењује неколизивна радња која суштински ништа не мења. У исти модел кумулативне изградње сижеа, који се заснива на непротивречном типу догађаја, могу се уврстити и поједини романи Стевана Сремца и Симе Матавуља (*Бакоња фра Брне*). Примера ради, сиже се гради кумулативним нарастањем ланца каприца парова изоморфних јунака, при чему је већина епизода семантички таутолошка. Морфологија јунака која изазива таутологију догађаја је основни закон митолошко-фолклорног сижејног поретка. Другим речима, када јунак чини само оно што сам семантички означава (Бакоња – бакочити се, поп Хала и поп Кеса, Курјак, итд) посреди је пародирање или пак

дезинтеграција линеарног (класичног) сижеа ангажовањем цикличног сижеа са неколизивним типом догађаја.

Посебан подтип линеарног сижеа је хроничарски сиже, врло продуктиван у приповеткама *Љубав није шала ни у Ребесињу*, *Нови свијет у старом Розопеку*, *Догађаји у Сеоцу*, *Људи и прилике у Гулину* и у извесном смислу одржава континуитет у прози српског реализма. Категорију уметничког времена у хроничарском сижеу Матавуљевих приповедака обележава приповедач налик на репортера који, изгарајући од жеље да сазна од сведока шта се догодило, ствара илузију писања у ходу. Матавуља овде не привлачи фиксирана нараторска позиција у једној искључивој фокализацији. Његовим приповедачима су неопходне најмање две тачке гледишта (од којих је једна хроничарска), јер се сменом фокализација постиже ефекат који Лихачов назива *ефектом доренесансног сликарства* – јунаци и догађаји су приказани из неколико углова и перспектива. То је једна од предности илузије летописног времена и ангажовања приповедача-хроничара, „летописца савременог доба“. Корелат *ефекту доренесансног сликарства* у поезици српског реализма је *поетика гласова*. Гласине дају хроничарском приповедању оно што му је неопходно: од несижејне грађе, гласова као отворених сижејних могућности образује се сиже податан поливаријантној сижетици. У гласинама које „нису приче већ приче у настајању“ приповедање се „ослобађа места, извора и личности“ (Иванић 2002б: 87) те се гласинама по правилу не уобличава сиже, колико приповедање само себе анимира или провоцира (Иванић, Вукићевић 2007: 282). Као и сви приповедачи који се држе фолклорне традиције и Матавуљ „воли да догађај саопшти по одјецима, у којима један те исти чин добија сасвим неподударне описе“ (Иванић 2002а: 196).

Налик летописцу, Матавуљ придаје подједнак значај и важном и неважном, обједињујући оно што је прворазредно и за радњу ирелевантно. „Брзи летопис“, како Лихачов каже, није покушај архаизације приповедања или механичког васкрсавања заборављених форми уметничког времена. Притом, Матавуљ не тежи да репродукује летописно време, иначе епско, колективно сазнање времена, само га уграђује у глас приповедача-хроничара (уместо у догађаје) који излаже догађаје под тобоже ванвременским диктумом. Летописно време се заснива на механичком сједињавању, унутар једног хронолошког оквира,

догађаја различитог калибра који су слабо повезани узрочно-последичном зависношћу; механичко спајање различитих извештаја о догађајима истиче провиденцијалну тачку гледишта летописца, његову особену филозофију историје, очигледно, сујетност. Уобичајено је да се хроничарски сиже образује поступком кумулације догађаја о којима се приповеда неселективно, пренебрегавањем психолошког портретисања јунака. Међутим, Матавуљ не упошљава хроничарски сиже са намером да предочи сујетност светске историје или цинично знање о баналној трагичности сваког људског делања као што чини Ј. Игњатовић. Нити користи, попут С. Сремца, *поетику гласова* којом се модел света тривијализује. Хроничарски сиже и његова хотимична неселективност у бокелским приповеткама показују да је приповедање „произвољна надградња стварности („кићење“, како би рекао Матавуљ)“, „немогућност да се говором допре до истине о свету“ у сижеу који сам себе провоцира; најпосле, он ствара комичан ефекат у контрасту између гласова и ствари (Иванић, Вукићевић 2007: 282-283).

Комичан ефекат се појачава када се хроничарски сиже удружи са провинцијским сижеом и провинцијским хронотопом, који су свакако опонентни летописно-хроничарском приповедању. У тој „игри несагласја унутар сагласја“, како каже Аристотел, долази до укрштања хроничарског времена и њему опонентног провинцијског хронотопа и сижеа. Провинцијски хронотоп и сиже носе садржину која је прозаично-циклична и „пошла“, у естетском и моралном смислу, то је „не само очита, отворена недаровитост (јунака), но углавном лажна, вештачка важност, вештачка лепота, вештачка памет, вештачка допадљивост“ (Набоков 1999: 389-393). Као таква она се смешта у оквире хроничарског линеарног приповедања које претендује на историчност и аутентичност. Сличан поступак укрштања сижеа високог регистра са фабулом, стилем или жанром ниског регистра, но комплекснији, постоји у приповеци *Пошљедњи витезови*. У наизглед некомпатибилној садржинској форми (хроничарски сиже + провинцијски хронотоп) која укршта „мало“ и „велико“ време (в. поглавље *Поромањени новелистички сиже*) у бокелској прози се образовала благонаклона комика, али у *Пошљедњим витезовима* она је узрасла до конструктивно захтевније травестије и бурлеске.

3. 4. ВЕРБАЛНИ СИЖЕ ИЛИ „РЕЧ НА ДЕЛУ“

Свест о стилу као унутрашњем принципу организације књижевне форме одвајкада је присутна у науци о књижевности и филозофији (в. *Несавремена разматрања* (1876) Ф. Ничеа). Лингвистички оријентисани проучаваоци сматрају да стил обухвата искључиво језички слој дела, тј. његову спољашњу (по Хегеловој терминологији) форму и представља индивидуалну употребу језика (К. Фослер), суму свих одлика индивидуалног говорног система (К. Гартнер) (Маркевич 1980: 115). Уз истицање експресивног својства књижевног стила (Б. Томашевски, М. Рифатер и др), већина проучавалаца је екстраполирала стил не само на спољашњу форму, већ и на унутрашњу форму књижевног дела, тј. на композицију у целини (В. Жирмунски, Л. Долежел и др), дакле, стил нема само орнаменталну функцију, већ и инструменталну, повезану са садржином а не само са формом књижевног дела (Р. Барт). Поједини научници су иступали против „осадржњавања“ стила (В. Шкловски, В. Кожинов), али се у мањој или већој мери признавала веза између стила и садржине. На пример, В. Жирмунски подређује стилу тему, ликове, композицију и садржину, која се испољава у речима, али се не исцрпљује у њима (аналогно томе се говори о стилу идеје, стилу теме, стилу јунака, језика).

Уопште узев, стил као важна синтетизирајућа компонента у постизању јединства садржине и форме омогућава самодовољност књижевног дела, која и јесте знак његове уметничке употпуњености. У исти мах, стил предочава и личност аутора, о чему се интензивно писало од Хегела до научника 20. века који су повезивали стил са индивидуалном имагинацијом (В. Кајзер), са биолошким предиспозицијама (Л. Шпицер), са индивидуалном и колективном психом, са тајанственом митологијом писца (Р. Барт), све до стила као потпуне идентификације личности и писца (В. Иванов). Главни носилац идиостила је засебно књижевно дело (Б. Кроче, В. Кајзер) у којем све, од модела света до интонације носи на себи печат ауторске личности, његово егзистенцијално самоосећање, животни став, друштвени темперамент, однос према књижевној традицији. Но схватање идиостила се не ограничава једним књижевним делом, већ постојано присуство ауторског „ја“ у разним делима и условљава стилистички

образац. Насупрот теоријама индивидуалног стила постоје и оне које наглашавају наиндивидуална, типолошка својства стила, имајући у виду пре свега општи стилски контекст једне књижевне епохе (Х. Велфлин, Т. С. Елиот, М. Фуко, „нова критика“, итд).

Ванредна стилогеност прозе и виртуозно владање језиком у делу Симе Матавуља опште је место готово једногласног консензуса (нпр. П. Ровински, М. Цар, М. Савић, В. Латковић, Р. Константиновић, итд), уз понеки изузетак (М. Кашанин). Естетику индивидуалног стила Матавуљ је могао развити тек након одласка из Црне Горе, где су га кочили сервилни начини изражавања, уходани и коришћени по навици или тенденцији. У црногорској прози, рецимо, описане појаве Матавуљ отежава „китњастим надомецима“ који на данашњег читаоца могу негативно деловати (за разлику од оновремене рецепције). На пример, једна од стилема црногорске прозе је перифраза, којом се замењује прост исказ сложенијом вишечланом конструкцијом са статусом стилски маркиране јединице (Радуловић 2009: 355). Перифрастично или описно приповедање као стилска црта изразито је заступљена код Љубише и Миљанова, одакле ју је Матавуљ прихватио не би ли повећао стилску експресивност и сликовитост. Синонимично изражавање и перифраза су онеобичени искази који имају мањи степен апстракције и већу конкретност у односу на неперифразу, значењско гранање и рељефност (нпр. „крст од три прста“ – хришћани, „катунска орлушина којој бјеху оба крила сломљена“ – погибија двојице војводиних синова, „изнијеше ногу пред другима“ – отићи, „сунце стиже до пола неба“ – подне, „истрже испод крила сва четири сина“ – изгубити синове, „изнети ногу“ – побећи, „даде маха ногама“ – отрчати, „огарила наусница“ – сазрео).

У далматинским и београдским причама Матавуљ радикално мења и преиспитује стилски манир. Пише прецизније, једноставније, са чистом и звонком интонацијом која није пригушена ораторством, већ ослобођена прозирношћу и унутрашњом музикалношћу реченице. Реченицу сада изводи из интонације текста и подтекста, уместо изван текста, из народне и колоквијалне реторике, често пуне редуванци, из истрошеног паремичног стила, стилема народне епике или књижевних конвенција старије сентименталне и романтичарске прозе. Док се пишући црногорску прозу препуштао речима, у зрелој фази се упушта у борбу са

речима, јер се сада сва снага његове прозе налази у фокусу који не сме бити приступачан потпуном објашњењу речима, а камоли перифрази. Примера ради, у *Бакоњи фра Брну, Бодулици, Пијеру и Дзандзи, Ђури Кокоту* фокус се налази у ритмичкој модулацији говора, тј. гласовној вредности речи. У њима је Матавуљ „нашао звук“, ритам прозе и њену основну мелодију. За разлику од црногорске прозе која носи само спољашњи, празан звук, бокелска и делом далматинска проза (*Бакоња фра Брне*) поседује унутарњу мелодију. Матавуљево осећање прозног ритма је органско и заснива се на одличном познавању и тананом осећању матерњег језика. Међутим, књижевни језик се у једном делу далматинских и у београдским причама другачије образује, јер се ослања на стилистичке форме које се могу сматрати неутралним. Реч је о томе да у далматинској и београдској прози говорни материјал углавном служи за повезивање композиционих делова са осталим елементима уметничке структуре. У њима се, управо, догодило оно што Матавуљ није могао постићи ни у црногорским ни у бокелским приповеткама: потпуно сједињење индивидуалног стила и унутрашњег интегритета прозе, што значи да се пишчеве мисли прикупљају и густо стешњују како би међусобно изразиле једна другу по унутрашњој логици дела.

Матавуљ, по правилу, у далматинским и београдским причама не даје опсежне описе јунака (изузети су ретки, рецимо *Преображења, Сликареве успомене*), већ пушта јунаке да говоре, а све оно што би можда приповедач рекао, јунаци описују неприметно и изражајније. Реалистички манир потанког описивања је Матавуљу био неудобан, чини се, због логичког распореда у композицији: описивање јунака, њихових биографија, опис места, средине, амбијента, да би тек онда почела радња. Примера ради, писци као што су Текери и Балзак казују читаоцу шта се догодило, уместо да му прикажу сцену, казују му шта да мисли о јунацима, уместо да допусте читаоцу да сам просуди или да допусте јунацима да причају један о другом. Друга редакција приповетке *Пошљедњи витезови* је одличан пример како се читава два уводна поглавља, описи географског положаја, историјата Шибеника, његових становника, грађевина сасвим избацују, како би приповетка почела онеобиченим гротескним приказом неких чудноватих радњи и једнако чудноватих, неименованих фигура,

које тек у другој глави почињу добијати имена и индивидуални профил. У приповеткама по којима се Матавуљ препознаје, свакако у *Поварети* и *Пилипенди*, постоји оно познато правило: „Након десетина таквих страна (подробног описивања, прим. аут) и свих испитивања, читалац није ништа више упознат са јунацима. Напротив, када писац намерно убади овлаш и тобоже нехотице неко опажање или црту јунака који још није описан, иако је радња увелико отпочела, ефекат је посве другачији“ (Толстой 1936: 312)²³.

Такав поступак *ex abrupto* сврсисходан је у најмање два случаја. За постизање регресивног расплета који у себе укључује елементе експозиције и као да другим начином, другим углом осветљава исходну радњу (нпр. *Аранђелов удес*, *Наумова слутња*). Овакво поновно казивање повести, пише П. Рикер (1993), ствара другачију представу о времену. Оно не тече од прошлости ка будућности, јер сећање (приповедача, јунака, читаоца) преокреће природни ток времена, те читавањем краја у почетак и почетка у крај време читамо наопачке. Други случај је задржана експозиција, када приповедање почиње са закашњењем – радња је увелико почела негде ван текста а приповедач нас, остављајући утисак некога ко се ту случајем задесио, упознаје са ситуацијом и јунацима, попут пролазника који окрзне познанике поздравом, само да би га следећег трена нестало. Уместо да описује стешњеност, загушљивост малог простора у којем обитавају Пилип и Јела Бакљина, уместо да дочарава хладноћу, гладовање, сиромаштво, онако како би са текстуалном насладом чинили Балзак или Флобер, Матавуљ у оштре, прецизне, као у камен резане реченице убади „овлаш и тобоже нехотице опажање“ дима, запаљеног смрековог корења, ретких цепаница, „или црту јунака који још није описан, иако је радња увелико отпочела“, жућкасте крупне зубе, косу без повезаче, Курјела који, сама „кост и кожа“, у три речи описује оно за шта би требало десетине страна са свим подробностима реалистичке вивисекције.

Такво проучавање онтологије сижеа и уже релације сиже – стил од виталног је значаја за остале аспекте сижетике Матавуљеве прозе. У чланку *О основама филма* Ј. Тињанов разматра различите типове саодноса између сижеа и

²³ Слично запажање постоји у чланку Јована Храниловића (в. *Књига о Матавуљу* 2009). Остаје отворено питање да ли је Храниловић парафразирао наведен Толстојев став или је реч о индивидуалном запажању.

фабуле и, између осталог, помиње како „сиже може бити ексцентричан према фабули“, што је релација која је парадигматична за бокелске приповетке *Ђуро Кокот*, *Бодулица*, *Пијеро и Дзандза*, једним делом и за роман *Бакоња фра Брне*. Реч је о томе да се у њима „сиже развија мимо фабуле (...). Тада улогу главног сижејног покретача преузима стил, стилске релације које повезују фрагменте између себе” (Тићанов 1977: 256-257). Тај сижејни механизам је могућ када се умањи или потпуно укине дистинкција између језика и смисла („поруке“), односно, када се језик затвара унутар себе и, *виталан као ђаво*, камелеонски прилагодљив, сâм постаје садржина књижевног дела. У *Бакоњи фра Брну* и бокелској прози често и сам звук, фоничка природа језика постају једини смисао, што делу даје лакоћу усмене сценичности, која се троши при преносу на нечујни штампани примерак: „Мени је глава пуна прича“, вели Матавуљ у једном писму, „и мило ми је причати, али није мило писати“ (нав. пр. Кашанин 2001: 189). Томе у прилог говори „јачко памћење његово. И као што је ђаком могао од шале научити наизуст 200-300 стихова“, примећује Љ. Јовановић, „тако необично и сад памти живот који је видео. Нема он никаквих бележака ни записа“ (*Књига о Матавуљу* 2009: 49). Брижљивост са којом је Матавуљ у седам прича (*Богородица Тројеручица*, *Дијете*, *Поварета*, *Бакоња у Биограду*, *Гоба Мара*, *Петљина цура*, *Откровење*) мењао наречје, пишући екавицом за читаоце српских крајева, да би их у коначној редакцији вратио њиховој матичној ијекавици већ говори сама за себе.

Ова илузија усменог модуса²⁴ несумњиво је била блиска Матавуљу који је, како је посведочено, умео бити немаран према бележењу усмено инсценираних догодовштину, те је неке од најбољих „гаталица“ након својих козерских драматизација оставио незабележеним, сећа се Лаза Костић (*Књига о Матавуљу*

²⁴ Свесни смо вишезначности термина *модус* и оградајуемо се на дистинкцију између усменог и писаног модуса, не би ли се заобишло мешање термина *модус* и *дискурс*. Између два модуса постоји разлика у временском режиму (синхронизитет усменог модуса), другачијем темпу (брзина усменог говора и разумевања усмене речи је већа од брзине и разумевања писане речи), појави фрагментарности у усменом модусу (прозодијске јединице имају тенденцију завршености и аутономности) и интеграције у писаном модусу (клауза се интегрише у сложене синтаксичке конструкције) (в. Кибрик А. А. *Модус, жанр и друге параметри класификации дискурсов. Вопросы языкознания*. Москва: Институт языкознания РАН, 2009).

2009: 70-71). Према сведочењу М. Савића, Матавуљ је поједине приче прво усмено приповедао а потом записивао (нпр. *Како се Латинче оженило*). У питању је, рекли бисмо, Матавуљев отпор да флуидни, неухватљив, а увек жив звук приче фиксира једном за свагда. Стога Р. Константиновић опажа да „његову прозу ваља слушати да би се добро разумела“, јер „његова проза није написана већ изговорена реч“: „Уосталом, и његово разумевање остаје, најчешће, у границама слуха, као чисто музички доживљај: код Матавуља нема рефлексije која би била довољна да се он овако моћно оствари као што се остварио, нема идеје која би, сама собом, могла да наткрили све дуго“. Дакле, вербални сиже у правом смислу значи да „Матавуљ остаје Матавуљ само док се обраћа нашем слуху“ (Константиновић 1962: 9).

Држећи се оквира свакодневног искуства, П. Рикер је у последичној вези епизода у нашем животу видео *још ненаписане* приче које траже да буду исприповедане. Њих зове *потенцијалним причама*, *још неиспричаним сторијама нашег живота* које сачињавају предисторију, неки задњи план из којег изниче један исприповедани наратив. *Још ненаписане приче нашег живота* особито воле усмени модус. Он тражи „макар илузију слободне импровизације и лакоћу неусиљеног тона где је сиже само схема“, пише Ејхенбаум, и не може поднети форму романа који се „као израз писане културе не бележи већ пише, и то баш за читање“. Жива реч усменог модуса „тоне у тој гломазној маси, (...) дугим дијалозима, опширним описима догађаја, компликованости фабуле“ (Ејхенбаум 197: 242-243), због чега је, врло вероватно, Матавуљ и одбио да их запише „баш за читање“²⁵.

Како се одвија процес појачавања усмености науштрб писаности, односно, како се постиже ексцентрични „сиже који се развија мимо фабуле“ може се илустровати на једном врло једноставном поступку, уклањању разуђених описа локалитета. Таква делокализација радње и редукција путописне дескрипције, о чему је писао Г. Добрашиновић, за резултат има смањење референтне функције и сразмерно повећање поетске функције језика. Тако, на пример, „у *Бакоњи фра*

²⁵ Не треба заборавити да је црногорске приповетке Матавуљ писао под директним утицајем усмене црногорске традиције, те је и роман *Ускок* (1885), може бити, баш и настао као рецидив драматизације *Балканске царице* (1884) кнеза Николе.

Брну није унио из претходне верзије казивање о зулуму Турака по заузећу Босне пред којим су се и фрањевци разбјежали, углавном у Далмацију; такође ни опис самостана Висовца у који су се смјестили фрањевци-добјеглице (то је и податак гдје се збива радња романа; у преради је само почетно слово В., што чини за називе мјеста и у неким другим радовима). (...) Из *Чудноватог бракосочетанија* (у преради: *Бодулица*) избациће панорамни опис Херцег Новог и осврт на његову историју; такође из *Новог оружја*, из приче *Све је у крви* – опис Ријеке“ (Добрашиновић 2000: 103-110).

У поетском језику реч је објекат, а не посредник, реч је дело, а не посредник ка делу, тј. реч је оно на шта се гледа, а не оно кроз шта се гледа, као у практичном свакодневном говору чије речи увек усмеравају пажњу на референте²⁶. Према томе, језик, уместо да буде само посредник до стварности (*рефлексија*), сада сâм постаје материјал, референт, стварност (*музички доживљај*). Подсетимо да је ту идеју у структуралној лингвистици популаризовао Р. Јакобсон тезом о поетској функцији језика, која преноси акценат на сам језик науштрб његове референтне функције или поруке. Својство поетског говора је да буде самодовољан, затворен у себе, што му дозвољава да артикулише искуства у *могућем* а не само *реалном* животу. Да ли је можда, тиме вођен, Матавуљ замењивао стварне топониме измишљеним називима (Ребеник, Травањ, Рибник, Гулин – за Шибеник, Розопек за Херцег Нови и сл), „каткада, без видљивије мотивације, рекло би се, мјесто већ измишљеног даје опет измишљено име: Гулин – Рибник (*Ускрс Пилипа Врете*), Травањ – Ребеник (*Доктор Ивановић и Нашљедство*), а топографске одреднице означава нерјетко почетним словом: Б. – Бенковац (у *Преображењу*), К. – Кричке (у *Пилипенди*)“? Или је, како је Добрашиновић предложио, „понајприје у питању пишчево настојање да му умотвори буду уопштенији, да их отргне од животне фактографије, од географске локализације?“ (2000: 103-110).

²⁶ Под поетским језиком мислимо на Аристотелово одређење, по којем би поетски језик требало да оставља утисак необичног, страног језика. У пракси некада је то дословно страни језик, дијалекат, идиолекат, некада је посредни архаизовани говор, или једноставно језичке форме које отежавају разумевање или чак изговор.

Смисао доступан чулима, такорећи материјалан, могућ је када самодовољност језика формира иконичност говора („осадржавање стила“) у бокелским приповеткама као што су *Пијеро и Дзандза*, *Бодулица*, *Ђуро Кокот* и особито роману *Бакоња фра Брне*. Рецимо, у *Ђури Кокоту* се антиципира догађај о јунаку који никако да се појави, а „све је, дакле, спремно било, доста је да Кокот дође и да умре. Али Кокот не долази“ (Матавуљ 2006: 189). Главног јунака, заправо, замењује „језик који репродукује стварност. Ово треба схватити најдословније: реалност је изнова произведена језичким средствима. Говорник поново ствара догађај и свој доживљај тог догађаја својим говором. Слушалац прво схвата говор, и кроз тај говор догађај који је изнова створен“ (Benveniste 1971: 22). То је један од најпогоднијих начина да се искуство јунака артикулише у могућој, а не само реалној стварности: „Пролазио је дан за даном, ми смо очекивали писмени дужи извештај од конзулата у Александрији. Најпосле стиже тај извештај и из њега дознамо да је Ђуро Кокот гостионичар из Тел-ел-Баруда заиста – пошао из Александрије!!“ (2006: 189).

У том смислу, композиција бокелских прича у значајној мери зависи од приповедачевог личног говорног става, који није само формална веза (са другостепеним значајем) између догађаја, већ условљава илузију сказа и говорне жанрове, те стиче првостепени значај. Београдске приче, спрам тога, немају потребу за илузијом сказа, пошто је њихова динамика диктирана новелистичким сижеом и његовим синтагматским и парадигматским уланчавањем мотива и мотивација. Немају ни далматинске приче комичног духа чије је сижејно језгро у анегдоти, а анегдоти није потребан сказ за демонстрацију комичних ситуација.

У композицији *Бодулице*, *Пијера и Дзандзе*, *Ђуре Кокота* или пак у већини епизода у *Бакоњи фра Брну* класични колизивни сиже који се обликује око референтног догађаја нема више организациону улогу, због чега се слободно може рећи да Матавуљ није могао завршити роман, а и да га је завршио, роман не би успео²⁷. Матавуљ се служи сижеом како би спојио посебне стилске поступке у

²⁷ У прилог томе говори чињеница да је приповетку *Нови свијет у старом Розопеку* Матавуљ назвао причом која „дужином и садржином може накнадити свршетак *Фра Брне*. Па онда нема смисла свршавати *Брну* послје четири године“ (Матавуљ 2006: 532). А заправо,

акустичко-артикулациону игру: сакупљене речи по Далмацији, звучну гестикулацију, мимички сказ, говорне емоције, *матавуљизме*, „пословице, надимке и чудна презимена“ (Матавуљ 2007: 526; Добрашиновић 2002: 5) и „каламбуре који се заустављају час на једноставној игри речима, а час се развијају у мале анегдоте“, не би ли образовали звучну семантику и звучни омотач речи, акустику која често „у говору добија значење независно од логичког или примарног значења“²⁸ (Ејхенбаум 2012: 92-96). Роман *Бакоња фра Брне* нуди обиле таквих примера:

„Фратар диже главу.

Брат му тад започе:

У здравље ваше миле добродошлости, кâ шта је увике било наше драге добродошлости, јер она увик наше жеље и нашу душу ислићује, јер она оди и броди међу нама гришнима, баш кâ мудрост међу воловима, да нас проведри и просветли, ружа наша, кâ свића кроза дим од тамјана! Потом, да ти буде у свру, прид богом, прид царом, прид бискупом, провинцијалом, гвардијаном, народом и на ономе свиту за живот, а на овоме за душу! Потоме, кâ шта си се стегâ светим конопом, да стегнеш бољитак, зачетак, вированье и стрпљење и свако благословљење; јер душа не уми ди су дви, јер на крају виси покајање и мољење; а свра је велика, да ти, ружо наша, будеш дошâ кâ вист благовист од диве Марије,

Бакоњи фра Брну и Новом свијету у старом Розопеку заједничка је једино година објављивања (1892).

²⁸ Како се Симо Матавуљ учио вештини звучне гестикулације и мимичког сказа пише у *Биљешкама једног писца*: „Слушао сам гдје мене многи хвале као живахна усмјеног приповиједача; увјерио сам се стотине пута да могу развеселити и повеће и неједнолико друштво – али ја признајем, да нијесам ни шегрт Стеву (Вицковићу, прим.аут)! Та каква најобичнија изрека, али из његових уста и како би је он пропратио погледом, мрдањем обрва, игром лица, или усана, или гестикулацијом, па да пукнеш од смијеха. Његова шјора-Нене, доста пргава жена, почне да му „чати, а он је само погледа и мигне њечим, те она већ не може одољети смијеху. Стево је, дакле, био буфон цетињски, а то је као да кажеш: буфон (bouffon) „све Црне Горе и Седам Брдах“ (...). Главно је пак што сам ја од њега примио силне пословице, необичније црногорске ријечи и изреке, старинска племенска предања, шале, пошалице, поруге итд, које сам доцније разасуо у приче из црногорског живота, нарочито у роману *Ускок*.“ (Матавуљ 2008: 64).

од Исуса слаткога, од Јозефа праведнога! Потом, како је Исус сакрушија богољубну змију, тако је у своја грка јуста метнуја киту цвећа, а проклети сотона просуја отров! Кâ што су вридни били сви наши мисници, двадесет и три до тебе, тако ће и након тебе! А ти писме пиваш и молитве диваниш. Кâ бог што све зна — јер мудрос, честитос, богољубнос, скрушенос, крипос, липос, милос, душевнос, радос, понизнос, у теби су кâ у врићи! А потом и потом, наш драги и благословени, славни, вирни и мирни, кâ што си носија, посија, просија, разносија, долика до воде, горика до брда, дакле, у глави чујеш, а у ушима видиш, а под петама је лако ономе ко је обувен, а у души ко је крижом умијен. Дакле, нека се личи кога боли овом светом свром, кâ ти вра-Брне, кâ и они наши сви прошли дуовници! Дакле: алвундандара, живија наш дични вра-Брне!

(...)

— Ја сам му мало коју рич разумија!

— А ја баш ништа!

И сви се дивеше томе говору који не разумјеше, јер по жупама светог Фране, кад се напија учену човјеку или кад се у каквој претежнијој прилици говори пред ученијем људима, треба говорити да други не разумију. А Чагљина бијаше прави вјештак у томе, такав вјештак да он сам није разумијевао шта је говорио. Он је тако два-триш бесједио у манастиру, а њеколико пута у граду приликом опћинских избора, и увијек бјеше потресен највише он, па сви они који би га најмање разумјели.“ (Матавуљ 2006: 145).

Прозни опус Симе Матавуља, али и српских реалистичких писаца, изузев, можда, романа Јакова Игњатовића, не пати од бољке која мучи читаоце европске књижевности реализма, особито у савремено доба. Класични романи Емила Золе, Онора де Балзака, Чарлса Дикенса или Лава Толстоја – сугерише Ролан Барт на свима познату бољку – носе у себи ослабљени темпо који захтева да се чин читања прекида, прескаче (тзв. *тмеза*), да се чита са неједнаким интензитетом, да читалац успоставља свој индивидуални ритам који је често нехајан и не поштује интегритет текста: „Сама лакомост за сазнањем нас наводи на то да прелетимо

или опкорачимо извесна места (за која слутимо да су „досадна“) да бисмо што хитрије пронашли горућа места у причи (која су увек оно што је артикулише: оно што развија раскривање загонетке или судбине). Некажњено прескачемо (нико нас не види) описе, објашњења, разматрања, разговоре“, што раскринкава феномен реалистичке прозе који смо сви искусили, будући да „опште мишљење верује да је довољно хитати да се не бисмо досађивали“ (Барт 2010: 104-106). Да је којим случајем Барт читао Матавуља, пронашао би у њему живу *фигуру задовољства* која, не хајући ни за шта, уме одагнати досаду у реалистичкој прози:

„ћ

Кад бих стао описивати све остале знатније људе, све остале капетане, па онда свећенике, учитеље, трговце, занатлије читаоцима би то било досадно, и, с разлогом би запитали: *А камо тај Ђуро Кокот?*

Бога ми, до њега има још говора. Немојте се љутити, јер не умијем да причам но како ми је у глави везано једно за друго, а коме ни за што друго није стало но за Кокота, нека га тражи под његовијем словом.“ (Матавуљ 2006: 178).

То је „фигура задовољства“ (тмеза) која хита да што пре пронађе у тексту оно што је корисно за сазнавање тајне, што је функционално. Матавуљев језик преваходно у *Бакони фра Брну*, а потом и приповеткама *Бодулица*, *Пијеро и Дзандза*, *Ђуро Кокот* не пати од тих пукотина, јер за разлику од класичне европске реалистичке прозе, овде се језик не користи да би се његовом употребом дошло до неког скривеног знања или раскринкавања судбине, што значи да се функционалност налази у стилогеној структури језика, а не, по правилу свакодневне и писане комуникације, у употреби језика који води до неког референта или неке стварности коју посредује усмени/писани говор. Дакле, у овим делима је функционалност, или „фигура задовољства“, или тајна, у самој структури језика по себи, у материјалности речи. Како функција језика није да одведе до неког референта, скривеног знања, судбине или одређене стварности, већ да служи сам себи, да се наслађује собом и да буде аутореференцијалан показује један фрагмент, издвојен из многобројних:

„ – Па шта мислиш, а? Оћеш ли галијотати, ако те поведем у манастир, а?

– Ја ћу те слушати и бићу добар! – одговори Бакоња гледајући стрица отворено у очи (**референцијална функција језика**, прим. аут).

– Не говори тако, дивље дите, него реци: Слушаћу вас, честити оче, и бићу вашој доброту припокоран! – поправи Стипан (**аутореференцијална функција језика**, прим. аут).

– Слушаћу вас, честити оче, и бићу вашој доброту припокоран! – понови Бакоња и пољуби опет стрица у руку.“ (Матавуљ 2006: 147).

Матавуљ је добро знао како постићи аутореференцијалност, ту самонасладу језика чија је снага – „снага одлагања у задовољству: то је истинска *eroshe*“ (Барт 2010: 143), застој који суспендује све предрасуде, просудбе, осуде, анализе, објашњења и остаје само на задовољству. Зато је у бокелским приповеткама и *Бакоњи фра Брну* немогуће наћи досадна места која би завела у искушење опкорачивања описа, објашњења, разматрања, јер њих ретко кад има. Када се појаве, рецимо, у описима портрета Сеочана у приповеци *Догађаји у Сеоцу*, циљ минуциозних, детаљима преоптерећених описа је, наравно, иронија, која сигнализира да је прави час да се пребацимо са дијегезе на екзегезу и укључимо у метаприповедање. Нас као читаоце *Бакоње фра Брне* или бокелских приповедака не прогања „лакомост за сазнањем“, јер смо свесни да се истинско *задовољство у тексту* налази у глагољивости по себи, у *галилејевској језичкој свести* узајамно прожетих језика, како каже Бахтин, а не у некој загонетки или тајни до које нас језик треба одвести. То је смисао „медитеранског есперанта“, којим јунаци „калимерају по цио дан“, „изговарају талијански да бог сачува“ и „зборју по малу, как магу“:

„Прије вам напоменух кинески церемонијал поздрављања, а сада да чујете шта говоре, чинило би вам се баш да чујете кинески језик. Ту су најобичније ријечи: трамунтана, грего левант, широко, оштро, лебић, попенте и мајистро (имена осам главних вјетрова). Па се помињу ствари, о којима они Срби, што су далеко од мора, не могу имати појма, ствари којима нема тачна имена у нашем језику. Ту се говори о фортуналима, ураганима, о пођади, орцади, о навлу, о терцаријулима, о тринкетима, о акоштавању, бурдижању и – све тако. Имена

великих свјетских градова и пристаништа изговарају се приморским начином: Новајорк, Устралија, Ђибралтар, Коста од Африке, Ђапон итд.“ (Матавуљ 2006: 257).

Додајмо још и имена јунака и мали речник *медитеранског есперанта* је пред нама: човек што буди Сеоце зове се Доминик Вицка Доминикова Трпковић, надимком Нонцоло (црквењак), ту је Филотије Јовета Јоветина Борчић, прозвани Устралија, Мато Лука Мата Ивова Трпковић или М. L. M. I. Terpkowitsh, и „као што видите, Сеочани, као какви шпански племићи, носе по четири, пет имена“ а „жене их имају још више“ (Филотијева жена је Анета Доминикова Филотија Јовете Јоветина Борчића Устралија). А не би ли „заштедео многе сувишне ријечи“, приповедач препоручује нашој пажњи надимке уважених капетана: Амираљ или Капо мато („луда глава, служио у руској црноморској флоти“), Пулитика („човек медене ријечи и обле главице“), Пајлот („пилот“), Адвокат, Покојна Луца, Кримера („зато што је учествовао у Кримском рату“), Душа („најмилија узречица: душо моја!“), Кањија („морско псето“), Циганат („див“), Нонцоло, Мизерија, Сланина, Зелембаћ и Устралија.

Наведени пример је стандардно правило вербалног сижеа: форма од себе ствара садржину. Вербални сиже се у бокелским приповеткама и роману *Бакоња фра Брне* образује механизмом сличним оном у лингвистици: „кад језику недостаје одговарајућа парна реч, уместо синонима појављује се произвољна или изведена реч. На пример, куди-муди, пљушки-сљушки, итд.“ (Шкловски 2015: 48). Реч је о сижејном механизму успорене ступњевите грађе, остварене (1) удвајањем речи и појмова (вербални сиже); (2) удвајањем јунака-парова; (3) удвајањем једног јунака посредством комичних надимака; (4) удвајањем догађаја таутологијом (в. *Провинцијски сиже*), што повремено води ка безазленом апсурду, особито у бокелским приповеткама дужег даха. Синонимски таутолошки паралелизам или сижејна таутологија омогућава успоравање догађаја, пошто одређена форма тражи попуњавање, и ако притом у читав процес стварања нових ступњева доспеју бројеви, с њима се поступа по законима „плетенице“ (ор.сit: 53). Матавуљ конструише сиже појединих бокелских приповедака према формули аритметичке прогресије и конструкције типа $a + (a+a) + (a + (a + a) +$ итд, о чему више у наредним поглављима.

Да закључимо, догађајност у аутореференцијалној прози, којој је језик довољан те не тражи потврду у референтној стварности, има „нулти степен“. Приповедање се развија у поступцима говорне мимике и геста, комичке артикулације, звучних каламбура, зато се и одриче реторичка функција сижеа. Реторичку функцију сижеа, који сада постаје неутрални ниво наратије, преузима реторичка функција сказа као одступања од стандардне наратије, те се дихотомија сказа : сиже (или практични : поетски говор) преображава у дијалектику *сижејног сказа*. Међутим, тој формалистичкој тези се може приговорити, што је Лотман и учинио, рекавши да приповетке са сижеом нултог степена или реторички неутралним сижеом ипак могу бити сижејне приповетке, чак и без сказа. Зачетак сижејности се у њима може наћи, за почетак, у именима/надимцима јунака, Капо мато, Пајлот, Пулитика, Адвокат, Покојна Луца, Крмеја, Душа, Кањија, Нонцоло, Мизерија, Сланина, Зелембаћ, Устралија (*Догађаји у Сеоцу*).

Излишно је рећи да постојање тмеза или пукотина у гломазном писаном тексту није никада и никако предуслов било какве валоризације, јер аутор не може предвидети шта ће читалац прескочити а шта не. Уосталом, сигурно не жели да пише оно што се неће читати, како каже Барт²⁹. Матавуљева проза, рекли бисмо, подразумева три читалачка режима: приповетке из црногорског живота и роман *Ускок* иду право на смисао (загонетку, тајну) који причу артикулише, читалац занемарује дискурс и редувантну реторику, промиче брзо, а ипак читање није оптерећено некаквим вербалним губитком. Далматинске и београдске приче захтевају други режим где читање мора бити прилежно, оно се, како каже Барт, „приљубљује уз текст, вага речи, оно чита, ако се тако може рећи, марљиво и занесено (...) не зачарава га (логичко) распростирање, олистивање истина, него разлистивање означавања“ (ор. cit). „Читајте полако, читајте све, у неком Золином роману“, а додали бисмо и у црногорској прози Симе Матавуља, „и књига ће вам испасти из руку“. „Читајте брзо, у деловима, неки модеран текст“, додајмо – и

²⁹ Предност, с друге стране, пукотина или тог ритма читаног и нечитаног је специфично „задовољство великих приповести: да ли смо икада Пруста, Балзака, *Рат и мир*, читали реч по реч? (Срећом по Пруста: од једног до другог читања, никада не прескачемо иста места). Није, дакле, непосредно садржина неке приповести оно у чему ја уживам, па није то ни њена структура, већ су то пре огреботине које остављам на лепом овитку: трчим, скачем, дижем главу, поново урањам“ (Барт 2010: 104-106).

далматинске и београдске приче, „и он ће постати непрозиран, затворен за ваше задовољство: хоћете да се нешто догоди а не догађа се ништа“ (ор. cit), зато за њих морамо бити аристократски читаоци³⁰. Бокелске приповетке и роман *Бакоња фра Брне* захтевају трећи читалачки режим, где „међупростор насладе настаје у језику, у исказивању“ (ор. cit), то је оно што се догађа и што се креће. На пример, у говорним жанровима: „Бон Ђорно, капитанијо, ала компањија! (...) Носи те ђаво, животињо једна!, Калимерас, капетанаћи!, Дулусос, кирије! (...) пас му се меса најео!“ (Матавуљ 2006: 182). Стилематичности *Бакоње фра Брна*, али и бокелских приповедака доприносе сродни стилогени поступци, попут етимолошких фигура и парономазије као „игре ознакама ради угоде створене привидом једнакозвучја“ (Ковачевић 1995: 106). Обе језичке форме теже хомографији (акценатске „истописнице“) и хомофонији, којима се постиже тзв. продужено звучање. Одабирање праве речи, способност импровизације, језичка имагинација, сугестивност, пластичност језика, култ речи преузимају функцију и место сижеа а напослетку постају сиже – вербални сиже. У *Бакоњи фра Брну*, дакле, не треба „прождирати, не гутати“, већ „проналазити доколицу старих читања“ (Барт 2010: ор. cit.), заборављених „епикурејских читања“.

У огледу *О поезији и заумном језику* В. Шкловског и огледу Л. Јакубинског *О поетском комбиновању речи* аутори показују како изговарање или слушање звукова, чак и када су они лишени смисла, изазива уживање. Но Павле А. Ровински се жалио на тешкоће које му задаје Матавуљев језик, „пошто он много шта измишља“ (*Књига о Матавуљу* 2009: 39). Та чисто хедонистичка употреба језика није могла одговорати прагматичним потребама Ровинског, за кога је Матавуљ свој „предивни језик умео да унакази речима“ (ор. cit). Матавуљево савлађивање такве шилеровске *озбиљности дужности и судбине* у вербалном лудизму и спонтаној (само)иронији плурилингвизма и у његовој преписци (в.

³⁰ У *Биљешкама једног писца* Матавуљ је прибележио значајну примедбу о томе како је стицао вештину аристократског читања, а потом и писања: „У Новом почех читати *Свето писмо* у пријеводу Даничићеву и Вукову и тек тада разумјех да се прави књижевни наш језик, као такав, нигдје не говори, него да је састављен од онога што је најбоље у свијема крајевима, од ријечи које су обћенитије и које су ближе староме језику (...) Тако постадох језични пуриста“ (Матавуљ 2008: 52).

Зоговић 2011: 368-369) заправо је чисто уживање у акустици језика. Као, уосталом, и истим духом прожета преписка у приповеци *Ђуро Кокот*:

„Александіря одъ Еђипта, 17/2. 18**

Почйтаѣмй Госпнѣ Єшо, да здравѣ!

На знанѣ нека Ви є да самѣ я и Мара и Ђечица сви фала Богу здрави ко што се надамѣ да же и Васѣ ово моє Писмо затеђи ође ако Бог да.

А саде Ви явямѣ жалосни Гласѣ да є Ђуро Кокотѣ тешко оболіо од болієсти у утробици коя ніє єфтака но нечесова зла немођѣ коіой Медизи немогу уђи у трагѣ али знаю да є свершио а рекоби еђе садѣ ови часѣ кадѣ стобом Кокотѣ говори издахнути а неможе да мрдне собом нити спавати може нити єсти жалостѣ га є Брате поглеати.

Два су мѣсеца што неможе ништа окусити осимѣ Лимунаде и вођа. Грѣхота га је виђети како се мучи и данѣ и нођѣ па баш валай да Ти є Крвникѣ би га чоєкѣ пожаліо кад му помођѣ неможешѣ!“ итд. (Матавуљ 2006: 183).

IV
ПРОСТОР И ПРИЧА
(ХРОНОТОПИЧНОСТ СИЖЕА)

Уклањање хроничарских и панорамних описа места у којима се радња збива у *Бакоњи фра Брну, Пошљедњим витезовима, Бодулици, Новом оружју, Све је у крви* и замењивање топографских одредница измишљеним називима Ребеник, Травањ, Рибник, Гулин (Шибеник), Розопек (Херцег Нови) и абревијацијама Б. (Бенковац), К. (Кричке) В. (Висовац) отвара засебан проблем хронотопичности сижеа у прози Симе Матавуља. Појам хронотопа је М. Бахтин дефинисао као категорију која припада домену *и садржине и форме*, те дијалектиком условљава историјску поезику књижевних жанрова. Будући да се у „хронотопима зачињу и развезују сижејни заплети, може се рећи да су од основног значаја за формирање сижеа“ (Бахтин 1989: 379), те је и актуализација просторности приче неизбежна у разматрању дијалектике сижеа.

Иако би се у први мах рекло да сижеи у Матавуљевој прози поседују један од најелементарнијих услова хронотопа, наиме, способност да се време чита у простору, тако да простор не буде статична позадина већ догађај, ипак је тип хронотопа у којем преовлађује време релативно слабо заступљен. Разлога је неколико. У његовој прози време није материјално и телесно, ретко кад је видљиво у простору, задржава цикличност, време радње се може одвојити од простора у којем се одиграва догађај, тако да се прекида веза између прошлости и садашњости. Његови јунаци се мењају крећући се кроз простор и материју, а не кроз дух и време, те је примерније говорити о *просторном хронотопу* који учествује у изградњи сижеа, неголи о *временском хронотопу*, иначе најизразитије осетном у *Биљешкама једног писца*. Примера ради, историјско-етничка информација о српско-турским односима и устанку у Херцеговини заложена је у топонимику црногорских и далматинских прича уместо, како би се очекивало, у време. Догађаји се локализују у односу на простор, али готово никад у односу на гломазни историјски ток. Темпорални макролокус замењују темпорални микролокуси: време је исцепкано и тачкасто у црногорским приповеткама и скоро

заустављено у бокељским приповеткама. Са друге стране, просторни макролокус (Црна Гора, Далмација, Србија) и микролокус (Херцег Нови, Београд, Шибеник, Ријека) нису више само позадина и декорација у радњи, већ су до те мере стопљени са јунацима да унеколико замењују функцију времена које је, по правилима бахтиновског хронотопа, *conditio sine qua non* у сижеу.

1.

Првенство у хронотопу, за М. Бахтина, увек има време над простором, док Ј. Лотман даје предност категорији простора над временом, држећи да је простор модел света једног писца (његов поглед на свет), који добија оваплоћење у уметничком простору. Но иако се сиже развија, особито у поетици реализма, у оквирима тачно прецизираног локалног континуума, уметнички простор се не сме сводити на репродукцију локалитета и пејзажа. Намеран да честу забуну предупреди, Лотман је предложио разликовање четири типа уметничког простора, *тачкастог*, *линеарног*, *пљостаног* (дводимензионалног) и *сферичног* (тродимензионалног) простора, при чему *линеарни* и *пљоснати* простор могу имати још једну димензију, хоризонталну и вертикалну усмереност. Тачкасти простор је својствен фолклорним жанровима и старом типу романа, авантуристичком и пикарском, где се сиже развија у трајекторији просторног премештања јунака од тачке А до тачке Б³¹.

Роман *Бакоња фра Брне* због своје специфичне композиције и односа према времену има најилустративнији просторни хронотоп са ланцем тачкастих

³¹ Када је реч о поетици српског реализма, већ је примећено да писце који су у међупростору између романтизма и реализма (С. М. Љубиша, Ј. Игњатовић) или се сврставају у ране реалисте (М. Глишић) „занима прича, оквири и токови догађаја, а не (углавном не) процеси у јунацима“ (Иванић 2002: 197). Дакле, не време. У прози наведених писаца, којима се може придружити и С. Сремац са хумористичким романима *тачкасти хронотоп* је веома изразит.

Н. В. У предстојећем читању простора и приче код Симе Матавуља оставља се по страни тумачење простора у метонимијској функцији (пејзаж, ентеријер, екстеријер у функцији портретисања јунака), јер припада другачијој интерпретативној пракси (Р. Јакобсон), са којом Лотманов концепт простора не успоставља дијалог. О метонимијској релацији простор: јунак в. Вукићевић 2014: 230-263; Вукићевић, Иванић 2007: 94-117.

локализација, који се немало разликује од линеарног простора у приповеткама. Пошто време у хронотопу *Бакоње фра Брна* није од прворазредног значаја за јунака, ни Бахтинов концепт хронотопа не може пронаћи плодно тло. Само један пример: „Прво и прво, не само у Зврљевоу него и по околини кад се што прича из старине, обично се додаје: *То је било у вриме фра Мартина Брзокуса*, или *фра Бортула Зубаца* или *фра Вице Кркоте*, итд. – баш као кад Бошњак рече: *За Кулина бана*, а Херцеговац: *У доба херцеза Шћепана!*“ (Матавуљ 2006: 137)³². Места у којима се дешава радња имају сижејну конкретност, за разлику од времена; радња је чврсто везана за уметнички простор, иако не и за локалну конкретизацију (топоними су степњени у абревијације или фиктивне локације), о чему сведочи условност простора радње – неименовани манастир В. и фиктивна далматинска жупа Зврљево, где нико никога не зове правим презименом ни правим именом, па су и његови становници помало условни, измештени из историјског времена.

Други разлог зашто Бахтинов временски хронотоп није на снази у *Бакоњи фра Брну*, а посебно не у краткој приповедној прози јесте теновска филозофија о раси, средини и моменту, коју је Матавуљ познавао и усвојио. Иако је изразио неслагање са натуралистичком књижевном доктрином Емила Золе, у *Непријатељима уметности* без навођења аутора два пута цитира Золину дефиницију уметности, од којих једна гласи: „Уметност је делац природе прекаљен у једном темпераменту“ (Матавуљ 2008а: 182). За *Бакоњу фра Брна* вели да му је намера била да покаже како „васпитање и прилике утичу на карактер“, док је Зола у предговору *Терезе Ракен* написао да је „хтео да изучи темпераменте, а не карактере“ (Ерор 1981: 69). Тенове поставке о значају средине за формирање личности и проблем херeditарности, Золин став да је „личност постала производ поднебља и земљишта, као биљка“ Матавуљ је усвојио како му је одговарало: претворио је *средину* (простор) и *расу* (темперамент) у конфликтно поље, запостављајући уједно ону трећу Тенову премису (*моменат*), дакле, време (васпитање и прилике). Другим речима, на формирање јунака време не утиче (или то слабо чини), на чему је Бахтин инсистирао у својој концепцији хронотопа, већ

³² О томе како је историјско време у роману устукнуло пред циклично-митолошким подробније в. у поглављу *Поромањени новелистички сиже*.

утиче простор. Зато доспевање носилаца истог темперамента и поднебља, лакрдијашке дружине Бакоње, Букара и Пјевалице у манастир по аутоматизму значи конфликтну ситуацију. Сиже је овде одиста „трајекторија просторних премештања јунака“ (Лотман 1993а: 266), те отуда каузалност (редослед) епизода није стриктно задата, што ствара *растегнути тачкасти простор*. Већ ту се удаљавамо од бахтиновског временског хронотопа, који не признаје а) пикарески и авантуристички роман са њиховим тачкастим простором као релевантан за дискусију о хронотопу и реалистичком роману 19. века, а ни б) митолошко-циклични или кумулативни тип сижеа. За тачкасти *просторни језик* од прворазредног је значаја свест о граници и омеђености, овде означеним путем „веште рашчлањености епизода, која се постиже поновним приказивањем једне исте личности укључене у различите ситуације“ (op.cit: 267), те се посредством кумулативног типа сижеа постиже ефекат текста који се перципира као „прича у сликама“.

У текстуалној „причи у сликама“ у *Бакоњи фра Брну*, изразитом примеру тачкастог хронотопа и кумулативног сижеа, омеђеност простора подудара се са композиционим границама епизоде: свака епизода у роману обухвата један строго омеђени простор чије напуштање резултира завршетком епизоде. Поглавље *Избор* смештено је у породичну кућу Кушмељића из које излазе Бакоња и Брне, као да излазе из поглавља. Епизода о крађи Брниног коња у поглављу *Први догађај* одвија се још једном у кућном окриљу Кушмељића. Епизода о смрти Шкоранце у поглављу *Баковање и други догађај* и епизода о похари у поглављу *Ужас* лоцирани су искључиво у затворени простор манастира. Епизода о Брниној манији у поглављу *Како Пјевалица лијечи* је још омеђенија својом уском локализацијом у Брнину „камару“ у манастиру. Спрам наведених епизода које се перципирају као „тачкасте“ (*locus* куће Кушмељића и манастира), сиже у поглављима-спојницама која премошћују ове епизоде, *Увод у нови живот*, *Шта се радило у Букарево вријеме*, *Многе различности* и *Двије силе којима подлијежу људи* није просторно омеђен нити привезан за једну тачку у простору, што сугерише и њихов наслов, већ се радња одвија у линеарном *locusu*, негде на граници између две тачке. У поглављу *Увод у нови живот* Бакоњу и Брну са пратњом следимо на путу од Зврљева до манастира. У поглављу *Шта се радило у*

Букарево вријеме Бакоња, Мачак, Лис и Бујас лутају негде између два света, манастирског и мирског, аскетског и материјално-телесног, дакле, на самој граници, да би се перспектива, потом, пренела на лик Букара, који се не може фиксирати ни у једну једину тачку, јер галопира на коњу, дословно и метафорички, између неколико простора, социјалних, етичких, религиозних и, разуме се, месних.

О томе да је *Бакоња фра Брне* један од најрепрезентативнијих примера за просторну хронотопичност сижеа, односно за простор и причу, сведочи лакоћа са којом се да уврстити у романе простора, какав је пикарески роман где лик пикароа најчешће нема јединствену индивидуалност. Као и у случају лика Иве (Бакоње) Јерковића, завидна оштроумност је упрегнута не би ли се јунак пикареског романа, рецимо, Гримелсхаузеновог *Симплицисимуса* приказао као целовита, индивидуализована носећа фигура, а сам роман као развојни роман, па чак и као роман образовања. Ови покушаји су, држи В. Кајзер, на неподесном објекту, јер је тежиште код Гримелсхаузена на приказивању многоструког, разоткривеног, мозаичног света, као и у *Бакоњи фра Брну*. Опасност да се не може ухватити крај приповедању у *Бакоњи*, као и у пикарески *Симплицисимусу*, потиче од тешкоће да се омеђи тоталитет света. Позната је пракса по којој су аутори пикареских романа неуморно писали наставке објављене књиге, јер се „аутори, најоригиналнији епски приповедачи који постоје, по природи своје склоности уклањају испред сужавања неком формом која би дубоко водила рачуна о почетку, средини и крају (као што је случај са романом збивања)“ (Кајзер 1973: 428-429). Због тога не изненађује зашто је Симо Матавуљ одбијао да једним жанром омеђи, а напослетку, и да заврши свој роман.

Други тип просторног хронотопа је *линеарни простор* (релевантност дужине и ирелевантност ширине) и у књижевности најчешће поприма обележја пута, те је и најподеснији за преношење временских категорија („животни пут“ као начин приказивања развоја карактера у времену). У Матавуљевим приповеткама уметнички простор је систем за развијање различитих, између осталог, етичких модела, што значи да се морална карактеризација књижевних јунака остварује путем просторне категорије у којој се налазе. У тим случајевима уметнички простор иступа као „својеврсна двопланска просторно-етичка

метафора.“ (Лотман 1993а: 269), постајући средство моралне карактеризације књижевних јунака и показатељ унутрашње динамике у јунаку, а духовна еволуција јунака се прати преласком из једне просторно-етичке димензије у другу. Тако се у прози Симе Матавуља, према типологији коју је Лотман понудио, могу издвојити два сижејна типа јунака. Сасвим условно, наравно, могу се разликовати јунаци *отвореног* простора и јунаци *затвореног* простора или свога места (свог круга). Потоњи тип су „јунаци просторно-етички непокретни који чак и када се премештају у простору према захтевима сижеа, носе са собом свој сопствени *locus*“, дакле, нису отворени за било какав преображај. То су јунаци „који *joш* нису у стању да се мењају или којима то *више* није потребно“ (ор. cit). Још је Лаза Костић приметио поводом јунака бокелске прозе: „Његови људи и његове жене носе на себи јасно обележје, и не би никако пристали у какав други предео. А ту лежи баш права оригиналност“ (нав. пр. *Књига о Матавуљу* 2009: 66). О томе ће посведочити бројне, не само бокелске приповетке: *Ново оружје, Учини као Страхинић, Света освета, Покајан грјех, Како се Латинче оженило, Догађаји у Сеоцу, Нови свијет у старом Розопеку, Људи и прилике у Гулину, Ђуро Кокот, Бодулица, Сеобе, Све је у крви, Снага без очију, Др Паоло*. Осим тога, у бокелским приповеткама је провинцијско време циклично, а његовом опетовању одговара неколизивни сиже у којем је време умртвљено. То имплицира да се сиже премешта из времена у простор, и то „затворени“ простор, где се крећу „јунаци свога места“ који не упадају ни у какву колизију, јер *joш* нису у стању да се мењају или им то *више* није потребно. Док је у бокелским приповеткама време окамењено у садашњости, што је један од извора комичног приповедања, у црногорској прози је епски окамењено у прошлости, према томе, нефункционално за реалистички сиже, јер тек каткада у њега продре садашњост. Време је умртвљено етиком и етосом црногорског менталитета, те смо још једном сведоци просторно-карактерне саусловљености услед које *временски* хронотоп губи на значају. Разлог томе је једноставан: време у црногорској просторно-етичкој метафори је „феноменално, суштина карактера је изван времена. Време не даје карактеру супстанцијалност“ (Бахтин 1989: 258). То је биографско време употпуњења, разоткривања, заокруживања, не време човековог настајања и раста. С тог разлога, просторно-карактерна саусловљеност у бокелским и црногорским

приповеткама постаје сижејнотворачка детерминанта, што значи да простор обликује јунака, а самим тим и тип сижеа.

Реч је о разлици између унутрашњег хронотопа (време-простор описаног јунака) реалистичког романа и, уопште узев, реалистичког прозног израза, и спољашњег реалног хронотопа, хронотопа трга или агоре, пореклом из класичних, античких јавно-реторичких књижевних форми. У спољашњем хронотопу црногорске прозе властити или туђи живот јунаци обелодањују као грађанско-политички чин јавног слављења или самообрачуна. Читав народ и држава са свим својим органима су видљиво присутни у том свеобухватном хронотопу у којем се разматра и проверава јавна подобност и целокупни живот грађанина, на пример, јавно проверавање подобности невесте (*Учини као Страхинић*) и младожење (*Како се Латинче оженило, Ускок*), јавно препричавање и тумачење снова који се третирају као јавна својина, јавно судско ислеђивање (*Света освета, Покајан грјех*) и сл. У том типу хронотопа се уместо поступака обликовања јунаковог карактера појављује „карактеролошка инверзија“ (ор. cit: 257) тј. поступци „вежбања врлине“, којима се учвршћују постојеће особине карактера, али се не образују нове. Поступци јунака нису испољавање неке приватно-интимне суштине карактера, већ карактера који не постоји изван свог показивања, испољености, чујности. Што је громогласнија изражајност поступака и говора јунака, то је већа пуноћа њихове стварности. Јер карактера ни нема, уколико нема гласног декламовања и разоткривања. Притом, разоткривање карактера се догађа у историјској стварности, али она је само повод, позадина која нити обликује нити ствара карактер јунака, само је „арена за разоткривање и развој људских карактера, ништа више“ (ор. cit: 258). Спољашњи хронотоп, другим речима, чува у себи форме реторичке аутобиографије и биографије, у чијим су основама често енкомиони (грађански говори на погребу, тренос), одбране и апологије. Оне захтевају јунака који нема ничег интимно-приватног, тајно-личног, усамљеног, те су с разлогом нарицања и хвалоспеви након погибија и повратка један од најприсутнијих топоса у црногорској прози. Биографски човек, како каже Бахтин (ор. cit: 248, 251), откривен је у потпуности, „сав је напољу, и то у буквалном смислу речи, и у њему нема ничег *за себе самог* што не би било подложно јавно-државној контроли и полагању рачуна. (...) Бити напољу значило је постојати за

друге, за заједницу, за свој народ“. Унутрашњи живот јунака црногорских приповедака постоји само када се испољава у видљивом облику, они не познају нечујан унутрашњи живот, нечујно мишљење, нечујно туговање. Отуд потиче преовлађивање дијалогског говора и сценичности приповедања: посреди је потреба да се човеков духовни простор оспоји и да му се да телесна, чујно-видљива форма, какве су енкомсион и апологија (биографска) или одбрана (аутобиографска), јавно полагање рачуна о свом животу и судско-правна потврда идентитета. Наводимо пример. У приповеци *Ново оружје* јунака Серафима Сточанина јавност подвргава провери која се излаже у аутобиографској форми одбране:

„– Дед причај што о себи, ако си вољан! – замоли га Ђерасим.

– Хајде, хоћу, ако ћу и укратко. Родом сам од Стоца – то знате. Књигу сам учио у Житомислићу, гдје се закалуђерих. Е, лијепо ми је ту било и обично, него, Бог вас миловао, Мостар близу, а у Мостару владика, па ево ти га сваке готово недјеље ка нама у походе. Не бјеше ми мио тај Грк, а ни ја њему. Једном затјече ме гдје се бацах камена са момчађу, те удари карати ме: „Зар ти не знас да свјасценику не подобајет цинити јунаства?“ Па пошто изгрди српске свештенике све с реда, одреди да издржим дугу јепитимнију. Ја, богме, не шћех, него се преселих у Косијерово, а одатле ускочих у Црну Гору, под Острог...“ (Матавуљ 2006: 237).

Само се понегде јавно-реторички облици допуњују реторичко-камерним облицима, какво је писмо (нпр. у *Ускоку*). У понеком случају се одсуство *приватних жанрова*, како их зове Бахтин, надомешћује мотрењем и прислушкивањем приватног живота других (нпр. *Учини као Страхинић*), обелодањивањем у кривичном процесу (нпр. *Покајан гријех*), изјавама сведока, признањима оптужених и сл. Обе форме обједињује беседничко умеће, тип пластичног јунака у његовој монохроматичности (идеални лик војсковође, државника, ратника, хероја, итд) и педагошко-васпитни и образовни идеал (сетимо се одбијене посвете престолонаследнику Данилу у *Ускоку*). У таквим условима јавног јединства човековог лика ни разликовање између биографског и

аутобиографског испољавања није потребно, те самохвала, честа појава код јунака црногорске прозе (нпр. у *Новом оружју*, *Ускоку*, *Ко је бољи?*, итд) као и у епских јунака уопште, само указује на феномен неразликовања унутрашњег и спољашњег постојања, сопственог и туђег живота, јер све је подједнако јавно. До распадања (или чак раскринкавања) црногорске јавне оспољености те појављивања приватне свести издвојеног појединца долази у *Биљешкама једног писца* и спису *Десет година у Мавританији*, аутобиографским формама заснованим на модификацијама јавно-реторичких облика из ране прозе, хумористичким у првом и сатиричко-ироничним у другом спису.

Јунаци статичног „затвореног“ *locus*-а у црногорским приповеткама противни су јунацима „отвореног“ простора, какви махом преовлађују у далматинским и особито београдским причама. „Отвореним“ простором крећу се „јунаци пута“, на пример, у приповеткама *Ошкопац и Била*, *Пилипенда*, *Поварета*, *Ускрс Пилипа Врете*, *Бошков пост*, *Сликареве успомене*, *Преображења*, *Доктор Ивановић*, *Дигов посао*, *Грешно дете*, *На прагу другог живота*, *Богородица Тројеручица*, *Свечев лијек*, *Наумова слутња*, *Привиђење нашег џентлмена*, *Аранђелов удес*, *Поп Агатон*, *Сврзимантија*, *Београдска деца* и врло ограничено и у роману *Бакоња фра Брне*. Кретање тече по одређеној просторно-етичкој трајекторији у линеарном простору који забрањује бочна скретања, те простор није безграничан, а кретање је строго ограничено на унутрашња померања у јунаку (овде треба разликовати „карактер простора својственог јунаку од његовог реалног сужејног кретања у том простору. Јунак *пута* се може зауставити, вратити или скренути с пута у зависности од закона сужејног простора“, Лотман: 1993а: 269)³³. Атрибут линеарног простора је висина-дубина, тј. кретање јунака по

³³ Категорија *хронотопа пута и сусрета* је видно другачије дефинисана код М. Бахтина. У студији о авантуристичком времену и апстрактној просторној екстензивности у грчком роману Бахтин говори о сусретима високог емоционалног интензитета који се дешавају на путу као месту случајних сусрета, где се пресецају у једној тачки стазе различитих људи, сталежа, вера, националности. Они који су раздвојени простором или хијерархијом на путу се могу срести, те се друштвене дистанце нарушавају. Основни стожер хронотопа пута за Бахтина је протицање времена, јер време образује путеве.

Уједно, Бахтинова концепција хронотопа пута у роману била је полазна теза студија о хронотопу у прози српског реализма. На примеру *Пилипенде* физички пут се посматра као пут

моралној трајекторији, те је могуће или усхођење навише или спуштање наниже или наизменично смењивање моралног успона и пада. Неке од најбољих приповедака у себи спајају линеарни простор моралне трајекторије успона и пада са поливаријантним типом сужеа (нпр. *Дигов посао*, *Аранђелов удес*, *Поварета*, *Наумова слутња*, *Београдска деца*). Да је којим случајем користио линеарни простор *отвореног* типа васпитног или друштвеног романа у *Бакоњи фра Брну* у комбинацији са поливаријантним сужеом, доиста би се могло говорити о васпитном роману европског ранга. Но, упркос поливаријантној сужејној схеми која роману даје вишезначност и трајност, комбинација тачкастог и линеарног простора *затвореног* типа са јунаком који „још није у стању да се мења“ (попут Бакоње) и јунацима којима „то више није потребно“ (попут свих осталих јунака) креира ренесансни релативистички модел света о којем нема говора у грађанској епохи деветнаестовековног романа.

У *Преображењима*, *Сликаревим успоменама*, *Привиђењу нашег џентлмена*, *Наумовој слутњи*, *Аранђеловом удесу*, *Др Ивановићу*, *Диговом послу*, *Београдској деци* једна тачка у линеарном простору еквивалентна је једном моралном или духовном стању, те је прелазак у следећу тачку једнак преласку на следећи стадијум унутрашње промене³⁴. Пошто такво кретање у простору (нпр. путовање кочијама у причама *Поп Агатон*, *Др Ивановић*, *Београдска деца*, шетња градом у *Наумовој слутњи* и *Привиђењу нашег џентлмена*, итд) подразумева усмереност од полазне ка крајњој тачки, „пут“ јунака, разуме се, поприма временску условљеност, али она не добија наративни простор. За хронотоп

искушавања (Иванић, Вукићевић 2007: 305; в. и Иванић 2002) или се у већини београдских прича проналазе „јунаци (који се) не крећу кроз простор, већ прелазе из тачке А у тачку Б“ (в. Вукићевић 2014: 225).

³⁴ У критичким читањима београдских прича постоји термилошка варијација подстакнута препознавањем Београда као отвореног простора *in statu nascendi*, тј. прелазног, граничног простора. Тако се уместо устаљеног термина *хронотоп пута* користи синтагма *поетика шетње*, како би се обележило померање реалистичког текста од спољашњег искуства („поетика ока и уха“) према унутрашњим доживљајима, „метафоричком простору мисли, психичких и емотивних стања, предосећања, сна и привиђења“, блиских књижевном изразу симболизма (Новак-Бајцар 2011: 118, 120, 122). О Матавуљевој фасцинацији шетњом и ходањем в. и Вукићевић 2014: 201-246.

очекивана временско-просторно-карактерна саусловљеност ретка је у Матавуљевим сижеима, јер новелистичко хитро приповедање нема стрпљења за дугометражне духовне преображаје јунака у времену. Поглавито у београдским причама, новела ампутира из хронотопа време и оставља му само просторно-карактерну саусловљеност, тим пре су и примери бахтиновског хронотопа веома ретки. Рецимо, приповетка биографске имагинације *Сликареве успомене*, у којој се појављује наговештај сижеа искушења талента животом, веома распрострањеног у роману 19. века. Уколико је сиже образован на календарској тематици (*Гоба Мара*, *Последње „наздравље“*, *Христос воскрес!*, *Први Божић на мору*, *Болесни Влада*) или се одступа од мотива преображаја јунака у београдским причама (нпр. *Ускоци*, *Скакање*, *У туђинству*, *Бакоња у Биограду*, *Кандидат*, *Цигански укуп*, *Догађај са попом Цујунот*, *Нововерци*, *Мурталов случај*), тада се за сиже уместо *отвореног* простора и јунака *пута* користи *затворени* простор и *јунак свога места*, што је разлог зашто „београдски становници не могу да препознају себе и своје биографије (јер их они као дошљаци доносе споља)“ (Новак-Бајцар 2011: 123).

Разлика између бокелске и далматинско-београдске просторно-етичке метафоре огледа се и у третману мотива јунаковог одласка у свет. У контексту отвореног бокелског простора путовање у свет зарад стицања материјалних или образовних привилегија доноси увек позитивне промене (*Бодулица*, *Нови свијет у старом Розопеку*, *Ђуро Кокот*), јер су јунаци просторно-етички непокретни, носе са собом свој сопствени *locus* чак и када се премештају у простору према захтевима сижеа (нпр. Америка, Египат). То их управо и чини виталним а питомим освајачима, оригиналним, бритким, понекад настраним темпераментима који не подлежу осуди, јер „шта ли се још неће догађати на овом шареном свијету“ (Матавуљ 2006: 75). Дочим у београдским причама (нпр. *Др Ивановић*, *Привиђење нашег џентлмена*, *Дигов посао*, *Аранђелов удес*, *Новица*) путовање у другу просторно-етичку метафору носи изразито негативно вредносно обележје, јер кретање јунака који не носи или губи свој *locus*, дакле, идентитет, не усходи на моралној трајекторији навише, осим у ретким случајевима (*Сликареве успомене*), већ се само спушта наниже.

Јунаци степе, са друге стране, немају никакве просторно-етичке забране, слободни су за непредвидљивост кретања и „синоним су антиаскетске, од унутрашњих забрана слободне норме понашања“, које не признаје слободу, већ самовољу (Лотман 1993а: 270). То су јунаци који не припадају свакодневици, најчешће носе свакодневне маске које се са свакодневицом играју, не узимајући је за озбиљно. У овом типу јунака нема ничег јавног; њихов живот, догађаји у којима учествују су лична ствар изолованих људи, и њихово постојање се не може догађати јавно, у присуству хора; њихова суштина не подлеже јавном обнародовању на тргу, осим тамо где дела постају кривично гоњена (Бахтин 1989: 237). Посреди је *пљоснати* дводимензионални хронотоп који условљава нову мотивацију сижеа: „мотивација сижеа је у томе што је она изван контроле морала, религије и језика; она је изван њихових средина које се смењују“ (Шкловски 2005: 107). Дакле, јунак не осећа моралну одговорност нити кривицу, јер као придошлица *извањац* не припада религиозном, језичком, моралном или културном простору у који долази. Матавуљ је ретко користио предности *пљоснатог* хронотопа, али када је то чинио, користио га је у спрези са новом мотивацијом поливаријантног сижеа (иморализам). Реч је о приповеткама *Пошљедњи витезови* и *Ђукан Скакавац*. Рецимо, иморализам лика Ђукана Скакавца препознајемо у одсуству хуманизма, феномену који је Ј. Кристева проницљиво описала у есеју о Дон Жуану. Та „политопија, његово задовољство комбиновања, одсуство везивања, његов смех у друштву забрањеног и против забрана, чине га бићем без унутрашњег живота с којим хуманистичка етика не може да се поистовети, упркос залагама атеизма које јој овај приноси у великој мери“ (Кристева 2011: 216). Кретање у политопији нема обележје еволуције, јер премештање јунака у моралном простору није повезано са променом унутар јунака, већ са потврђивањем и илустровањем њихове постојеће унутрашње потенције. Примарна функција ликова Илије Булина и Ђукана Скакавца, јунака зверске природе који „где дођу, ту им је и кућа“, као што су у сразмерно ублаженој варијанти и Сеп, Петар Сума и Букар, јесте прекорачење граница несавладивих за друге, уосталом, оне ни не постоје у њиховом простору. Притом, кретање *јунака степе* нема временски квалификатив, што је меродавно за сиже

(сетимо се да је из друге редакције *Пошљедњих витезова* и *Бакоње фра Брна* Матавуљ избацио историјски релевантне временске оквире).

Како тип просторног хронотопа обликује сиже и јунака види се поредбеним огледом две приповетке. Рецимо, у приповеци *Ошкопац* и *Била*, која носи *линеарни* хронотоп и *јунака пута* демонизам у лику Ошкопца завређује друштвену осуду и морално унижење. Али у *Ђукану Скакавцу*, који носи *пљоснати* хронотоп и *јунака степе*, демонизам у лику Ђукана се не доживљава као морално понижење, већ као морална супериорност због које се отвара вазда интригантно питање односа индугенције и зла у књижевности. Напоследку, последњи и једини тип хронотопа који не налази место у Матавуљевој прози је *сферични* хронотоп, будући да се у њему преплићу реални и фантастични свет који, припадајући посве различитим равнима, деформишу и разарају један другог (нпр. код Гогоља или у магијском реализму).

Још је Ј. Продановић приметио (1924: 96) да је Матавуљ видео живот „више у просторности појава него у њиховој дубини и интензивности“. Последица тога је проблематизација беспоговорног укључивања јунака у свет који га окружује и влада над њим, јер се тиме укида питање моралне одговорности, толико значајне за књижевност 19. века у којој се оно најчешће обликовало језиком просторних померања (Лотман 1993а: 308). У том смислу, занимљиво је како у српском реализму преовлађују просторно фиксирани, статични јунаци који изражавају дубоко укоренење и већ постојеће социјалне, психолошке, етичке квалитете, због чега се знатно разликују од јунака у деветнаестовековној реалистичкој прози европских оквира. Не само Матавуљева проза, већ и Лазаревићева, Сремчева, Вукићевићева, Игњатовићева, Глишићева свестрано сведоче о томе. Разлога томе је више, али један од најозбиљнијих је преовлађујући утицај појединих писаца у српском реализму, најпре Н. Гогоља и И. Тургеева (другог посебно на Матавуља), чији јунаци не пролазе еволуцију, већ манифестују стабилне и фиксирани психолошко-социјалне и религиозно-филозофске суштине. Проза Светолика Ранковића би била изузетак, најпре због нескривеног утицаја Л. Н. Толстоја и Ф. М. Достојевског, писаца који су ванредно говорили језиком морално-просторног померања.

2.

Основна Лотманова идеја је да се географски простор не сме поистовећивати са уметничким простором, који нипошто није реконструкција локалних одлика реалног крајолика. Превасходно зато што у „уметничком моделу света *простор* каткада метафорички поприма израз сасвим непросторних односа“ (ор. cit: 265) временских, социјалних, етничких, етичких, религијских представа. Већ је примећено колики значај простор има у Матавуљевој прози, о чему сведочи и условна циклизација приповедака на три просторне димензије (Далмација, Црна Гора и Бока Которска, Београд; приморје, загорје, град)³⁵. Просторни језик је поступак којим се артикулише морална димензија јунака, због чега поприма метафорички квалитет и постаје зависан од типа јунака који преовлађује у њему.

На пример, карневализовани јунаци бокелске прозе теже да укину статичност приповедног простора и изађу изван оквира рампе саме приче (укидање рампе може бити разлог зашто је Матавуљ из *Бодулице* избацио дуг експозицијски опис Херцег Новог и прошлости града који постоји у првој редакцији *Чудновато бракосочетаније*). Слобода размештања јунака у бокелском простору и флексибилност граница приповедног простора заправо су комплементарни, због чега су сижејни сказ и вербални сиже са „слободним“ крајем преко којег се приповедање кроз језик прелива у стварност важни атрибути ове прозе. Због изласка на море бокелски простор не поседује јасно наглашене границе, баш попут ове прозе, те одаје утисак бесконачности, као што је, сасвим у складу са простором, и понашање Бокелја ограничено тек малим бројем друштвених поза и ситуација. Сими Матавуљу, који се лако могао извргнути у

³⁵ Сложићемо се са Деретићевим судом да је „критика пренагласила разлике међу регионалним тематским круговима унутар Матавуљевог дела, приморским, црногорским и београдским кругом, нарочито у вредносном погледу. Због тих разлика, ма колико да су оне значајне, не би требало да занемаримо друге које нису ништа мање важне: разлике између Матавуљевих радова из разних периода његова стваралаштва“ (Деретић 1990: 92-93). Једна од тих виталних разлика је процес транспозиције регионалног простора у уметнички простор: у раној фази из црногорског периода те транспозиције готово да и нема, док је њен највиши домет у зрелој фази београдског круга приповедака.

морепловца место у „српског santa-storie“, како пише у *Биљешкама једног писца*, Бока Которска је до последњег тренутка остала *locus amoenus* сигурности и животног комфора, „земаљски рај“ и „идеална земља“ (Матавуљ 2008: 34). У његовој прози и у његовом сећању Бока је носила обележја истинске идиле, медитеранског гнезда изван градских граница и лиминалног света (негде између ригидне Црне Горе, сурове Далмације и мрачног Београда), где се еротски и животни хедонизам слободно истражују, а „пролеће је вечно“, како Данте предочава простор раја. Бока Которска је, са дословно вечним пролећем, феминини плодни простор, сасвим опозитан ригидном, насилном, јаловом и маскулином *locus terribilis*, Београду. Такав уметнички простор захтева сиже који му неће опонирати, него га допуњавати. Према томе, простору идиле и вечности, статичне феминине плодности која не зна за дегенерацију и пропадање, где обитавају „јунаци свога места“ који не упадају ни у какву колизију, јер *joш нису у стању да се мењају или им то више није потребно*, може се саобразити сасвим ограничен избор неколизивног типа сижеа, као што је провинцијски сиже.

Као посебан тип уметничког простора издваја се естетизовани, артифицијелни простор. У извесном броју београдских прича јавља се строго омеђен уметнички простор, који је притом и услован, тачније, нескривено уметнички обликован. Свакодневне радње се смештају у границе театрализованог простора, те се чини да у поједине приче, рецимо, *Гледајући Хамлета*, *Београдска деца*, *Фронташ*, *Дигов посао*, *Спиритисти*, *Цигански укуп*, *У Филадельфији*, *На забави*, *Кандидат*, *Мала жртва* Матавуљ убацује позоришну сцену између два света, фиктивног и фактичког. Механизам замене места између света стварности и света позоришта, односно, мешања два модалитета, када стварност постаје позорница а позорница стварност чест је у београдским причама. У причи *Фронташ* војничка дужност, достојанство и одговорност постају позоришни реквизити који се преносе на сцену и постају предмет подсмеха глумца (стварност→позориште). Глумац истовремено театрализује херојски свет из *Хајдук Вељка*, постајући пак предметом војничког дивљења и идентификације (позориште→стварност). У причи *На забави* предавање о историји позоришта претвара се, иза кулиса академског амфитеатра, у позориште где се одиграва политичка борба лицемерја, сплетки и корупције. Стварност се у овим причама

обликује према законима позоришта, радња је сабијена на невелики сценски простор који понекад јунаци пренасељавају те се прича, расута у монологе, дијалоге, полилоге приближава напетост драмској сцени. Покрети јунака су у појединим београдским причама, као што су *Гледајући Хамлета*, *Спиритисти*, *Дигов посао*, *Уочи развода*, *На забави* или *Београдска деца*, „преведени на језик позоришта – они не чине безначајне покрете“, јер се покрети претварају у позу, а радња се преводи на језик гестова сличан пантомими (Лотман 1993а: 275). Разлика између Скерлићевог и Матавуљевог доживљавања Београда није само разлика између перспективе извањца и староседеоца, већ разлика између оног ко седи испред позорнице и ограниченог видокруга види само једну димензију сцене и оног ко седи иза позорнице и види неколико димензија те исте сцене. То је разлог зашто се театрални реализам београдских прича не поклапа са реалношћу Скерлићевог Београда и зашто је М. Савић, упркос свима, тврдио да је Матавуљ изврсно познавао Београд, и са лица и са наличја³⁶. Рекли бисмо да је Матавуљева позиција „извањца, који је нову средину увек доживљавао као глумац нову публику“ са „изразом моћи да се буде изнад ствари“ (Константиновић 1962: 12, 14) добра потврда Питагорине мисли да је живот као игре: једни на њих долазе као такмичари, други да тргују, али најбољи долазе као гледаоци.

Када се у причама са приморским облицима инсценира театар свакодневице, као у Пијеровој позоришној тиради (*Пијеро и Дзандза*), сви се добровољно укључују, радо пристајући на комичке заврзламе тог „душевног човјека“. Тај *медитерански театар* – у којем проглушује жива препирка на неколико страних језика, „мрдање обрва, кезење језика, дизање рамена, где се лажним знацима, вјештим питањима, притворном љутњом“ комуницира, у коју се укључује „цијела публика, те настане така збрка да нико никога нити слуша нити разумије, а уз грају мрдају силно рукама, главама, ногама“ те се „Биограђани“ чуде „толикој узалудној потрошњи ријечи и покрета“ (Матавуљ 2006: 266; 2007:

³⁶ На Матавуљеву вишедимензионалну перцепцију Београда већ је скренута пажња: „Он (Скерлић, прим. аут) сам саставља портрет једног Београда који у приповједној књижевности није остварив, јер је заправо конгломерат могућих сижеа, мотива, тема“ (Иванић 2006: 393-402). О томе како „многодимензионални реалистички град“ постаје „алегоријски простор лавиринта“ и како се напуштају конвенционалне представе Београда у корист естетизоване представе града која подлеже симболизацији в. Новак-Бајцар 2011: 118-123.

365) – не може приволети естетику минимализма *копненог театра*³⁷. У далматинским причама где театарске сцене имају тежу, гушћу семантику, често са трагичним или неразјашњеним последицама ситуација је нешто другачија. Неколико примера: манастирски театар (*Амин*), непресушна *енергија заблуде* Илије Булина (*Пошљедњи витезови*), организовани театар Сепе и Ловрића (*Водене силе*), Ошкопца и Пуздрака (*Ошкопац и Била*), обредни театар (*Ускрс Пилипа Врлете, Бошков пост*).

Театарски уметнички простор у који се смешта сиже у београдским причама је често ограничен рампом или кулисама, чиме се укида могућност преношења радње изван ових граница, што је свакако закон позоришта. Изврстан пример је приповетка *Београдска деца*; она почиње и завршава се знацима навода, као знацима упозорења да се позоришна рампа не може отворити ка публици, за разлику од бокелских прича у којима приповедач наочиглед читалаца отвара рампу и позива их све к себи. Та изразита омеђеност сижеа простором манифестује се и у томе што се радња у већини београдских прича одиграва у камерним, скученим просторијама соба, кућа, салона и позоришта, простора који су зидовима (кулисама) строго затворени за спољашњи свет. Поврх тога, омеђеност сижеа театралним простором попут мимикрије ствара јунаке који су налик непокретном, овешталом простору такође непокретни, тј. немоћни су или невољни да изврше радњу и измене свој положај (нпр. *Избор, Мрвица филозофије, Шематизам, Спиритисти, Сукоби, Болничарка, Павина симфонија*).

У исти мах, јунаке приповедака *Београдска деца, Аранђелов удес, Фронташ, На њен дан, Откровење, Дигов посао* повезује тренутна, изненадна трансформација, на коју се не може гледати као на унутрашњу еволуцију између једног статичног стања до другог. Извесну еволуцију, поступност у развоју карактера не испољавају јунаци аутоматизованог урбаног простора, будући да су осуђени на механичко понашање услед зависности од средине (нпр. коцкарница у *Диговом послу*, позориште у *Гледајући Хамлета*), професионалног статуса (нпр. војна лица Драгиша у *Фронташу* и Димитрије у причи *На њен дан*) или властитог тела (нпр. М. из *Београдске деце, Аранђел* из *Аранђеловог удеса*). То су, између

³⁷ О разликама између „копненог“ (далматинског) и „медитеранског“ (бокелског) театра в. Митровић 2011: 141-147.

осталих, јунаци за које недвојбено важи принцип „што је јунак статичнији, то је спремнији на нагле и изнутра немотивисане прелазе“ (Лотман 1993а: 298). Попут насловног јунака из *Мурталовог случаја* и ми бисмо могли помислити, „Шта се ово догоди? Какво је ово изненађење?“, „Каква разлика за неколико часова!“ (Матавуљ 2007: 396-397). Такав модел јунака-глумца, који се креће по диктату *јединства времена и простора*, тешко би могао функционисати у *временском* хронотопу, те не би могао допринети семантичком и синтактичком аспекту сижеа, само прагматичком. Другим речима, јунак који се креће у театрализованом простору учествује у некој радњи која свакако има временски поредак, али је сам јунак статичан, строго омеђен уметничким простором, те тренутној трансформацији или заплету смисао и поредак не може дати време.

Дијалектичка својства хронотопа и сижеа, тј. распрострањање у пољима садржине и форме, усложњавају њихову међусобну релацију. Од доминантних типова релационе динамике између простора и приче у прози Симе Матавуља целисходно је издвојити неколико могућих релација: провинцијски (циклични) сиже – линеарни хронотоп затвореног типа у бокелској прози; линеарни хронотоп отвореног типа – линеарни сиже у далматинској и београдској прози; линеарни хронотоп затвореног типа и линеарни (хроничарски) сиже у црногорској прози. Детерминанта која у наведене дијалектичке релације уноси драстичну разлику и од које зависи нижи или виши степен естетске успешности приповетке или романа јесте избор између моноваријантног и поливаријантног сижеа. На пример, линеарни хронотоп затвореног типа неће бити функционалан у поливаријантном сижеу, који не може да се развија у вишедимензионалним просторима ако оперише са јунаком који је ограничен једном димензијом, својим етосом, односно, локусом. То је, између осталог, разлог схематизма и одсуства дијалектичке динамике у поетици сижеа црногорске прозе. Линеарни хронотоп отвореног типа пропустљив је и за моноваријантни и за поливаријантни тип сижеа. Када је Матавуљ примењивао релацију моноваријантни сиже – линеарни хронотоп отвореног/затвореног типа настајале су цртице, етиде, слике, приче из живота, хумореске, приче са календарским сижеом. Уколико је примењивао релацију поливаријантни сиже – линеарни хронотоп отвореног типа настајале су највредније далматинске и београдске приче.

Поливаријантном сижеу, наиме, изразито одговара отворени простор града као места случајности – случајних сусрета и случајних догађаја, простор где се нико „не чуди како нас је бог неједнаке створио, него како нас је окупио“, како каже писац у једној од београдских прича (*У Филадельфији*)³⁸. Разуме се, наведену релациону динамику између простора и приче не треба узимати механички једнострано нити је третирати као нормативно поетичко правило које је универзално. Понуђене релације су огољена схема која се трансформише под утицајем других сижејних учесника у дијалектици садржине и форме, идеје, стила, композиције, морфологије јунака. Неки од примера могу посведочити о томе. Матавуљ је два пута направио изузетак у својој уходаној и добро опробаној сижетички и сјединио пљоснати дводимензионални хронотоп и поливаријантни сиже. Тада су настале две приповетке модерне провенијенције, неупитно, *Пошљедњи витезови* и *Ђукан Скакавац*. Трећи изузетак је роман *Бакоња фра Брне* у којем се преплићу тачкасти и линеарни хронотоп затвореног и отвореног типа са линеарним, кумулативним и поливаријантним сижеом. Веома комплексна сижетика овог романа морала је условити и жанровска меандрирања, Матавуљево неодлучност да ли и како да заврши роман, што га је све скупа и учинило ванредним књижевним остварењем.

Напоследку, Симо Матавуљ је написао извештај број приповедака док *још није био у стању да се мења*, на самом почетку стваралаштва у Црној Гори, или када му то *више није било потребно*, пред крај живота последњих година боравка у Београду. Живећи у међупростору, у Боки, Црној Гори и Србији, географски простор је, претпостављамо, доживљавао баш као двопланску просторно-етичку метафору, онако како простор може доживљавати само *извањац* и дошљак. Јер сва три пространства су била изразито етички обележена, временом постајући разлог пишчевих духовних осцилација и неспоразума са собом, током сталних одлазака и долазака из једне у другу етичку димензију. Ипак, једна константа је постојала. Матавуљева проза у целом попримила је *locus* свога писца, који је, чак и „када се премештао у простору према захтевима сижеа, носио са собом свој сопствени

³⁸ О разлици између затвореног простора провинције и отвореног простора града као места случајних сусрета и подједнако непредвидљивих догађаја в. Христова 2016: 283 и Вукићевић 2014: 207-230.

locus”, Далмацију: „Приморје, коме је остао веран кроз читаву своју авантуру, делује као основна његова тема, скоро као некакав лајтмотив у музици иначе дубоко противуречној, у музици која зна за нагле прелазе из једнога става у став сасвим другачији, неочекиван али, суштински, дубоко оправдан“ (Константиновић 1962: 8). Понекад се његов музички лајтмотив појављивао у проблеску сећања на мајчино приповедање, или на волтеријански деизам Илије Јанковића и италијанску лектуру, или на религиозну филозофију Стјепана Бузолића, а најчешће у снази темперамента склоног јужњачкој машти и спремности да свет посматра дијалектички обострано.

V

„СТИДЉИВОСТ ФОРМЕ“ (ЦРНОГОРСКА ПРОЗА)

Предани читалац Матавуљеве црногорске прозе Видо Латковић приметио је како су прве приповетке Симе Матавуља биле тек почетничке пробе пера, нерафинисаног и грубог стила, писане руком почетника. Поводио се за народном поезијом, прозом С. М. Љубише и старијим сентиментално-романтичарским прозаистима, заменио је уметничке идеје за идеалистичко-патриотску тенденциозност, због чега прве приповетке писане на Цетињу (1883 – 1885) нису показивале напредак у односу на претходну стилску традицију³⁹ (Латковић 1940: 85, 136, 144). Мек лирски тон и дирљиве емотивне сцене, примећује Латковић, биле су прилагођене укусу публике, чија се наклоност освајала приповедањем о догађајима који су често били инспирисани стварним приликама или колективним сећањем Црногораца. Такав је случај са прозама *Милош од Поцерја*, *На Бадњи дан*, *Сеобе*, *Света освета*, *Ко је бољи?*. Данило Живаљевић (1889: 420) је држао да су црногорске приповетке слабије од свих осталих јер, како је навео, живот у Црној Гори није био довољно развијен да би могао дати разрађену морфологију јунака и сижејне творбе. То је само један од разлога зашто „најсавршеније Матавуљево дело уопште не треба тражити у његовим дужим стварима, него у краћим причама са Приморја“ (Латковић 1940: 179). За Симу Матавуља, који је одувек тежио ширим интелектуалним видицима и већим књижевним амбицијама, цетињске прилике нису биле погодне за књижевни рад озбиљнијих размера. Главни разлог за одлазак из Црне Горе Латковић је стога видео у жељи за

³⁹ Видо Латковић навео је довољно примера који поткрепљују претпоставку о томе да Матавуљ није у *Биљешкама једног писца* сасвим тачно прецизирао хронологију настанка прозе (на пример, грешке у хронологији прича *На Бадњи дан*, путописа *На Скадарском језеру*, песме *Ловћену*). Утврдио је да је *Уместо уводног чланка* не само прва штампана прича, већ и прва приповетка коју је Матавуљ написао. Приповедачки рад започео је, дакле, 1883. године, иако је свој књижевни рад почео знатно раније поезијом (1873), те је разумљива рачуница према којој је 1898. године јубилеј двадесетпетогодишњице рада пропратио пригодном збирком *Приморска обличја*.

животом у развијенијој и културнијој средини која је „могла дати карактере и типове за приповетку“ (Живаљевић: *op. cit.*).

Проза из црногорског живота отворена је, с тих разлога, за теоријски концепт *стидљивост форме* Димитрија С. Лихачова, али не у потпуности. *Стидљивост форме* је, наиме, „стремљење ка истини, ка једноставности истине“, то је ослобађање уметности од њене „уметности“, артифицијелности, ослобађање уметничке форме од условности и аутоматизације и представља могућност слободног кретања садржине у књижевности. То је можда један од најпробитачнијих начина да се разуме Матавуљева еволуција од жеље да као почетник да маха књижевној садржини не би ли се слободно кретала у својој повученој форми. Претрпевши неуспех у својој намери, пише бокелску прозу у којој у томе успева, а потом далматинску и београдску прозу, чија форма, зацело, више не зна за „стидљивост“, будући да одважно изражава више од садржине својим сувишком значења.

Форма која се повлачи пред тенденциозном садржином није погодна за проучавање у оквирима теорије слагања сижеа, која испитује опште закономерности стадијалне онтогенезе сижеа. Материјал овог приповедног круга преузет је из фактичке стварности, али је ретко кад рефлектован у новој, самосвојној уметничкој стварности. У црногорској прози стадијална онтогенеза сижеа готово да и није стадијална, јер се задржава на првој етапи протосижеа, дакле, сижеи нису „лежали у глави по двадесет и више година“, већ је Матавуљ „један догађај описивао непосредно“, уместо да га је „дуже времена памтио пре него што га је обрађивао“ (Латковић 1940: 124). То за собом повлачи преовлађивање координационих односа у композицији сижеа услед повлачења форме пред садржином, јер је сиже често редукован фабулацијом историјско-политичке стварности и тек у ретким случајевима подлеже субординацији односа сиже – стил, сиже – жанр, сиже – композиција. Стидљивост форме у црногорској прози, даље, значи да није уважено канонско правило естетике по којем је садржина ништа друго до прелаз форме у садржину, и форма није ништа друго до прелаз садржине у форму. У њој се, напротив, садржина и њено формално оваплоћење не допуњују и не знају за дијалектику, узев у обзир да форма није

аутентична нити органска, тј. није условљена садржином, која би морала указивати на сакривену суштину форме.

У делима која су склона стидљивости форме „острађењу“ и новини не подлеже форма, држи Лихачов, већ садржина која због дотадашње конзервативне форме тежи обнављању израза. Стидљивост форме диктирана је тежњом ка непатворености, извесној бојазни од неискрености, патоса и укореењености у старим, превазиђеним приповедачким манирима, инертности и одвојености од пулсирања животне стварности. Стидљивост форме је и у борби са књижевном, али и друштвено пожељном етикецијом, са канонима, прописаним жанровима, са књишким формама, литерарном церемонијалношћу. Форма је сама по себи конзервативна, састоји се из канона, традиције, константи, сталних епитета, топоса, система жанрова и сл. и у извесном смислу, каже руски научник, „узвисује књижевност, као што свака церемонијалност узвисује обичан чин“. Окоштала форма учиниће да књижевно дело остави дојам патоса или парадности, стешњености, дочим садржина има супротну тенденцију. До тога долази када се прво садржина окамени и почне се понављати, због чега неизоставно губи информативност и постепено прелази у окошталу форму (Лихачев 1981: 221-226, 316-318)⁴⁰, што се напоследку и догодило са поетиком сижеа у црногорској прози. Не би ли се из старе уметничке форме прешло на нову форму, путописи, аутобиографски, мемоарски списи служе као сурогатни облик књижевног писма који је неопходан у еволуцији, појашњава Д. С. Лихачов. Чини се да Матавуљ није ни случајно ни тако безазлено писао „сурогате књижевности“, попут етнографског списа *Бока и Бокелџи* (1891-1893), путописа *Први пут на Блату* (1886), односно, *Успомене са Скадарског језера* (1890) и романсираног алегоричког списа *Десет година у Мавританији* (1899). У тој сурогатној прози Матавуљ је постепено ослобађао властити списатељски потенцијал за бокелџки круг приповедака, чија је аутентична садржина напустила наслеђене и наметнуте књижевне форме. Бокелџка проза настала по одласку из Црне Горе представља ренесансу Матавуљевог талента, суспрегнутог на Цетињу стегама

⁴⁰ Сва претходна и предстојећа упућивања на студију Д. С. Лихачова у овом поглављу нису посебно обележавана. Због њихове учесталости обједињена су једном парентезом ради боље проходности текста.

„церемонијалног обређивања стварности“, било романтичарског, сентименталног, било фолклорно-епског. Нагли преображај поетике, са новим сижеема и јунацима, рафинираним стилогеним писмом није био тако нагао како се чини; формирао се истиха у истрајној борби против „литерарног обређивања“ њему несродне традиције.

Којим путевима се образује окоштала форма Матавуљ је указао на примеру Љубишине а онда и своје прозе. Говорећи са дистанце о утицајима С. М. Љубише, приметио је да се његов рани узор није либио ни плагијаторства, али тек „кићени слог и избор необичнијех ријечи, његово навијање на народску и употреба вулгарнијег израза постадоше неоспорни угледи стила и језика. (...) Имитатори Љубишини, немајући његов дар, угледаху се највећма на његове мане, те се управо надметаху, ко ће већма идиотизама нагомилати, ко ће се нејасније и јаче „народски“ изражавати“ (Матавуљ 2008: 51). Управо стога није волео приповетку *Милош од Поцерја* и њен „стил и језик – амполозни стил, трчање за звучним фразама, силно кићење, по угледу на Љубишу и Врчевића и на живи говор око себе!“ (ор. cit: 158). Почетничко стремљење ка једноставности истине коју пружа стидљивост форме а тражи његова „реалистичка ћуд“ залутало је у супротном смеру, до форме која је неретко извештачена, тражена те савладана садржином (Латковић 1940: 98) и не зна за неусиљеност израза и уједначеност тона излагања који ће обележити касније књижевне радове. Повијање према садржини је приметно, рецимо, у *Ускоку Јанку*, додаје Латковић, где тон варира у зависности од тематике: ведру тематику прати раздраган тон, жалосну озбиљан и ганутљив, свечану прилику патетичан стил.

О томе да се Матавуљ борио са артифицијелношћу и окошталом а наметнутим формама које су притајено сузбијале његов изворни и неизвештачени приповедачки дар сведочи неколико евокација из *Биљежака једног писца*, везаних како за период живота и рада у Равним Котарима, у Исламу, тако и на Цетињу. Колико је Матавуљ у првим прозама нагињао ка стидљивости форме, која се упорно хтела ослободити друштвене и књижевне етикеције, церемонијалности, „уметности“, инерције налазимо у сећању на негативну реакцију конта Илије Јанковића, након што му је Матавуљ поменуо своју жељу да прибележи коју „шкрабанију“ своје јужњачке маште:

„Конте ме ниједном не свјетова да ставим на хартију њеку од многобројнијех прича, које је од мене слушао, којима се чудило или смијао до суза. Бјеху то чудни, трагични, понајвише смијешни доживљаји, моји или туђи, свеједно, који су прошли кроз моју машту, а који излажаху у кићеном руху народног говора. Дуго сам очекивао да ме он упути на оно што сам желио, и тога ради непрекидно сам склапао нове згоде и развијао језгровите анегдоте. Најпослије, поменем то њему, а он ме смјеста одврати. Његово је мишљење било, да таке ствари нијесу за јавност, јер не само што немају вишег идеала и патриотског смјера, него би још штету донијеле (...). То његово мишљење било је опће. Љубородна стрепња да се не компромитује достојанство народно, да се не открију његове мане, спутавала је слободу избора. (...) Што даље од истине, од живота, особито од живота нашега, то је било љепше: што се већма понављају поуке из катихизиса и угледи финих манира, то боље. Било је, дабоме, и Далматинаца образованијех и мисаоних, а међу њима свакако конте, који су уживали у нешаблонским умјетничким творевинама туђинским, *али те ствари нијесу још за нас.*“ (Матавуљ 2008: 23-24).

На страну Матавуљево и Л. Костићево преименовање *Гласа Црногораца* („Глас funebre“, „посмртни глас“), први прозни покушај писања хумореске на Цетињу изгледао је овако:

„Писао сам цијелу ноћ, али од бескрајног увода, од силног гранања, од трчања за звучном фразом, за честијем ефектом, никада доћи ни до почетка главне ствари! Сјутрадан сам скраћивао, мијењао, али не поможе ништа. „Од мноштва дрва није се могла видјети шума“. Дојади ми најпослије, те уништим рукопис. Покушај је, дакле, пропао због проливености, због недостатка наснове и сразмјере у дијеловима. Тијех се мана задуго послјије нијесам могао ослободити, баш и онда кад су многи мислили, да ми писање лако од руке иде, да лако компоујем. Љутих се на себе и клонух, јер сам увјерен био, да нећу никада моћи израдити њешто „од дужег даха“ (Матавуљ 2008: 25). Поводом своје прве песме из 1873, свог „недоношчета“, Матавуљ је такође оставио сведочанство: „На први

поглед заиста је чудна ствар да ја, који сам имао прилично утанчан и углађен књижевни укус, имао у памети толико лијепе туђе пјесме, бивао често неугодно дирнут због несклада у мислима, још већма у облику – да дам живота таком недоношчету“ (Матавуљ 2008: 21).

Роман *Ускок* у све три редакције такође је израз несклада мисли (садржине) и облика (форме), тим пре што је роман писан са намером да писац покаже своју спремност повлађивања црногорској друштвеној и књижевној етикецији. Протосиже романа *Ускок* се налази у сугестији кнеза Николе која је Матавуљу предочена „са тежњом на театрални ефекат“ (приказивање хуманости и чојства горштака-ратника), што је било страно Матавуљевој „реалистичкој ћуди“, али упркос томе, он се у почетку подавао сугестијама. Латковић је с правом приметио да су и *Милош од Поцерја* и *Ускок Јанко* били израз пишчеве позиције, покушаја да се као млади дошљак прилагоди новој средини, његовог идеолошког става, родољубља. Као и *Ускок*, приповетке *На Бадњи дан*, *Света освета* и друге настале су током блиског контакта са црногорским кнезом и израз су тадашњег Матавуљевог родољубља и идеалистичке вере у кнежеву владавину (Латковић 1940: 81). О томе шта се заиста налазило иза форме која се извитоперила у церемонијалност, проговара нотација из пишчевих мемоара. Иза основне замисли романа о времену Петра Првог, за који је Матавуљу речено да „на удивленије читаоцу“ опише како доласком просвећеног странца иноверника, младог попа властелина дон Антониа у Црну Гору у сусрету са примитивним људима „настају прикљученија“ и „невјероватни преображај“, налази се стидљиво сакривени сиже историјског романа или романа хронике:

„Прије свега, од тога свега није се десило ништа, нити ишта, што би личило на истину, што би могло бити. Баш напротив! Јер да је мрки Чеврљанин задесио латинскога попа, ма како он „згодан“ и кољеновић био, без сваке сумње одсјекао би му лијепу главу! Јер у ономе походу на Дубровачко (на Конавле и Жупу) и на град, Црногорци су уништавали све што је „латинско“ и сваког „Латинина“ који им није могао умаћи! Друго би њешто било, кад бих из тих прилика узео као приједмет причања душевно стање владичино, који је узалуд

настојао да заузда дивљаштво, који је узалуд покушавао да оразуми своју паству и војску, да Дубровчани нијесу Латини, коме су ти догађаји загорчали старост! Најпослије, могао бих узети и сушту истину, цјелокупну, али једино у намјери да прикажем жалосне сукобе, као неминовне пошљедице ондашњег културног стања једног дијела српскога народа – чему заного, он не бјеше крив. Те помисли пролијетаху ми главом, докле је господар китио своју фабулу“ (...) (Матавуљ 2008: 154-155).

Константна тежња Матавуљева да изрази свој „прилично утанчан и углађен књижевни укус“ и „склад у мислима, још већма у облику“ имала је неколико манифестација. На пример, једна од назнака стидљиве форме је урушавање строгог жанровског система, почесто путем учесталијег увођења, како Лихачов каже, некњижевних жанрова, форме *неромана* (нпр. *Ускок*), *неприповетке* (нпр. *Уместо уводног чланка*, *Наши просјаци*, *На Бадњи дан*), затим, мешање различитих стилских струја, рецимо, романтизма и натурализма, романтизма и реализма. Такво меандрирање између жанрова, тражење правог израза, позајмљивање форме некњижевне прозе, историјске, документарне, публицистичке, етнографске и мешање стилова у црногорској прози увелико је препознато у истраживањима посвећеним црногорској прози⁴¹. Примера ради, поред недостатака у композицији и недоследног стилског израза, литерарну успелост *Ускока* знатно смањују видно артифицијелни описи црногорских обичаја и историје, најчешће необрађено и непроживљено пренетих из етнографских и историјских списа о Црној Гори (Латковић 1940: 179).

Затим, стидљивост форме умногоме представља стремљење ка веродостојности приповедања, те није случајно што јој је наклоњен и фолклорни реализам, поглавито поступком преношења ауторске речи „невештом“ и „неумешном“ казиваоцу (очевицу, случајном пролазнику, сапутнику, детету), формом сказа, инкорпорирањем једноставних облика, фолклорних жанрова, говорних жанрова, хронотопом причања. Књижевност тада тежи да пренесе

⁴¹ *Неприповетку* од класичне приповетке раздваја пренаглашен историјско-документарни фон. О историјским подацима и упућивању на документе који сведоче о истинитости догађаја подробно говори В. Латковић (1940: 113-115).

истинољубиво, веродостојно приповедање, те прави отклон од сваке литерарности или, управо, илузију отклона. С правом је, дакле, Марко Цар приметио да „читајући Матавуљеве приповетке чисто ти се чини, као да какав извјезбани сеоски старац прича своје особне догађаје“ (Цар 1889: 37). Томе немало доприноси и избор предмета који, по правилу, Матавуљ узима или из живота или из анегдота, „што је напoкoн једно те исто“ (Латковић 1940: 122). Анегдота се у Црној Гори, као особита форма народне усмене књижевности, одликује сажетошћу, драматизмом, најчешће је подстакнута истинитим догађајем, а описи су сведени на податке о времену и месту радње, и те одлике имају и Матавуљеве приче из црногорског живота. Једна од анегдота Марка Миљанова врло је слична фабули *Ускока Јанка*⁴². *Света освета, Покајан грјех, Како се Латинче оженило, Ко је бољи?* развијене су анегдоте. Етнографских података у приповеткама махом нема, јер се полази од претпоставке да су слушаоци упознати са њима, а и анегдота је сама по себи била етнографски материјал (ор. cit: 117, 121). Психолошка анализа одсуствује, а унутрашња стања јунака само се спољашњим манифестацијама предочавају кроз реч или поступак, услед чега је срж приповедака најчешће у дијалогу. Мотив сусрета оца са осуђеним сином у *Светој освети*, објашњава Латковић, или мотив неверства жене у *Учини као Страхинић* у реалистичком окриљу би могли бити врски „психолошки медаљони“. Међутим, све је у бихејвиористички поједностављеном дијалогу, и заплет, и кулминација и расплет радње а идејно тежиште се оставља за крај приче, по правилу драмског врхунца у композицији анегдоте. Те је приповетке заиста прогутао „сирови, примитивни народски реализам“ (ор. cit: 98), преломљен кроз патријархално-витешки поглед на свет и етички идеализам. Другим речима, анегдота, која ће постати жанровска тежишница фолклорног реализма, *обређује се церемонијалношћу*. То ће рећи, укалупљује у друштвеном и књижевном етикецијом наметнуту форму „романтизма части и поноса“ који се држи жанровског и идејног шаблона и не дозвољава индивидуално запажање. Уместо

⁴² У питању је анегдота под бројем 47 у којој се приповеда како је Драго Јоков Петровић са Његуша заробио Турчина у бици на Грахову, али га није посекао по обичају, већ га је повео на Његуше и држао три године као свога брата. У другој и трећој обради *Ускока* (1892, 1902) кнез који бегунца прима у породицу зове се управо Драго Јоков с Његуша (нав. пр. Латковић 1940).

да дозволи повлачење и пасивност форме, не би ли омогућио првенство садржине и њену „једноставност истине“, писац, пристрасан према судбинама јунака, без објективне мирноће „не приказује реални већ имагинарни свет својих снова“ (ор. cit). Тако се у пригодној, готово фелџонистичкој прози *Уместо уводног чланка* реченица прелива у десетерац, као и на почетку *Ускока Јанка*, који и „није права проза јер се ритмизује десетерцима који су и метрички и дикцијски десетерци. Писац слика једно епско доба па му се отима и израз епски“ (ор. cit: 99). И у *Ускоку Јанку* и у *Милошу од Поцерја* стил има ганутљив тон који се сретао по прози Б. Атанацковића и М. Видаковића, често украшен сталним епитетима из фолклорне традиције (нпр. „небескијем сводом шеташе пун мјесец расипљући кроза тишину своје блиједе зраке...“, „румене усне“, „два низа зуба као два низа бисера“) и сентименталног залеђа (нпр. опис месечеве зимске ноћи на почетку друге главе *Ускока Јанка*).

У црногорској прози је Матавуљ могао испољити за рани реализам пожељну стидљивост форме и веродостојност приповедања коју она носи (*сирови, народски реализам*), али уместо тога форма је своју скромност заменила за наметљивост, постајући лажна и патворена (*што даље од истине, од живота, то љепше*). Видокруг те форме је „оковани видокруг човека који тежи да сачува увек исту непокретну позу и који се не креће да би видео, већ напротив, да би одвратио поглед, да не би приметио, да би превидео“. То није „видокруг живог покретног човека који се мења и који одмиче у бесконачност стварности“ (Бахтин 1989: 150), као у потоњој прози. Ослобађање садржине од „пријеписа из талијанске белетристике“, „шаблонских имитовања“ и „преживјелих манира“ (Матавуљ 2008: 24) није донело велики напредак, јер је једну окошталу форму заменила друга, тако да је литерарна церемонијалност само променила рухо, прешавши из италијанске белетристике у црногорску епику и романтичарско-сентименталну реторику. У црногорској прози не постоји ослобађање или очућавање форме, какво познају високоестетизоване фазе у индивидуалном развоју писца или у еволуцији књижевне епохе, већ је реч о (безуспешном) покушају ослобађања нове садржине, што је иначе једна од етапа на почетку сваке стилске формације. Према томе, реалистичко писмо које је било у Матавуљевој „ћуди“ морало је сачекати другу просторно-етичку метафору. Напослетку, последња фаза у ослобађању од

стидљиве, или пре квазистидљиве форме, било је постепено повећавање уметничке веродостојности на штрб фактичке веродостојности. Притом, уметничка веродостојност се често прикрива фактичком веродостојношћу, како каже Лихачов, што је особито заступљено у далматинским причама (нпр. *Пилипенда*), где је спона са историјским, етнографским фактима, аутентичним топонимима и прототиповима из стварности уобичајена. На примеру приповедака *Покајан гријех* и *Пилипенда* је указано како избор моноваријантног или поливаријантног сужеа, односно, како правилна или неправилна диспозиција и пропорција уметничке и фактичке веродостојности може конструисати или деструисати форму.

5.1. ROMANHAFT СИМЕ МАТАВУЉА

Један од најилустративнијих примера несувисло искоришћене „стидљиве форме“ је жанровски хибрид *Ускок*, *нероман* у којем је позајмљивање форме некњижевне прозе (етнографија, историја), урушавање строгог жанровског система (историјски роман, (при)повест, приповетка) и мешање различитих стилских струја (романтизам, реализам) неупитно. *Ускок* је одмах прихваћен код црногорске публике, а дело се свидело и Лази Костићу, који тим поводом пише Антонију Хацићу (1885) да је Матавуљ један од најдаровитијих млађих приповедача. Унаточ томе, ниједно своје дело није прерађивао више од *Ускока*, којем се током осамнаест година враћао у два наврата, 1892. и 1902. године. Прву редакцију је написао 1885. на почетку књижевне каријере, а последњу у педесетој години живота када је већ био на врхунцу књижевне славе. Љубомир Јовановић је *Ускока* већ после друге редакције прогласио за „једно од најбољих дела целе наше новије литературе“ (Јовановић 1898: 483), Милан Савић је тврдио да је *Ускок* за Црногорце као „неко јеванђеље“ (Савић 1908: 112), Бранислав Нушић се ломио између *Ускока* и *Баконје фра Брна* на питање које је Матавуљево дело најбоље (Росић 1908: 35). Разлог првобитно неподељеном мишљењу је начин на који је писац осликао црногорске нарави, обичаје и породични живот, те је општи утисак био да „из дела бије нека планинска свежина и морално здравље“ (Латковић 1940: 179). Ипак, каснија критичка читања су потврдила и Матавуљево незадовољство овим романом: „*Ускок* је више као неки опис занимљивих крајева, док у *Баконји*, како је давно примећено, бије снажан истински живот. У схватању живота у Црној Гори (...) има нечег конвенционалног (...) и слика је и у последњој редакцији остала улепшана и по мало намештена.“ (ор. cit: 179).

Нероманом се *Ускок* може именовати јер се у њему препознају наслаге неколико књижевних форми, јуначко-епске хероике, романтичарско-сентименталне прозе и форме која највећма преовлађује – романсе. Извесни епски сижејни механизми су одмах упадљиви. *Ускок* је утемељен на псеудоисторијском сижеу, који се образује у корелацији епског сижеа (екстериоризација конфликта: социјални, политички или историјски конфликт) и романеског сижеа (интериоризација конфликта: психолошки конфликт). Приметна је епска

укорењеност у сужејном конфликту између мотива љубави, с једне стране, и витештва и племенитости јунака са друге стране. Још један сужејни остатак епског јуначког света је диспозиција радње. Најважнији моменти у радњи се издвајају поступком понављања или редупликације, што значи да радња у роману има статичан карактер, те се поступци јунака приказују као низ фиксираних стања и поетских слика. Другим речима, у епском свету *Ускока* „тријумфује статичко-вајарски принцип“ (Мелетински 2009: 167), односно, „сви су одевени као да ће у сватове. Матавуљеве приче из црногорског живота су исто што црногорске и арбанашке слике његовог сувременика Паје Јовановића: улепшан фолклор“ (Кашанин 2001: 198). Према томе, сиже се попуњава статичким описима из етнографије обичаја и историографије Црне Горе, примарно посредством церемонијалних дијалога јунака, те је у последњој редакцији *Ускок* постао „више слика црногорског живота него занимљива историја једног ускока“ (Латковић 1940: 165).

Најзнатнија измена у главном јунаку јесте сам завршетак романа. Док у првим редакцијама Јанко услед неспоразума у љубавном заплету намерно тражи смрт и гине у окршају са Турцима, у последњој редакцији Јанко као најстарији од подмлатка у братству кнеза Драга учествује у двобоју са Станојем Миращевим Цуцом, просцем вољене девојке Милице, и гине у двобоју. Тиме је избегнуто романтично тражење смрти и кобна несугласица. Подстицај за промену мотивације краја романа нашао је, како је предочио Латковић, у делу *Живот и обичаји Црногораца* Милорада Медаковића. Чини се да је фабулу *Ускока* Матавуљ извео из Медаковићевих етнографских забележака везаних за обичаје веридбе, услове изласка вереника на мегдан, учеснике двобоја, одакле је извео мотив забране Миличине удаје за недостојног вереника, што ће и постати повод за сукоб представника два племена. Према Медаковићевом опису Матавуљ обликује заплет: уместо недостојног вереника на мегдан иде вереников брат од стрица, а са девојчине стране њен брат, односно Јанко који је уласком у братство постао Миличин брат. Латковић нотира да је такав завршетак романа нагао, исхитрен и пребрз, али више одговара реалистичкој мотивацији јер произлази из описа аутентичне средине: „Није више у роману главна ствар романтична љубав светског човека према једном „чеду природе“ која се морала романтично и

завршити. Сада је главно сналажење једног Европљанина у примитивној средини. Јанко се сасвим „поцрногорчио“ не само из љубави према Милицы, него нарочито из осећања сродности са новом средином (...) он не тражи смрт као несрећни љубавник, него као брат излази на двобој“ (ор. cit). Не само да је расплет романа изведен из етнографске студије М. Медаковића, већ и подаци о племенима у Црној Гори и описи обичаја (божићних, игра „међеда“, опис „покајања“, опис свадбе, здравице и сл).

За преглед црногорске историје, наведене у форми разговора на вечерњим поселима у којима учествују стогодишњи Мргуд Шутов и Стево Бајов, писац је користио *Историју Црне Горе* Димитрија Милаковића. Латковић је подробно анализирао места која се поклапају из *Ускока* и *Историје Црне Горе* и *Живота и обичаја Црне Горе*, дошавши до закључка да се изворима Матавуљ „служио доста безобзирно, једноставно је узимао податке и стављао их у уста Црногорцима, идући при том истим редом којим и Милаковић“ (ор. cit: 174). Тиме је знатно нарушена уметничка композиција, која је у последњој редакцији видно неуједначена. Док је у првој редакцији лик ускока Јанка био најважнији за писца, у последњој он је потиснут у други план: о његовој прошлости сазнајемо само најсажетије податке, а док писац износи податке из црногорске историје или описује домаћи живот у братству, главни јунак је у позадини, статичан у позицији слушаоца или сведока коме се одузима делатна функција. Опширним излагањима из историје и етнографије, додаје Латковић, сразмерна композиција је поремећена, што се најбоље види из тога што је први део романа од пет глава само опширна експозиција, док су у других пет стиснути сви остали елементи композиције. Донекле је могуће уочити еволуцију по идејној замисли и по стилској реализацији од прве до треће редакције у којој су јунаци психолошки изнијансиранији.

Псеудоисторијски догађаји који одређују сижејну структуру, ратничка јуначка естетика која наглашава слављење физичке снаге и храбрости Црногораца као носилаца херојског етоса, панегирички тон који опстаје упоредо са историјским предањем, затим, поетска биографија јунака (бекство у туђину, иницијација у нову средину, просидба и љубавни мотиви, јуначка смрт) – све сугерише да је реч о епском сижеу. Лик Јанка у *Ускоку* је делимице епски тип

јунака, јер има потребне одлике: племените особине због којих се брзо асимилије у црногорску средину у којој гине, жртвујући се за племе. Та „епска кривица“ формулисана је суптилно – његове мане су то што је „сувише млад, храбар и леп“ (в. Мелетински 2009: 131). У епски свет смо уведени и препознатљивим епским топосима, описима доласка и пријема гостију, гозбе, устајања јунака у зору, одевања и наоружавања, мегдана, тужбалица, злокобних предказања и пророчких снова. Поновљивост епске реторике се изражава и сталним епитетима којима се наглашава повлачење индивидуалног начела ускока пред превлашћу родовског патријархално-ратничког начела.

Матавуљ присваја још један ген јуначког епа, наиме, његову унутрашњу хармонизованост, која потиче од политички и социјално релативно незрелих односа у црногорској заједници. Мисли се пре свега на однос између индивидуално-јуначког и колективно-епског начела у епу, када индивидуалност чешког племића постаје оруђе за учвршћивање националног начела. То је веома добро разумео Хегел, појаснивши како се у епској поезији, чак и у њеном најзрелијем стадијуму, индивидуална самост не може ослободити супстанцијалне целовитости нације, њених стања, начина мишљења и осећања, њених дела и судбина. То ослобођење постићи ће тек лирска поезија и драма. Хегелово филозофско запажање у историјскопоетичкој конкретизацији Мелетинског објашњава зашто љубавно-авантуристички сиже у *Ускоку* не доприноси развијању, како би се очекивало, романескне форме: „Фолклорни утицаји могу да допринесу размножавању предроманескних форми приповедања о авантурама, али не могу да створе роман, који тежи приказивању индивидуалне страсти као израза непоновљивости саме личности, формирања личности и трагања за смислом живота“ (ор. cit: 219). Ни *приказивање индивидуалне страсти*, ни *формирање личности* ни *трагање за смислом живота* нису атрибути главног и насловног јунака, што ће рећи да је авантуристички сиже само остатак старе приповедне традиције, механички пренесен и неразрађен, искоришћен тек као кохезивна сила која дисперзивном историјско-етнографском материјалу даје какву-такву композицију.

Када се осврнемо на питање поетике сижеа у *Ускоку*, досадашња претпоставка о епском сижеу се урушава у другачијој перспективи. Иако је

сачувао наслаге епског света, његов сиже није епски. Наиме, у приказивању живота класичног и савременог епа код Црногораца Борис Н. Путилов је указао на феномен несвојствен другим националним књижевностима. Југословенско подручје, како каже, пружа другачију ситуацију јер се епска епоха овде протегла све до 19. века а није била потиснута сасвим ни у 20. веку. У понеким областима се стари „класични“ еп не само интензивно одржавао у фолклорној традицији, већ је стваран и нови. У Црној Гори, Србији и Хрватској то ново епско стваралаштво је у распону од 18. до 20. века „попримило карактер периодичне ренесансне епске традиције која је нарочито дошла до изражаја у време хајдучких покрета 17 – 18. века, српских устанака, национално-ослободилачких ратова на Балкану и у време Другог светског рата“ (Путилов 1985: 9-10). Путилов такође примећује васпитну и агитациону моћ епског стваралаштва, особито у 19. и 20. веку, те излаже податке о певању јуначких песама између бојева на истуреним положајима 1877. године, а као изузетан пример агитационе мисије епске уметности с почетка 20. века наводи делатност Петра Перуновића⁴³.

Истраживши подробно, студиозно и на лицу места живу епску традицију и њену моћ саморепродукције, Путилов је дошао до закључка да главни мотив црногорског епског стваралаштва није опевање оних или ових догађаја, подвига, људи, већ манифестација херојско-патриотских осећања и историјских тежњи. Епски сижеи су морали одговарати томе: „У епској сижетици остварује се народно поимање историје, народна историјска воља. За разлику од архаичног и класичног епа, у епу црногорског типа ова идеална концепција прожета је дубоко драматичним па чак и трагичним принципом. Тема народних страдања не само да чини позадину епске нарације већ непосредно продире у сижетику“ (ор. cit: 92-93). Приказивање јуначких погибија, неуспеха, заробљавања, трагичног исхода, нарушавања норми епског понашања заузима већину сижејног простора. „Свеколика сижетика и уметничка структура црногорског епа условљене су јединственим идејним комплексом у коме се издвајају три одлучујућа момента:

⁴³ П. Перуновић је први путујући гуслар који је својим наступима упућивао политички апел, певајући по Србији, Црној Гори (1908), Чешкој (1912) против Аустрије. Учествовао је у оба балканска рата, Првом светском рату а сачуван је податак да је знатно допринео томе да десет хиљада добровољаца крене на Солунски фронт (Путилов 1985: 16-17).

одлучно, свеопште супротстављање Црногораца турским поробљивачима; витешки кодекс Црногораца; непосредна победа, физичка, али и симболичка, морална, као неизбежан и обавезан резултат борбе“ (ор. cit: 93). Путилов наводи листу сужејних тема у црногорској епици 18. и 19. века у којој, како каже, одсуствују архаичне и класичне теме епа, да би потом из ње извојио типологију епских сижеа:

- Црногорци се одупиру турској војсци;
- успешан поход Црногораца на Турке;
- Црногорци одбијају турску најезду;
- црногорска чета врши напад на Турке;
- две чете се сусрећу у боју;
- црногорски јунак се супротставља турској војсци;
- јунаци у турском сужањству;
- Црногорац се свети за погибију сродника;
- јунак у турском логору;
- мегдан Црногорца са Турчином;
- побратим издајник;
- побратимска верност;
- избављање жене коју су уграбили Турци;
- одбијање потурчавања.

Та сижејно-тематска гнезда је објединио у сижејну типологију. Занимљиво је да ниједан сиже или сижејно-тематско гнездо из црногорског епа Матавуљ није искористио у сижетици *Ускока*:

1. сиже о јуначкој прошевини,
2. сиже о одбијеној турској најезди,
3. сиже о одбијеном турском нападу,
4. сиже о јуначком нападу,
5. сиже о заробљеницама,
6. сиже о непоколебљивом јунаку,
7. сиже о изневеравању побратимства и о побратимској верности,

8. сиже о подвигу усамљеног јунака (Путилов 1985: 93-161).

„Матавуљеве приче“, приметио је Кашанин (2001: 199) „често нису друго до народне песме стављене у прозу“. Изненађујуће је, стога, како се у *Ускоку* не може пронаћи ниједан тип сижеа из *црногорског јуначког епа*, како корпус црногорских епских песама зове Путилов. Упркос томе, поједини закони епског сижеа су ипак очувани, на пример, просторно јединство и јединство времена (док један јунак дела, други јунаци су статични). Сиже у *Ускоку* зна само за простор који у моменту радње непосредно окружује јунака, радња се одвија према кретању јунака, а све што се догађа изван овог простора и његовог кретања не може бити предмет приповедања. Сижејни механизам *Ускока* поштује тај закон просторно-хронолошке инкомпатибилности, под којим В. Пропп мисли на немогућност спајања неколико различитих радњи на неколико различитих места истовремено, за разлику од класичног руског или француског реалистичког романа 19. века. Закони фолклоризованог епског сижеа не дозвољавају двама јунацима да у *Ускоку* истовремено делају на различитим местима, већ постоји централни јунак око кога се групишу други јунаци, његови антагонисти, помоћници, саплеменици. Из тог разлога је пренасељеност приповедног света јунацима, која се често среће у реалистичком роману, немогућа у сижеу фолклорног залеђа. У епској сижејној диспозицији влада и закон хронолошке неспојивости, односно, радња се развија линеарно, а временски паралелни догађаји се приказују као узастопни; уметнуте епизоде су пак присутне у облику историјских етида на гозби (в. Пропп 1976: 83-116). У *Ускоку* се радња као и у фолклорно-епском сижеу углавном одвија у физичком свету, па психолошких перипетија (нелинеарно време) које покрећу сложени људски односи и мотивације готово да нема.

Међутим, неопходно је скренути позорност на замку која прети увек када се Пропови закључци, изведени из његовог читања епике и фолклора, непосредно преносе на реалистичку прозу. Још је Лотман констатовао да су, након што је М. Бахтин увео појам хронотопа и подстакао изучавање жанровске типологије романа, очигледни пропусти и недостаци при покушајима да се модели разрађени код Пропа за потребе бајке и епа примене на жанр романа. Сви покушаји да се

проповски модели примене на нефолклорне жанрове, на шта је уосталом упозоравао и сам Проп, дали су у општим цртама негативне резултате. Према томе, јаз који постоји између фолклорних, фолклорно-епских и реалистичких сижеа да се премостити на неколико начина, од којих су у Матавуљевој романескној прози евидентни следећи: а) ангажовање баладичног сижеа у *Ускоку* и б) авантуристичко-пикарског сижеа у *Бакоњи фра Брну*. Две Бахтинове стилске линије у развоју романа могу се трасирати у оба остварења. Роман *Ускок* носи грубе и неисполиране трагове књижевноисторијског хода од средњовековног куртоазног романа, рекреираних у Видаковићевим и Атанацковићевим романима, до европског психолошког романа 17. и 18. века. Роман *Бакоња фра Брне* носи знатно углачаније и поравнате трагове друге стилске линије која почиње од новелистичке народне приче, иде преко авантуристичко-пикарског романа и стиже до „буржоаске епопеје“ 18. и 19. века, чији је прототип Сервантесов пародични роман, где упоредо са искушавањем јунака постоји животна проза као његова супротност.

Замке проповских фолклорних модела у реалистичкој прози (нпр. епски сиже у неепском жанру) могу се избећи када се у *Ускоку* трасира извесна сукцесивност између „старог“ (romance) и „новог“ (novel) романа. Та смена перспективе осветљава Матавуљево дело као *романсу* (romance), а не *роман* (novel) у класичном значењу овог појма. Већ је примећено да је *Ускок* израстао из споја традиције старих романескних образаца из српске романтичарско-сентименталне прозе на трагу Б. Атанацковића и М. Видаковића и епске усмене традиције. Пошто романтичарска проза Атанацковића и Видаковића вуче корене из авантуристичког (античког) љубавног романа, традиција романа *новог времена*, како је Бахтин зове, не може бити „наснава“ у поетици сижеа *Ускока*⁴⁴. У *Ускоку* не постоји еволуција јунака унутар временских координата као последица контакта са незавршеном савременошћу. Јунаци су завршени, не налазе се у нескладу и неподударности са собом, а временске координате су фиксне,

⁴⁴ N. В. Мада Бахтин не негира постојање романескног *specificum*-а у античком и средњовековном роману, он има у виду пре свега роман *новог времена* и његове ренесансне изворе, према томе, подржава уврежено мишљење да се романескни *specificum* јасно манифестовао тек током 18. и 19. века.

статичне, укратко – у роману се време није материјализовало ни у простору ни у јунацима. Будући да се двадесетовековна теорија прозе у синхронијском или дијахронијском проучавању романа највише оријентисала на роман 18, 19. и 20. века, очигледно је зашто се *Ускок* и *Бакоња фра Брне* не могу вагати мерама савремених наратолошких теорија, већ историјскопоетичких проучавања, поглавито Ј. Мелетинског, М. Бахтина и Н. Фраја.

Покушај да се премосте разлике између епске и реалистичке семиосфере Матавуљ је предузео у приповеци *Учини као Страхинић* и то посредством жанровских назнака баладе. У епском сижеу догађаји су смештени у далеку прошлост (народна песма *Бановић Страхинџа*), али у баладичном сижеу припадају потенцијалној садашњости. Сфера баладичног сижеа нису јуначки и патриотски подвизи, већ људске страсти, пре свега љубавне, због чега се у генологији појавила теза о баладици као граничном књижевном роду, односно, о балади као рудиментарној уметничкој форми која је припремила тло реализму у књижевности (в. Стеблин-Каменский 1979; Мерилай 1990). Узев све у обзир, није ли *Ускок* сроднији жанру *романа-баладе*, односно, романсе, неголи реалистичком роману 19. века? Стеблин-Каменски је, примера ради, иступио са смелом тезом да ни род ни однос епско-лирко-драмског тројства баладу не чине баладом, већ тип сижеа. Приметио је да је балада антиципирала садржину која ће напослетку постати препознатљива за жанр реалистичког романа, те говори чак и о жанру *роман-балада*. Тематски гледано, *роман-балада* се најчешће гради на сентименталној причи о трагичним обртима у љубавној историји двоје заљубљених, обично пореклом из витешких романа (нпр. познато је да су историјски романи Валтера Скота имали генолошко порекло у његовом зборнику балада *The Minstrelsy of the Scottish Border*).

Романса је, према једном од најстудиознијих читања овог жанра, „тенденција да се мит измешта у правцу људског“ и да се, насупрот реализму, садржај обликује у смеру идеализације и конвенција. За Нортропа Фраја реализам је „уметност проширеног или имплицитног поређења“, „када је оно што је написано *слично* оном што познајемо“, док је мит на којем се романса образује уметност имплицитног *метафоричког* изједначавања несличног (Фрај 2007: 161-162). Пошто је романса подведена под митопејску књижевност, присуство митске

структуре у реалистичкој фикцији поставља извесне потешкоће по веродостојност које се превазилазе у два корака⁴⁵. Склоност ка *имплицитном метафоричком изједначавању* епско-витешког мита и „вечно црногорственог“ етоса је сижејни механизам романсе у *Ускоку*. Потом, квазиисторизам, иначе самобитна финеса епског мишљења, у општој друштвено-политичкој атмосфери формирања модерне државности у Црној Гори ревитализује познате сижее из историјских предања. Примера ради, у фелтонистичкој прози *Уместо уводног чланка* „имплицитно метафоричко изједначавање несличног“, епског мита о династији Лазаревића и савремених династија Петровића и Карађорђевића, није *проширено, имплицитно поређење* које захтева реализам, већ је у питању класични пример *измештања* мита у стварност по принципу сижеа романсе. У *Ускоку* се спајају витешки роман (romance) са романтичарским љубавно-авантуристичким рецидивима и црногорски еп, те се представе о злим фантастичним силама из романсе сада измештају у представе о иноплеменској, иноверској или непријатељској етничкој средини. То би било *измештање мита у правцу људског* које се насилно саображава тенденцији реализма ка тражењу сличности. Или, по запажању М. Кашанина, у *Ускоку* „нема границе између истине и бајке“ (2001: 197). И проза С. М. Љубише је подстакла слично запажање о комбинацији романтичарског и реалистичког проседеа без унутрашњих противречности, услед укључивања митско-колективног искуства у свакодневни живот (в. Иванић 1976: 252).

О томе сведоче и Матавуљева запажања из *Биљежака једног писца* поводом ове спорне приче која је црногорској интелигенцији личила на нимало наивну политичку алегорију о два брата, два слепца Петру и Ђорђу Карађорђевићу, који долазе кнезу Николи Петровићу и присуствују одбијању кћери кнеза Данила, Олге Петровић, да се уда за Петра. Не би ли се избегла опасна политичка конотација Матавуљу је наложено да дода „придавак“ на крају те приче у функцији експлицитног поређења („зато ће вјенчање њене свјетлости

⁴⁵ Оно што је у миту метафора, у романси је често дато неким обликом поређења, аналогијом или асоцијацијом. Фрај наводи следећи пример: у миту постоји бог-сунце, у романси то је јунак који је на неки начин повезан са сунцем. Таквим *измештањима* се савладава захтев веродостојности.

кнегињице Зорке са његовом свјетлошћу кнезом Петром Карађорђевићем бити на дан Мајке Ангелине, 3. јула“). Због тог „придавка“, једио се Матавуљ, „који објашњава све, помрзјех моју причу првачу; све једнако у памети брисах придавак!“ (Матавуљ 2008: 131). Историзација епског фона и непосредна обрада историјских предања и легенди, вели Ј. Мелетински, две су тесно повезане и узајамно условљене стране епског мишљења. Како „историзам“ епског мишљења не искључује широку примену митских структура на историјске личности и догађаје, сиже романсе са својим „измештањем мита у правцу људског“ далеко је податнији за Матавуљеву црногорску прозу од сижеа реалистичког романа или приповетке⁴⁶.

Тек касније, у *Биљешкама*, приповеткама *Синови*, *Снага без очију* и *Сеобе* Матавуљ ће се приклонити поступку проширеног поређења које Фрај зове реализмом, да би исту линију имплицитног поређења наставио у *Пошљедњим витезовима* и *Ђукану Скакавицу*. Свим наведеним приповеткама – које припадају трајекторији од „имплицитног метафоричког изједначавања“ ликова Црногораца и епских хероја у црногорским причама до „имплицитног реалистичког поређења“ епских хероја са бурлацима и берекинима у далматинским причама – заједнички је контраст између приказане тренутне емпиријске стварности (уп. Дука од Медуна) и апсолутне стварности вечних митова „црногорства“ и витешко-херојског мита уопште. Тај контраст допушта двојну интерпретацију у херојскокомичним приповеткама као што су *Синови*, *Снага без очију*, *Пошљедњи витезови* и *Ђукан Скакавац*, које се отварају за поступак унижавајуће травестије и узвисујуће бурлеске.

Наведимо пример. Приповетка *Пошљедњи витезови*, коју је Матавуљ написао по одласку из Црне Горе (1890), зацело је бурлеска са својим чудним складом смешних херојских „поема“, која ратне ветеране-витезове претвара у зеленаше, а бурлаке у витезове. Она чува амбивалентност карневалског погледа на свет: саоднос високог са ниским дозвољава сумњу у озбиљност и стварност

⁴⁶ Наведена теза се може читати и у ширем контексту анализе романа *Хајдук Станко* Ј. Веселиновића, који се измешта из жанровских оквира реалистичког романа и смешта у оквире романсе (в. Микић Р. „Прича и приповедање у роману *Хајдук Станко*“. *Јанко Веселиновић 1862-2012*, Београд: САНУ, 2013, 129-143).

витештва последњих витезова Иле IX и Иле X, али комично узношење берекина Илије Булина до витеза намеће сугестију о скорашњем свргнућу витезова, односно, дегенерацији и усахнућу племићке породице. Обликовање тако оштрог контраста, естетички надражујућег, изразито је продуктивно у разградњи реторичке парадигме црногорске прозе.

Симо Матавуљ се у *Биљешкама једног писца*, а поглавито у сатирично-алегоријском спису *Десет година у Мавританији* радикално дистанцирао од свог младалачког црногорства. Благодаревши овим аутофикцијско-документарним *биљешкама*, црногорска проза се из позне Матавуљеве, али и наше данашње перспективе мора читати у хоризонту естетичке рецепције („проширено имплицитно поређење“), а не егзистенцијалне рецепције („имплицитно метафоричко изједначавање“), утолико пре што нам је сâм писац јасно ставио до знања да се у њој неизоставно мора разликовати сфера свакодневног од сфере уметничког мишљења. Такву самосвест писца, али и опору самокритику властитих „заноса и пркоса“ тешко да ћемо срести у црногорској прози Марка Миљанова или спису *О Црногорцима* Љубомира Ненадовића, на које се Матавуљ у неколико наврата позивао.

Да је којим случајем Нортроп Фрај изучавао јужнословенску књижевност, попут В. М. Жирмунског, *Ускока* би готово сигурно укључио у модус романсе. *Ускок* одиста „представља идеализовани свет: јунаци су у романси храбри, јунакиње лепе, злочинци су зли, и нема запрека, двосмислености и неприлика из обичног живота“, а представе обликотворне за сиже одговарају „аналогијама невиности“, у којима су „божански или духовни ликови обично очинске фигуре, фигуре мудрих стараца (...) међу људским ликовима истичу се фигуре деце, тако да је и врлина најтешње повезана са детињством и добом невиности – чедношћу, што је опет врлина која у овој структури песничких слика обично укључује девичанство“ (Фрај 2007: 179). *Ускок* недвосмислено одговара *миту јесени*, што га чини подложним реконструктивном читању. У те сврхе је најцелисходнија Фрајева синтеза романсе, са следећим премисама. Романса је књижевна форма која у сваком раздобљу има исту функцију. Она је „сан о испуњењу жеље“, пројекција идеала владајуће друштвене или интелектуалне класе чији сурогати постају племенити јунаци и прелепе јунакиње којима се супротстављају

антијунаци. Фрај примећује да исти модел транспозиције идеала посредством романсе постоји у витешкој средњовековној романси, аристократској романси у ренесанси, буржоаској романси осамнаестог столећа и даље и револуционарној романси у двадесетовековној Русији, јер је „та вечита инфантилност романсе обележена изузетно упорном носталгијом, њеном потрагом за неком врстом имагинарног златног доба у времену или простору“ (ор. cit).

Најважнији сижејни заплет романсе је пустоловина, која се одвија у секвенцама, као што и форма романсе представља низ секвенци. У рудиментарном облику романа је „бесконачна форма у којој средишњи лик, који се никада не развија нити стари, пролази из једне пустоловине у другу, све док сам аутор не посустане“ (ор. cit). У естетизованијем облику романа се ограничава на низ мањих пустоловина које се враћају у свој центар, главну пустоловину обично припремљену од самог почетка. Прва главна пустоловина, наставља Фрај, која романси даје књижевни облик је потрага са своје три фазе: фаза опасног путовања и мањих авантура (*agon* или сукоб: заточеништво и ускакање Јанка), кључна борба која је обично нека врста битке у којој или јунак или његов противник или обојица морају да страдају (*pathos* или борба на живот и смрт: двобој) и узношење хероја (*anagnorisis* или препознавање и признавање јунака који се доказао као херој). При томе, модел света у којем се дешава сукоб „има одлике цикличног кретања у природи (...) непријатељ се повезује са зимом, тамом, нередом, јаловошћу, животном немоћи и старошћу, а херој са пролећем, зором, редом, плодношћу, снагом и младошћу.“ (ор. cit: 221-223).

Матавуљев *Ускок*, по свему судећи, садржи све наведене елементе модуса романсе. У њему влада *вечита инфантилност*, *упорна носталгија*, *потрага за неком врстом имагинарног златног доба у времену или простору*, не би ли се остварили идеали које владајућа класа тежи да пројектује у племените јунаке и прелепе јунакиње посредством тростепене структуре (*agon*, *pathos*, *anagnorisis*) и усклађивања сукоба протагонисте и антагонисте са цикличним сменама у природи. Јанкова судбина, на пример, прати промене годишњих доба и природних токова (Божих – бекство у слободу, пролеће – рађање љубави, лето – љубавни занос, јесен – смрт), а природне појаве ланчано прате народни обичаји и веровања који се, као да праве пун круг назад до јунака, доводе у магијско-обредну везу са

људским животом. Романса попут комедије, каже Фрај, има шест фаза које се крећу између трагичког и комичког подручја и све фазе имају своје еквиваленте у *Ускоку*: рођење јунака и јунакова „невина младост која укључује мотиве еротске невиности и чедне љубави брата према сестри и породици“ транспоноване су у Јанково приповедање о животу у Чешкој. Потрага за новом домовином и „очување интегритета невиног света“ су представљени догађајем „ускакања“ којим се симболично означава брза и безболна акултурација у нову средину, како би се избегло нарушавање њеног интегритета. Следећа фаза је рефлексивно повлачење из радње, што се представља посредством Јанковог сна и читања сестриних писама, док је шестој фази („фикција о окриљу“) приписано и сувише композиционог простора, због чега је нарушена равнотежа са претходним фазама. Спецификум ове фазе у својству је чланова колектива, црногорских ветерана и ратника који Јанку приповедају о својим подвизима, „причом под знацима навода која укључује групу блиских или сродних људи, од којих један почиње да прича причу која треба да буде нешто што нас забавља, уместо да нас изазива на начин на који то чини трагедија“ (ор. cit: 239-241).

Прва редакција *Ускока Јанка* посве је романтичарска, књишка, слабе мотивације, огољене фабуле а једино што композицији даје какву-такву чврстину јесте главни јунак и његова судбина. У наредне редакције Матавуљ укључује дуге описе црногорских обичаја и историографске екскурсе који са сижеем нису компактно повезани. *Ускок Јанко* почиње најважнијим догађајем за радњу, *ускакањем* Јанка у Црну Гору да би се ретроспективно у трећој, четвртој и осмој глави приповедало о његовом животу пре доласка у Црну Гору. Такву композицију задржаће Матавуљ и у следећим двама редакцијама. Јанково слободарство, сентиментална љубав према „чеду природе“, наклоност према примитивном горштакком животу заклоњеном од цивилизације, тражење смрти услед несрећне љубави, све је то из Матавуљеве лектире. „Тај Јанко је“, додаје наведеном Латковић (1940: 93), „по извесним својим особинама далеки рођак оног Младена из Атанацковићевог романа *Два идола*“, док Деретић (1981: 156) констатује да је „дело преплављено романтиком. Јунак је романтични побуњеник који сања о слободи свог народа а годинама чами у тамници, после бекства он налази уточиште код примитивног али слободног народа. Величање црногорске

хероике и уметнута љубавна историја још више појачавају ту романтику“. Уосталом, писац то није крио, можда и самоиронички луцидан у гласу приповедача: „Та већ одавно слушамо за страдање неког принципа, па тај принцип ускочи у Црну Гору, те разабрасмо да се зове гроф Јан П., па се гроф Јан у час преобрази у Јанка Јоковића Његуша. Чини се човјеку да чита какав заплетен и невјероватан роман нашега Видаковића!“ (Матавуљ 2006: 69).

Лик Јанка је идеализован и издигнут изнад свакодневице, као што је идеализован лик сердареве кћери Стане/Милице, „примитивног, наивног, *чеда природе*, како се само у причи може наћи. (...) Међу тим Црногорцима такоређи нема негативних јунака, сви су „витезови без мане“, носиоци само племенитих особина нашег народа“ (Латковић 1940: 94-95). И остале структурне особености романсе, зацело, постоје у *Ускоку*: одсуство истанчаности и сложености у сижејној обради, чак и у трећој редакцији којој се Матавуљ вратио после осамнаест година, затим, схематизована подела јунака на заговорнике и противнике, због чега се или „идеализују или карикирају као зликовци и кукавице, попут белих и црних фигура у партији шаха“, како каже Фрај. Етос Црногораца приказан је као позадина на којој се осликавају романтичарска прикљученија и судбина ускока. Главни јунак, странац у туђој средини и сведок бурних историјских догађања у Европи, „плод је сећања из лектире и оваплоћење сањарења младог писца“, додатно подстакнутог укусом црногорске публике која је тражила приче „из небулозног свијета који не постоји“, како је једном приликом рекао Матавуљ, „те није чудо што цео роман у првој редакцији носи печат романтичности и идеализма“ (Латковић 1940: 89-90).

Романтична историја ускокова била је првобитни сижејни нацрт романа. Матавуљ је можда и намеравао да напише историјски роман о Црногорцима, али у томе није истрајао. За историјски роман грађа је морала бити другачија, посебно зато што су приказивање епохе Петра Првог са свим друштвено-политичким превирањима и напорима да се племенска организација замени централизованом влашћу и, напослетку, личност и живот самог Петра Првог, могли бити врло инспиративни за историјски роман. Матавуљ, међутим, ништа од те грађе није искористио, није „ухватио“ један народ и историјски тренутак у превирању, већ статичне, утврђене форме мита о Црногорцима. Менталитет, понашање и морал

Црногораца узео је као нешто непроменљиво, „вечно црногорствено“ (Латковић 1940: 88-89). И доцније преиспитивање жанровских и сижејних диспозиција овог романа дало је исте резултате. У први мах прича о чешком племићу вођеном „бонапартовским револуционарним идејама подсећа својим сижеом (јунак у револуционарном залету бива рањен, заробљен, осуђен на смрт, те осуда бива замењена тик пред погубљење вишегодишњом робијом, бекство из тамнице и преображај грофа Јана у ускока-изгнаника Јанка) на модел романа који приказује авантуре појединца у потрази у сопственим остварењем у околностима разарања и превирања укупног дотадашњег света“ (Јовићевић 2007: 135). Но тај образац Матавуљ напушта и то је очевидно у неколиким сижејним индикацијама: тежња да се историјски план издигне на митски, трансисторијски; јунак који се креће и дела мимо своје воље, вођен сплетом околности и случајем; љубавни мотив као кључни фабуларни чвор; историчност која се исцрпљује само као оквир за описивање живота и обичаја Црногораца, што све води ка преоријентацији ка етнографском роману (ор. cit: 136-137).

Немогућност да се ускладе епско и историјско време и последице те зависности од епске прошлости по сиже покреће једно од најважнијих питања за поетику сижеа у *Ускоку*: како се решава сукоб епског и романескног сижеа, односно, епског завршеног и историјског незавршеног времена? Матавуљ је покушао да епску романтичарску прошлост („црногорство“) преведе у историјску реалистичку садашњост, али безуспешно. У покушају измирења два типа сижеа са два супротна временска поретка настала је *упорна носталгија у потрази за неком врстом имагинарног златног доба у времену или простору* – хибридни сиже романсе. У *Ускоку* је догађај који се налази у основи сижеа само номинално везан за историјску епоху, па се историзам приповедања гради благодарјећи месном колориту, тачној репродукцији или реконструкцији свакодневног живота, костима, оружја, дакле, етнографизама. Доказ да се историјско време маргинализује, те је и о романескном хронотопу тешко говорити, јесте одсуство жанра историјске анегдоте која понајпре може поспешити приказ историјски знаменитих личности, на пример, Петра I. Историјска анегдота могла је бити сижејни замајак којим би се реконструисала историјска психологија епохе и произвео историјски роман. Али у свету апсолутне прошлости, каква је у то време

била Црна Гора, нема историјског темпа промене и неизвесности, па су и јунаци статични и транспарентни, а за раскол између јавне и приватне сфере живота не знају, што је иначе био важан услов деветнаестовековног реалистичког романа. Голуб Добрашиновић је у Матавуљевој *приповијести*, занимљиво, видео наговештај романескне незавршене форме која укршта историјско и приватно време, али не Јанково, већ пишчево. Наводећи прецизно све врсте прерада које је током деценија Матавуљ уносио у своју прозу, зауставља се и на *Ускоку Јанку* и *Ускоку* у трећој редакцији: „У приповијести *Ускок Јанко* изостављено је име главне личности: тежиште у њој првобитно је било на уклапању добјеглице, Чеха, у средину, опречно друкчију, патријархалну, црногорску; у преради је писац више нагласио судбину емигранта уопште, и сопствену можда (послије завичајног Шибеника промијениће он, сјетимо се, још четири поднебља: Равне Котаре, Боку, Црну Гору и Србију)“ (Добрашиновић 2000: 103-110). Надовезујући се на оригиналну тезу Г. Добрашиновића о аутофикцијском апстракту са наговештајем притајеног романескног набоја, додали бисмо да је сразмерно већи романескни потенцијал Матавуљ показао у *Биљешкама једног писца*, неголи у *Ускоку*. Како пише Албер Тибодје (1982), аутобиографија, која изгледа као најискренији од свих жанрова, можебити, од свих је најлажљивији. То је роман за неуспешне романсијере.

Поступак идеализације у *Ускоку* није диктиран само пишчевом романтичарском лектиром. Већ је Мелетински запазио како је формирање модерне државности често упоредо пратило описивање етапа раних државних формација као посебног јуначког времена и славне националне прошлости која се поставља као узор савременој државности. Матавуљ је и те како био тога свестан. Описујући у *Биљешкама једног писца* шта је затекао у Црној Гори, планинске колибе, „првобитне људе са врло мало потреба а још мање мисли“, „сеоске навике и начин живљења“, „феудални дух и дух деветнаестога столећа“, сећа се: „Тада су тек била установљена министарства и остала „надлештва“ у свима гранама државне управе, већином по угледању на Србију. А све те новотарије чиниле су њешто комичан, а већма дирљив утисак – јер, иако је изгледало као кад би се дјеца играла државе, ипак је дирало прегнуће наших јунаштвом прослављених горштака да се уврсте у културне народиће, да, по ријечи књежевој, *забоду свијех*

десет ноката у ледину, и сву дјецу у школу шаљу.“ (Матавуљ 2008: 55). Идеализација јуначке старине појачавала се у ситуацијама пада државних центара и најезде туђинаца што је, како се види из *Биљежака*, у околностима народних буна и замршених аустријско-српско-турско-руских дипломатских односа оног времена сасвим одговарало слици коју претпоставља епска идеализација и политички конзервативизам.

У прози која претендује на историјску озбиљност и национални патос јави се покаткад проблесак пишчеве хумористичке жаоке, посебно у првој редакцији *Ускока*. Хумор у првом и карневализација у другом роману свакако нису супстанцијална својства реалистичког романа, него жанровски наноси који премошћују прелаз од узвишених до ниских форми и од ниских до синтетичних форми, примећује Мелетински (2009)⁴⁷. *Ускок* иде силазном путањом од жанровских и сижејних елемената јуначког епа до романсе, дубоко синтетичке форме, док се *Бакоња фра Брне* од жанровских и сижејних елемената васпитног и социјалног романа такође силазном путањом спушта до новелистичког романа (или поромањене новеле), дакле, још једне синтетичке форме. Према томе, *Ускок* и *Бакоња фра Брне* се могу именовати романима сасвим условно. *Бакоња фра Брне* је хибрид сижеа романа и новеле, дочим је *Ускок* хибрид сижеа романсе и романа (тј. *romance* и *novel*)⁴⁸.

Хибридноост *Ускока* је очевидна у неуспелом покушају писца да укрсти љубавно-авантуристички сиже са епским сижеом. Приповедање о личном, приватном човеку из грчког љубавног романа се одлучно супротставља епу.

⁴⁷ У третману хумора је најприметнија разлика између анегдоте у *Ускоку* и црногорским приповеткама и анегдоте у *Бакоњи фра Брну*. У првом случају анегдота је полудокументарни жанр, док је у другом анегдота пре књижевни поступак и архитект. У исти мах, хумор у црногорској прози даје личностима и догађајима печат стварности, верује Латковић, што је опречно Ауербаховом мишљењу да је хумор нереалистичан модус. Реч је о томе да у контексту романтичарски идеализоване прозе хумор одиста даје ликовима дозу реалистичности, док у *Бакоњи фра Брну*, лишеном сличних стилских примеса, Ауербахова опаска може бити сувисла.

⁴⁸ Додајмо да је хибридноост *Ускока* М. Кашанин приметио у мешању „историјско-фолклорне студије и приповетке“ (2001: 197). На композиционом плану и В. Латковић је слично приметио, говорећи да етнографски и историјски екскурси нарушавају унутрашњу организацију романа. Но када је посреди поетика сижеа, из очигледних разлога не можемо говорити о „студији“.

Матавуљев ускок Јанко није ни тип приватног човека, налик на јунаке грчког романа, али није ни епски јунак, већ остаје негде на међи. Лик чешког племића, чији су литерарни преци јунаци љубавно-авантуристичких романа има и одлике средњовековног витеза, у којем се епски јунак подражава у сниженом облику, и одлике усамљеног јунака из романа новог времена, али није стигао до типа такозваног „малог човека“ који је искусио обрте у домаћем свету „буржоаске прозе“ (Мелетински 2009: 197). Очевидно да је Матавуљ био на добром трагу да од *Ускока* направи роман о превратима усамљеног приватног човека у непријатељском свету, што је уједно полазна форма модерног романа. Но, попут грчког и видаковићевског типа романа, *Ускок* се и поред свих пишчевих редакција не уздиже до праве анализе Јанковог унутрашњег живота нити до приказивања његовог формирања.

Сиже искушења јунака у себе упија историјско време, захваљујући чему и јунак постаје, како је М. Бахтин говорио, „променљива величина“, што значи да добија сижејни значај. Такав сиже је у вези са морфологијом јунака, тј. образује се према типу јунака, а не према догађају. Пошто сиже *Ускока* није у вези са морфологијом јунака – не образује се према типу јунака као *променљиве величине* – већ према догађају потраге и асимилације, јунак нема сижејни значај, самим тим није ни хронотопичан, те не може бити речи о сижеу искушавања лика поцрногорченог чешког племића бунтовника који бежи из аустријске тамнице у Црну Гору. Идеја искушења витештва и верности јунака не обједињује органски материјал *Ускока*, једноставно зато што се „епски јунак од самог почетка налази с оне стране сваког искушења“ (Бахтин 1989: 153), док роман искушења захтева интензиван спој авантуризма са психолошком проблематиком. Са становишта историјске поетике жанра *romance*, композициона структура *Ускока* прати две синтагматске карике (в. Мелетински 2009: 222). У првом делу, који наликује на јуначку народну приповетку, јунак пролази пут иницијације и стицања новог идентитета, а у романеском току, који се надовезује на уводни део, открива се унутрашња колизија – предочена мотивом породичног писма – између „унутрашњег“ човека, још увек везаног за европско култивисано порекло и његове тек стечене социјалне персоне из горштакског света. Конфликт се у том тренутку интериоризује, па се сиже тек у минималној мери подваја на

„спољашњи“ и „унутрашњи“ регистар. Догађаји који подсећају на општа места из видаковићевског романа нагомилавају се у првом сижејном кругу, а покушаји психолошке анализе и пролазак кроз моралну иницијацију у другом сижејном кругу.

Ваља узгред поменути да обим прозе, као и увек, није меродаван за просуђивање да ли је *Ускок*, објављиван у наставцима у часописима *Црногорка* и *Зета*, роман, приповест или пак има друге жанровске квалитете⁴⁹. За подлиске политичких публикација, у којима је објављивао у Србији, Матавуљ није могао писати дуге приповетке, али су се уредници *Црногорке* и *Зете*, часописа посвећених искључиво књижевности, морали довијати да попуне бројеве листа. Према тим ограничењима Матавуљ је очевидно прилагођавао и обим својих радова, због чега су приповетке из црногорског живота опсежне и оптерећене сувишком грађе (в. Латковић 1940: 138). И стилски кредибилитет првог романа је том околношћу угрожен, пошто одсуствују основни услови стилогене маске романескног жанра. За развитак романа важна је склоност ка хроничарском приповедању, одустајање од реторичности и преображавање реторичког говора у антиреторичку реч. По свему судећи, *Ускок* не испуњава услове за образовање грандиозне стилске композиције какав је роман 19. века, али показује регресију према раним формама романа у којима је реторичност играла прворазредну улогу. Штавише, дала је немали допринос формирању жанра (Мелетински 2009: 194).

Питање жанровске спецификације се може посматрати из две перспективе. Из овде понуђене перспективе историјске поетике жанра романа у европским оквирима, али и из уже националне традиције. Матавуљев роман је жанровски близак не само романи, већ и јуначкој приповеци, као што су црногорске приповетке готово све јуначке приповетке, будући да су блиске традицији епске јуначке песме, а понекад преузимају и синтаксичка решења и метричке облике. Јуначка приповетка је композиционо разуђена и образована као еклектички спој „анегдотског, авантуристичког и идиличног, с прерушавањима, тајанственошћу и одстрањивањем конфликта у правцу патријархалне идиле, из које се види да сви мисле само о општем добру, части и поштењу а тек онда о себи“ (Иванић 1976:

⁴⁹ По А. Флакеру термин *приповест* обухвата „све прозне облике између новеле и романа, тј. и приповетку“ (в. *Речник књижевних термина*, Нолит, 1985: 605).

243). Сродна је авантуристичкој приповеци, али без пикарских елемената, без индивидуализације јунака, већ се приказују догађаји од значаја за колектив и друштвену историју посредством „јуначког портрета, јуначке акције, фолклористичке слике, родољубиве химне и психолошке дескрипције до лакрдијских сцена и сижеа блиског хумористичкој новели“ (нпр. *Ко је бољи?*, *Како се Латинче оженило*), док у дужим прозама (*Ново оружје*, *Учини као Страхинић*, *Света освета*) епизоде теже анегдоти, „краткој и оштрој слици која је развијена као сукоб радње или сукоб речи, јасних контраста“ (Иванић 1976: 249, 251). Већ је било речи о томе да се црногорске приповетке образују на спољашњем хронотопу трга, у јавно-реторичким формама које су, налик на приповетке Вука Врчевића, „форме судског говора, „правдања“ и „причања“ сељака пред судом. Те фиктивне парнице (...) су у форми причања, правдања, тужби, сижејно су неразвијене, тематски се задржавају на обичајном праву и патријархалном колективу, тако да обичајна норма постаје срж приповедања, а фабула је само илустрација нормe“ (op.cit: 231-233). Једном речју, *Ускок* и црногорске приповетке могу се убројати и у жанр јуначке приповетке, са повишеним реторско-дикцијским тоном и анегдотско-хроничарским сижеом који мање-више прати схему: хроничарски увод + географска локализација + историјске чињенице + јуначки портрет (социјална и карактеролошка позиција и јуначка анегдота као илустрација) (op.cit: 241-242).

Хибридноост *Ускока* приметна је и када се поведе реч о специфичном третману фикције и мимезе. Општепознато је да се „приповедање о тоталном свету у узвишеном тону зове еп, а приповедање о приватном свету у приватном тону се зове роман“ (Кајзер 1973: 425). За тенденцију романа да свет поетизује (узвиси изузетне моменте из прозаичне свакодневице) Кајзер користи атрибут „romanhaft“ („налик на роман“) не би ли исказао како читалачка публика допушта, управо захтева поетизацију рационалног света. Та „чудна *coincidentia oppositorum*, подударност супротности“ види се у томе што „са једне стране желимо да роман извире из фантазије као песничке снаге, а са друге желимо веродостојност, реалитет, па чак и потврду за оно што је испричано“ (op. cit: 425). *Ускок* је, дакле, „налик на роман“, тенденција, јер о фиктивном својству приповедања о „приватном свету у приватном тону“ (тј. роману у изворном смислу) тадашња

читалачка публика у Црној Гори није хтела много знати. Са читалачким синдромом *coincidentia oppositorum* била је жељна фактичког, „реалног“ књижевног дела, голе историјске и етнографске информације, али у улепшаној, поетизованој форми. На тај начин се Матавуљев роман, позајмићемо овде сврховито Кајзерово запажање, „из царства књижевности потискује у царство оне литературе која служи сврси, односно, подручју историјске и биографске белетристике“ (ор. cit: 425).

Уколико је *Ускок* „romanhaft“ који поступком *coincidentia oppositorum* узвисује „изузетне моменте из прозаичке свакодневице“, онда искрсава нов проблем. Напослетку, аристотеловска дилема, одвајкада потезана када је реч о мимези у поетици реализма: да ли излагати оно што се „истински догодило или оно што се могло догодити, и што је могуће по законима вероватности и нужности“? (Аристотел 1955: 21). Да ли се поставити као историчар који „говори о ономе што се истински догодило“, што је, дакако, нанос реализма у црногорској прози, или као песник који „говори о ономе што се могло догодити“, што је нанос романтизма у истој прози? Матавуљева неопредељеност између два опречна схватања миметичности и стално осцилирање, односно, прекодирање између романтичарских и реалистичких наноса обликотворни су за појаву сижејне реторике у црногорској прози, о чему ће мало даље бити речи (в. поглавље *Реторичка и стилистичка поетика сижеа*). Предроманескне и околороманескне форме у *Ускоку*, вели Латковић, дозвољавају уметничку измишљотину, за разлику од реалистичке прозе која претендује на строгу веродостојност. Док је живео у Црној Гори Матавуљ је писао „да задовољи књижевне потребе уже своје околине, па се сасвим природно при томе подешавао према укусу оних за које је писао“ (Латковић 1940: 137). Латковић, рецимо, подробно казује о томе како су у црногорској прози лична имена и презимена (Шобајићи, Мартиновићи, Липовци, Црнојевићи, итд), топографски називи локалитета (Бајице, Доњи Крај, Хумци, Грађани, итд) сасвим аутентични и како их је Матавуљ преузимао из непосредне околине. Сва презимена употребио је правилно, без изузетка; представници племена заиста су живели на местима на којима их је у причи локализовао, вероватно зато што „није ни могао неки измишљени догађај приписати неком братству, јер би тиме изазвао цело братство противу себе“ (ор. cit: 116). У

високоестетизованој прози реализма дословно схватање мимезе као репродукције и „копије“ није предност већ мана. Но у црногорској прози оно има приземно прагматичко оправдање, које условљава избор изричито моноваријантног сижеа и просторно-етичке метафоре затвореног типа: „Да се догађај испричан у *Светој освети* заиста није десио у Шобајићима, да један Липовац заиста није добио девојку Кнежевића на онај начин (*Како се Латинче оженило*) или слично, Матавуљ би без сваке сумње доживео непријатност да можда и пред самим владаром одговара за своје измишљање, а то му се није десило“ (ор. cit: 116). Прецизна и чињенична топографија радње и номинализација јунака показују да је описивао догађаје којима је био очевидац или је о њима био поуздано обавештен.

Ипак, Матавуљ је врло добро наслућивао књижевни укус црногорске публике, која је тражила и фактографску веродостојност, али и нешто више. У једном писму Милану Савићу из 1889. године описао је укус црногорске публике као наклоност према „причама из небулозног свијета који не постоји“ (нав. пр. Латковић 1940: 138). Спој фактографске веродостојности и „прича из небулозног свијета који не постоји“ управо је *coincidentia oppositorum*, која захтева „изван-регистарско прекодирање“ (романтизам – реализам), те неминовно образује сижејну реторику, тј. поетику сижеа условљену реторичком метаконструкцијом. Није ли Матавуљ, напослетку, прозом из црногорског живота уважио Аристотелово правило да је боље „узимати оно што није могуће, али је вероватно“ а то је, укратко, црногорство Црногораца, неголи „оно што је могуће, али је невероватно“ (Аристотел 1955: 50), попут Црногорца Дуке од Медуна који се, силом прилика, морао преобразити у Далматинце Илију Булина, Ђукана Скакавца, Сепана или Бокеле Радула и Петра Суму?

Енергија заблуде је вечно „тражим заплет“ писца који је „пун могућности да почне а не може почети јер му недостаје – енергија заблуде, енергија слободног трагања, ентузијазам заблуде“. Недостаје првобитан план дела, па настају варијанте и погрешне схеме догађаја и јунака, упркос чињеницама и прототиповима. Енергија заблуде је „енергија проба, покушаја“, „враћање на стара места и понављање искуства“, што некад одузима године, али представља трагање за ауторском истином. Без енергије заблуде не би постојали полифонијски сижеи налик на „лабиринт у којем се треба сналазити јер се могу тумачити различито, јер лутају, не мењају рухо, већ добијају нов смисао“. Енергија заблуде је „потрага за сижеом“, која често може оставити утисак да је дело незавршено, иако је незавршеност једини могући завршетак: „Дакле, термин о коме говорим – енергија заблуде – напицавање је истине у њеном мноштву; истине која не мора да буде једна, не мора да буде проста, не прихвата уопште никакве обавезе, она се ствара, као да се понавља“ (Шкловски 1981: 14-56, 148). Енергија заблуде у поетици сижеа Матавуљеве прозе је и поливаријантни сиже, и догађај који није „стваран“, већ „могућ“, и рикеровско удвајање а не копирање *présence*, и смисао аристотеловске мимезе који није похрањен у фактичкој сличности са стварношћу, већ у „саставу догађаја“ способном да код реципијента изазове жељени утисак сличности.

1.

Још један вид енергије заблуде, овог пута у семиотичком обзору, представља феномен који је Ј. Лотман (2002) звао *театар свакодневног понашања*. У прози из црногорског живота „опоетизоване“ ситуације (двобоји, ратни окршаји, погибије, битке, племенска већања, јавни и политички живот и сл) узимају се као једино вредне пажње а представљене су као животне ситуације које једине постоје, „и тако мора бити у једном великом војном логору, који се, више ради другог свијета зове државом, и, колико може, фунгира као држава“

(Матавуљ 2008: 123). Када сиже предвиђа „непоетизоване“ ситуације (породични и приватни живот) јунаци залазе иза кулиса радње и тада као да престају да постоје до следећег изласка на сцену. У *црногорском јуначком епу* борбено-ратнички живот једино има значаја и једини је аутентичан, због чега се сиже најчешће обликује као ланац херојских, трагичких или трогателних сцена. Матавуљ је имао прилике да изблиза упозна ту црту црногорског менталитета и описао ју је, можда и боље него у приповедној прози, у *Биљешкама једног писца*, дочаравајући сензацију коју је изазвао покушај босанске буне Јована Липовца: „Оно осјећање сваког Црногорца, да је све око њега привремено (које, особито уочи рата, оснажи његов природњени немар према сваком свакидашњем послу, према захтјевима живота), појави се увелике у тој прилици; све што није војничко, немађаше вриједности. То расположење, мало-помало, најпослије, обузе и нас! Ко ме бјеше до школе, до канцеларије, до каква посла те врсте? Само старац Беара нити је вјеровао у та наша поуздана пророштва, нити се одушевљавао ратом (...)”⁵⁰ (Матавуљ 2008: 134). Неколико редака даље, сећајући се драматизације *Балканске царице* кнеза Николе, Матавуљ описује како су ађутанти, официри, професори, виши чиновници постали комедијаши у кнежевој драми, оправдавајући жељу за театрализацијом тиме што је у „добротворне сврхе“, што се „тако ради у Русији“, што то чине као чланови књижевног друштва зарад уздизања културне свести народа. Она очуђујућа драмска дистанца у брехтовском духу епског позоришта врло добро је сачувана не само у мемоаристи, већ и у портрету Старог, Илије Беаре који „мрмљаше, чупкајући брадицу – од куда се брже створи позоришно друштво, кад нико, бар од нас већина и не снијеваше о томе!“ (Матавуљ 2008: 147).

Потом Матавуљ разоткрива уврежену склоност Црногораца ка театрализацији историје, управо, ка историји као позоришту:

„Дођоше да чују „велику пјесму“, да виде како кнез суди о догађајима и људма из оних мутних времена; њихова радозналост не бјеше обична, какву по

⁵⁰ [Прецртано:] ...Уистини смо били смијешни (...) кад иђасмо у низу за нашим војводом доктором Петром Миљанићем, који бјеше педаљ човјека, а уз то кичељив...“ (прим. Г. Д. Матавуљ 2008: 149-151).

свијету изазива њека књижевна или драмска новина; њихова радозналост бјеше много живља и помијешана са чежњом, са стрепњом, као кад се јавно говори о догађајима присним, домаћим, данашњим! (...) Иако ти људи немају појма о драматској умјетности, ипак познају колико природну позорницу догађаја који се нижу у кнежеву драмату, толико схваћају моторе страсти и неминовне сукобе и трагичку величину свега тога, јер већином и сами учествоваху у тој борби; најпослије, то је неначет дио народа (...). Када се све то узме на ум, видјеће се, да такве публике пред једним глумиштем нема нигдје на свијету, да њешто слична томе бјеше само у јелинском народу, у доба Аристофаново и Есхилово (...). Одушевљење све већма обузимаше гледаоца; фикција све већма постајаше као збиља (...). И ја ево признајем, да никада послје нијесам доживио тако интензивних емоција, иако сам имао прилике да се дивим великим глумама и правим чудесима глумачке вјештине!“ (Матавуљ 2008: 149-151).

Спрам театрализације историје, приказивање свакодневице устаника и ратних ветерана у приповеткама *Снага без очију* и *Сеобе* оставља изразито снажан, поражавајући дојам, јер у њима Матавуљ преноси сценску радњу иза кулиса, схвативши, попут Стендала и Толстоја, да се у прикрајку, далеко иза бојног поља, одвија аутентично постојање. Иако је Матавуљ у црногорској прози миљама далеко од француског или руског писца, ова смена епске театралности приватним (романескним) наличјем рата навела је Латковића да примети како су *Сеобе* могле прерасти у прави реалистички роман који би парирао *Бакоњи фра Брну* (1940: 179).

Колико је театрализација историје била страна Матавуљевој „реалистичкој ћуди“ види се у *Биљешкама једног писца* где вели да је тек читањем великих руских писаца почео изграђивати свој књижевни укус, јер није могао прихватити сугестије да пише „романтичне ствари писане баш са циљем на театрални ефекат“ (Матавуљ 2008: 154). Свестан искључивости *Сеоба* у односу на корпус црногорских прича, Латковић је с правом приметио да оне „иду у најреалније ствари које је Матавуљ написао уопште о Црногорцима. Ту је сагледан живот Црногораца са наличја“ (Латковић 1940: 114). У приповеци се са горком иронијом предочава како победници и ослободиоци услед глади и материјалне беде морају

да робују онима које су недавно поразили, и та иронија „ако и није дубља, свакако је шира од оне у Лазаревићевој слици *Све ће то народ позлатити.*“ (ор. cit: 115). Разлог ове видне разлике у третману сижетике из црногорске свакодневице може бити одлазак из Црне Горе и дистанцирање од младалачког националног идеализма. И након одласка Матавуљ се с времена на време враћао прози са мотивима из црногорског живота (поред *Биљешака* и *Десет година у Мавританији* прерадио је *Сеобе* у цртицу *Стотинар* 1892, написао *Покајан грјех* 1895, *Синове* 1903, а 1901. приредио је *Примјере чојства и јунаштва* М. Миљанова). У *Сеобама* и *Учини као Страхинић*, обема из 1889, у *Покајаном грјеху* и *Синовима* Матавуљ сагледава црногорски живот са наличја, „реалније“, како вели Латковић. У *Синовима*, на пример, описујући двојицу Црногораца убица и пљачкаша у тренуцима пред погубљење приказује фанфаронско и гротескно наличје црногорске склоности ка театрализацији двају граничних догађаја у животу, рођења сина првенца и тренутка смрти.

Театралност радње, геста, понашања јунака постиже се удвајањем семиотичког кода, када су јунаци и радња истовремено подвојени у најмање две семиотичке сфере, те се у сижеу образује реторичка ситуација. Реторичка ситуација је врло проминентна у црногорским приповеткама и *Ускоку*, где се у сижеу јавља подвојеност између романтичарско-идеалистичке и реалистичко-материјалистичке семиосфере. Врстан пример реторичке ситуације која подржава театралност геста и понашања у њиховој подвојености је портрет Дуке од Медуна из *Биљешака једног писца*, „црногорског принца, брата кнеза Николе и његовог наследника, (који је) дошао у Француску да проучава модерне установе и устројства сваке гране државне управе, од чега ће, колико се узмогне, примјенити у своју земљу“ (Матавуљ 2008: 136). Након описа Дукиног портрета Матавуљ додаје опаску необично значајну када је реч о семиотици сижетике црногорске прозе, у којој је театрализација свакодневице готово генетски положена у сиже, било да је реч о приказивању историје као позоришта, било свакодневице као позоришта. Поменувши Додеов роман *Тартарен од Тараскона*, у којем је „Дука обесмрћен под именом принц Гргур од Црне Горе (prince Gregory de Montenegro)“, Матавуљ додаје да је његовом портрету у *Биљешкама* посветио немало простора пре свега зато што је Дука од Медуна *тип* који није редак међу

Црногорцима⁵¹. И међу обичним светом, невештијим од Дуке, приметиће, лако је наћи Црногорца да одглуми штогод и „изврши све (...) ванредно глумачки“, јер за глумовање „сви махом имају талента“ (Матавуљ 2008: 119):

„Доде даде томе дјелу мото: *У Француској свак је помало Тартарен*. Један Француз на Цетињу, који ми је тај роман позајмио, на крајку стране гдје је говор о Гргуру, написа: *У Црној Гори свак је помало принц Гргур!* Ако није свак, а оно, било их је и има их доста, те нема имућнијег српског краја гдје⁵² не оставише трага. Дука бјеше природне јаке интелигенције и имађаше њеког полета, те је радио у великом стилу и успио у своме послу необично, те се зато може узети као тип; али по основним подстрекачима и главном обиљежју, није се разликовао у томе од других својих⁵³ еснафлија. Оно његово правдање: „ја нијесам крив што су они бестије“, врло је карактеристично⁵⁴. Варати „њих“ кад су „бестије“, тј. када се варати дају, то није било зазорно у старој Црној Гори; то је било старинско, опће и дубоко укоријењено схватање у племенском животу. До владике Рада (Петра Другог), кад је народ још живио племенским животом, није била никаква срамота красти, варати и друга зла чинити у другом племену. Ријеч „лупеж“ не бјеше онда погрдна. „Они“ значило је оне из других племена, а некмоли оне изван Црне Горе (...)“ (Матавуљ 2008: 137-138).

Не само да Матавуљ описује склоност Дукиних саплеменика („еснафлија“) ка општеприхваћеној театрализацији света, већ додаје један редак опис црногорске *неофицијелне народне културе*, који је од виталног значаја за

⁵¹ Осим портрета Дуке од Медуна Матавуљ ће у *Биљешкама* приказати портрет још једног Црногорца који је вештији у „комедијању“ од сваког професионалног глумца. Реч је о портрету сердара Пера Матановића, који се приказиваше „као Дон Хуан сељачки и као српски Гарибалди. Хтио је да изгледа младићки, те је црнио своје сиједи бркове и вазда је био гиздаво одјевен, обријан и улицкан; вазда је радо причао о својим љубавним побједама и о својим витешким дјелима за вријеме рата, у коме није имао никакве команде“. (Матавуљ 2008: 80).

⁵² [се за њих не зна и сви су у битности слични (прецртано у рукопису), прим. Г. Д.]

⁵³ [земљака такмаца (прецртано у рукопису), прим. Г. Д.]

⁵⁴ [Преправљено: Њом он није казао само своје схватање моралних закона, него схватање старинско и опће црногорско које још није сасвим ишчезло, истиснуто, прим. Г. Д.]

разумевање реторичке поетике сижеа црногорске прозе. Првенствено зато што указује на чињеницу да генеза типа хвалисавог војника није морала потећи само из европске античке и ренесансне традиције, већ и из националне. Та маска лашца, која има привилегију „недодирљивости лакрдијашевог живота и *неприкосновеност* лакрдијашеве речи“ у хронотопу народног трга и позоришним сценама (Бахтин 1989: 280) добиће своје потпуно и свестрано литерарно отелотворење у ликовима Илије Булина, Ђукана Скакавца, Радула Пиводића, Петра Суме, Ђуре Кокота, Пјевалице и Букара:

„Варати другога за своју корист, то је човјеку у крви, а ту тежњу сузбијају примљени морални принципи. Варати непријатеља у рату, не бране ни данас ти принципи. Варати иноплеменика и у свакидашњем рату за опстанак, то је било правило у племенском животу, а рано је још да то ишчезне из душе народне, те га сузбија само страх од казне. Дука је дакле пошао у свијет са том намјером а мирне душе. Он је при суђењу увјерен био да га велика већина његових земљака истински, у себи, не осуђује; осуђују они само страшљивост, прецјењивање живота, немаће јуначког поноса, кад устреба. Дука се у рату добро поднио (...) у нашем свијету, мало би се ко либио да одликованом Дуки руку пружи. Доказује ли то да нијесмо „на правој моралној висини“ или да смо склони компромисима са савјешћу у таким стварима, или да ми то објашњујемо законом накнаде, по коме људи који су увијек готови да жртвују живот за њеко осјећање (што је највећа моралност) имају права да одступају од мањих моралних заповједи? Неке особине црногорског говора, које Вук није забиљежио, могу нешто објаснити црногорско схватање неких душевних радња. Казао сам у почетку, да ријеч „добар“ значи само јунак, а што је у нас добар човјек, то је у њих „лијеп“, а лијеп је „згодан“. Ријеч „лупеж“ до скоро није била погрдна. „Бестија“ је онај ко се да варати; то је најобичније значење, поред онога „луд“. „Лукав“ је не само хитре памети, препреден, него поглавито мудар; није уврједа, него је похвала рећи њеком у очи да је лукав! У овоме објашњењу свакако се налазе „олакшавне околности“ оним Дукиним земљацима, који по свијету носе на кутијама, на печатима, на картама племићке грбове и предикате, који се не либе просити, а кад им је згода, надимати се преко мјере и у понашању угледати се час на турске

бегове, час на једну врсту блазираних и празноглавих јевропских властеличића...“ (Матавуљ 2008: 138-139).

Занимљиво је да је о слободи лагања без моралних компромиса писао Ф. Ниче, тек неколико деценија раније (1873): „Али у самом човеку је несавладива склоност да буде варан и као зачаран је срећом када му рапсод приповеда као истините епске бајке или када пред њима на позорници глумац игра краља краљевскије него што је то у самој збиљи. Тај мајстор прерушавања, интелект, слободан је и растерећен од свога ропскога рада, толико дуго колико може да обмањује без штете, и тада светкује своје сатурналије. Никада он није обеснији, богатији, дрскији“ (Ниче 1994: 449). Театрализација свакодневице и историје се на један особен начин пренела и у бокелску, далматинску и београдску прозу, али овог пута посредством међухронотопа, позоришног хронотопа (Бахтин 1989: 284). Иако различитих манифестација (копнени и медитерански театар, на пример) међухронотоп у Матавуљевој прози увек представља склоност ка својеврсној *прозној алегорији*. Прозна алегорија је форма коју је Бахтин изнашао незадовољан терминима *пародија*, *гротеска*, *карикатура*, *шала*, *хумор*, *иронија*, јер су преуски за изражавање незваничних и скривених сфера људског живота од чијег се разоткривања Матавуљ морао суздржавати све до одласка из Црне Горе. А у прозној алегорији „ради се о алегоријском постојању целокупног човека закључно са његовим погледом на свет, које се никако не подудара са глумчевом игром улоге (иако постоји додирна тачка)“ (op.cit). Она је обележила готово све бокелске приповетке, особито прозе *Пијеро и Дзандза*, *Ђуро Кокот*, *Бодулица*, *Др Паоло*, *Нови свијет у старом Розопеку*, *Догађаји у Сеоцу*, *Није љубав шала ни у Ребесињу*, далматинске приче *Пошљедњи витезови*, *Ђукан Скакавац*, *Водене силе*, *Ошкопац и Била*, *Нашљедство*, *Ускрс Пилипа Врлете*, *Бошков пост*, *Петљина цура* и роман *Бакоња фра Брне*.

Разлика између бокелских и далматинских прповедака је у томе што у првима постоји „међухронотоп луткарског позоришта“, „стил дрвене лутке којом управља и коју коментарише аутор“ (op.cit). Дочим у далматинским причама глумчеву игру улоге преузимају обешешаштво ликова лакрдијаша, спадала и чудака, „чудних свата, ишчашених из живота људи, трагикомичних фигура које

само доказују да је живот, ма са које га стране посматрао, тужан да прснеш од смећа“ (Живковић 2004: 312). Ликови *чудних светаца* су, да се послужимо Бахтиновим запажањем, „алегорични са гледишта практичног живота“ а њихов је задатак да посредно, „пренесеним значењем целокупног човековог лика, његове спољашње алегоричности“ – као што је позоришни хронотоп и облик „несхватања“ (намерног код приповедача или пристојно наивног код Бокелја) – разобличавају конвенционалност, „лицемерје и лаж људских односа“, „ружне условности у свакодневном животу, моралу, политици“ (1989: 282). У бокелјским и далматинским прозама одиста се човек налази у стању алегорије, ухваћен у моменту преображаја са правим романескним потенцијалом. Чудни свати из далматинске и бокелјске просторно-етичке метафоре потврђују да „човек не може и да буде искрен и да тако изгледа“, како каже А. Жид. Јер, нема лукавијег лицемера од искреног човека, сматрао је Емерсон, пошто „искреност изискује реторику отвореног исказа, показивања честите невиности ставом и држањем, управо играње улога у којем је Русо нашао суштину личне а коначно и друштвене покварености“ (Трилинг 1990: 98).

Уосталом, и позоришни међухронотоп и прозна алегорија биле су уметничке форме сасвим сродне позицији некога ко је увек био „човек растанка више но човек повратка“, у неспоразуму са собом (Константиновић 1962: 8), дошљак, *извањац*, странац, натеран на маскирање „унутрашњег човека“, што му и „даје право да не буде буквалан, право да не разуме, да не буде оно што јесте, право да живот живи у међупросторном хронотопу позоришних сцена, приказујући га као комедију а људе као глумце, право да демаскира друге“. „У гесту, па и у речи“, приметио је Константиновић (1962: 12), „у самој техници живљења и писања овога човека, заиста има нечега битно глумачког. (...) Матавуљ је, надасве, велики глумац, и то управо због те способности да увек сачува извештај однос према себи и свету“. Скерлић је замерио Матавуљу што и поред свог талента и образовања „није успео да уђе у београдски живот и да га јасно и изразито представи“ (*Књига о Матавуљу* 2009: 205). А ипак, то није била слабост пишчева, већ глумачка вештина чувања дистанце према себи и свету, не би ли успео у ономе што ретко коме полази за руком – да „укрсти хронотоп чудесног света“ и „широког пута по родном свету“ (Бахтин 1989: 281)

„Тај последњи јунак из карневалске ренесансне поворке“ (Константиновић 1962: 14) сваки облик несхватања, разуме се увек намерног, претворио је у организациони принцип опуса. Симо Матавуљ и његови јунаци су „глумци живота“, њихово „постојање има пренесено значење, све што чине и говоре има пренесено, некад и супротно значење“, зато „њихову спољашњост не треба схватити буквално“, јер је „њихово постојање одраз неког другог постојања“ (Бахтин 1989: 278). Они „имају нарочиту особеност и право – да буду *туђи* у овом свету, да се не поистовећују ни са једном од постојећих животних ситуација у том свету, да виде лаж и наличје сваке ситуације. Зато могу да се користе било којом животном ситуацијом као маском“ (ор. cit: 278). Одиста, у *Бодулиц* се нагађа да је Радуре Пиводић „био у Калифорнији, у Бразилу, да је погинуо, да се оженио“, да је „био у рудницима, био у трговини, био рибар, мрнар, надзорник у великим плантацијама, био је војник у рату за ослобођење робова, и то на измјену, час у савезној војсци, а час у јужној, био је...а шта није био. *Sangve de dio!*“ (Матавуљ 2006: 16). У *Др Паолу* је насловни јунак био „несташно дијете, учио медицину у Бечу, спањјао се с пјевачицом, лутао по Италији, пјевао на позорницама, био војни љекар у Србији, одбегао у Турску, потурчио се из љубави (...) најпоследње се рашчуло да је умро“ (Матавуљ 2006: 84). А томе сродно бокелско полиглотство је уобичајена појава – махом сви говоре или знају италијански, француски, шпански, грчки, турски, енглески, руски⁵⁵.

Фридрих Ниче је отворено изражавао антагонизам према искрености, говорећи у похвалу маске, јер је „човек понајмање оно што јесте кад говори у свом лику. Дајте му маску и рећи ће вам истину“ (Трилинг 1990: 157). Није, дакле, сасвим безазлена чињеница да је београдске приче, како бележи В. Глигорић поводом Матавуљевих преображаја, писао у исто време кад и приповетке из приморског живота. „Но као да је приповетке са мотивима из београдског живота писао сасвим другим рукописом“ (Глигорић 1983: 170). Рекли бисмо да Матавуљеви вешти преображаји потврђују Емерсонов став да „многи људи боље пишу под маском но за себе“, јер уметношћу савладавају шилеровску „озбиљност

⁵⁵ Имајући у виду двојаку природу ових јунака, Иво Андрић је забележио (1976: 155) да Матавуљев Медитеранац „има два живота, један на копну, а други, посредно или непосредно, на мору које значи широки свет“.

дужности и судбине“ (Трилинг 1990: 157). У *Биљешкама једног писца* Матавуљ је прибележио занимљиво лично запажање: „Ја сам се поносио што се унеколико примичем реду људи високо цијењених, којима је у суштини исти посао: да мисле оно што не говоре; да говоре оно што не мисле; да ситницама, којима се испод брка смију, дају превелику важност; да крупнице, које им задају велику бригу, и не помињу! – улазио сам у психолошко стање дипломата и вјежбајући се у празнословљу, увјерио се, да и то, као и све на свијету има и своју корисну страну.“ (Матавуљ 2008: 160). Вероватно понукан тиме, Р. Константиновић нотира да је Матавуљ био „лукави јужњак који уме да осети и разуме, непогрешно, и све оно што људи покушавају да сакрију од њега“ (*Књига о Матавуљу* 2009: 143).

2.

Постојање јунака, а најпосле и самог Матавуља у сталном међухронотопу је стање које се може конкретизовати посредством два различита, али овде сродна феномена, *атопизам* и *ars mentiendi*, односно, *ars fallendi*. Х. Г. Гадамер је *атопизам*, комплексан феномен пореклом из грчке реторике, превео и протумачио синонимично, као „измештеност“, „бездомност“, „искорењеност“, „беспуће“, као неприпадност простору, егзистенцију која је ван свог места, у неком зјапу и процепу. Када се са егзистенцијалне равни издигнемо на естетичку раван, поново се срећемо са феноменом атопизма, у софистициранијем руху. Дојам дезоријентације који оставља *Бакоња фра Брне*, утисак да не припада ни времену ни простору у којем је настао, што се може рећи и за *Пошведње витезове* и за *Ђукана Скакавца*, заправо је херменеутичко искуство „временске дистанце и фузије хоризоната, заснованих на поларности између фамилијарности и страности. Тензија настаје у игри између непознатости, страности текста и његове фамилијарности, утиска да нам је већ однекуд познат. Истински локус херменеутике је овде између“ (Gadamer 2003: 295).

Од античких времена постоји уметност лажи, усмерена на забаву и доколицу и њен је смисао у до танчина усавршеној способности довођења у заблуду, издавања измишљеног за стварно. Пошто је важан елемент лажи (која у латинској традицији укључује у себе појам *fictio*) њена сличност са стварним појавама у реалности, онда се лаж може одредити као језички обрт са двојаким

смислом (*oratio duplex*), као семантички механизам сличан семантичком механизму метафоре. Критичари поезије и мита, Платон и Солон, нису ухватили у лажи признаке стварности. Тек познија запажања о лажи и машти ослободила су се моралних конотација и усталила су се у поетичким теоријама у својству фикције. Аристотелова поетика потврдила је њену независност, иако није изједначавала појмове *pseudos* (машта) и *apate* (обмана). Аристотелова поетичка концепција оријентисана је на уверљивост, миметичност и истиноподобност, те претпоставља немогуће, али вероватно, могућем али невероватном. Тако адинатон, алогизам, атопон, дакле фигуре нарушавања општеприхваћеног мњења, потпадају под појам *pseudos*, који се притом уводи у ранг поетолошког термина. У крајњој линији реч је, и о томе говори Аристотелова реторика, о моћи убеђивања. Убеђујућа снага говора, вештина завођења у заблуду или својеврсна *ars fallendi* легитимизује немогуће и невероватно, фалсификујући стварно и могуће. Реторика и поетика препоручују борбу против досаде уз помоћ маште, тј. лажи. Тако Цицерон препоручује сваком ретору да у циљу побољшања стила уплете ту и тамо у свој говор или конверзацију *mendaciuncula* (лат. „мала лаж“, „претеривање“, речју, „јужњак управ не лаже, него то чини једино сунце“), извесно интелектуално флертовање са слушаоцима (Матавуљева „маштина радиност“), са дозволом на малу лаж и измишљотину зарад украшавања говора, јер „кад би истина била довољна, уметност не би била потребна“ (в. Лахманн 2009: 70-72). Када се *ars fallendi* удружио са *атопизмом* настали су *чудни свеци* и „чудни свати, ишчашени из живота људи“ који изазивају нејасан и необјашњив утисак: „Сви напори да се разуме нешто почињу када се појединац суочи са нечим што је зачудно, непознато, изазовно, дезоријентишуће. Грци су имали веома добру реч за оно што наше разумевање доводи у пат позицију. То су звали атопон. То заправо значи „измештеност“, означава оно што не може бити укалупљено у очекиване категорије разумевања и што стога подстиче сумњу, радозналост, запитаност.“ (Gadamer 2006: 14).

Ars fallendi постаје *ars vivendi* када феномен атопизма постане политопија. Акултурација Матавуљевих јунака је политопија: лутање, скиталаштво, живот у несталности који обликује јунака више као силу него као личност, као страст против које је сваки отпор узалудан. „Елементарно динамичан живот демонске

снаге“, писао је С. Кјеркегор поводом донжуановског етоса, даје јунацима попут Ђукана Скакавца и Илије Булина неку идеалност уместо индивидуалности, те они ни „немају властититу егзистенцију, већ хитају губећи се стално“ (Кјеркегор 1990: 98-99). У извесном „ескапизму пред принудом за облик“ они су „оличење страсти за променом, страсти лептира. Први пут описана код Фуријеа, а затим код Р. Барта, ова страст претпоставља избегавање трајног везивања субјекта за некакав објекат: као и уживање у самој промени, динамизму и разноликости“. Њихова еротизована политопија је „последница немоћи да се неке или нечему до краја верује; као и неприхватање једног, јединог (свеједно да ли духовног, филозофског, еротског) идентитета. Ескапизам пред наметнутим обликом, пред принудом-за-облик коју нам, у циљу одржања сопствене менталне економије, намеће само друштво“ (Шелева 2002).

Вечити освајач и *хазардер* који „као у некаквом путовању без краја неће и не може да зна за праву верност само једноме свом тренутку“ – верно је Матавуља представио Константиновић (1962: 8, 12). Политопија и атопизам се дешавају у еротизованости властитом радозналошћу пред бесконачним, у немогућности да се прихвати само један идентитет. Отуд и оданост егзотопији, иронији и корективној дистанци. То је егзистенција-као-завођење *страсног лутача*, како је Матавуљ себе назвао у мемоарима. Непрестано започињање испочетка, од идеалне нуле, несклоност ка везивању за један простор, једно време, егзистенцију, лик. На медитеранском поднебљу оба феномена добијају додатну симболику, примећује Е. Шелева, настављају континуитет једног од медитеранских митова о путовању, потрази и номадизму. Ликови Ђукана Скакавца и Илије Булина су *ескаписти пред принудом за облик*, обележени чежњом и преступом као жељом за бесконачним и за апсолутом. Њихово одбијање сваког компромиса је уједно флерт са смрћу (јер једино смрт може завести заводника). Они се троше само да би проверили колико ће потрајати та игра са властитим животом, јер, напослетку, хазардери не поседују поуздани идентитет. У тој провокативној полицентричности идентитета лежи загонетност ових Матавуљевих ликова. „Ти велиш да је живот маскарада и да ти је он неисцрпни извор увесељавања“, писао је Кјеркегор поводом сродних уметничких архетипова, „па ипак никоме није пошло за руком да те упозна. Свако је твоје

објављивање обмана. Ти можеш само на овај начин дисати, спречити да неко у тебе продре и дах ти одузме (...) И то ти је утеха, јер је твоја маска најзагонетнија од свију“ (Кјеркегор 1990: 58).

Лаж наступа као поетско ослобађање маште, као лиценца на слободу да се све види и о свему говори другачије од уобичајеног, због чега уживаоци *ars fallendi* Илије Булина поражено признају, „истина је да лаже и паралаже, ама бих га слушао цијелу ноћ!“ (Матавуљ 2007: 40). Лаж је стратегија преображавања која изазивачки измиче диктату доброг укуса и рационалних аргумената. Лаж се као симулирана истина супротставља понављању истина и доказивању докси, што треба избегавати у поетици и реторици која је усмерена на оштроумност и новину. У античкој реторици, која је уважавала вештину *urbanitas* (lat. „козерија, виц, трик“), истина неукрашена маштом је знак ниже културе и може је изрећи само незналица неупознат са високом („урбаном“) културом, који не припада образованим градским круговима. И у маниризму 16. и 17. столећа *simplicitas* и *rusticitas* су били обезвређивани, дочим су лаж и парадокс припадали уметности добре козерије. Притом се посебно издвајала *ars mentiendi*, уметност лагања која квантитет узима као критеријум науштрб квалитета вербалне вештине, но она нема ни најмању интенцију да постане вулгарна лаж која подлеже моралној осуди. Рецимо, вулгарну лаж у причи, тј. лаж као факцију спрема лажи као фикције, или лаж у моралном смислу спрема оне у изванморалном Матавуљ објашњава у *Биљешкама једног писца*: „Баш тијех дана поче излазити у подлиску „Тана“ (*Temps*) Лотијева прича *Пасквала Ивановићева*, тобож слика из бокелског живота, уистини измишљена гадост, којом писац хоће да типично прикаже један угледни питоми народ, као стадо дивљака, без вишег моралног принципа. Тада сам највише осјетио, колико мрзим лаж и у причи, особито када јој писца истичу као реалисту, особито кад је прича наперена да ружи њеки народ.“ (Матавуљ 2008: 81). Са друге стране, изванморална лаж у Матавуљевој прози има искључиво својство фикције, јер указује на оно што је достојно усхићења, извесног заноса. У питању је реторичко и поетолошко наслеђе феномена лажи као амбивалентне појаве која носи функцију фикционалне аргументације. То је *ars mentiendi* Матавуљевих јунака, Радула Пиводића, Илије Булина, Ђукана Скакавца, Антуна Баркаса, Сепана, Петра Суме, Букара, Пијевалице, Дуке од Медуна (као

њиховог прототипа), па напоследку и самог Матавуља, који вели у писму М. Савићу:

„Питаш ко се „вампирио“ у *Бакони*? Нико, брате, него су лагали и Балеган и Дундак (а и ја помало). Зар се теби баш чини да се збиља морао неко „јављати“ па да се онолико прича? О *sancta* бачка *simplicitas*! Мађер ви збиља не познајете јужњаке. Та јужњак лаже, лаже и лаже, тако да и сам најпосле верује да су истините његове измишљотине, а, што је природно, народ му и земљаци верују. Лепо каже *Daudet* да јужњак управ не лаже, него да то чини једино *сунце*“ (Матавуљ 2009: 230).

Такође, у *Биљешкама једног писца* ће, након козерског описа културног судара француског и црногорског света, објаснити и праву уметност дипломатске лажи, пожељне када „миле, али празноглаве и благоглагољиве“ Францускиње обаспу црногорске придошлице питањима као што су:

„Колико милијуна становника може имати Црна Гора? Колико стотина хиљада војника може истурити на бојиште? Који су главни градови? Ко експлоатише жељезнице? Какав стил преовлађује у грађевинама? Који су најчувенији професори на универзитету цетињском? Колико прћије имају принцезе? Да ли госпође поручују хаљине из Париза? Има ли опера? итд., итд., итд. Г. Лами вадио ме је из неприлике – праву истину да кажем и правим именом да ствар назовем: помогао ми је лагати! А који добар Србин у такој прилици (а већ разумије се из каквих побуда) не би лагуцнуо?“ (Матавуљ 2008: 104).

Појам „истинитост“ у прози Симе Матавуља писаној након одласка из Црне Горе је у пуном смислу речи дијалектички појам, уосталом, као и сам појам уметничке истине. Роман Ингарден је, на пример, у уметничкој истини видео мноштво значења: истина је сагласност између предмета и стварности; истина је тачно преношење уметникове идеје; истина је искреност; истина је унутрашња доследност дела. То мноштво се може свести на три значења: слагање са стварношћу, слагање са пишчевом мишљу и унутрашња сагласност дела (в. Татаркјевич 1976: 296). Дијалектика значења уметничке истине у Матавуљевој

прози подразумева, с једне стране, да је писац користио аутентичне догађаје и прототипске личности и да је њихово верно приказивање била водећа намера. Но, са друге стране, у једном писму је приметио да је „лаж душа и сва снага у уметности“, те осуђује оне који не разликују „уметничку истину од друге“, јер „обична лаж у уметности може бити истина“ (Матавуљ 2008а: 354), као што у путопису *Ривијера* запажа како „уметничка истина може бити права лаж, у обичном смислу речи“, наводећи као пример *Ромеа и Јулију* („Да је Шекспир то двоје ставио у Варадин и назвао их Роко и Тинка, свеједно би било по уметности“; ор.сit: 198). Ова мисао је, приметиће Г. Ерор, налик на Стендалову изјаву да је свако уметничко дело „дивна лаж“ (из чланка *Валтер Скот и „Кнегиња де Клев“*) којом је желео да укаже на самосвојност имагинације насупрот простом подражавању стварности. Истом је чак и Емил Зола једном приликом приметио како је објективна реалност у књижевном делу деформисана и да је ни мање ни више него – лаж (Ерор 1981: 63).

Матавуљ је, подсетимо, изричито одбијао да „фотографски робује мјесту“ подмевајући се „не увијек простима и наивнима, који често запиткују приповиједача: *Је ли то баш било? Је ли то истина?*“ (Матавуљ 2008: 156). Реч је о томе да истина тражи статичност у поетици натурализма и „фотографског“ реализма, док је реализам лажи истина у покрету, динамици и противречности. Разлику између два типа реализма, два схватања миметичности пригодно може илустровати изврсно запажање В. Шкловског, који пише о револуцији естетике реализма на филму: „Уметност се сама по себи не рађа зато да фотографише људе и при томе њихову главу учврсти специјалном огрлицом за постоље, да се не би померала. У старим фотографским атељеима постојале су такве справе.“ (Шкловски 2015: 125). Врат са обе стране оног ко позира придржавају држачи да се приликом сликања не би померио, попут привезаног пса на ланцу. Глава и врат су били фиксирани специјалном огрлицом тако да човек не би могао да окреће главу. То самопонављање фотографије је постало незанимљиво и досадно, а онда се родила идеја да се може снимати и фотографисати са више страна. Тако су се појавиле идеје о живој фотографији (појавиле су се оне књижице, додаје Шкловски, у којима су на сваком листићу цртани човечуљци). Закони динамике противречности, а не статике покрећу Матавуљеву прозу, а „противречности су и

форма и садржина велике уметности (...). Не можете анализирати засебну, као наредбом заустављену ситуацију, морате анализирати кретање, поређењем противречних појава. Не можете анализирати целину, ако део целине која се мења ставите у теглу са формалином и при томе изговарате магичне речи да је то само „на тренутак“, да је то само део, да другачије не можете. Не можете – не можете. Не можете убијати кретање, то јест живот“ (ор. cit)⁵⁶.

Оригинална, аутентична проза могла је много раније изнићи из бујне Матавуљеве имагинације да није била сузбијана официјелном црногорском културом, силом наметнутом друштвеном и дипломатском етикецијом: „Најгоре бјеше то, што нијесам могао потпуно задовољити природну и јаку жељу да слободно, без устезања, искажем неколицини све што ми се комешаше у глави и у срцу, бар око тих работа; читаоци који су пратили ове биљешке од почетка, разумијеће зашто. У старца Беару имао сам пуну вјеру, као што сам цијенио његово знање, његову јаку логику и проницавост, али ме старац не гледаше радо на томе путу, а као што већ рекох, презираше наше књижевне работе.“ (Матавуљ 2008: 155). Црногорска проза, која би без *Биљешака једног писца* и *Десет година у Мавританији* остављала дојам прозе *стидљиве форме*, једноставне, искрене и веродостојне, била је нешто сасвим супротно. Театар свакодневног понашања, реторичка ситуација *coincidentia oppositorum* и њен подвојени сиже, подвојени приповедни тон (хумор-патос) и подвојени јунак били су тек вежба пера које је убрзо усавршило ликове Илије Булина, Радула, Ђукана Скакавца, Бакоње фра Брна, фра Срдара и фра Тетке, Пјевалице и Букара. То је изврсно опазио већ Р. Константиновић, скрећући пажњу на Матавуљево јадање како на Цетињу никако није могао да заврши *Бакоњу фра Брна*:

⁵⁶ Претпоставке о кинестетици Матавуљеве прозе могу се наћи у тексту С. Јелушића „Филм и психоанализа: структура и значење приповетке *Аранђелов удес* Симе Матавуља“ у: *Књижевно дјело Сима Матавуља и његово мјесто у историји српске књижевности*, Херцег Нови, 2007, 82-92. Такође, о кинематографском приказивању урбаног пејзажа, слике у покрету која је праћена звуком у приповеткама *У Филадельфији* и *Догађај с попом Цијуном* пише Д. Вукићевић у тексту „Урбане теме: шетња Матавуљевим фикцијским Београдом“ у: *Огледавања: Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*, Ниш, 2014.

„Околност да он није покушао да нађе једног црногорског Бакоњу, да није, рецимо, написао роман о варалици Дуки, о коме је касније писао у *Биљешкама*, изванредно је значајна: на Цетињу, суочен са Црном Гором, Матавуљ се није ниједном насмијао као у *Бакоњи* и својим другим причама. *Бакоња* је изванредан доказ да је он тада био способан за смех, и то за смех какав ни сам није касније доживео, али тадашњи његов, ипак и патетичан, ипак и романтичарски доживљај Црне Горе (...) није му дозвољавао да се смеје, макар и са шаком на устима, онда када је стварао литературу о њој.“ (Константиновић 1962: 10-11).

Напоследку, црногорска проза остаје као подсећање да је пишчева вештина дијалектичког мишљења, налазећи озбиљној страни стварности понекад смешно, понекад неофицијелно наличје, била неумољива чак и у окриљу монологизованог црногорског мишљења. (Није ли Матавуља можда и због тога „целе ноћи морио саучемаг. Сањао да ме Црногорци хоће да убију“, како пише у путописним белешчицама из Нице; Матавуљ 2008: 424). У црногорској прози се сижејна реторика образује у театралности сведневице, историје, геста и понашања јунака у виду удвајања семиотичког кода, све у напону између романтичарско-идеалистичке и реалистичко-материјалистичке семиосфере. Разуме се, наличје реторичке ситуације („реализам“) подлегло је строгој аутоцензури и биће обелодањено тек у бокелској и далматинској прози, појединим црногорским причама са фанфаронском нотом попут *Синова*, а потом на један посве другачији и самосвојан начин у *Биљешкама једног писца* и спису *Десет година у Мавританији*.

3.

Раправа о легимитету лажи у уметности стара је колико и сама уметност. Аристотел у свом логичком трактату пише о томе да међу реченицама које изговарамо има и таквих које нису судови, и зато нису ни истините ни лажне. И такве су, ни истините ни лажне, у песништву. Песници, наставља Аристотел, кад пишу о непостојећим и немогућим стварима могу да чине логичке грешке, и упркос томе су у праву. Јер уметност нема ничег заједничког ни са истином ни са лажју, пошто оне спадају у област сазнања а не стваралаштва. Аристотелов став је дуго био заборављен и пренебрегнут. У епохи хеленистичке филозофије и

хришћанског средњовековља трактати из естетике и поетике су захтевали истину у уметности, осуђујући песнике због изрицања неистине и лажи. Изузетак је била концепција која се по значају може мерити са Аристотеловом. Док је Аристотел тврдио да је уметност изван истине и лажи, св. Августин је сматрао да уметност не може бити истинита. Уметност, да би била истинита, писао је Августин, мора истовремено бити лажна. Узимао је пример глумца који глуми Пријам: он јесте прави глумац, али да би био глумац, он мора бити лажни Пријам. Та необична међузависност истине и лажи јавља се и у другим уметностима, „јер како би слика која представља коња могла бити права слика ако на њој насликани коњ не би био лажни коњ“ (Татаркјевич 1976: 292-294). Сумња у уметничку истину у средњем веку испољавала се и у етикецији песника који је назван *auctor* или „онај који додаје“ (увеличава), или су га звали *factor*, јер говори *pro veri falsa*. Данте је према песничкој истини остао неповерљив, држећи да је *bella mensogna*, лепа лаж, да би тек зрела ренесанса устала у одбрану уметничке истине, тврдњом „истину оставимо филозофима!“ (ор. cit). Најпосле, теорија односа истине и уметности је добила један од својих најаутентичнијих гласова у Дидроовом *Рамоовом синовцу*, који смело разголићује начело неискрености на којем друштво почива. Још важније, његов задатак је да „наговести да морални суд није коначан, да човекова природа и судбина нису потпуно обухваћене скученим простором између врлине и порока“ (Трилинг 1990: 52-53). *Рамоов синовац* доноси идеју коју ће касније артикулисати Ниче, идеју да се човекова истинска (метафизичка) судбина не може изразити моралом, већ уметношћу. Реализам лажи отвара, једном речју, за поетику реализма значајно питање разлике између искрености и аутентичности постојања. Објашњавајући разлику између две категорије, Л. Трилинг наводи пример Хамлета, који каже да у себи *има нешто изван глуме*, што значи да у њему постоји разлика између оног „изван“ и оног „унутра“. Кад не постоји *изван* и *унутра*, као код Матавуљевог Ђукана Скакавца, Илије Булина, Петра Суме, Дуже од Медуна, Букара, кад су јунак и његово чудаштво, оригиналност, извитопереност, обешечаство једно, дакле, када се смело оспољавају у јавности, то је аутентичност. Реализам лажи је и даље реализам, јер се заснива на категорији која је изванморална, на аутентичности јунака, а не на питању његове

искренности или неискренности. Булинова, Ђуканова, Дукина, Букарева лаж није искрена, али је аутентична а сам тим – истинита.

Када говоримо о поетици сижеа, питање истине и лажи у уметности се транспонује на поменућу нову мотивацију сижеа која је изван контроле морала, религије и језика, на реализам лажи као на поливаријантност приповедних светова, на Толстојевих милион могућности и поврх свега на пишчеву *енергију заблуде*. Реализам лажи даје право писцу да блуди у тих милион могућих исхода без одабирања строго једне варијанте, једног сижеа. „Реалистичка тенденција у књижевности“, пише Лотман поводом Гогољеве вештине лагања, „прећутно је подразумевала да постоји само једна истина и да све што не потпада под ту истину треба уврстити у лаж. За Гогоља је навика на лаж била истозначна уметничком стваралаштву. Он је био, дозволите ми, јединствен међу такозваним реалистима за које је „истина“ престала да буде пресудни критеријум“. (...) (Лотман 1996: 17). Није ли *истина која је престала да буде пресудни критеријум* оно необично схватање реалности М. Цара и потпуни модерни реализам европских оквира Ј. Скерлића? *Ars fallendi*, атопизам, политопија, сказ и књижевни архетипови су неки од могућих начина да се приповеда *могућност приче* али не и прича, да се отвори простор „неисцрпним залихама животних могућности“, резервоару ненаписаних сижејних могућности и продужетака, напослетку, да се предочи, како каже Лотман, „*као* реалност која је само једна од хиљаду могућности“ (ор. cit). За четврти начин, књижевне архетипове који „у себи одражавају безбројна приличја“ (Матавуљ 1969: 434) немало је примера из Матавуљеве прозе, а постоји и аутопоетички став писца о томе. Реч је о критици екстрема реалистичке теорије која пориче значај књижевних типова⁵⁷.

⁵⁷ Матавуљ је 1891. године у *Одјеку* објавио текст И. А. Гончарова *Мисли о писаној уметности* према тексту *Лучше поздно, чем никогда*, што је и једини Матавуљев познати превод са руског језика (ако се не узме у обзир парафраза Љацког). У чланак *Реализам* Матавуљ укључује делимичан превод Гончаровљевог полемичког става према реализму, местимично допуњујући превод оригиналног текста својим закључцима. Обавештени компаратисти (Д. Недељковић, Г. Ероп) сматрају да је текст под насловом *Реализам* са Матавуљевим ауторским потписом одломак из Гончаровљевог текста *Лучше поздно чем никогда* (*Полное собр. соч. И. А. Гончарова*, 1, Спб, 1899), који је исте године објављен у листу *Наше доба*. Гончаров (и Матавуљ) пише о неизмерном значају књижевних типова: „Нова реална школа, колико се може разумети, изгледа одбацује и њу

Напоследку, у напору да девалвира хегелијанско начело о јединству и динамици противречности радикална реалистичка књижевна оријентација је превидела један детаљ: у књижевном делу садржина може бити лаж, али форма – како год је звали, *ars fallendi*, *атопизам*, *политопија*, *позоришни међухронотон* – форма је истинита, јер веродостојно и уверљиво преноси и подражава лаж.

(типичност, прим.аут), то већ значи замахивати не на неку такозвану „романтичку школу“, већ на Шекспира, Сервантеса, Молијера. Кома би било стало, на пример, до слабоумних Лира и Дон Кихота, кад би то били портрети некаквих особењака, а не типови, то јест огледала, која у себи одражавају безбројна приличја у старом, новом и будућем људском друштву“ (Гончаров 1899: 83; нав. пр. Ероп 1981) и (Матавуљ 1969: 434).

6.1. ДВА РЕАЛИЗМА СИМЕ МАТАВУЉА

Ретко успешни покушаји да се свестрана наративна проза Симе Матавуља сажме поетичким једначинама могу се оценити као компромисна решења која су потврдила Костићев, Андрићев, убрзо и Константиновићев став (1962: 21) да „многе његове странице данас не стижу, у некадашњој својој моћи, до нас“ и да „ми немамо, увек, најбољи слух за Матавуљев говор“. „Његов народ (га) је прихватио, ценио и хранио“, пише Л. Костић, „кад кажем *народ*, мислим дакако на његове одабраније чланове, на његове *upper ten hundreds*, иако их нема ни толико, а камоли *ten thousands*“ (*Књига о Матавуљу* 2009: 65). Обрасци попут *необично схватање реалности* (М. Цар) и *потуни модерни реализам* (Ј. Скерлића) били су срећно сковани у намери да се некако артикулише та необична „уметна“ истина, проистекла, како Матавуљ каже, из „нагодбе осећајности са разложењем“ (Матавуљ 2008а: 198). Потешкоће су, заправо, настајале са сваким покушајем да се нешто што се не уклапа у критичко-теоријско схватање реализма по сваку цену укалупи у њега, било у њене европске оквире, било у оквире српске књижевности. Матавуљева проза припада „реализму“, нема сумње, али примарно припада филозофско-естетичкој категорији реализма, а тек потом се из ње могу даље изводити све теоријско-критичке одреднице.

„Нагодба осећајности са разложењем“ је нагодба између два реализма које Ортега и Гасет назива *германске магле* и *латинске јасноће*. Та разлика између, да кажемо, два реализма, медитеранског (доживљај/појавност ствари) и хеленског (ствар као идеја) касније се транспоновала у разлику између германског реализма и медитеранског реализма. Германско гледање на свет је пре „размишљање очима“, каже Ортега, *oculus eruditus*, ученим очима, због чега се германске магле далматинске и београдске прозе не појављују одмах пред нама, ту „ствари и ликови плутају на извесној даљини, изгледају као да су у сећању или сањарењу о себи самима“ (Ортега и Гасет 2000: 48). Дакле, можемо рећи да је Матавуљ далматинских и београдских прича реалиста, „али реалиста ствари из сећања. Пошто удаљи објекте, сећање их прочисти и идеализује, ослобађајући их пре свега оне грубости коју чак и најнежније и најблаже ствари поседују у тренутку деловања на наша чула“ (ор. cit). Матавуљева проза хеленског реализма је

уметност за коју су „сузе и смех, у естетском смислу, превара. Гест лепоте се никад не претвара у меланхолију или осмех. Ако се може без њих, то боље. *Toute maitrise jette le froid* *“ (Ортега и Гасет 2007: 43). Реч је о залагању за читаоца кад да се уздигне изнад везивања за голи догађај и емоцију коју он носи. Тражи се естетичко одстојање, моћ артифицијелности да нас држи на извесном одстојању од стварности, што никада није препрека постизања потпуног реализма. Естетичко одстојање, на пример, огледа се у избегавању емоционалних епитета („то је тужно“), што појачава емоционално дејство код читаоца, а патос постаје питање суздржаности. Емоционално одстојање је донекле неопходно, како би се појачало читаочево интелектуално ангажовање (в. Бут 1976: 137-138). Тако би златна средина, коју препознајемо у најуспелијој далматинској и београдској прози, била, речима В. Бута: што је могуће више реализма, али и довољно одстојања од стварности да се очува осећај форме; што ближе чистој форми, уз минимално артифицијелности, попут заплета.

Матавуљ бокелских приповедака је Медитеранац који гледање изједначава са чистим утиском, неупоредиво снажнијим и баш „због тога се обично тиме и задовољи: уживање ока док шета, док зеницама милује ствари по кожи, то је особина која издваја нашу уметност. Не зовите је реализмом јер њоме се не наглашавају *res* – ствари, него појавност ствари. Боље би било да се назове појавношћу, опсенарством, импресионизмом. Медитеранска уметност трага управо за тим грубим дивљаштвом садашњице као такве“ (Ортега и Гасет 2000: 48-49). Ту способност јасноће која се приписује „нашем унутрашњем мору“ не треба називати реализмом, предлаже шпански мислилац, па чак не ни импресионизмом, већ сензуализмом: „Ми смо пуки подупирачи чулних органа: видимо, чујемо, миришемо, додирујемо, пробамо, осећамо органско уживање и бол и с посебним поносом понављамо Готијеову реченицу: *Спољашњи свет постоји због нас*“ (ор. cit: 49). Бокелска проза Симе Матавуља отворена је за феномен који је П. Валери звао „око воли оно чега се душа гади“. То су *медитеранска надахнућа* Матавуљевих јунака који одиста поседују „меру свих ствари и нас самих. Питагорина мисао да је *човек мера ствари* јесте карактеристична, суштински медитеранска мисао“ (Валери 2010: 59). Матавуљу

* *Свако мајсторство одише хладноћом* (Mallarme).

бокељских приповедака „није најважнија суштина ствари, већ њена присутност, актуелност: више од ствари воли живе доживљаје ствари“, због чега се ослањамо на Ортегино искуство које сугерише да је у случају медитеранске културе погрешно користити израз *реализам*, већ пре *сензуализам*, где увек „тријумфују прохтеви чулног као таквог“. Оно што је у хеленској пластици далматинске и београдске прозе „потчињено и усклађено са оним што мислимо, и има вредност само уколико се уздигне до симбола идеалног“, у медитеранској култури бокељске прозе постаје „силажење у чулно које се откида од идеје и слави све што је површно, појавно, пролазно и што утиче само на устрептале нерве“ (Ортега и Гасет 2000: 47).

Дакле, оно што Медитеранци зову живим доживљајима ствари, што су М. Цар, Љ. Јовановић и Л. Костић звали душевношћу Матавуљеве прозе, „Латини су називали реализмом. Пошто је *реализам* већ латински појам а не латинска представа, тај термин лишен је јасноће. О којим стварима – *res* – говори тај реализам? Док не разлучимо ствари од појавности ствари, оно што је у уметности југа најизворније измицаће нашем разумевању“ (ор. cit). Како каже Матавуљ на једном месту, „у своме раду он (писац, прим. аут) не рукује стварима и догађајима, него са њиховим приликама сличности“ (Матавуљ 1969: 434). Услед мешања два концепта реализма долазило је до неслагања књижевне критике у оцени Матавуљевих приповедака, до осуде писца који је без инвенције и фантазије у београдским причама, који само региструје виђено, који губи топлину поетских евокација, итд. Ту се крије, врло вероватно, и разлог бројним књижевнотеоријским недоследностима које су се отимале Матавуљу у експлицитнопоетичким чланцима о реализму. Но те подвојености свог реализма ипак је био свестан. На једном месту ће записати: „Инспирација код А. Диме бјеше *импулзивна*, у њеком смислу *експлозивна*, код Сардуа *рефлексивна*, изазвана активност, која се непрестано враћа на саму себе, да себе испитује, поправља, модификује. Са мном је бивало једно и друго – ово пошљедње све чешће с годинама“ (Матавуљ 2008а: 332).

Лаза Костић је непогрешиво осећао ту непомирљиву противречност Матавуљеве прозе, те пише да постоји разлика између приповедака које су „поникле управо из његове душе (уп. *латинске јасноће*) и оне које су „пород

његова самртног мозга а не бесмртне душе, нарочито наумљене и смеране, више рефлексија и необрађена, душевно несварена импресија него права његова инспирација“ (уп. *германске магле*) (*Књига о Матавуљу* 2009: 65). Са тим је сасвим у сагласју и Константиновићево запажање (1962: 20) да Матавуљева проза сву силину дугује контрапункту, *сукобу светова као сукобу двеју музика, можда чак и двеју култура*: „Овај покушај да се живи и мисли, скоро истог часа, у *два правца*, да се својим сопственим духом повежу и ускладе потпуно противречни светови, да се измире непомирљиве силе, то је велико искушење коме је могао да одоли, које је, уосталом, могао и да изазива само један Матавуљ: други би се изгубио у овој игри, уништило би га несагласје, смрвило противуречје“.

Да закључимо, када је чулни утисак бокелске прозе зауставила, припитомила, промислила унутрашња лична снага далматинске и београдске прозе, тада је Матавуљ прешао са сензуализма, „непослушне бујице живота“, „грубог дивљаштва садашњице“ на хеленски реализам, као на коментар у коме се медитерански реализам „као у егзегези објашњава, углачава и уређује. И та два реализма нису опречна, само се разликују у степену јасноће“ (Ортега и Гасет 2000: 47).

VII

РЕТОРИЧКА И СТИЛИСТИЧКА ПОЕТИКА СИЖЕА

Проблем реторичког ефекта се са семиотичког аспекта понуђеног у претходним поглављима преноси даље на структурни аспект сижеа. Реторичка поетика сижеа у црногорској прози најјасније се распознаје у опозицији према далматинској и београдској прози. Наиме, разликовање епоха оријентисаних на реторичку (*између-регистра*) и стилистичку (*унутар-регистра*) метаконструкцију, при чему се у општекултурном контексту прва реципира као сложена, а друга као једноставна, почетак је успостављања дистинкције између реторике и стилистике сижеа у Матавуљевој прози. Естетички идеал једноставности у познијој далматинској и београдској прози, спрам црногорске, у вези је са сузбијањем реторичких конструкција и свестраном пажњом за стилистичко прекодирање. Еволуцијска константа по којој реторички период смењује стилистички постоји као закономерност не само између књижевних епоха, већ и у индивидуалном развоју писца. То је, претпостављамо, дало повода М. Кашанину да напише како „нема један Матавуљ, већ неколико њих“ (2001: 193). Матавуљ је прошао трајекторију стваралачког развоја од сложеног реторичког конструкта на почетку до класично елегантне једноставности на њеном крају, дакле, од реторичке до стилистичке оријентације прозе.

Реторички ефекат се постиже преношењем у једну семиотичку сферу структурних принципа друге, у овом случају преношењем романтичарских поступака у реалистичку семиотичку сферу. Црногорска проза рачуна на такав реторички ефекат, насупротив стилистичком ефекту у далматинским и београдским причама. У потоњим је присутно стилистички различито приповедање о истом предмету, дакле, не мења се предмет, већ однос према њему, што је тзв. прагматичко прекодирање, Лотмановим речником, или метафоричка/метонимијска трансформација исходишног мотива (мотиву се додаје његов „дупликат“ увођењем паралелизма кодова), речником Мелетинског. Један исти сиже се изражава најмање двама различитим начинима, примерице, мотив атеизма у приповеткама *Поп Агатон* и *Сврзимантија* је исти, али је тоналитет у

првој меланхолични, у другој фриволни; религиозни мотив у причама *Нововерци* и *Цигански укол* исти је, сахрана и испраћај умрлог. Међутим, док се тај мотив у *Нововерцима* развија у спором темпу отежалом од резигниране и горкоироничне интонације, у *Циганском укупу* исти мотив добија карневалско-гротескни тон. У причама *Нашљедство* и *Све је у крви* исти натуралистички мотив пропасти породице услед физичке девијације потомака и наслеђеног порока развија се на ведро-помирљив начин у првој и золински мрачан у другој причи. Исто се може констатовати за пар прича *Жртва – Избор* у којима се различитим, донекле и супротним стилским регистром обрађује мотив насилног увођења младића и девојке у брак диктиран спољашњим факторима. Још један контрастни пар су приче *На њен дан – Аранђелов удес*, у којима идентични новелистички сиже о љубавном троуглу добија посве другачији расплет, самим тим, и другачији смисао (в. о њима у поглављу *Новелистички сиже*).

Сиже настаје, објашњава В. Шкловски, тек онда кад се више пута промени, јер „живот једног дела није прелазак с једне варијанте рукописа на други, него истраживање судбине јунака помоћу промене слика“. Исти сиже се изражава различитим начинима уз помоћ перипетија које су „другачије тумачење, померање тачке која баца светлост на сиже“, јер „другачије тумачење је неопходно: оно се склапа од понављања“ као елемента изградње сижеа. „Другачије тумачење помоћу перипетија и понављања води ка сижеу, другим речима – слом варијанти води ка истраживању сижеа. (...) То понављање епизоде, различитих по смислу, зближава такозвани сиже са такозваним римама. Понављања су – рима прозе“, јер је рима враћање на претходно изговорену реч, а у рими речи толико сличне нису исте по смислу (Шкловски 2015: 141-143).

Но, уколико перипетије и понављања између приповедака припадају истом стилском регистру, стилистички ефекат у сижетици изостаје. Тако је свака од прича из корпуса „љубавног бестијаријума“ (*Краљица*, *Кишовите ноћи*, *Свримантија*, *Мала жртва*, *Избор*, *На њен дан*, *Уочи развода*) „варијација на тему“ претходне и наредне. Рецимо, приче *Избор – Уочи развода* су две варијанте идентичног шаљиво-љубавног сижеа образованог истим стилистичким регистром. Један стилистички регистар, а самим тим иста сижејна обрада постоји и у другим паровима или низовима приповедака. Рецимо, анегдотско-љубавни сиже у

причама *Краљица* и *Кишовите ноћи* има исти стилистички регистар и идентични љубавни сиже са препрекама које се успешно савлађују. Иста је ситуација са љубавно-породичним сижеом озбиљног или тугаљивог тона у паровима прича *Павина симфонија – Болничарка* и *Спиритисте – На прагу другог живота* (сиже љубав и смрт/болест у оба пара); *Избор – Уочи развода – Мала жртва* (љубавни сиже *ménage à trois*); *Откровење – На њен дан – Петљина цура – Мрвица филозофије* (сиже о осујећеној љубави). Логика образовања сижеа коју предлаже Мелетински показала се погодном за класификацију сижејнотворбених механизма по којима функционишу парови прича из истог стилистичког регистра. Када стилистички ефекат изостаје, сиже се образује механизмом који Мелетински (1983: 115) зове „збир истородних мотива“ и присутан је у свим наведеним паровима. Разлика између прича са збиром истородних мотива успоставља се једноставним нијансирањем сижејних решења, као што су огледалско обртање исходишног мотива (нпр. *Петљина цура*), негативни или одрични паралелизам (нпр. *Краљица*), идентификација (нова радња са циљем провере претходне или утврђивања кривца/извршиоца радње, нпр. *Спиритисте, Сврзимантија*), драматизација (конфронтација јунак-антагониста, нпр. *На њен дан*) и ступњевитост (*На прагу другог живота*).

Када је реч о механизму збир истородних мотива, издвајамо приповетке засноване на сижеу о осујећеној љубави, *Откровење, Мрвица филозофије, Гледајући Хамлета* и *Петљина цура*. У њима постоји доминантни љубавни мотив, али не и љубавни заплет. Сиже се образује на догађајима посве споредним за љубавну потку везану за ликове конта Берислава Боркића и Берте Дражић (*Откровење*) или ликова Стојанке и Пијера скитача (*Петљина цура*). У тим *кришкама живота*, да се послужимо згодном Костићевом кованицом, предочава се нека споредна радња, на пример, комичне догодовштине у крчми „Код орла“ и „Код вола“ где су јунаци попут маски из *comedia dell arte* (већ и имена јунака асоцирају на лакрдијашке шале: Тртак, Бумбар, Петља, Лојко, Планина). У позадини таквих наизглед централних догађаја крије се, готово чеховљевски, мотив убиства Пијера и прекид љубавног заноса двоје младих. Сам љубавни заплет је маргинализован мотивом смрти старог судије у Травњу, племића Павла Тренка, карактеризацијом Петље и догађајима из судијине прошлости.

Откровење (1907) је прича изведена по истом принципу чеховљевске „замене теза“ или, како Г. Ерор нотира, мопасановског сижеа. У позадини радње је сиже о несрећној и осујећеној љубави, а о околностима које су онемогућиле спајање двоје заљубљених сазнаје се случајно, на гозбеној прослави свадбеног веселја. У пијане разговоре и здравице убацује се, наизглед летимице, мотив сусрета давно растављених љубавника. У две-три размењене реплике сазнаће истину о околностима које су довеле до давнашњег расанка и приморале их да воде унесрећене животе. Према Ероровом запажању, она је својим потресним завршетком, трагичним ефектом изненадног сазнања које дотадашњим животима јунака даје сасвим нови смер, односно, руши им смисао, веома блиска Мопасановој причи *Кајање*.

На истом сижеу изведеном из „замене тезе“ обликована је и прича *Мрвица филозофије*. У сталној промени тоналитета, из комичног у трагични и обрнуто одвија се, још једном, сиже о осујећеној љубави. Централни јунаци нису двоје заљубљених, већ за сиже споредни ликови, конте Марко О. који због очинске себичности није дозволио трима кћерима да се удају, и његов пратилац, приповедач-сведок. Иако мотив маније због које се „не може помирити с мишљу да његова кћи може љубити некога другога сем свог оца“ носи потенцијал озбиљне психолошке прозе, Матавуљ одлучује да опис нарави маничне личности која је унесрећила три кћери и осудила их на доживотно самовање замени и сакрије описима шаховских партија и комичким опаскама („ја се опет толико ослободих да почех понављати његову омиљену ријеч: *Ке дијаволо, треба имати мрвицу филозофије!* – То ми пређе у навикум. Ту смо изреку толико понављали обојица да једаред чух гдје за другим столом неко рече: *Ено се Мрвице спремају за шаха!* – Чух послуже и кафанскога момка гдје рече: *Шах за Мрвице!*“). Лакоћу потом смењује, супротно свим очекивањима, тежина закључка: „Онда јој бјеше око двадесет четири године, данас има око тридесет шест. Онда је љубила, тј. живјела удвострученијем животом, гледала на свијет и у будућност кроз ружичасте снове своје младости, данас јој је, бој се, срце слеђено.“ (Матавуљ 2008: 369).

Одричући се импликација у смеру интертекстуалних релација, приметимо да се наведене приче необично подударују са специфичним поступком изградње

сижеа који је популаризовао А. П. Чехов⁵⁸. Реч је о сижејном механизму драме заснованом на осцилацијама између супротних тоналитета, најчешће тривијалног и трагичног. Свакодневни живот јунака се у таквим сижеима приказује без патетике, без потресне трагике, без судбоносних делања. Можда је један од најснажнијих примера такве сижејне творбе прича *Оне ноћи* (узгред, сижеа врло сличног са оним у приповеци *На стражи* Илије Вукићевића). Чехов је писао како нема сижеа у животу, јер је све измешано, трагично, тривијално, плитко, ништавно; док људи разговарају о времену, играју шах и „обедују, само обедују, у исто време ствара се њихова судбина и ломе се њихови животи“ (Чехов 1955: 280). Основни сижејни принцип је привидно мировање догађаја, његово одлагање и тобожња тривијализација заплета. Такви сижеи урушавају театарност, толико мрску Матавуљу, патетику, извештачене фразе, крупне гестове, декорације и уметничке позе. Вељко Петровић је забележио изврсно запажање тим поводом: „Матавуљ је имао директно израђену одвратност према свакој разнежености. Он износи људе и ствари, с висине човека који је изнад њих, већ и тиме што није реч о њему лично у тој и тој приповеци, но још више као човек који је изнад њих нарочито тиме што има своју израђену животну филозофију, што зна да се све трагично у животу, обично, временом некако изравна у неко потмуло трпљење и подношење, а често и у комику и гротеску, када се у сукобу са стварношћу људска уображења, илузије, прецењивања, снови и идеали, разбију, распину и изроде у пуко млатарање у простору“ (Петровић 2003: 431-436).

Да би се постигао наведени уметнички утисак, кулминацију у сижеу Матавуљ неће заокружити и употпунити завршетком радње у наративу: фабула се завршила а кулминација и расплет су изостали из сижеа, као да су остали негде иза и изван простора фикције. Примера ради, непоклапање сижејне и фабуларне кулминације и расплета А. П. Чехов је једноставно постизао – откидао је почетак и(ли) завршетак фабуле, говорећи да сиже мора да буде нов, а фабула може да недостаје, при чему је под фабулом подразумевао, као и Л. Н. Толстој, јунакову

⁵⁸ Додајмо, тек у својству коментара, кратко запажање М. Кашанина (2001: 221): „Мада се из онога што је писао о Чехову види да га није волео, био је импресиониран Чеховом: *Мала жртва* је депоетизована Чеховљева *Мала шала*, а Чеховљева духа има и у Матавуљевим хуморескама *Помен*, *Догађај са попом Цијуном*, *У помрчини*“.

смрт или женидбу. И једно и друго може недостајати, управо као у Матавуљевим приповеткама, а опет ће сиже бити стабилан, јер овде сиже јесте својеврсна илузија о постојању свршетка. А свршетка неће бити⁵⁹. Описани сижејнотворачки механизам може, а и не мора бити пореклом из поетике писца са којим Матавуљ није делио исто језичко и идеолошко пространство. Како било, „може бити да баш та чињеница да Матавуљ не даје финална решења, заокружене фабуле својим приповеткама, као већина његових омиљених, латинских, италијанских и француских новелиста, те тиме поставља тешке захтеве машти и осећању читалачке публике, која у већини случајева бежи од себе, бежи од тешко продирне загонетке (...) може бити да баш та чињеница отежава, поред раније наведених разлога, да Матавуљ задобије наше масе“ (op. cit).

Стилистички ефекат се, дакле, образује *унутар* одређеног подсистема (нпр. реалистичког), а реторички *изван*, услед чега у сижејној реторици постоји судар сфера из различитих регистара (романтизам – реализам; романтизам – натурализам). Стилистичкој поетици сижеа далматинске и београдске прозе се недвојбено супротставља реторичка поетика сижеа црногорске прозе. Под реторичношћу се не подразумевају стилски редувантни орнаменти без којих би се основни смисао одржао, иако су присутни у виду језичко-стилске амплификације. Реч је о неореторици као „пољу семантичког напона између *органске* и *туђе* структуре“ у црногорској прози или о механизму „контрапунктног сучељавања различитих семиотичких језика у оквиру исте структуре“ (Лотман 2001: 191). Дакле, о романтичарском рекреирању (реконструкцији, поетизацији) стварности у духу етичке утопије, по принципу *имплицитног метафоричког изједначавања несличног*, која се презентује публици као реалистичко „копирање“ стварности. Неореторичка поетика сижеа обзнањује Матавуљеву недоумицу за који стваралачки метод да се определи и његово

⁵⁹ Велика књижевност уме да не створи крај, писао је В. Шкловски, додајући да ни срећан крај велика књижевност не воли. „Једном је млади Чехов у хумористичком часопису набројао оно о чему се не сме писати. (...) Ту је било много срећних завршетака“ (1985: 91). Упркос асимилацији појединих значајних сижејних решења, очевидан је траг отпора ономе што је аутентично Чеховљев израз, симболичком реализму (подводни ток радње; латентна лиричност атмосфере; подробна реалистичка опсервација урушавана сугестивним асоцијацијама и меланхоличним тоналитетом; антиновелистика и сл).

коначно одустајање од конзистентности приликом комбиновања а) историјске и етнографске нарације у Љубишином маниру, б) романтичарско-сентименталне лектире и в) недоследне примене реалистичке методе (мешање фактографски проверљивог и психолошки уверљивог приповедања). Извесно нежељену последицу поступка романтичарског рекреирања, одевеног у рухо реалистичког копирања уочио је Павле А. Ровински: „Прави се да је познавалац најситнијих детаља живота овог племена, међутим, неприродност и неразумијевање се срећу на сваком кораку (...) сада се држи далеко од народа (црногорског) а жели да пише приповијетке из његовог живота, и зато је пун таштине. Он се пренемаже и шаржира“ (*Књига о Матавуљу* 2009: 39).

Осцилирање између неколико регистара основни је подстрекач сужејно-жанровске проблематике *Ускока* (роман, романа, повед, приповест, приповетка), односно, питања реторичке поетике сужеа у корпусу црногорских приповедака уопште узев. Реторичност у *Ускоку* структурно је јединство два (или више) регистра, те се различити делови текста морају читати уз помоћ различитих кодова (историјско-политички, етнолошки, реалистичко-социјални, романтичарски, љубавно-авантуристички, епски). Ипак, координацију тих регистара диктира вантекстуални контекст (спољашње парадигматско прекодирање) којем се текст флексибилно, али тенденциозно прилагођава, због чега се црногорска проза може читати у доменима (прото)реалистичке парадигме. У бокељској прози, такође, постоји спољашње прекодирање у форми сказа, који се иначе образује на релацији између разговорног ћаскања и нормираног књижевног језика, те је неупитно прекодирање из писане у усмену реч, тј. из визуелне у „аудитивну филологију“.

Док је у црногорској, бокељској прози доминантно спољашње (парадигматско) прекодирање, у најбољим далматинским и београдским причама превласт узима унутрашње (синтагматско) прекодирање, које је реализам у начелу одбацио, тврди Ј. Лотман, јер је више отворено за текстуалну него за вантекстуалну стварност. У њему постаје релевантан однос текста према текстуалном контексту, те је основни сужејни механизам постављање семантички разнородних елемената у еквивалентан однос. Унутрашње прекодирање ову прозу чини не само смисаоно онипотентном, већ и сужејном чак и у оним случајевима

када је далеко од декларисаног сижејног приповедања. Њиме се најчешће користе пародија (*Бакоња фра Брне*), парафраза, метатекстуалност и интертекстуалност (*Наумова слутња, Поварета, Пилипенда, Пошљедњи витезови, Привиђење нашег џентлмена*, итд). Примера ради, у далматинским и београдским причама је принцип *двоструке супротице* (Л. Костић) или сижејног контраста (семантички разнородни елементи у еквиваленцији) текстуалан и тиче се морфологије дела (контрасти на нивоу комплекса јунака, антитезе на нивоу композиције и на идејном плану). Начело контраста између црногорске и бокелске прозе је вантекстуално и успоставља се као контраст два менталитета, два темперамента и две средине, што непосредно утиче на избор и обликовање сижеа. Док у бокелској прози превладава поливаријантни сиже јер је „поглед на море у ствари поглед на могућно“ (Валери 2010: 60), у црногорској овладава моноваријантни; док је у бокелској провинцијски сиже, у црногорској прози је њему супротни баладични и хроничарски сиже. То осећање непомирљивог, покаткад неподношљивог контраста, који ће напослетку бити пресудан у избору сижеа, Матавуљ је прибележио у мемоарима, сећајући се доласка у црногорске планине из бококторског приморја: „Мучни су ми били први дани у сваком погледу! Доћи из бокелске питомине међу голе кршеве; са широког видика морског у узану и влажну долину; из друштва ведријех примораца међу напаћене суморне горштаке; из чистоте, обиља и јевтиноће у противности свега тога – богме, то није било лако! А наићи и на „извањце“, који су сажаливо дочекивали дошљака, то је умножавало муку.“ (Матавуљ 2008: 55).

Смену реторичке стилистичком поетиком сижеа Матавуљ је припремио пишући, у исто време, *Ускока и Бакоњу фра Брна*, романе који опонирају један другом својом реторичком и стилистичком метаконструкцијом. Из тог разлога је више но значајан податак да је другу редакцију *Ускока Јанка* и прву редакцију *Бакоње фра Брна* написао исте 1892. године, што ће рећи да је сиже о (пре)васпитању јунака могао разматрати као једно од могућих решења у оба случаја. Но у оба случаја сиже о васпитању је остао на нивоу потенције, штавише, *Бакоња фра Брне* је пародијско поигравање овим типом сижеа. Ниским материјалистичким елементима из сфере скатологије и ласцивности *Бакоња* се супротставља идеализованим јунацима и патосу романтичарске националне

егзалтације из *Ускока*. Узвишену љубав младих и племенитих младића и девојака из *Ускока* сада смењују ласцивне инсинуације на хомоеротизам између фратора и младића који се још нису зафратрили. Та ниска стихија *Бакоње*, пореклом из фолклорних и полуфолклорних жанрова и обреда карневалског типа не може бити опречнија поетици сижеа у *Ускоку* коју диктира официјелна култура. У *Бакоњи* писац ослобађа сиже говорно-идеолошким вишегласјем; у *Ускоку* суспреже сиже идеолошки ауторитативним моногласјем и отежаним реторичким баластом у Љубишином маниру.

Поступак разградње реторичке парадигме из црногорске прозе присутан је и у *Пошљедњим витезовима*, *Синовима*, *Сеобама*, *Стотинару*, *Ђукану Скакавицу*, *Снази без очију*, али је нову димензију добио у другом роману. Претпоставка је да је *Бакоња фра Брне* са својим плашљивим јунацима, промискуитетним јунакињама, злочинцима-лакрдијашима и свакодневним неприликама из обичног живота пародично-травестирајуће изокретање идеализованог света из сижеа романсе. Какве ли су у *Бакоњи* „аналогije невиности“ у којима су „божански или духовни ликови обично очинске фигуре, фигуре мудрих старца“, а песничке слике девичанства повезане са „фигурама деце, тако да је и врлина најтешње повезана са детињством и добом невиности – чедношћу“ (Фрај 2007: 179). Суштински елемент заплета у *Ускоку* је пустоловина, као и у *Бакоњи*, а у оба случаја, и у сижеу романсе и новелистичког романа у питању је форма која се састоји од секвенци. У оба случаја, то је форма у којој насловни јунак прелази из једне пустоловине у другу, при чему јунак не пролази унутрашњу еволуцију нити стари. Низ пустоловина је ограничен и води до основне пустоловине, најчешће уведене или припремљене на самом почетку. Њеним окончањем се сиже заокружује, као што је случај са саодносом између поглавља *Света лоза – Фра Јерковић XXV*. Може се рећи да у оба романа постоји главна пустоловина-потрага са три фазе. Фаза опасног путовања и мањих авантура (*agon*) може се трасирати у поглављима *Увод у нови живот* и *Први догађај*, где се пародирају: опасна путовања витезова, „галијота“ Бакоње и Стипана и зеленаша фра Брне, чудне и стране земље у којима „вода кркља и кркља као да у хиљаду лонаца ври купус“ (Матавуљ 2006: 170), „тице лете тамо-амо над водом“ а „вилински двори“ чувају „седам фратора којима се куља надула и шија задригла“ (op.cit), јер служе светом

Ловри („мршавом, високом, младом човјеку који држи роштиљ на коме су га крвници пекли“, ор. cit: 177), а онда и светом Јерониму („грбаста носа и крупнијех очију које је избуљио гледајући људску лубању, те се чињаше да се чуди он њој а она њему“, ор.cit). Наравно, ту је и пародирање витешке авантуре, као што је крађа Брниног коња од стране витезове фамилије. (Подсећамо да се у приповеци *Ново оружје* предочава лик калуђера-витеза Серафима Сточанина који ће убрзо добити двојника у Бакоњиној романтизованој визији фратра-витеза). Друга фаза, кључна борба или битка у којој или јунак или његов противник или обојица морају да страдају (*pathos* или борба на живот и смрт) пародирана је у поглављу *Како Пјевалица лијечи*, а узношење хероја (*anagnorisis*, препознавање и признавање јунака који се доказао као херој) у последњем поглављу *Фра Јерковић XXV*.

Журимо да се оградимо: питање је да ли је релација између реторичке и стилистичке поетике сижеа у *Ускоку* и *Бакоњи фра Брну* заиста поступак пародије или можда варијације, али стилизације свакако јесте. Задржимо се мало на проблему пародије и варијације. Варијација је модификација структуре примарног текста, особено његове стилистике и сижетике, што варијацију чини једном од форми уметничке реакције на туђ стил, заједно са стилизацијом и пародијом. Варијативност се огледа у тачкама повишене еластичности текста, како кажу Тињанов и Бахтин, тј. подразумева већу семантичку проходност и смисаону засићеност. Варирање сижеа у прози Симе Матавуља је уобичајени поступак. Рецимо, манифестује се у виду поливаријантног сижеа тј. кристализације дела, када долази до повећавања сижејних могућности које се по правилу не намећу читаоцу, већ суптилно сугеришу. Друго, то може бити случај када аутор оставља неколико редакција чија се значења у каснијој рецепцији међусобно осветљавају, допуњују и варирају, на пример, у причама *На прагу другог живота – Марија*; *Ускок Јанко – Ускок*, *Милош од Поцерја – Ново оружје*. То је и варирање са задржаним почетком у две редакције, али са измењеним крајем, када свака следећа варијанта укида претходну, на пример, *Је ли се Чаврља огријешо – Чеврљино злочинство* и *Чудотворна икона – Тројеручица –*

*Богородица Тројеручица*⁶⁰. О трећем типу варијација изведеном посредством прагматичког прекодирања (исти сиже у најмање две варијанте) било је говора. Четврти тип варијације је *пародичност*.

Варијација је, попут пародије и стилизације, ауторска реакција на туђ стил, рецимо, реакција писца бокелске и далматинске прозе на туђ стил С. М. Љубише, црногорске епике и романтичарско-сентименталне прозе. Јуриј Тињанов и Михаил Бахтин су у варијацији видели форму блиску пародији, али од ње принципијелно различиту. Тињанов говори о разлици између *пародичности* и *пародије*, а Бахтин између *варијације* и *пародије*, обе подводећи под стилизацију⁶¹. Коришћење једног књижевног текста као макете за ново књижевно дело честа је појава, тврди Тињанов (1977), али ако та два књижевна дела припадају различитим тематским и језичким срединама посреди је појава по формалним предзнацима блиска пародији, али по функцији сасвим различита од ње. Примарно дело се варира, допуњује, допевава и настаје „варијација на тему“ која, иако је и у другом жанру, неприкосновено чува оригинални сиже. С тих разлога је Тињанов приметио да је неопходно и корисно разликовање *пародичности* или *пародијске функције* (примена пародичних форми у непародичној функцији) и *пародије* или *пародијске форме*. То је разлика између уметничког поступка и жанра: пародија је комплекс комичких жанрова, док пародичност није условљена комиком. Све методе пародичности огледају се у

⁶⁰ У другој редакцији *Чеврљиног злочинства* завршетак је видно измењен увођењем мотива страдања браће, док су у првој варијанти два брата поседела од бола (в. Матавуљ 2008: 513). У првој редакцији *Богородице Тројеручице* крај приповетке је измењен, судбина главних јунака је другачија (нпр. Јелена се удаје за другог), у првој редакцији је основна сижејна линија остала неразвијена, те би се „скоро могло узети да су друга и трећа варијанта, посматране уједно, нова прича.“ (в. Ботић П. „Тајна алегорије“. *Симо Матавуљ – дело у времену*, 2011: 72)

⁶¹ Пародија је, подсећа Бахтин, облик стилизације, али је она поступак снижавања и исмевања не само у области стилистике, већ је неретко усмерена и на сав уметничко-идеолошки комплекс оригинала, укључујући ту и сиже, жанр и модел света оригинала. Пародија ипак може бити усмерена и само на жанр, без икаквог односа према стилу оригинала. У начелу има функцију наличја пародираниог стила (индивидуалног ауторског стила, стилске формације, итд) и са њим повезаног модела света који постаје предмет приказивања и јунак пародије. То дозвољава да се пародија посматра у улози извесне саморефлексије различитих књижевних језика и појава, и тада је реч о добронамерној, позитивној пародији.

преводу пародираног оригинала у други семантички систем, те је пародијска функција огољавање условности, говорне позе која превазилази злонамерно-полемички одзив о текућој књижевној ситуацији. Пародичност неретко помаже великим мајсторима речи да постигну рељефну обраду старих књижевних типова и сижејних конфликта. У *Дон Кихоту* подједнако као и у *Бакоњи фра Брну* посредством пародијске ироније писци показују како застарели литерарни канони (витешки романи у првом случају, романса у другом) више не одговарају стварности.

Пародијска функција у *Бакоњи фра Брну* се тада посматра као естетичка енергија која превазилази литерарне инерције прве стилске линије, застареле белетристичке каноне из црногорске прозе, искушавањем књижевне речи, па донекле и њеном самокритиком, што је у директној вези са утврђивањем новог, од церемонијалног обређивања слободног модела света. У разматрању проблема вербалног сижеа у бокелској прози и *Бакоњи фра Брну* скренута је пажња на специфичну говорну парадигму или, ако хоћемо, другу стилску линију која негује сиров језички материјал, неисцрпно богате звучне слике, нијансиране у вишесмислености и лишене идеолошке интенционалности, те се у њој јавља „многа сувишног, непотребног, што се не подаје правом уметничком осмишљавању“ (Бахтин 1989: 144). Спрам такве друштвено-језичке дезоријентисаности, у другој говорној парадигми, излагачкој прози *Ускока* „звучна слика тежи празном милозвучју, синтаксичка и интонациона структура – празној лакоћи и глаткости или истој таквој реторичкој компликованости и високопарности, спољашњим украсима – празној једнозначности“ (ор. cit). Ако се дозволи претпоставка о варијативности другог романа према првом, тада пародијска функција *Бакоње фра Брна* није критичко-полемички одзив на *Ускока*, већ превазилажење старих литерарних форми попут сижеа романсе, у који се уносе њему неодговарајуће прозаичке теме, стил и модел света. Свакако, у пародији као форми и комплексу жанрова књижевни поступак је садржина дела што, сасвим јасно, није случај са *Бакоњом*. Уколико постоји пародијска функција (пародичност) између два романа, чини се да је њен смисао разоткривање наличја („двојника“) прве стваралачке фазе. Нешто слично односу између *Десет година у Мавританији* и *Биљезака једног писца*. Пародијском функцијом или варијацијом

Матавуљ је својој прози вратио цензурисано јединство трагичке и комичке стране стварности, апсолутну сједињеност две форме мишљења које су за њега одувек биле унутрашње инхерентне, али насилно раздвојене црногорским церемонијалним обређивањем стварности⁶². Најпосле, писцима у зрелој фази српског реализма пародичност у својству саморефлексивне корективне дистанце није била непознаница. Метакоментаре који су „указивали на клишетирана приповедна решења претходника крајем епохе реализма“ замењују „аутореферентне, саморазобличавајуће анализе“ (Иванић, Вукићевић 2007: 248). Рецимо, у прози С. Сремца „пародирају се клишеи реалистичке приповијетке из сеоског живота, а донекле и шира традиција реализма“ (Иванић 1987: 131), те се закључак о „реалистичком приповедачу који прелази пут од оног који разобличава раније приповедне традиције до оног који деструира сам себе“ (Иванић, Вукићевић 2007: 248) може препознати и у реторичко-стилистичком резу који раздваја романе *Ускок* и *Бакоња фра Брне*.

⁶² Дубоки корени оваквог погледа на свет у Матавуља, који сежу у саме почетке постсхоластичке европске културе могу се осветлити на различите начине, од којих је најчешћи поступак карневализације (в. Константиновић 1969; Крњевић 1981). Томе сродан начин је поступак пародије, не у формалистичком, већ онтолошком систему мишљења. Теорији карневализације, у којој Бахтин третира пародију не као голо одрицање, већ као детронизованог двојника чији је домен свет наопако, претходила је теза Олге М. Фрејденберг. Она је увидела генетску везу пародије са религиозним обредима и празницима, када се пародирало све сакрално; пародија се тада није налазила у пратњи комедије, већ трагедије као јединство противречних начела (комичке и трагичке форме мишљења). Она је порекло пародије пронашла у феномену подвајања, верујући да поред трагичког и озбиљног аспекта стварности упоредо стоји, као наличје, њен смеховни аспект. Пародија је била, речју, архаична религиозна концепција са пуним поклапањем форме и садржине и није била заложена у шали или комичној стилизацији, већ у присуству, прослављању и наглашавању узвишеног (Фрејденберг 1973: 490-497). Из *Биљежака једног писца* евидентно је да пародирање сакралног није исходило из пишчевог атеизма и цинизма, већ из дијалектике мишљења која је потпуно свесна присуства сакралне сфере егзистенције. Сећајући се волтеријанства и деизма Илије Јанковића са којим је улазио у реторичке распре и рат речима, Матавуљ примећује: „Колико данас могу разумјети, његова душа није могла без вјере (...) као што већ казах, моја је душа могла без вјере (...) отуда међу нама занимљиви, помало смијешни сукоби (...)“ (Матавуљ 2008: 19). Али тек неколицину страница даље ће рећи, „научих готово наизуст *Свето писмо*“ (ор. cit: 52).

Како Матавуљ, условно речено, деструира сам себе, односно, разобличава условности високоинтониране црногорске прозе са хроничарским сижеом види се на примеру сижеа високог регистра какав постоји, рецимо, у *Учини као Страхинић*. Али сада је изведен ниским стилем у приповеци *Пошљедњи витезови* као травестији и бурлески са хроничарским сижеом у ниском стилском регистру. Потом, на примеру архетипског сижеа у ниском стилском регистру у приповеци *Ђукан Скакавац*, која је у таквој сижејно-стилској мешавини хетерогених елемената најпожељније тло за гротеску као контраст између садржине и форме. Затим, на примеру *Поварете* (романтичарски баладични сиже – „ниски“ реалистички стил) спрам високоинтонираног баладичног сижеа у црногорској прози. Ту је и обрнути случај, када је „ниски“ сиже реализован високоинтонираним хроничарским стилем у приповеци *Нови свијет у старом Розопеку* (провинцијски сиже – хроничарски стил). У бокелској и далматинској прози пародијска функција се често остварује посредством провинцијског сижеа (хроничарски сиже се укршта са њему опонентним провинцијским сижеом). Намера је преувеличавање минорне свакодневне ситнежи, и обратно, умањивање трагичних *крупница* у херојскокомичној прози *Пошљедњи витезови*. Оба поступка Матавуљ користи не би ли у њиховој амбивалентности естетски изоштрио и једно и друго, све са намером да „ситницама, којима се испод брка смиј(е) да превелику важност; да крупнице, које (му) задају велику бригу, и не помињ(е)“ (Матавуљ 2008: 160). Комични ефекат у *Бакоњи фра Брну* постиже се, такође, поступком непоклапања сижеа хронике и садржине новеле, фаблиоа, шванка. На пример, пародијску функцију хроничарског сижеа препознајемо у чињеници да је похара манастира Висовца (1887) могла, предлаже Добрашиновић, дати повода Матавуљу да радњу романа смести на истоимено острво и опише тај догађај. „Крађа самостанске шкриње уз помоћ негдашњег манастирског слуге Танете наша је разумљиво одјека у јавности. Још више публицитета изазвало је хватање похарника у мају 1888. То је Матавуља могло подсјетити на тадашњу веома типичну појаву у Далмацији, на хајдучију“ (Матавуљ 2006: 534). Упоредимо ли пародијску функцију хроничарског сижеа у поглављу *Света лоза* у роману *Бакоња фра Брне* (високи жанр летописа са „ниским“ темама и лексиком) и, спрам њега, хроничарски сиже из приповетке *Учини као Страхинић*, увидећемо

колика је делотворност пародијске функције, коју Тињанов зове и *саморефлексивна ванпародијска пародија*, у прелазној међуфази од црногорске до далматинске прозе.

Други пример је пародијска функција анегдоте која је у окриљу црногорске традиције полудокументарни жанр, дочим анегдота у *Бакоњи фра Брну* и приморским приповеткама постаје уметнички поступак хумористичко-фикционалне оријентације. Хроничарски сиже, сиже романсе и сиже црногорске (полудокументарне) анегдоте су у пародијској функцији, тј. писац преводи сижее романсе, сентименталне и полудокументарне прозе из примарних текстова у други, безмало супротни систем, где користи њима неодговарајући стил и садржину. У далматинској прози је *саморефлексивна ванпародијска пародија* могла имати још једну димензију, наиме, огољавање условности и говорне позе из црногорске прозе, у виду прозаизације епике и романсе. Када се напоредо читају лик Дуке од Медуна, његов народни театар, описи црногорског театра свакодневице и ликови војника-хвалисаваца Илије Булина, Ђукана Скакавца, обешењака Букара и Пјевалице тешко је отети се утиску да има нешто истине у Проповом, данас већ превазиђеном покушају одвећ широког дефинисања поступка пародирања. По Проповим речима „пародирање се огледа у имитацији спољашњих обележја било које животне појаве (човеков манир, понашање), чиме се апсолутно засењује или одриче унутрашњи смисао онога што се подвргава пародији“, она „тежи показати да иза спољашњих форми, које би требало да носе духовно начело, нема ничега, да је иза њих празнина“, она је „начин раскринкавања унутрашње празнине онога што се пародира“ (Пропп 1997: 100-101). На крају крајева, романи *Ускок* и *Бакоња фра Брне* настају исте године, али у различитој стваралачкој фази те, посматрани упоредо како их је Матавуљ и писао, подсећају на феномен *Doppclroman*, „двојног романа“, књиге која у себи садржи своју антикњигу, чему је својевремено тежио и Жан Пол Рихтер својом хумористичком прозом. У београдским причама Матавуљ ће променити улоге у текстуалном дијалогу: место које је раније имала пародијска функција сада ће преузети различити облици транстекстуалности.

Пародичност, једном речју, прецизно детектује почетне етапе у развоју индивидуалне поетике, како каже Тињанов, када се окоштале литерарне форме из

претходне стилске епохе преводе у нов систем, где по правилу, на почетку опстају на периферији књижевног пространства (*Синови*, *Снага без очију*, *Сеобе*) да би потом, у следећој фази еволуције уметничког стила захватили центар у виду комичних двојника (*Пошљедњи витезови*, *Ђукан Скакавац*, *Бакоња фра Брне*). Индикативни су и случајеви када двојници, комични и трагични, коегзистирају у оквиру једног истог књижевног циклуса или фазе. Комички и трагички двојници у заједничком саживоту су иманентно обележје далматинске прозе и могу коегзистирати чак и у оквиру једног текста. Рецимо, у приповеткама *Пошљедњи витезови*, *Ђукан Скакавац*, *Ускрс Пилипа Врлете*, *Амин*, *Ркаћки патријарх* трагички, тугаљиви, меланхолични тонови коегзистирају упоредо са комичним тоналитетом, који првашње травестијски депласира и детронизује.

VIII
ПРОВИНЦИЈСКИ СИЖЕ
(БОКЕЉСКЕ ПРИПОВЕТКЕ)

Подтип цикличког неколизивног типа сижеа је провинцијски сиже, чији би мото могао бити: „ситницама, којима се испод брка смејемо, дати превелику важност“. Провинцијски сиже је вешто искоришћен у приповеткама *Нови свијет у старом Розопеку, Догађаји у Сеоцу, Људи и прилике у Гулину, Љубав није шала ни у Ребесињу, Звоно, Гуске, Др Паоло, Ђуро Кокот, Пијеро и Дзандза*, при чему постоји преклапање са хроничарским сижеом у прве четири приповетке. Хроничарски сиже се препознаје у тенденцији ка умањивању релевантности догађаја, тј. ка сужавању или чак укидању опозиције између аксиолошки значајног и безначајног догађаја. У приповеци *Догађаји у Сеоцу* линија хроничарског сижеа је назначена на самом почетку. У приповедање о хроничари града и три брата, Трпка, Борче и Лужа од којих су потекли сви Сеочани и њихове две вере, уплиће се помно бројање становника града, са тачним пописом броја жена, деце, мушкараца, неударних, ударних, ожењених, удавача, белих, црних удовица, па колико има кокошака, мачака, мишева и прашине, а колико странаца, православаца, католика и стоке. Када се провинцијски сиже сусретне и улије у хроничарски сиже у приповеткама *Нови свијет у старом Розопеку, Догађаји у Сеоцу, Људи и прилике у Гулину, Љубав није шала ни у Ребесињу* све „ситнице којима се испод брка смијемо“ лишавају се начела селективности, постајући све подједнако важне.

Провинцијски тип сижеа је релативно стабилан комплекс којим се предочава једнообразни малограђански живот где свако свакога зна, где су људи или у свакодневном трвењу или у доброжитељној дружби. Један од најбољих начина да се такав ефекат постигне је сижејна таутологија која, као и сваки облик паралелизма (таутолошки, психолошки, епско понављање, бајковни обреди, перипетије итд, в. Шкловски 2015: 46) успорава догађаје, пошто је посредни сижејни поступак ступњевитог понављања. Таква структурно-семантичка схема провинцијског сижеа сужава хоризонт очекивања, те се стиче дојам да

ситничарство житеља провинције ограничава сижејне могућности на минимум. Но, Михаил Бахтин је својевремено запазио да је провинцијски хронотоп необично распрострањен у прози 19. века, описавши га као „густо, лепљиво време које мили простором“, преплићући се са „другим, нецикличним временским низовима“ (Бахтин 1989: 377-378). Провинцијски малограђански градић са његовим мемљивим животом има у Матавуљевој бокелској прози најмање две хронотопичне варијанте, од којих је једна идилична. У својим мемоарима Матавуљ бележи коју је „грађу црпео из тога времена и средишта“, Херцег Новог, где је живео од 1874. до 1881, и провео „најљепши дио младости“, у „најдивнијем крају српске земље, на јужној тремеји“ (Матавуљ 2008: 53). Наводећи приповетке *Бодулица*, *Љубав није шала ни у Ребесињу*, *Ђуро Кокот*, *Нови свијет у старом Розопеку*, *Ново оружје*, *Снага без очију*, *Др Паоло*, додаје: „Не знам јесу ли оне боље од других, али доиста оне носе у себи одсјев онога, што је најљепше и најбоље у животу – одсјев младости“ (Матавуљ 2008: 53).

Идилични хронотоп (*locus amoenus* сигурности и комфора, „земаљског раја“) у потпуности је искристализован доследно једино у причи *На младо љето*. Са идиличним хронотопом се у осталима укршта друга подврста провинцијског хронотопа, коју Бахтин зове *флореровска варијанта провинцијског градића*:

„Такав градић је место цикличног свакодневног времена. Овде нема догађаја, има само „постојања“ која се понављају. Време је овде лишено прогресивног историјског кретања, оно се креће у уским круговима: круг дана, круг недеље, круг месеца, круг читавог живота. Дан никада није дан, година није година, живот није живот. Из дана у дан понављају се исте животне активности, исте теме разговора, исте речи итд. Људи у том времену једу, пију, спавају, имају жене, љубавнице (пролазне), воде ситне интриге, седе у својим дућанима или канцеларијама, картају се, сплеткаре. То је уобичајено-свакидашње циклично време. Оно нам је познато у разним варијацијама од Гогоља и Тургенева, од Глеба Успенског, Шчедрина, Чехова. Обележја тога времена су једноставна, грубо-материјална, чврсто срасла са животним простором: са кућицама и собицама у градићу, сањивим улицама, прашином и мувама, клубовима, билијарима итд, итд. Време је овде без догађаја и зато изгледа готово

зауостављено. Овде нема ни „сусрета“ ни „растанка“. То је густо, лепљиво време које мили простором. Зато оно не може бити основно време у роману. Њега романсијери користе као споредно време, преплићу га са другим, нецикличним временским низовима или га прекидају њима, оно често служи као контрасни фон за временске низове догађаја и енергије.“ (Бахтин 1989: 377-378). Наводимо четврти фрагмент приповетке у којој је провинцијски градић описан сасвим у складу са *малим* временом:

„Послије ручка. Устралија спава за тезгом, сједећи, наслоњен на прекрштене руке. (...) На средини горње полице клопоће часовник са шеталицом. Под њим је икона светог Спиридона. Часовник и икона, као и све остало, пуни су пјега од муха. Полице се продужавају на другој стијени, према уласку, а под њима су вреће пиринча, каве, сочива, кромпира. На једној од њих сједи њеки дјечко, лактове наслонио на кољена, лицем заронио у прегршт, па спава“ (Матавуљ 2006: 264). Ту „нијему тишину“ и „поподневну сијесту“, *il dolce far niente* (слатке доколице), прекидају изнова и изнова увек истоветна питања и одговори који се „годинама, у то исто доба чују“.

То није, дакле, хронотоп са „високим емоционално-вредносним интензитетом“, какав се среће у далматинским и београдским причама, попут хронотопа сусрета (*Поп Агатон, Наумова слутња*), трга (*Пилипенда*), прага (*Поварета*), попут хронотопа кризе, једном речју. Једна од разлика између београдских, далматинских, с једне, и бокелских приповедака, са друге стране је и разлика у мерењу времена. Ф. Кермоуд подсећа на значење старогрчких термина за време, *chronos*, које одређује као време часовника, чекања, низања истоликх монотоних тренутака, време које лењиво мили бокелским приповеткама, у којима се „догађаји и доживљаји појединаца, у току половине столећа, нижу без престанка, али и ако их има много, ипак су толико пута потанко испричани, да је настала права збрка у старачким главама, те није чудо ако поњекад прича њеко туђе доживљаје као своје рођене“ (Матавуљ 2006: 257). Друга врста времена је *kairos* као кризни моменат, судбински тренутак, тачка у времену бременита значењем изведеним из њеног односа према крају (Kermode

2000: 47). *Kairos* је време београдских и далматинских прича које добија значење тек у односу према крају приче, јер се смисао краја образује тек у нашем повезивању садашњости, прошлости и будућности јунака. Тада се преокреће природни ток времена, крај се учитава у почетак а почетак у крај приче, те време читамо наопачке, како каже Рикер: почетак радње тражимо у њеним крајњим последицама и обрнуто.

Поимање догађајности у теорији Ж. Делеза кореспондентно је са провинцијском сижетиком и њеним *chronos*-ом. Делез одређује догађај као очекивање догађаја који постоји само у извесном међувремену, међупростору: „Догађај никуда не води и ни за чим не следи, не распоређује се према закону последичности на Раније и Касније; он пре подразумева чист интервал, безмерност нултог времена“, у крајњој линији он је „констелација, тј. унутрашњи саоднос неподударних елемената“, виртуално постојање могућности које не могу бити одмах реализоване (Vogl 2007: 67-83). За „муке одложеног уживања“, како каже Шкловски (2015: 70) – када „оно што би требало да се открије одмах и што је посматрачу јасно, јунаку се открива полако“ – провинцијски сиже не зна. Постоји само мучно осећање свакодневног ритуалног понављања у очекивању неког догађаја. Поређења ради, на муке одложеног уживања или одлагања задовољства највише рачуна далматинска проза у којој се „продужује живот потрпавањем противречности, привременим гушењем или растављањем супротности и тако се, што је главно, одлаже сукоб и обрачун (...) супротности расту и бројем и интензитетом, све се више заостравају и све се теже мире, али до судара не долази. Неминовни тренутак обрачуна одлаже се, рок судара се продужује“ (Андрић 1976: 148, 149).

Основни закон сижејне перипетије је закон одлагања, успоравања. У бокелским приповеткама (нпр. *Догађаји у Сеоцу*, *Нови свијет у старом Розопеку*, *Ђуро Кокот*, *Гуске*, *Пијеро и Дзандза*) овај се закон намерно изневерава: или потпуно изостаје перипетија или је „перипетија“ нека баналност. Уместо перипетије, на којој се заснива новела, имамо сижејни поступак који новела одбацује, сижејно понављање ступњевите таутолошке структуре која метод одлагања или одложеног уживања осујећује у ритуалности. Приповетке *Догађаји у Сеоцу* (1898) и *Пијеро и Дзандза* (1898) илуструју механизам по којем

функционише провинцијски сиже лишен свих критеријума сижејности (резултативност, непредвидљивост, неповратност, непоновљивост и консекутивност). Њихов сиже се углавном заснива на „ужасно дугачкој церемонији, која се, кинеском тачношћу свако боговјетно јутро врши“. Наводимо неколико примера:

„Прво изиде шест капетана, па један пилот, па два нострома (сегелмајстера), па један тимунијер (крмар), па три мрнара, па три работника. Сви капетани изнесу дурбине и чибуке, а сви ти поморски и раденички ветерани, у то доба дана, много пазе на ред и пристојност, те нипошто капетан неће први поздравити пилита, ни овај нострома, ни овај тимунијера, но овај мрнара, но овај работника, него обрнуто, млађи се јављају старијима, а међу старијима добро пазе на степеник. То је ужасно дугачка церемонија, која се, кинеском тачношћу, свако боговјетно јутро, врши на сеочанској обали. Да бисте приближно имали појма о томе, напоменућу вам да, рецимо, работник Сланина мора изговорити равно шеснаест кратких поздрава; он ће пак примити шеснаест отпоздрава, то на његову главу долази тридесет и два. У збору их је седамнаест што треба помножити са тридесет и два, то чини: пет стотина и четрдесет и четири поздрава“ (Матавуљ 2006: 256).

„Четрдесет је пунијех година откад се Дзандза удала, откад станује у кући Косорића, а откад је служи вјерна Луца, и за све то дуго вријеме, све је, углавном, бивало као што сте чули и видјели. Увијек, осим „критичнијех дана“, Пијеро је устајао у четири и с њом пробаратао њеколико ријечи, увијек је она устајала у шест и на онај начин доручковала и, понајвише с Луцом тумачила снове; увијек је ишла на рану мису у Свисвете (...).

У граду је такође све било као обично у то доба дана. *Нова пивара* (коју је, ако се сјећате, Пијеро основао) бјеше пуна одлична свијета, наиме, чиновника, официра, богатијех трговаца, племића и посједника. Кафана *Код ленгера* била је пуна људи из средњег стаљежа, задуженијех посједника, нижих чиновника, мањих трговаца, имућнијих занатлија, подофицира, жандара, финансијских

стражара. Ту су опет били јутрашњи наши познаници, ћосасти месар, бркати ковач, сичијави столар и лијепи обућар. Они су сад играли „бришкуле“. На десетак других кафана у граду и заграђу и на обали, не бјеху без људске мјешавине – без тежака, мрнара, војника и људи којима се не зна заната. По крчмама орила се пјесма и богопсовка, као обично јесењих вечера, кад је родна година. У читаоницама српско-хрватској и талијанској бјеше такође доста људи, који су бистрили малу далматинску и велику свјетску политику. По кућама жене су готовиле вечеру. По улицама бјеше слушкињица, које су „диваниле“ са младићима. Близу стоне цркве, у старинском пространом двору Баракића, талијанска музика држала је пробе. На противној страни града, под бедемима, у магазину браће Пушића, српско-хрватска музика имала је такође пробе. Ту је одјек нешто слабији него крај стоне цркве, али је ипак силан, те се различити гласови металнијех справа и тутњава бубњева укрштаваху дуж старога, збијенога, каменог града С. У пристаништу мрнари су звиждали, дизали мостине, распремали по крововима бродова, грдили се наши са талијанским, талијански са грчкима, грчки са нашим...

Еле, у граду С. била је граја паклена.

Али то су све ситнице према ономе што ће сад настати. Молим вас, само слушајте! Ено на стоној цркви избија пет часова. То исто чује се на још четири звоника, на разнијем тачкама града и заграђа. Одмах, након пошљедњег откуцаја, на стоној цркви заљуља се једно звоно, па друго звоно, па треће звоно, па четврто звоно. Матица свијех петнаест богомоља, као што јој и доликује, прва шаље пошљедњи вечерњи поздрав блаженој Госпи. Кћери њене, остале цркве и црквице почекну малко, па одједном све узавру, надмећу се која ће бити ревноја, што, наравно, зависи од броја звона. А свега звона у С. има четрдесет и пет (...) Ако у то доба стигне парна лађа и донесе каквог туђинца из далеке даљине, па кад он чује сву ту звоњаву, звижњаву, свирку, тутњаву, вику и дреку, помислиће да је стигао у њеку голему лудачку насеобину, а не у богоугодни приморски град С.“ (Матавуљ 2006: 336-338).

На наведену Бахтинову мисао касније ће се надовезати наратолошка елаборација Волфа Шмида (2003). Шмид је сужејни догађај, такође, видео као фактичку и резултативну промену стања, која се тешко може приметити у провинцијском сужеу, јер одсуствују и други предуслови фабуларне догађајности: нема ирреверзибилности, релевантности, непредвидљивости, консекутивности и непоновљивости догађаја⁶³. Пошто се закономерна, предсказива промена не може назвати догађајем, провинцијски хронотоп ће напослетку постати суже, али не на дијегетичкој (сужејној), већ на екзегетичкој (метасужејној) равни. Нулто значење тј. безрезултативност промена у провинцијском градићу имају сужеи у којима краткотрајни потреси, политички избори, љубавни избори, или у наведеном примеру Пијерови „критични дани“ и звоњава четрдесет пет звона, ништа не мењају у сужејном току, јер „промене које су тривијалне у рангу унутартекстуалне аксиологије не заснивају догађаје“ (Шмид 1998: 353).

У приповеци *Догађаји у Сеоцу* „догађаји“ који уздрмавају свакодневне ритуале су посвећеничко посматрање мунтање, Црног врха, невреме кад пљушти киша и дува југовина, „кад бахне какав извањац“, као што је повратак Иве Филипова, пролазак парног брода, „кад се двије жене крупније заваде“ а и

⁶³ У својој *Наратологији* В. Шмид наводи услове и критеријуме сужејног догађаја у наративној прози. Не претендујући на исцрпност и коначност, Шмид издваја два услова (реалност и резултативност) и пет најпробитачнијих критеријума за образовање сужеа и, уопште, сужејно приповедање у наративној прози: 1. *Реалност* или *фактичност* – промена се мора одиста догодити у фиктивном свету приповедања. За прави догађај недовољно је да јунак жели промену, машта о њој, уображава је, види је у сну или халуцинацијама. 2. *Резултативност* – није довољно да је промена започела, она мора бити завршена до краја нарације.

1. *Релевантност* – промене морају бити суштинске, односно, промене које су тривијалне у унутартекстуалној аксиологији не заснивају догађаје. 2. *Непредвидљивост* – промена мора бити неочекивана. Предвидљива промена није догађај, иако је значајна у наративном простору (ако се фабула заснива на мотиву невестине удаје, то по правилу није догађај. Ако пак невеста одбије младожењу, тада имамо догађај). 3. *Неповратност* – догађај постоји само онда када ново стање не подлеже анулацији. Јунак мора достићи такво спознање или стање које искључује повратак на раније тачке гледишта или животне позиције. 4. *Непоновљивост* – промена мора бити једнократна. Промене које се понављају не заснивају догађај, чак и ако се повратак на ранија стања не дешава. 5. *Консекутивност* (последичност) – промена мора за собом повући последице у мишљењу и делању јунака. Унутрашње спознање и промена погледа на свет морају се на неки начин одразити на даљи живот јунака (Шмид 2003: 11-13).

„недеља и празник доносе друкчији ред Сеоцу“, те ће Лучиндан остати запамћен и након пола века као „она година кад се оженише младићи Амираљ и Устралија!“ (Матавуљ 2006: 272, 279). Провинцијски сиже се тако образује око „четири чина општег живота и реда у Сеоцу“ (одлазак у цркву, мушко гледање мунтање, мушки збор, женско гледање мунтање): „Ето тако се у Сеоцу ниже дан за даном, а безмало, сви дани наликују један над други, као капља на капљу“ (Матавуљ 2006: 272). Тип сижеа са нултим значењем животних промена имао је, можебити, порекло и у пишчевом погледу на свет и ставу да „не треба прецјењивати живот“, пошто „није налазио да ишта вриједи сувишног кидања и жаљења“ (Матавуљ 2008: 60).

Ако је фабуларна раван у провинцијском сижеу квазидогађај те не заснива сиже, тада се значај догађаја преноси на метасижејну раван. У Матавуљевој бокелској прози метасижејна раван провинцијског сижеа подразумева догађај усменог казивања несижејног материјала током којег несижејни догађај постаје сижејни, односно, постаје део наратива и самим тим добија важност у унутартекстуалној аксиологији. У извесном смислу, екзегеза сижеа уступа пред њеном дијегезом, особито у приповеткама *Нови свијет у старом Розопеку*, *Бодулица*, *Ђуро Кокот* и *Пијеро и Дзандза*. Дијегеза очевидно није плодотворна за уметничко време лишено *kairosa*, за цикличко опетовање свакодневних ситуација („круг дана, круг недеље, круг месеца, круг читавог живота“) у којима нема догађаја, већ само постојања. Сижејни догађај би требало да буде фактичка и резултативна промена стања, чему провинцијски сиже бокелских приповедака, без иреверзибилности и резултативности као предуслова фабуларне догађајности, никада не тежи. Слични закључци могу се срести у савременијим читањима Матавуљеве прозе, особито када је реч о приповеци *Нови свијет у старом Розопеку*⁶⁴. У приповеци *Догађаји у Сеоцу*, навике Сеочана се карикирају,

⁶⁴ С. Милинковић разликује два модела, модел хронике и модел цртице. За оба модела важи правило да је догађај само привидно представљен као новина, пошто се изневеравају почетна очекивања у тренутку када сазнамо да је догађај заправо сам чин приповедања. Пример за први модел хронике ауторка препознаје у приповеци *Нови свијет у старом Розопеку*, у којој очекивање новине догађаја замењује заморно ређање и описивање навика становника бокелске средине. Како ауторка правилно примећује, у питању је Матавуљево поигравање жанром и традицијом, јер је његова „новела“ лишена најважнијег елемента, догађаја. У крајњем случају, догађај се премешта у

постајући предметом комичних портрета, комичних номинација и исцрпних каталога, с обзиром на то да се навике јунака понављају до изнемоглости, од узречица, гестова, до ритуала облачења, понашања, обраћања, начина хода итд. Три поступка су од значаја у једном од најпроминентнијих сужејних поступака пореклом из фолклорних жанрова, у поступку степенасте композиције уз неизоставни сужејни паралелизам (ноторан пример: „миш за мацу, маца за куцу, куца за унуку, унука за бабу, баба за деду, деда за репу...“). То је врло ефикасан начин да се дочара банална цикличност свакодневице у провинцијском сижеу, на пример, описивањем игре „паун“ у приповеци *Догађаји у Сеоцу* (в. Матавуљ 2006: 274).

Уметничко осмишљавање свакодневља у бокелској прози огољава се посредством бинарне опозиције: празнично време када живот „иде без реда, без наснове и сразмјере“ и прозаично време, када се „ради са правом јужњачком жестином за којом обично настају бескрајне јужњачке сијесте“ (Матавуљ 2008: 18). Ова бинарност се у идиличном приморском гнезду хармонизује у обзор сведневице који само краткотрајно ремети *случај-квазидогађај*. У *Бодулици*, *Пијери* и *Дзандзи*, *Ђури Кокоту*, на пример, јунаци су предмет естетичке (најчешће комичке) опсервације и ироничке дистанце, због чега их прати фрагментарна, казационална у својој разуђености слика живота где влада случај, а не судбина, па се сва пажња поклања случајном, наизглед непромишљеном и непредвидљивом смењивању речи и догађаја⁶⁵. Са друге стране, архимотив *случај-метафизички фатум* који се свршава у тренутку умешаће се у сиже београдских прича, понајпре у сиже *Науоме слутње*, *Привиђења нашег џентлмена* и *Др Ивановића*: „Не варају знаци и слутње... Ви људи од школе не вјерујете у снове али... Не вјерујете ни у судбину, али... Њега је стигла! Није крив Размановић, што га је судба намјестила на Коњевици. Страва ме хвата, срце ми се

сферу доживљаја, односно, субјективног исказа приповедача, те догађај постаје приповедање (Милинковић 2008: 250, 251, 254).

⁶⁵ О композицији новеле која се образује на повезивању догађаја независних од провиђења и судбине писао је Е. Ауербах у контексту италијанске ренесансне новелистике (в. Милинковић 2008), са којом, нимало случајно, најрезонантније кореспондирају управо бокелске приповетке. Претпостављамо да су у тој контекстуализацији и убројане у жанр новеле (в. Максимовић 1999).

леди, али се бојим божјег прста!...“ (Матавуљ 2007: 456), вели Борило, брат грешног Ловра Ивановића кога стиже фатум. Када је реч о имплозији која се догађа у судару поменутог архимотива и новелистичког сижеа елементаран је суд А. Јолеса: задатак новелистичког сижеа је да унесе ред у хаотичност света, што он донекле и успева (али не увек) у далматинским и београдским причама. Пошто су ликови у новелистичком сижеу неретко пиони који омогућавају да се изгради заплет, каже Јолес, догађај постаје важнији од протагониста који у њему учествују, те је лакше одржати извештајан поредак.

Међутим, то правило је неодрживо када мотив метафизичког фатума и провиђења које се свршава у тренутку од имплозије пређе у експлозију у *ишчашеним* јунацима *Пошљедњих витезова* и *Ђукана Скакавца*, који нипошто нису пиони у сижејној игри. У њима се наговештава присуство хаотичног света ентропије у којој свакодневно комедијање случаја замењује трансцендентални случај, остављајући утисак да долази негде иза предела приповедног света. Претпоставка је да је неки провинцијски сиже постојао пре него што је писац увео ликове Ђукана Скакавца и Илије Булина у радњу. Али притајени провинцијски сиже сасвим разграђује ентропија, тежња ка спонтаном препуштању од стања мање у стање све веће неуређености света:

„То што се дешава са Илијом Булином није по логици, него по фаталности. Постоји нека фундаментална грешка у животу тога Булина; она није пронађена, али је показано њено разорно деловање. Може се рећи да је прича о Илији Булину потиснула причу о његовим племенитим имењацима Или IX и Или X. Њихово логичко постоље и биједна свакидашњица, у којој доколица заузима превише мјеста, мање побуђују интересовање од усопљеног и алогичног лика Илије Булина. Уснули Булин прича своје приче будним људима, који знају да им се обраћа спавач. (...) Ликови из куће Ила IX обликују ексцесивне слике, јер сама стварност, необична по много чему, дјелује ексцесивно, па и монструозно (...) А та монструозност атмосфере и појединих слика у њој обликује гротескну стварност.“ (Кораћ 1982: 53).

Но, у приморским причама свакодневно је време олакшано, уситњено, усредсређено искључиво на тривијалије и задовољавање практичних интереса, те је неминовно ослобођено величанствене загонетности живота. Свакодневље може

добити на важности (у унутартекстуалној аксиологији) у случају да је повезано са етичким одуховљењем јунака који стреми успостављању хармонизованог, етички изваганог света. То је познат поступак поетизације сведневице путем морално-филозофског осмишљавања света, али он изостаје из Матавуљевих бокелјских приповедака. Други начин је својствен лирској прози и заснива се на трансцедирању свакодневице унутрашњом димензијом јунака, али ни тај избор Матавуљ неће учинити. О томе сведочи поступак уобичајен за провинцијски сиче, низање подробности које у приповедном опису свакодневља и њених житеља нису у функцији карактеризације јунака. Прецизније, није приметно ангажовање семиотике свакодневице у циљу подробније психологизације јунака. Стога у бокелјској прози не постоји пробијање кроз материју у трансценденцију, нити постоји напор да се у предметној стварности види нешто супстанцијално што ће добити ванвременску, општељудску димензију и универзалност. Драгоцену магновење каква је епифанија, краткотрајно душевно прозрење у јунаку који се гуши у провинцијској безизлазности и њеној духовној учмалости једна је од реализму омиљених тема. Присуство епифаније која прераста у величанствену гротеску можда је најпотресније у *Пошљедњим витезовима*, која садржи и романескни мотив искушавања снажне, изабране личности са претензијама на самодовољност вође и аморалисте, због чега се приповетка може присвојити и као роман у малом. Али у бокелјској прози та велика тема реалистичке прозе, епифанија, није оставила трага, те *густо, лепљиво време које мили простором* условљава и тип сичеа и жанр. С тог разлога, у бокелјској приповеци, за разлику од повести о Илији Булину, провинцијски хронотоп постаје основно време, а не споредно време које се контрастно укршта са нецикличним временским низом садржаним у мотиву метафизичког фатума.

Напоследку, провинцијски хронотоп је, можебити, Матавуљ пре спознао живећи и сам у извесном нултом времену Боке Которске, неголи из књижевне лектуре. У некрологу посвећеном Матавуљу, а поводом његове животне фазе у Херцег Новом, Ј. Скерлић примећује: „Ту је читао, учио, посматрао, и то су најплодније године његовога рада“ (нав. пр. Латковић 1940: 71). Скерлићев суд доцније ће полемички кориговати В. Латковић констатацијом да је Матавуљ у Боки ипак живео клонећи се превеликог умног и физичког рада, у времену

идиличног хронотопа чији учесници нису баш поклоници радне (или какве било) дисциплине: „Није јасно шта Скерлић мисли под речју „рад“; ако мисли на књижевни рад, онда је то речено без икаквог основа, ако ли мисли на читање итд. онда ни то није сасвим тачно, јер је и у том погледу Матавуљ касније више „радио“ (op. cit).

IX
НОВЕЛИСТИЧКИ СИЖЕ
(ДАЛМАТИНСКЕ И БЕОГРАДСКЕ ПРИЧЕ)

Гласовит је Чеховљев савет младим писцима да ће најбољу прозу писати ако преполове свешчицу са рукописима напола и одмах истргну прву половину. Уз понеки изузетак, поступак *ex abrupto* (lat. „без појашњења“) концизна је формула новелистичког сижеа у далматинској и београдској прози Симе Матавуља. Жанровска самобитност прозе српског реализма, у којој је примат романа преузела новела и не само у опусу Симе Матавуља, јасно се очитује у запажању Ј. Мелетинског: „Историја књижевности 19. века познаје веома мало реалистичких новела; у класичном реализму 19. века преовладава роман, а новела заузима најмаргиналније позиције. То је сасвим разумљиво, будући да подробна анализа социјално-историјске условљености карактера и радњи захтева епски простор“ (1997: 270). Али у оквиру посткласичног (позног) реализма писци које смо навикли да називамо реалистима, додаје Мелетински, у својим новелама настављају да негују романтичарске елементе. У овом стадијуму се новела *дероманескира*, тј. „престаје да тежи роману и приповести, да претендује на епске замахе и епска уопштавања“ (ор. cit: 271). Основни поступци у процесу *дероманескирања* новеле су: неговање оштрих контраста и парадокса (нпр. неочекиване трансформације), сентиментално или трагично тумачење анегдотског заплета („досетке“), откривање нечег запањујућег у окриљу свакодневице, губитак авантуристичког момента, приоритет индивидуализације карактера се преноси на приказивање радње (психолошку рефлексију потискује активна спољашња радња). Један од поступака у овом процесу је уплитање књижевних алузија којима се „свакодневица транспонује у књижевност и обратно, периодично разарање књижевних ликова одразима реалне стварности“ (ор. cit: 307). Тада се по старој подлози књижевних форми, у кршењу познатих литерарних схема и клишеа, „везу нови, блистави реалистички узор“ (Виноградов 1941: 541-544), о чему ће бити речи у наредном поглављу.

Из књижевноисторијске ситуације у којој преовладава новела, а роман се повлачи на маргиналнија места, да се закључити да подробна анализа није била приоритетна, за почетак, перу Симе Матавуља. Но, новела има завидних предности спрам романа, а „страсном лутачу“ кога није држало место нису ишли у прилог епска устрпљивост и дуго време. Најбоље далматинске и београдске приче, особито *Пилипенда*, *Поварета*, *Ошкопац* и *Била*, *Ђукан Скакавац*, *Пошљедњи витезови*, *Наумова слутња*, *Привиђење нашег џентлмена*, *Др Ивановић*, *Аранђелов удес* прилика су да се, како вели Гете, сретну стари познаници у новом руху⁶⁶. Гете је између народне анегдотске приче и ренесансне новеле позиционирао жанр уметничке „приче за одрасле“ (*Erzählung*) у зборнику *Разговори немачких избеглица (Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten, 1795)*, где је прерадио низ познатих сижеа позајмљених из мемоара маршала Де Басомпјера. Репрезентативне далматинске и београдске „приче за одрасле“ које су неретко нова обрада старог фабуларног материјала познатих и мање познатих сижеа из европске књижевности покрећу, ипак, неизбежно питање. Сврстати их у жанр новеле или приповетке? У досадашњој критичкој пракси академске оријентације оне су разматране у оквиру жанра новеле, за шта је немало разлога. Један од најважнијих понудио је Андре Јолес, сматрајући да постоје поједине епохе у књижевности у којима је сама форма садржина, а новела је један од таквих жанрова (њена форма истовремено је и њена садржина). То је недвојбено херменеутичка кружница Матавуљевих прича које су „потпуно артистично уобличавање реторичких и књижевних тенденција“ (Милинковић 2008: 19). Потом, полигенеза новеле отворила је овај жанр за интертекстуалност којом се премрежава књижевном традицијом: „Новела је жанр *rescriptum*-а, жанр који у свом зачетку покушава да обухвати и сажме читав систем претходно постојећих кратких наративних жанрова.“ (op.cit: 17). Имајући у виду полигенезу која неминовно значи да је дефиниција новеле прегршт, како је закључио и Шкловски (зацело, са олакшањем након мукотрпних потешкоћа са њоме), а све оне одговарају различитим фазама исте уметничке појаве, узећемо смер немачке и руске науке о књижевности, будући да су италијанска теорија новеле и њени

⁶⁶ Прича која је „нова обрада старог фабуларног материјала“ је означавана термином *nova* (зборник *Новелино*) (в. о томе у Зјумтор 2002: 406).

преображаји у поетици Симе Матавуља увелико познати научној јавности. У складу са немачко-руском теоријом новелистике, далматинске и београдске приче, или *београтке* по глосаријуму Лазе Костића, биле би највећма новеле, али овом приликом уз термилошко-теоријске ограде од ренесансне новелистике као парадигме жанра.

Задржимо се мало на специфичности новеле. Тројица аутора, Шкловски, Јолес и Ауербах издвојила су основне одлике новеле: веза између друштва и заплета у новели (најбоље се огледа у оквирној причи), реалистички принцип приповедања и догађај као централни мотивум. Ауербах сматра да су лаи, фаблио и *exemplum* изворишта новеле, а Јолес посматра однос једноставних књижевних форми и новеле. Од претходне жанровске традиције средњовековне кратке наративне форме (фаблио, лаи, *exemplum* и сл) која ће постати основа за формирање жанра, новела прихвата следеће елементе: 1. финални *pointe*; 2. принцип линеарности наратије, крај испуњава очекивања најављена почетком и исприповедана у средини, тако да ништа не остаје изван оквира приче; 3. артифицијелна организација радње, литераризација и реторизација исприповеданог у циљу забављања читаоца; 4. истинитост наратије, одсуство догматске истине наметнуте споља, истинитост и реалистичност леже у речима, тј. у самом чину приповедања. Жанровске модификације које су уследиле у ходу књижевноисторијске еволуције захтевају осврт и на друге аспекте полигенезе.

Борис Томашевски је термин „прича“ (*рассказ*) узимао за руски синоним међународног термина „новела“ (1996: 243) те је, анализирајући зависност жанра од устројства сижеа, приметио да новела обично има једноставну фабулу или једну фабуларну нит којом меандрирају ситуације по смени. Иако је за проблем односа жанр – сиже – фабула Томашевски у праву, чини се да термилошку заврзламу није решио до краја. У том смислу би гордијски чвор који је расплео Б. Ејхенбаум био ипак погодније решење за Матавуљеву поетику сижеа. Ејхенбаум је, наиме, за новелу користио поред наведеног и термин *short story*, јер англицизам боље представља сижејни термин у којем се сусрећу два услова: мали обим и сижејни акценат на кулминацији а уједно и поенти као тачки обрта у радњи. Ејхенбаум је даље предложио да се појмови „приповетка“ и „новела“ (*short story*) раздвоје по сижејној основи, јер је новела сижејна, док је реалистичка

приповетка, по правилу, више психолошки продубљена и претеже ка рефлексивности; донекле је сроднија чак и са несужејном цртицом него са новелом, тим пре што новела и цртица не могу бити две опречније хипостазе приповетке.

Исту термилошку недоумицу Јан Вјежбицки је, пишући о краткој прози Иве Андрића, покушао решити гранањем *приповетке у ширем смислу* (цело подручје кратке прозе) на два биполарна, екстремна модела, разуме се, без намере да повуче апсолутну границу између два жанровска пола: *новеле* (строга конструкција, формална затвореност, фабуларна хомогеност и драмска градација) и *приповетке у ужем смислу* (епска ширина, фабуларна нејединственост, отворена форма слободног приповедања са дигресијама, покатакд лиризацијом, истицање самог феномена причања које некад не мора имати краја). Потешкоће у разграничењу новеле и приповетке у Матавуљевом прозном опусу сличне су жанровским недоумицама са којима се срећемо код Андрића: „У већини својих приповедака“, бележи Вјежбицки, „Андрић истиче епски моменат, а то значи да се углавном негативно опредељује према новели као моделу. Иначе његове приповетке заузимају (...) место на простору између пола новелистичке затворености и пола слободне приче, нису, дакле, жанровски уједначене. Може се рећи да се у Андрићевим приповеткама назире две супротне тежње: према конструкцијској прецизности новеле и слободи приче без краја. Прво пада у очи истицање епског момента карактеристичног за приповетку у ужем смислу, не и за новелу.“ (Вјежбицки 1985: 283-288). У тренуцима када је Андрић (1976: 152) нагињао новелистичкој прецизности која се одриче „приче без краја“ Матавуљ му је био најближи, те није без разлога себе видео као ученика који се мора учити мајсторству поглавито новелистичког приповедања, дакле, природности и лакоћи, свакако, привидној, којом Матавуљ уводи јунаке и изводи их из фикције.

Исто жанровско вагање између новеле и приповетке у ужем смислу постоји и код Матавуља. С том разликом што је епски моменат, који иначе никада није органски срастао са Матавуљевим списатељским сензибилитетом, већ је споља наметнут приликама у Црној Гори и захтевима уредника периодике, временом потпуно потиснут новелистичким моделом приповедања. Матавуљ, истина, пише приповетке у ужем смислу, из црногорског и делом бокелског

живота које, насупротив новелистичком формалном затварању, садрже тежњу за слободом приповедања, те се непрестанце сукобљавају са захтевима композиције. Слободно, дигресивно приповедање у обимнијим црногорским и бокелским приповеткама прелива се преко композицијских оквира, те се основни структурални напон ових Матавуљевих прича, уосталом као и код Андрића, образује између два модела, новеле са анегдотским сижеом и приповетке са епским сижеом.

Анегдота се може посматрати као катализатор који је убрзао процес формирања епских жанрова као што су новела, прича, повест и на крају роман. Приповедни потенцијал анегдоте заложен је у специфичном односу између документарности факта, који чини сижејну основу анегдоте, и фикције. У црногорској прози анегдота потврђује увелико прихваћен атрибут „невероватног стварног догађаја“, али се временом, следећи ход Матавуљевог сазревања као писца, и она усавршавала, уметнички екстензивирала да би на крају достигла ранг новеле. Еволуција од црногорске преко бокелске и далматинске до београдске прозе је добрим делом еволуција од анегдотског до новелистичког сижеа, што је претпоставка која добија и додатну потврду у ставовима Ј. Мелетинског (у анегдоти су сконцентрисани најважнији елементи новеле) и М. А. Петровског (новела је уметничко екстензивирање анегдоте).

У црногорским приповеткама преовлађује анегдотска реч која је јавна, екстревртна и не постоји без слушаоца. Привлачећи пажњу блеском оштроумности у црногорској прози или пак глупости и неумесности у *Бакоњи фра Брну*, анегдотска реч узима непосредно учешће у динамици сижеа, она сама може бити срж епизоде или епицентар анегдоте у целости. Анегдотска реч у овој прози неретко је паремијски двосмислена, склона контрасту, те може бити сижејна, док реч у параболичној тенденцији београдске прозе стреми лаконичној прозраности, због чега не може носити сижејну функцију. Анегдоти урођен ефекат двосмислености и контраста Матавуљ је умео искористити и у црногорској прози, али му је замах пуне уметничке вредности дао у бокелским приповеткама. С тим у виду, анегдотски обрти *bon mot* (духовита реч) у бокелској прози и *pointe* (оштроумна реч) у црногорским приповеткама пример су како носилац сижеа постаје дијалогско-сценична реч јунака, али не увек и догађај

између јунака. У београдској прози, која је последњи стадијум у еволуцији анегдоте, *pointe* више није оштроумна дијалогска реч јунака, већ догађај, чин, сцена у којима се крије свеколики семантички потенцијал приче. *Pointe* у београдским причама је сижејна кулминација након које се сиже мора читати уназад, јер поента у духу двосмислености и контраста преосмишљава све што јој претходи.

Сва дистинктивна својства новеле у њеном најчистијем облику налазе своје место у, ако не свим, онда у већини далматинских и београдских прича. То су: краткоћа и оштро наглашен сиже образован на некој противречности, непоклапању, грешки, контрасту; неутрални стил приповедања; одсуство психологизма и неочекивани расплет у коме се, као и у анегдоти, акумулира сва снага према крају (Ејхенбаум 1972: 291-292). Концизност и лапидарност београдске и далматинске прозе одговарају концентрацији и заштравању сижеа, активирању симболике, богатству асоцијативних веза и чврсто структурираној организацији. Његова новела поседује затворени смисао, затворени сиже који хита да читаоцу пренесе максимум идејног садржаја посредством нечега што је Матавуљу било особито важно – „органиског склада“, „сразмере дјелова“, како каже у *Биљешкама једног писца* и намере да се са „што је могуће мање средстава постигне што веће дејство“. Тај закон штедње стваралачких снага Шкловски је назвао „врлином стила која се састоји управо у томе да се што је могуће већи број мисли изрази са што мање речи“ (2015: 19).

Опредељење за новелистички тип сижеа који условљава жанр *short story*, уместо (за српски реализам устаљеног) фолклоризованог појма „прича“, потиче од још једног Ејхенбаумовог запажања да се приповетка не разликује од новеле по обиму, већ структуром⁶⁷. Писац ће у приповеци оптеретити своје јунаке и догађаје развијеним психолошким опсервацијама, дочим ће у исти мах

⁶⁷ Разграничење новеле и приповетке, предложено од стране руског формалисте, добило је у оквирима науке о књижевности извесну, али не једногласну подршку. Аутори приповедака се и даље називају новелистима, а свеукупност обимом малих епских жанрова новелистиком (в. Цилевич 1994: 9). О одсуству консензуса по питању жанровске спецификације Матавуљеве београдске и далматинске прозе сведочи зборник радова *Симо Матавуљ – дело у времену* који нас уверава да није нимало лако пронаћи заједнички жанровски именоватељ.

неподељену пажњу посветити језичкоуметничкој фактури. Оно што је у књижевној критици оцењено као пишчева озбиљна мана, непретенциозност двају наведених афинитета, уистину је врлина. У небројеним приликама критика је приметила да су приче попут *Пилипенде*, *Поварете*, *Наумове слутње*, *Привиђења нашег џентлмена*, *Аранђеловог удеса*, *Ускрса Пилипа Врлете* ремек-дела сажетости у беспрекорној класичној форми. Њихова класичност зацело не потиче само од скромности психолошке опсервације или сведености језичкоуметничке фактуре, већ и од помало гетеовске *спознаје форме*, која не следи новину као априорну естетску категорију. Спознаја форме се уклања од експериментисања формом како би се посветила стваралачкој обради, неретко и парафрази устаљених књижевноуметничких форми.

Све што је необично у *бокељкама* израста из свакодневице, при чему се уметнички ефекат постиже наглашавањем несагласја између искључивих, несвакодневних узрока а тривијалних последица, рецимо, као што су последице „чудноватог бракосочетанија“ (*Бодулица*), ишчекивања Ђуре Кокота (*Ђуро Кокот*) и др Паола (*Др Паоло*) или комичног театра Пијерових ритуала (*Пијеро и Дзандза*) и сл. У њима је наглашен контраст, заснован на контрапунктирању најмање две опонентне сижејне линије, једне која носи трагички или бар озбиљни потенцијал и друге која носи комични и у *бокељкама* најчешће реализовани потенцијал. Иво Андрић је препознао те притајене конфликте у приморској прози, примећујући да се у њој „трагедија избегава свуда и по сваку цену, али зато над целим тим светом лебди и траје једна општа трагедија наопаког и у ствари већ осуђеног живота пуног противречности, а без сукоба и без пречишћавања које би сукоб донео“ (1976: 149). Тај дојам чини суптилан и одмерен прелаз од приморске медитеранске ка приморској далматинској прози у којој је сижејни конфликт знатно наглашенији.

Све што је необично у *далматинкама* израста, такође, из прозе свакодневља, али се уметнички ефекат постиже сагласјем између искључивих и поражавајућих узрока и истих таквих последица, како речито сведоче *Ђукан Скакавац*, *Пошљедњи витезови*, *Амин*, *Поварета*, *Пилипенда*, *Бошков пост*, *Чеврљино злочинство*, *Све је у крви*, *Снага без очију*, *Ускрс Пилипа Врлете*. Понекад је сагласје доведено до мере апсолута те се чини да су *Поварета* и

Пилипенда узорни примери како цела новела може бити замишљена као расплет. Уколико се Матавуљ у *далматинкама* определи за контраст између фабуле и сижеа, односно, теме и њене интерпретације, приметан је извесни искорак ка морализаторској тенденцији (*Ошкопац и Била*) или пак травестији. На пример, када се озбиљан мотив уздрмане вере и политичких немира заодева у спонтану и благонаклону комику (*Ркаћки патријарх*); натуралистички мотив наследног порока уместо очекиване патологије ребеничког берекина Антуна Беркаса доноси изненађујуће ведар расплет (*Наиљедство*); класични сиже о трагичној љубави и конфесионалном конфликту заодева се у прозу лаког даха (*Кишовите ноћи, Петљина цура*).

Напоследку, све што је необично у *београткама* опет израста из прозе свакодневља, али се сада уметнички ефекат постиже опсервацијом несагласја између тривијалних узрока и искључивих а поражавајућих последица, обрнутим смером од *бокељки*: међава која готово у пушкинској атмосфери коси доктора Ивановића, случајни сусрет који усмрђује Наума Крстића, случајни сусрет у мимоходу са проститутком након којег „центлмен“ ускрсава. Сижејна поента је увек у тренутку анагнорисиса који у новој светлости онеобичава, али најчешће уништава било тривијалну, било мрачно-тугаљиву сведневицу неочекиваним сижејним расплетом који нас нагони да преосмислимо цео сиже. Осим препознатљиве новелистичке композиције где се поента налази на самом крају као тачка обрта, међу *београткама* постоје и новеле ретроспективне композиције, где је расплет антиципиран на почетку или у току приповедања (*Др Ивановић, Привиђење нашег центлмена, Аранђелов удес*).

Међу првима је покушај класификације малих жанрова предложио Ј. В. Гете. Осим једног од најпознатијих одређења новеле из *Разговора са Екерманом*, где је новелу назвао *нечувеним догађајем*, у *Разговорима немачких избеглица* Гете је издвојио три типа новеле, од којих би трећи одговарао обрасцу Матавуљевих далматинских и београдских прича. Тим пре што новелистичност у Матавуљевим *далматинкама* и *београткама* припада последњој етапи у развоју ове уметничке појаве. Први тип новелистичког сижеа се заснива на оштроумном обрту у сижеу и претендује на канонски образац новеле. Други тип је приповедање о забавним апсурдним радњама, комичним метаморфозама и

представља класичну анегдоту, каква је Матавуљу блиска у *Бакони фра Брну*. У трећем типу откривају се затајене дубине људске природе, што је најближе новели далматинског и београдског циклуса.

У англојезичној традицији поетичка начела трећег типа новелистичког сижеа разложио је Е. А. По. Његов постулат, принцип јединства ефекта или утиска којем су подређени сви структурни елементи, поглавито организација сижеа, лако се да препознати у поетици сижеа ових прича. Велико мајсторство је потребно, каже Е. А. По, да би се такав ефекат остварио. Писац је дужан да размишља само о једном сижеу усмереном само на један циљ. У приповедању не сме бити ниједне речи која не би директно или индиректно одговарала унапред разрађеној схеми. Што ће рећи, у новели је јединство догађаја условљено тоталитетом сижеа (в. Петровский 1927: 70). Иако у први мах може изгледати да тоталитет сижеа чини блиским анегдоту и новелу, разлика између анегдотског и новелистичког сижеа није занемарљива. У фабулацији бокелске прозе се налази неки комички парадокс или управо анегдотски обрт. Њен сиже је у појединим случајевима анегдотски (*Ђуро Кокот*, *Бодулица*, *Пијеро и Дзандза*), у другима је хроничарски (*Нови свијет у старом Розопеку*, *Љубав није шала ни у Ребесињу*, *Догађаји у Сеоцу*), најчешће провинцијски, али није новелистички. Но далматинске и београдске приче својим тоталитетом сижеа најчешће откривају непознато у познатоме, док се бокелске приповетке воде обрнутим начелом, налазећи старе, традиционалне конфликте у новој свакодневици (в. Шкловски 2015: 126). Новелистички сиже у, примера ради, *Пилипенди*, *Поварети*, *Аранђеловом удесу*, *Наумовој слутњи*, *Ускрсу Пилипа Врлете*, *Привиђењу нашег центлмена* – нова је и непозната перспектива већ познате ситуације. Сетимо се Андрићевог запажања да се изузетност ових прича управо и састоји у Матавуљевој способности да изненади нечим познатим. У *Аранђеловом удесу* постоји добро познати новелистички сиже о старом, јаловом, приглупом мужу кога жена превари са младим љубавником⁶⁸. Међутим, Матавуљ овом схематском

⁶⁸ Исти тип сижеа са посве другачијим расплетом, а самим тим и смислом, постоји у причи *На њен дан* (1896) која, примећује Ерор (1981) у сажетом виду садржи фабулу Мопсанове приповетке *Господин Паран* (1886): неверна жена – лаковерни муж – дете љубавника које муж сматра својим – освета мужа након сазнања. И *Мала жртва* и донекле *Дијете* обрађују мотиве из

ренесансном сижеу о љубавном троуглу са фриволно-натуралистичком еротиком мења и тон и перспективу, те *Аранђелов удес* добија трагикомични, на крају крајева и трагично интониран сиже са нултим крајем и врло провокативним полисемичним смислом.

Проблем „незавршености“, „случајности“ краја као поступак којим се ствара ефекат случајног избора грађе није стран Матавуљу. Осим *Аранђеловог удеса*, приповетка *Дигов посао* илуструје исту поетику краја: сиже који се „ничим“ не завршава или се завршава отварањем извесне празнине представљен је као одломак из живота, тобоже преузет без пишевог предумишљаја. Међутим, ваља напоменути да је нулти крај као формална асоцијација празнине, означене емоционално-реторским питањима, несвојствен поетици сижеа у реализму. Модерније је провенијенције и необично је привлачан симболистичкој и лирској прози у првим деценијама 20. века (нпр. „Где си? Слушај! Не чујеш ли? Када ћеш доћи код мене мила, рођена? Ускоро? Сутра?“). Веома изазован проблем текстуалне празнине и нултог краја, особито значајан у контексту рикеровског читања времена наопачке, отвара сиже за аспект танатопоетике и, нешто уже, сижејне танатологије у књижевности⁶⁹. Хуманистичка танатологија као

Мопасановог тематског круга. Лик кротког мужа мопасановског грађанског театра „l'Éroux confiant“ у *Малој жртви* још једном учествује у новелистичком сижеу о љубавном троуглу. Техника уоквиривања, сиже о доброћудном, неугледном мужу и похотној жени, која га нештедимице вара подсећа на мноштво Мопасанових „contes frivoles“. Међутим, додаје Ероп, и *Мала жртва* и *Дијете* одступају у једној важној ствари од Мопасана. У њиховом расплету постоји јасна моралистичка поента, поука каква је Мопасану страна, ако не и супротна. У оба случаја Матавуљ спасава своје јунаке како не би упали у грех, користећи као мотивацију грижу савести.

⁶⁹ О запажањима релевантним за мотив и појам смрти у књижевности и филозофији в. опширније: Арьес Ф. *Человек перед лицом смерти*. М, 1992; Лотман Ю. М. „Смерть как проблема сюжета“. *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. М., 1994. 417–430; Янкелевич В. *Смерть*, СПб, 2002; Тульчинский Г. Л. „Танатология“. *Проективный философский словарь. Новые термины и понятия*. СПб, 2003, 392-397; Рязанцев С. *Танатология – наука о смерти*, СПб, 1994; Шор Г. В. *О смерти человека: введение в танатологию*, СПб, 2002; Hansen-Löve A. A. „Grundzüge einer Thanatopoetik. Russische Biespiele von Puškin bid Čehov“. *Thanatologien, Thantopoetik, der Tod des Dichters des Todes: Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 60. München; Wien; Bamberg, 2007, 7-78; Красильников Р. Л. *Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа*. Вологда, 2007.

дисциплина која изучава моделе човековог односа према смрти имала је експанзију у другој половини 20. века у филозофским (В. Јанкелевич) и историјско-антрополошким (Ф. Арес) студијама. Ова дисциплина се уједно додирује са науком о књижевности, где су у својству иноватора по овом питању иступили М. Бахтин и Ј. Лотман. Иако је у књижевној критици увек постојала традиција семантичких описа слике смрти, Бахтин и Лотман су извели ово питање из области семантике и увели у област синтагматике, преносећи проблем у сферу организације приповедних елемената. У књижевној танатологији први корак је третирање мотива као семантичко-структурне компоненте текста која се понавља, јер само тада можемо говорити о танатолошком мотиву који учествује у образовању сижеа. Питање које нас занима је да ли наративни опус Симе Матавуља испуњава елементарне услове за проблем сижејне танатологије у њеној семантичкој и структурној перспективи?

Уколико пођемо од семиотичког аспекта сижејне танатологије, целисходно је обратити се типологији коју предлаже антрополог Ф. Арес (1992). Он препознаје пет основних модела доживљавања смрти, карактеристичних за различите епохе, али не и затворених унутар сваке понаособ. Прва, „припитомљена смрт“ се доживљава као очекивани и природни резултат земаљског пута и почетак пута небеског; модел „припитомљене смрти“ је нескривени знак архаичног патријархално-руралног менталитета, где човеково стање пред смрћу не треба звати равнодушношћу, ни тупошћу; човек умире као да свршава обред, једноставно и хладно, без страха, без рефлексije о томе шта се догађа. Друга, „своја смрт“ је, супротно томе, сва у интимним рефлексijaма, бојазни, страху пред ишчезнућем личности и приватног искуства и у блиској је вези са позитивистичком и сцијентистичком идеологијом и порастом атеистичких расположења међу интелектуалном елитом у другој половини 19. века. Трећа је „твоја смрт“ којом се страх за себе трансформише у страх за другога, постајући естетизовани животни крај, поименце у поетици романтизма. Четврта, „смрт блиска и далека“ повезана је са театрализацијом чина умирања, казне и сахране, али и са неочекиваним перверзијама као што је еротизација смрти. И пета, „обрнута смрт“ стара се да сакрије свако танатолошко сведочанство од погледа посматрача. По себи се разуме, не могу се сви случајеви књижевне смрти јунака

подвести под Аресову семиотичку типологију. Наиме, подвођење под концепцију захтева развијен опис смрти јунака или рефлексiju јунака, у супротном, нема основа за обликовање семантичке варијанте динамичког мотива. То је управо случај са наративном прозом Симе Матавуља. Тек у понекој приповеци постоји семантизација динамичког мотива смрти у сижеу (развијен опис/рефлексija), на пример, у приповеткама *На прагу другог живота (Марија)* и *Спиритисти*. Из наведеног разлога, за разматрање сижејне танатологије у Матавуљевој прози повољнији је структурно-семантички приступ који ће мотив смрти јунака узети у обзир у анализи сижеа, без обзира да ли је мотив динамички, статички, развијен или неразвијен.

Тако је Ј. Лотман у својим последњим чланцима (1994) приметио доминантну улогу почетка и краја у књижевном делу, још једном покренувши увек актуелни проблем пишчеве борбе са крајем, мука одложеног уживања и смисла краја. Зна се, најраспрострањенији финални оквир је смрт јунака; Чехов је, како је познато, говорио да се све обично завршава тако што јунак умире или одлази (за потоњи сижејни расплет везале су се приче *Дигов посао* и *Новица*). Дакле, писац мора осећати велики притисак пред танатолошким мотивима када дође у ситуацију да оконча сиже. *Аранђелов удес* је, рецимо, образац „прекинутог“ текста и изузетан пример како се писац ослобађа тог притиска. Танатолошки мотиви по аутоматизму дозвољавају да се разреши заплет противречности, са којим јунаци не могу да се изборе (а покаткад ни писци) (нпр. *Наумова слутња*, *На њен дан*, *Ускрс Пилипа Врлете*, *Чеврљино злочинство*, *Пошљедњи витезови*, *Снага без очију*, *Учини као Страхинић*, *Др Ивановић* итд).

Како се Матавуљ ослобађао притиска борбе са крајем нуде приповетке из којих уклања мотив смрти протагонисте, иако се он негде истиха очекује. Сиже појединих прича у којима јунаци нити одлазе нити умиру, попут *Поварете* и *Пилипенде*, *Амин*, *Бошков пост*, *Водене силе* остављају дојам фабуле која није изведена до краја, као да није ни напустила егзистенцијални ток, везе са емпиријским светом су очуване, продужавају се даље, иза границе којом приповетка почиње и завршава се. Њиховој композицији недостаје резултативност, због чега су релевантни моменти за разумевање догађаја сакривени и не налазе се на крају, у поенти, већ негде у наративном ткиву.

Читалац у тој прилици није сигуран да ли је промена мучног стања одиста добила свој свршетак или се агонија јунака наставља. Неретко таква неопредељеност долази из смишљеног несагласја у самом сижееу: прича („дискурс“) се завршава пре него што се завршила „сторија“. Привидно несагласје прво у сижееу, а потом између сижееа, који хоће да остане недовршен и продужи агонију јунака, и фабуле, која тражи свој свршетак, или непоклапање између приповедања које упорно успорава и продужава агонију Пилипа Бакљине, Пилипа Врлете, Јурете Лукешиа, Бошка Кривошииа и догађаја који убрзава окончање мучног стања разрешава се у формули – „шта ће се даље десити аутор не каже“. У спреси две супротне силе, од којих једна ужива у продужавању страховите агоније (сижее) а друга тражи њен коначни свршетак (фабула), јединственог и једнозначног разрешења у виду поенте или расплета заправо и не може бити. Вељко Петровић је запазио да Матавуљ „не даје финална решења, заокружене фабуле својим приповеткама“ (нпр. *Кишовите ноћи*, *Мала жртва*, *Цигански укол*, *Болничарка*, *Уочи развода*, *Откровење*, *У Филадельфији*), па се „не осећа да тема, да неки заплет и неки изненадни драмски обрт треба да оправдају написану ствар, већ се тема као скрива у самоме причању, као да је причање нешто за себе, циљ за себе“ (Петровић 1958: 493). О томе сведоче како приче крхкије сижеејне творбе, тако и приче стамене сижеејне архитектоники.

У београдским причама формула „шта ће се даље десити аутор не каже“ добија јаснију и профилисанију форму отвореног краја, на пример, у *Аранђеловом удесу* и *Диговом послу*. Поједине приче, које нису у складу са наведеним приповедачким проседеом, својом наглашеном сижеејном резултативношћу откривају постојање знатнијих књижевних утицаја. Мопсановог, рецимо, *Откровење*, *Христос воскрес!* (Ерор 1981: 94) или „атељеског“, књишког (описног) натурализма, који настаје у недоследној примени золинских образаца, на пример, *Павина симфонија*, *Влајкова тајна*, *Грешно дете* (Сацак 2001: 113). Но *Аранђелов удес* и *Дигов посао* пример су аутохтоног израза. Одсуство резултативности као сижеејни поступак образац је са две варијабле: кохереција каузалне логике (поклапање изузетних, поражавајућих узрока и изузетних, поражавајућих последица) и инкохеренција сижеејне логике (непоклапање сижееа и

фабуле, приповедања и догађаја). Довољно је сетити се прича *Водене силе*, *Поварета*, *Пилипенда*, *Бошков пост*, *Амин* или приповетке *Цар Дуклијан*.

У приповеци *Цар Дуклијан* (1905), која се држи постранце од осталих Матавуљевих приповедака, наслућује се декаденца старе Европе, најпродорније осетне у контрасту између аполоновске суздржаности, одмерености и интелектуалног самоограничења и дионизијске, спонтане, ексцесивне ирационалне снаге, што ће све ескалирати сукобом поларитета у прози Матавуљевог савременика Томаса Мана. Тај мановски презир према „претенциозној буржоазии“, како је Матавуљ назива, присутан је, осим у наведеној, и у још неколиким иако ретким приповеткама, рецимо, *Дете* (1892/1893) и *Богородица Тројеручица* (1892/1894/1908). Екстравагантност приповетке *Цар Дуклијан* је и у њеној имплицитној поетици, због чега је, верујемо, Матавуљ одлучио да је прочита уз приступну беседу у Академији наука (в. Матавуљ 2007: 531), док нама пружа перспективни увид у осцилаторну динамику његове прозе. Тако је Ј. Деретић јасно разложио прозну синусоиду која настаје у борби две супротне силе пишчевог темперамента, дионизијски необуздане и спонтане *садржине* и аполоновски строге аскетске *форме*: „У његовом раду стално су се бориле две супротне тежње његовог уметничког темперамента: спонтани и необуздани приповедачки дух и смисао за меру, склад, економику композиције. Његов уметнички развој иде од спонтаног, фолклорно обојеног и уметнички недовољно организованог приповедања ка модерној артистичкој прози, у којој ништа није остављено случају и импровизацији, него је сваки детаљ пажљиво пробран, одмерен и складно уграђен у органско јединство приповетке“ (Деретић 1990: 92).

У исти мах, у *Цару Дуклијану* се упечатљиво осећа агонална збуњеност, сметеност сужејне логике, чија је инкохеренција изузетно јака, јер каузална логика одсуствује. Евокација догађаја из непосредне прошлости кореспондира са евокацијом догађаја из античке, римске прошлости, те се ствара утисак релативизације времена и простора, ахроније која агонију историјских личности преноси на агонију приповедача, а приповедач је даље преноси на сам чин приповедања и на читаоца. Паралелне сужејне линије које се пресецају, прекидају, спајају и раздвајају, али не завршавају све несносније надражују

агонију приповедача константним одлагањем фабуле, одгађањем кулминације, разрешења и каквог било догађаја који ће мучно стање окончати. Матавуљ је умео да тобожњу недомишљеност отвореног краја у београдским причама или одсуство резултативности у композицији сужеа далматинских прича надомести притајеним дијалогом са европском књижевном традицијом, што је препознатљив чеховљевско-мопасановски проседе који нам поручује да се обратимо другим ауторима, ако баш желимо да сазнамо „шта се на крају десило“.

Пишући оглед о А. П. Чехову, делом и о себи, Томас Ман је успео ухватити сублимност величине *мале* прозе. За Матавуљево далматинску и београдску прозу, да се послужимо Мановим врским запажањем, можемо такође рећи да ју је писао „човек мале форме, кратке приче, за коју није било потребно да се годинама или деценијама херојски истрајава, него коју је човек, уметник хитроног завршавао сваких неколико дана или недеља. Гајио сам некакво омаловажавање за то, право не сагледавајући какве унутрашње размере, снагом генија, задобија оно што је кратко и збијено, у каквој – можда више свега дивљења вредној – збијености може оно да обухвати све обиље живота, да се несумњиво уздигне до епскога ранга, штавише, да уметничким интензитетом чак и надмаши оно што је велико, циновско дело, које се неизбежно понекада замара и прелази у часну досаду.“ (Ман 2009: 100).

Може бити да је збијеност која обухвата обиље живота разлог Матавуљевог дугогодишњег отпора часној досади романа, коме се уистину опиру и *Ускок* и *Бакоња фра Брне*. Матавуљевој приповедачкој вештини, али и скитачкој ћуди која хита и не располаже бесконачним временом, не лежи роман са „монотонијом свог таласања“, која захтева „дух стрпљења, верности, истрајавања, спорости“ (Ман 1975: 116-117). Нити Матавуљ има жеље да се у својим романима држи на „одстојању пред стварима“, да аполонски, у објективном епском духу ироније „лебди над њима и осмехује им се одозго“ (ор. cit). Међутим, београдска проза ће донети радикалну промену у третману ироније. У бокелској и далматинској прози иронија је веза између доктрине маске и интелектуалне игре, али ће београдске приче примити објективни, хладни дух аполонске ироније, *дух стрпљења и одстојања пред стварима*, ону „објективност“, пише Ман, која „јесте иронија, и дух епског искуства – то је дух

ироније“ (ор. cit). Одстојање и дистанцирање рефлектујућег погледа на свет од непосредног модела света из приповедне мимезе црногорске, бокелске, делом далматинске прозе, то је мановска иронија београдских прича⁷⁰. Не само то, већ је према проницљивом суду В. Петровића, а посредно и Ј. Скерлића, Матавуљев дух који *лебди над људима и стварима и осмехује им се одозго* био разлог указаног поштовања публице, али не и њене посвећене наклоности:

„Наш свет још увек, а можда ће још за дуго тешко моћи да подноси такву филозофију и такве, рецимо, супериорне људе. А тек пре педесет година. Само средине старих цивилизација могу да разумеју такву филозофију (в. стр. 169, прим. аут) и да пригрле људе са таквим ставом у животу и уметности. Наша читалачка публика, можда више но остале, тражи да се писац отворено изјашњава, да залегне за своје људе и ствари, па било у облику сентименталне разнежености, било у облику говорничке, задуване дијалектике, за или против некога и нечега, било у облику сатиричног изругивања. Супериорни, хумани хумор онога који упоређује стално наше ситне беде са вечитом грмљавином космичких сила, те његову мислену, уздржану иронију, наши, измучени и растрзани људи не могу да поднесу. Таквог човека наше друштво сматра да се одвојио од целине, да се изоловао, осамио, да је незаинтересован за његову судбину“ (Петровић 2003: 431-436).

Проза „неизрециве грознице духа“ у којој „ниједан потез није случајан, дело велике духовне концентрације“ (Константиновић 1962: 19) подешена је за брзо читање и маскирана у једноставност. Чак и када обратимо пажњу на поредбена читања варијаната, о чему је ревносно писао Г. Добрашиновић, сажимање и висока селективност – онај аполоновски аскетизам – водећа су правила у аутокорекцији: увек се иде од екстензивности на наративном и

⁷⁰ Са ставом о објективној иронији може се и спорити и сагласити једна кратка нота Д. Иванића поводом варљивог утиска о наизглед бескомпромисној објективности београдских прича. У тексту *Основни модели приповиједања у београдским приповијеткама С. Матавуља* аутор примећује да је у позној прози Матавуљево приповедање очишћено од *емотивне напетости*, што је иначе услов ироније, те да је реч о приповеткама које „наша књижевна историја по правилу узима као примјер крајње објективности“ (Иванић 1990: 259).

стилском плану до максималне кондензације и сублимације наративне информације. Београдске и далматинске приче су налик самосталном и пуноважном жанру, споља огољеном, оскудном и аскетском, у чијем се микросвету може открити безмерно пространство. У својим најбољим донетима оне поштују дијалектику саморазвитка идеје, што значи да су попут „приче која је свијет за себе и која настаје независно од аутора“ (Кораћ 1982: 49), тако да тема, заплет, перипетија нису ту да оправдају приповедање, оно постоји за себе и циљ је само себи. Дијалектика саморазвитка не обелодањује се само у редукцији вербалног израза, већ и на сижејном плану. У питању је редукција приче на минимални број спољашњих збивања, заобилажењем експлицитне психолошке и идејне мотивације. Свођење приче на „голи скелет састављен од спољашњих збивања даје новелама, природно, изглед скромних малих дела анегдотског садржаја“ (Шмид 1999: 9) и као такве оне су најчешће читане. Београдске и далматинске приче исприповедане су мајсторски живо и хитро, те могу оставити варљив утисак лаке садржине из које узмиче стидљиво питање: „Да ли је то све?“. Разлог томе је мера наративне релеванције која је променљиве густине, некад је сажета, некад разуђена а некад екстремно сажимање следи минуциозна дескрипција. Због те променљивости наративне релеванције читалац није увек сигуран на шта треба да обрати позорност, те лако губи фокус. У *Пилипенди* или *Поварети* приповедање је сажето на „голи скелет“ спољашње радње којој се жртвују унутрашњи мотиви јунака; фокус се везује за оно што преостаје, за дијалогичке секвенце и семантику просторних односа. Са друге стране, наративна релеванција у *Пошљедњим витезовима* и *Ђукану Скакавцу* је спрам *Поварете* и *Пилипенде* изразито разуђена, те се јавља обрнута појава: читалац није сигуран на шта најпре да усмери фокус и где да тражи сигуран ослонац.

Сижејна динамика је у далматинској и београдској прози најпродорнија када се догађаји огољавају до „голог скелета“, али без пратећег ланца последица:

„И узе јој руку да пољуби. Па се нагну.

Жена устукну...

Настаде кратко рвање, чу се пригушени врисак, и онда...око греха занеми, мркну све...

...Кроза сутон, другим крајем улице упути се Аранђел ка улици. (...) На обали савлада га пијанство. Леже и заспа. Кад се пробуди, беше зора. Дуго је седео гледајући празним погледом. Најпосле отпаса оружје, свуче горње хаљине и чизме, сави све у гуку и стеже кајишом, па преплива Саву.

Тражише га три дана, па у књизи, поред његова имена, записаше: нестало.“ (Матавуљ 2007: 274).

При слагању сижеа свака следећа фраза не прецизира мотив већ уведен у наравицу, већ се надовезује нови мотив, дакле, мотиви се набрајају како се о њима не би потанко приповедало. У појединим жанровима влада исти принцип брзе и сажете номинације најважнијих појава, догађаја и својстава, на пример, у летописном стилу, фолклорном стилу, у анегдотама, али и дневничко-мемоарској прози (в. Виноградов 1941: 523). Сиже ових Матавуљевих приповедака се, видимо, гради на брзим, живим потезима који хитају од реплике до реплике, од сцене до сцене, од догађаја до догађаја, при чему покривају громаде просторно-временског кретања. Сваки мотив еквивалентан је претходном и то се изврсно осећа у приповеткама попут *Пилипенде* и *Поварете*. Свака фраза-саопштење која носи један мотив у подједнакој мери је важна као и следећа и претходна, и то је начело присутно у свакој семантичкој целини приче. Предмет, појава или догађај се именује, али у следећем исказу нема детаљизације, већ следи прелаз ка другом мотиву, без задршке. Једнакост приповедних равни подразумева да се у систем детаља подједнаке тежине и значаја не убацује детаљ другог калибра који своје место има у секундарној или терцијарној семантичкој равни:

„Пилип Бакљина спаваше, на огњишту, обучен, покривен хаљком, главом окренутом ка слабом пламену, који је лискао дно лонца, објешена о вериге. Запаљено смреково коријење давало је више дима него пламена; дим је плавио мрачну кућицу, дизао се под сламени кров, покушавајући да изађе кроз једини отвор на крову. Вјетар је сузбијао дим, те би се лице Пилипово намрштило, а промолили се крупни, жућкасти зуби под четкастим просиједим брковима. Кад би вјетар утолио, дим би уграбио прилику да се извуче, те се могаху разабрати: у једном углу кревет, испуњен сламом, али сав расклиман; у другом разбој и на

њему неколико хаљина; према вратима кош и над њим нахерена полица са неколико комада посуђа; око огњишта још два-три лонца и толико треножних сточића. И то бјеше цијело покућанство!

(...)

У прегратку гризао је Курјел, ситан, риђ, готово сијед магарац, танких ногу, сама кост и кожа. Над њим, на таванцу, бјеше сложен товар јечмене сламе, његова крма за цијелу зиму, а пред њим, на земљи, бјеше руковијет сламе, његов јутрењи оброк, који је он гризао лагано, готово сламку по сламку. Његов благи поглед био је управљен час на домаћицу час на пијевца и двије кокоши, што према њему чучаху, гледајући га жалостиво“. (Матавуљ 2007: 361).

Пун уметнички ефекат Матавуљ постиже када моћ језичке референције не исцрпљује дескриптивним начином, тј. када однос приче према стварности није одређен једним референцијалним системом, миметичким, већ и системом метафоричке референције. Та теза важи за све недескриптивне употребе језика, приметиће Рикер (1981), дакле, за поетске текстове, како лирске тако и приповедне. Подразумева се да и поетски текстови говоре о свету, иако не на дескриптиван начин. Када дође до брисања дескриптивне референције, као у наведеним примерима, језик више не упућује на себе самог, већ се ствара простор за метафоричку референцију. Њена је функција да изнова опише једну стварност која је недоступна директном описивању, што значи да метафоричка референција носи радикалнију моћ реферирања на оне видове нашег постојања у свету који не могу бити непосредно исказани. У *Пилипенди*, *Аранђеловом удесу* и причама истог поетичког фондуса артикулисање метафоричке референције значи да се метафоризује сам глагол *бити*, што нам „омогућава да у ономе *бити као* видимо корелат оног *видети као*, које сажето описује рад метафоре“. На нивоу реченице то је „метафора“, али на нивоу приче то је „заплет“, а „читав заплет може да се сажме у једну мисао, која није ништа друго до његова поента или тема“ (Рикер 1993: 91-105). *Бити као* се може налазити у суседној реченици, суседном пасусу (Пилип као Курјел), претексту, подтексту, интертексту (*Књига о Јову*), метатексту итд. Да би метафоричка референција потиснула миметичку референцију сврсисходно је да реч буде немаркирана, равномерног значења са свим осталим

речима у семантичкој равни коју деле, без ударних, кључних речи у којима се фокусирају семантичке и идеолошке интенције текста (као у црногорској прози). Немаркираност речи и метафоричка референција чине ову прозу кадром да понесе одлике неколико фаза поетике реализма: интендирана је фолклорно (нпр. *Ускрс Пилипа Врлете, Др Ивановић*), натуралистички (нпр. *Привиђење нашег џентлмена*), симболистички (нпр. *Пилипенда, Наумова слутња, Цар Дуклијан, Привиђење нашег џентлмена*), романтичарски (нпр. *Поварета*).

Укратко, сиже се не образује комбинацијом мотива који припадају различитим равнима, када приповедање прескаче од крупног ка минорном, од минорног ка крупном плану. Напротив, са сваким детаљем и мотивом, који теже попут громада, покривају се једнако важни и крупни одсечци простора и времена: „Пилип **Бакљина** спаваше“, „**Запаљено** смреково коријење“, „**дим** је плавио мрачну кућицу“, „**Вјетар** је сузбијао **дим**“, „у исти мах и **вјетар** хукну јаче и **пламен** **букну** и **вода** у лонцу **узаври**“, „Курјел, сама **кост** и **кожа**“, „**благи** поглед“, „**руковијет** сламе“, „лагано, готово **сламку по сламку**“. Између мотива не постоје празнине које би дале простора минорним догађајима и подробностима у које се, по правилу реалистичког дискурса, смешта дескрипција. Недескриптивна употреба језика, односно брисање дескриптивне референције коју сада замењује метафоричка, омогућава краткоћу, динамичност и самосталност предмета нерасплинутих у приповедачевом свеприсуству. Тек се на прелазу из једне у другу семантичку раван, негде на границама, препознаје слабљење поменутог принципа (у дијалозима, описима или исказима који имају функцију да пренесу фокус са једне семантичке равни на другу, нпр: „И то бјеше цијело покућанство!“). Наведени сижејни механизам веома захтевне форме претвара Матавуљеве приче у свет за себе, независне од аутора, „строго кројене и као у приморски камен резане“, како примећује Андрић (1976: 153).

Уколико ипак дође до мешања мотива различитог калибра и преношења детаља из секундарне, терцијарне семантичке равни у њему неодговарајућу примарну постиже се најчешће комични искорак. На самом почетку приче *Амин* писац убацује у опис торжествене литургијске атмосфере, којом се припрема бацање клетве и угаснуће породице Зелића (јер „једно је мали амин, од којег бог

често окрене главу, а друго је велики амин из књиге Давидове од кога се цркне“), следеће детаље, овде посебно маркиране:

„Литургију је служио отац Антим, средовјечан калуђер, риђе браде, окошт и жустар. Оштро је изговарао ријечи, те је већма изгледало да грди него да се богу моли, а такав се начин свиђа велебитским горштацима. За пјевницама појаху два ђака. До њих у столовима, пребираху бројанице четири калуђера; десно, игуман Серавим и намјесник Јосип, обојица лични људи, прогрушаних брада. (...) Људи радо носе токе, пуца, верижице и трепетљике о лулама; али тек **женске лудују за свачим што звекеће и бљешти!** И најстарија баба има у плетеницама по који сребрни новац и на тканицама синцирића; удаваче и невјесте носе силне ђердане (праве **оклопе**), од старих ћесарских талира и цванцика, па онда сијасет **ђинђува, шљокица, трепетљика. У цркви је гушио задах од масла, којим и мушки и женске мажу косу, а уз то се помијешао мирис од тамјана.** Кад се калуђери крсте и клањају, онда се сав горштачки народ превија и жагори, призивајући на свој начин бога и његове угоднике; онда проглушује **жубор и звука од ђердана, синцира, шљокица и трепетљика!** Послије тога сви се **протежу и зијећају** и ударе у разговор. Кад то преврши мјеру, сухи Силивестар изиде из стола, па викне:

- Умукни, народе, и слушај слово божје!

Тога јутра требало је често опомињати народ да слуша слово божје; зажелио се разговора и новости, а литургија дугачка!“ (Матавуљ 2007: 346).

Обележени искази очевидно искачу из доминантне стилске равни. Укључивање детаља из другог догађајног реда је стилистички факт, некњижевна црта, како каже В. Виноградов, црта нелитерарности која је у причи *Амин*, између осталих, изразито вибрантна. У сужејном механизму *Поварете*, *Пилипенде*, *Чеврљиног злочинства*, *Наумове слутње*, *Аранђеловог удеса*, *Др Ивановића* убацивање некњижевних црта зарад постизања комичног предаха је непожељно. Наведене приче носе огромну суспрегнутост емоција и смисла без суштинске промене ритма – „слично здравом срцу које при наглom оптерећењу наставља да ради у равномерном темпу, али са сваким следећим ударом шаље све већу количину крви“ (Чудаков 1981: 66). Равномерни темпо могућ је услед одсуства

редунданце и распоређивања сижејних чворишта тако да свако има подједнако оптерећење смислом. Када до наглог и већег оптерећења дође, какво је рецимо, сазнање о поваретиној смрти, сусрет Пилипа и Кљаке, сусрет Наума и младића, одиста се чини да „сваки следећи удар шаље већу количину крви“ те је прокрвљеност текста смислом све већа и већа, иако текст остаје непромењеног, равномерног темпа, попут дисања.

Прецизно извагани однос између привидне једноставности форме и мисаоне пуноће може осветлити дијалектика односа између наративних категорија *збивање* и *прича*, *сторија* и *дискурс*, *фабула* и *сиже*, појмова који су, строго говорећи, синонимни, наравно, сваки са своје стране (збивање, сторија, фабула : прича, дискурс, сиже). Наративна сажетост и једноставност су последица високе селективности приче (сижеа, дискурса) у односу на збивање (сторију, фабулу) на којој она почива⁷¹. Од свих могућих ситуација, ликова и догађаја који могу бити предмет наратива, Матавуљ одабира ограничени избор момената збивања, ликова и њихових квалитета који у прегнантној композицији имају строго телеолошко усмерење на централни догађај. Наглашавајући радњу, у превази динамичких мотива, он умањује улогу посредничком приповедачком гласу, чиме избегава скретање пажње са догађаја на приповедање. Осим наведеног, прегнантност постиже и сижејном конструкцијом која се ослања на неку противречност, инконгруенцију, неку заблуду или контраст са амбивалентним језгром радње. Понекад може изгледати да селективност није у сагласју са релевантношћу мотива, што је илузија приповедања. Док важни моменти збивања остају неразвијени, наизглед споредни детаљи са пажњом се обликују. Док унутрашњи мотиви остају недовољно конкретизовани у *Пилипенди* или *Поварети*, *Наумовој слутњи* или *Аранђеловом удесу*, дотле се сва пажња посвећује размени дијалошких реплика или описима кућног амбијента, далматинског приобаља и мрешкања таласа. Понекад се дешава да приповетке,

⁷¹ Под *збивањем* мисли се на „у времену и простору неограничени, на све стране отворени и према унутра бескрајно дељиви (...) континуитет ситуација, ликова и радњи, дакле, континуитет који је имплицитан приповедачком делу. *Прича* је резултат избора из збивања. Она се конституише путем две селективне операције које бескрајност операција преводу у један ограничени, смисаони облик: избор одређених момената збивања (ситуација, ликова, радњи) и избор одређених квалитета, од бескрајног мноштва својстава (...)“ (Шмид 1999: 20).

које ухвате замах по телеолошком диктату сижеа (у правом смеру), изневере сиже неоправдано огољеном мотивацијом и дескрипцијом, услед чега нагло опада могућност метафоричке референције (нпр. *Ошконоц и Била, Јако и Иванка*).

Висока селективност, по природи, покреће бројна питања: зашто Наум Крстић напречац умире и кога је то уистину срео; да ли сумња или дубока вера у божју вољу подстрекују Пилипендин ударац; зашто Јурета хитро пристаје на мајчин предлог; да ли Аранђел страда или се спасава, да ли се утапа или убија; да ли савест или мећава убијају доктора Ивановића; шта је згрешио Пилип Врлета и да ли гледамо његово спасење или страдање; да ли је привиђење Центлмена фантазам психичке слабости или испушитељско привиђење развратника; ко су заправо Илија Булин и Ђукан Скакавац, итд. Индикативно је да у причама чије је дупло дно християнизација искуства, као што су *Наумова слутња, Привиђење нашег центлмена, Др Ивановић, Ускрс Пилипа Врлете, Пилипенда, Поварета*, искрсава једно исто питање које никада не нуди једноставан и једнозначан одговор: да ли присуствујемо страдању или спасењу јунака? Разлог неодлучности је у томе што сиже једним својим делом постоји *in absentia*, тј. моменти збивања који нису изабрани постају интегралне компоненте за целину.

Негација у сижеу и реконструкција онога што је прећутано примарни су задатак тумачења, узев у обзир да су неретко најрелевантнији елементи сижеа мимо саме приче, у неизабраним мотивима и мотивацијама фундаменталним за разумевање смисаоне целине⁷². Према постојећој типологији (в. Шмид 1999: 23) постоје најмање три типа *не-избора* мотива у сижеу. Први тип сижејне негације је изостављање (иако не изричито) момената збивања који не треба да буду

⁷² Симо Матавуљ је био у прилици да се са елиптичним и високоселективним сижеом *in absentia* упозна и у пракси, од Лазе Костића. О томе колико се десетак година млађи Матавуљ могао научити од тада чувеног Лазе Костића, тога „перипатетичара нове врсте“ који „сипаше као из рукава своје славне каламбуре, вицева, опаске и цитате“ казује сам Матавуљ у *Биљешкама једног писца*, нотирајући: „Сумњам да се ко други у таквој школи већма користио од мене“. Како се причало, једном приликом је са Његуша послао депешу црногорском кнезу Николи. У личном тумачењу „телеграфског стила“ што мање речи се свело на: „Данаспо сутрадо Лазако“, у значењу: *Данас поћох, сутра ћу доћи, Лаза Костић* (Бјелановић 1886). Причало се да је од Костића и Матавуљ добио сличан телеграм: „Пола – Матавуљ – Цетиње – Лазо“ у значењу: *Др. Лаза Костић, који је био на путу у Војводини, враћа се и Матавуљу јавља да је већ у Поли* (Латковић 1940: 49).

попуњени, пошто се не налазе на основној линији сижеа. То су места неодређености која не утичу пресудно на сиже и најчешће је посреди детињство и прошлост јунака (нпр. *Ђукан Скакавац*, *Пошљедњи витезови*, *Водене силе*, *Чеврљино злочинство*). Други тип сижејне негације је потпуно одбацивање момената збивања који се попуњавају линијом сижеа из прича истог или другог аутора. Повезивање мотива унутар саме приче није више довољно и захтева да се мотиви дозивају као гласови семиосфера других прича. Ова сижејна негација се у далматинској и београдској прози остварује посредством текстуалног дијалога (интертекстуалност, метатекстуалност и хипертекстуалност) између прича различитих аутора, рецимо, у *Наумовој слутњи* и *Поварети* или између Матавуљевих прича које припадају различитим или истим циклусима. У последњем случају, у питању је стилистичка поетика сижеа (нпр. *Поварета – Жртва*; *Свечев лијек – Наумова слутња – Последње „наздравље“*⁷³). Семантичка модулација упечатљивих мотива у опусу упоредива је са једном симфонијском темом и њеним лајтмотивима. Разликујемо *каузалну логику приче*, коју је Е. Ауербах назвао сижејна паратакса (узрочно-последично везивање догађаја), свеприсутна у кругу црногорских и бокелских прича, и *конструктивну логику приче* која се образује у извођењу сижеа и његових елемената (мотивације, јунака, хронотопа) из интертекстуалних и интратекстуалних понављања. Трећи тип сижејне елипсе је негација коју треба превазићи и допунити конкретизацијом онога што је остало неодређено, рецимо, аналитичким развијањем етнографизма лапот за тумачење насилног усмрћивања јунака у причи *Ускрс Пилипа Врлете* или ренесансног мотива католичке верске праксе *danse macabre* за разумевање фантазма у *Привиђењу нашег џентлмена*.

Сиже је у краткој наративној прози условљен, у начелу, миметичким компромисом између тоталитета живота – који се не може репродуковати у мери

⁷³ У оквиру стилистичке поетике сижеа прича *Наумова слутња* (1907/1908) се може читати као варијанта сижеа приче *Последње „наздравље“* (1901) тј. као један од могућих сценарија за сиже о јунаку грешнику а праведнику. У том смислу она нам показује колико би осиромашила у значењу и лепоти *Наумова слутња* да је Матавуљ изоставио метатекст Толстојеве приче о анђелу у људском обличју (в. поглавље *Лутајући сиже*). Исти је случај са причама *Поварета* и *Жртва*. У њиховој стилистичкој сижејној релацији је очевидно колико је баладични сиже повећао естетску информативност и успелост сижеа *Поварете*.

у којој би реализам то желео – и фабуларне парафразе тоталитета. Међутим, далматинским и београдским причама парафраза, односно, миметичка референција више није довољна. Пошто Матавуљ тражи метафоричку референцију, потребни су поступци елипсе и контраста, сижејно-композиционих фигура које се ангажују када је потенцијал фабуле много обухватнији од вербалне реализације. Елипса је својим семантичким ћутањем компромисна зона између нужне језичкоуметничке артикулације и неизрециве пуноће стварности. Њена функција је најочевиднија у парадигматици сижеа, када писац жели да превазиђе вербалну условност садржине, најчешће посредством новеле контраста или уплитањем метафизичког фатума: „Питах се: је ли могуће да сам све то доживио за један дан?“, вели приповедач у *Др Ивановићу*, не казујући шта је доживео и шта се то догодило, сасвим у складу са сижејним проседеом београдске, али и далматинске прозе, у којој и јунаци и сиже речито ћуте. Елипса у својству сижејне композиције користи подједнако семантички ћутљив архимотив метафизичког фатума. Елипсу и контраст као основне сижејне механизме далматинске и београдске прозе по природи прате сведена или сасвим укинута психолошка дескрипција као и старији, анегдотски тип наратије, упркос високој формалној софистицираности ове прозе. Примера ради, описи се приближавају нултој дескрипцији, будући да се детаљима не постиже увек карактеризација која би имала сижејну релеванцу („Имаћаху исти затупаст нос, кратку, заобљену брадицу, бијеле и румене образе“; „Литургију је служио отац Антим, средовјечан калуђер, риђе браде, окошт и жустар“; „Висок и сух, ћосав, дугачких образа, црвене косе и обрва“). Штавише, слични описи са нултом сижејном релеванцом имају способност честих миграција из приче у причу, те унеколико постају „мимички“ топоси Матавуљеве далматинске прозе. Својом фреквентношћу на сталним местима остављају дојам да сви јунаци из далматинског загорја личе једни на друге по физичким маркерима.

Психолошка дескрипција нулте релеванце, у овом случају пореклом из анегдотске традиције, значи да догађај припада „претпсихолошком типу приповедања“, где је унутрашња мотивација јунака у стању „рудиментарне неиздиференцираности“ (ор. cit: 24). То може завести на варљив суд да психолошка димензија није релевантна за оно мало догађаја који су предмет

приповедања. Заправо је супротно. Унутрашња димензија јунака и сувише је сложена и замршена да би се могла исказати у краткој прозној форми, поглавито новели, по жанровској природи нимало склоној психологизацији. Приповедање у *Поварети*, *Пилипенди*, *Наумовој слутњи*, *Аранђеловом удесу*, *Привиђењу нашег центлмена*, *Др Ивановићу*, *Ускрсу Пилипа Врлете*, *Гледајући Хамлета*, *Бошковом посту* има маску „претпсихолошког приповедања“ испод које се плете мрежа поетских кореспонденција (тзв. поетски начин читања, оп. cit: 312), микротекстова и еквиваленција између ликова, ситуација и радњи, што доприноси психологизацији приповедне прозе. Експлицитна денотација замршених душевних стања није Матавуљев избор, према томе, поетско читање асоцијативним повезивањем мотива пружа наговештај тешко појмљиве унутрашње димензије јунака.

Та независност асоцијативно-поетског читања од темпорално-каузалне осе један је од разлога зашто прози Симе Матавуља више одговара просторни концепт хронотопа од временског. За разлику од временског хронотопа који је априорно романескни, просторни хронотоп више одговара кратким жанровима наративне прозе, иако се његово присуство, разуме се, не пориче ни у роману⁷⁴. У кратким наративним формама, а новелама особито, време не значи много, али простор вреди неизмерно. У њима нема времена да се психолошка димензија сижеа потанко и надугачко развија, те значај времена преузима простор, постајући оруђем којим се предочава и обликује етичко-психолошка димензија јунака. Просторни хронотоп уједно је условио и тзв. одсутну психологију (оп. cit) која је у органској вези са сижеом *in absentia*. Она подразумева да се једнозначно мотивисаним токовима радње супротставља комплексно клупко мотивација⁷⁵.

Примера ради, у *Наумовој слутњи* и *Поварети*, или којој другој причи чији се сиже образује у дијалогу са књижевним претходницима, Матавуљ је ангажовао интертекст, који најчешће припада домену претпсихолошког типа приповедања са

⁷⁴ Н. В. Концепт просторног хронотопа Ј. Лотман је осмислио ослањајући се на приповетке Л. Н. Толстоја, уместо на његове романе, попут М. Бахтина.

⁷⁵ О односима негације, еквиваленције и дисјункције у мотивацији који отварају простор за двосмислена тумачења света опсежније је писано у теоријским синтезама српског реализма (в. Иванић, Вукићевић 2007: 318-322).

мотивацијом „рудиментарне неиздиференцираности“ (овде фолклорна прича и балада), са намером да посредним путем учини прозу психолошки рељефнијом, захтевнијом и софистициранијом. Тако се приступ у унутрашњи свет јунака остварује на радикално другачији начин, ретко кад експлицитно посредством коментара (*Др Ивановић*) или непосредне исповести протагонисте (*Београдска деца*). У тој „кризи фиктивних инстанци“ (ор. cit: 25) решење је у поступку психолошке карактеризације *in absentia*. Скептичан према изричитом приказивању психолошких стања јунака, Матавуљ их је екстраполирао из сижејне конструкције приче, те до њих можемо доћи само реконструктивним читањем⁷⁶.

⁷⁶ Својевремено је Милан Ракић одлично приметио, додуше са негативном вредносном оценом и поводом драме *На слави*, да је реч о „психологији иза кулиса“, што је М. Савић допунио, рекавши како „ниједна од главних личности није довољно оцртана, нигде карактер не избија из радње, најважније и најинтересантније ствари дешавају се иза кулиса“ (нав. пр. Ненин 2011: 170).

X ПОЛИФОНИЈСКИ СИЖЕ

Уколико је тачно мишљење Албера Тибодea да у опусу сваког писца постоји дело које има функцију дубоке поруке и носи значај матичне ћелије, као шифра за одгонетање других дела или целокупног опуса, у наративној прози Симе Матавуља то би свакако била неколицина репрезентативних прича. Оно што их чини дешифраторима Матавуљевог опуса јесте полифонијски тип сижеа, чији је први и основни закон *јединство у различју*:

„И уметничка дела, која ће будућност породити, па ма колико се одликовала, личиће на своју браћу из прошлости, јер кад она не би имала ничег заједничког са прошлошћу уметности, онда не би имала ничега заједничкога ни са човечанством, коме су прошлост, садашњост и будућност солидарне. Јединство у различју – то је закон. Јединство не значи само везу делова са целином, него значи и сродство. (...) Троја је постојала пре Омира, Орест, Хамлет, Осман, живели су у песмама, у причама пре него што су се препородили у умовима великана. (...) Те сличности постоје у уметности зато што постоје у животу“ (Матавуљ 1969: 445).

Књижевнотеоријске основе полифонијског типа сижеа положене су у осећању за историјску перспективу на коју нас позива Е. Ауербах. За Ауербаха је неприхватљиво познавање само једне епохе у науци о књижевности, ограничавање на неко уско специјално подручје или појмовни апарат. Бавити се само једним специјалним подручјем ствара обиље проблема и врло деликатну ситуацију („онај ко данас жели да буде, на пример, провансалиста, а не влада ничим другим осим одговарајућим деловима лингвистике, палеографије и савремене историје, тешко да ће моћи да буде добар провансалиста“; Ауербах 2009: 122-123). Такво запажање о погубности сваке искључивости и специјализације на једну уску област или епоху у науци о књижевности исказује, готово у исто време, Михаил Бахтин. У *Одговору на питање редакције часописа „Нови мир“* Бахтин наводи проблеме који су и данас актуелни, али нажалост, често намерно пренебрегнути: опомиње на опасност ограничавања књижевног

феномена само на епоху у којој је настао, истиче да се не сме говорити о једном спасоносном методу у књижевној теорији, већ су нужни различити приступи, подсећа да су у жанровима (књижевним и говорним) закључани смисаони потенцијали који у епохи савременој писцу најчешће не могу бити разоткривени.

Полифонијски тип сижеа поседује целовитост и самопредметност, те своје значењско богатство нуди синтетичком филологу који неће изоловати појединости и ставити их „у теглу са формалином, изговара(јући) магичне речи да је то 'само на тренутак', да је то само део“ (Шкловски 2015: 125). Напротив, посветиће се целини која се открива у њеним самобитним деловима (Ауербах 2009: 133), односно матичним ћелијама пишчевог опуса. Полифонијски сиже је хетероген и хетероструктуралан, он престаје да буде „пасивни носилац значења“ и постаје „динамичка, унутрашње противречна појава“, сходно томе, „истовремена манифестација неколико језика“ (Лотман 1986: 106-107). Његова је структура двојезична (дијалoшка) и почива на проблемима међутекстуалних односа. Ту спадају питања везана за преображавање једног текста у други (парафраза, препричавање, пародија), „текст у тексту“, различити облици интертекстуалности⁷⁷. Полифонијски сиже, у складу са смером који предлаже Л.

⁷⁷ Када је реч о простору значења полифонијског сижеа, на терминолошком и појмовном плану, неопходно је скренути пажњу да није реч о интертекстуалности у општеприхваћеној традицији француског структурализма. Интертекстуалност Јулије Кристеве као појам и термин често је лоше схваћен и коришћен, прилично нејасан и распршен и након свих покушаја да се разјасни, о чему је и сама писала (*Револуција у поетском језику*), предлажући да се замени термином „транспозиција“. Сваки теоретичар који овај термин употребљава долази у ситуацију да га због традиције француског структурализма мора редефинисати у корист властитих потреба, често сужавајући Кристевин појам са намером да значење текста конкретизује, уместо да га распрши у неодређеност.

Лоран Жени (Laurent Jenny) је у есеју *Стратегија форме* (1976) вратио расправу њеним коренима, Тињановљевој теорији пародије, Бахтиновом концепту хетероглосије и Лотмановој идеји о књижевности као секундарном језику. Жени примећује да интертекстуалност може бити експлицитна и имплицитна, тј. почивати на материјалу текста или на употреби заједничког кода. Тако тумач мора бити обазрив када успоставља релације међу текстовима, јер текстови можда нису непосредно експлицитно повезани, већ само могу делити исти код, на чему и почива Женетова типологија транстекстуалности (архитекстуалност, хипертекстуалност, метатекстуалност). Експлицитну повезаност текстова препознали су М. Цар и М. Савковић. Цар је

Жени, представља форму транстекстуалности као вид проблематизације архетипских модела у књижевности које познији текстови даље развијају, трансформишу или превазилазе.

Различити видови транстекстуалности учествују у образовању полифонијског сижеа у чијој „основи скоро увек лежи стварни сукоб, на различите начине превазиђен у различито време“ (Шкловски 1985: 97-98). Баладични заплет у *Поварети* и библијски заплет у *Пилипенди* пример је како се исти сукоб на различите начине разрешава у различито време. Сиже који је у једној књижевној епохи или фази компонован патетично (нпр. витешко-сентиментални у *Ускоку*) у другој фази подлеже стилизацији (нпр. *Бакоња фра Брне*). Реч је о томе да традиционални сиже одређеног времена добија нов смисао и постаје сиже другог времена. Разне епохе на различите начине тумаче сиже, па је постављено питање да ли и аутор различито тумачи исти сиже (ор. cit: 105). Судећи према дијалектици реторичке и стилистичке поетике сижеа, Матавуљ одиста различито тумачи исте сижее у различитим стваралачким фазама. Такође, различите епохе различито гледају на иста морална и религиозна питања, одакле и потиче дијалектичка (полифонијска) сижетика, јер „загонетка сижеа у различитим временима одгонета се на различите начине“ (ор.cit: 109). *Бакоња фра Брне*, *Поварета*, *Пилипенда*, *Привиђење нашег џентлмена*⁷⁸, *Аранђелов удес*, *Наумова слутња*, *Ђукан Скакавац*, *Пошљедњи витезови*, *Авимелех*⁷⁹ потврђују „опште

приметио да је Матавуљ „често тражио угледнике“ међу мајсторима приповетке и романа, те је држао да је као врстан познавалац европских језика и књижевности од њих „узајмљивао само брус да на њему изоштри свој књижевнички занат“ (Цар 1932: 146). Такође и Г. Ерор, који је сматрао да су француски књижевни утицаји (Мопасан, Зола, делом и Доде) „допринели развијању и испољавању Матавуљевог књижевног талента, што сведочи да постојање књижевних утицаја није нужно минус за њиховог *примаоца*“ (Ерор 1981: 124).

⁷⁸ Приповетка *Привиђење нашег џентлмена* веома је блиска Мопасановим приповеткама посвећеним темама лудила, те местимично одаје утисак Мопасановог дела (Ерор 1981: 89). Идентичног сижеа, примећује аутор, код Мопасана нема, али *Орла*, *Он?*, *Крчма* и *Привиђење* имају исту тематску основу (надреалне халуцинације) која је блиска Матавуљевој причи о привиђењу леша са свесним очима које прогони јунака приче.

⁷⁹ О контрапунктирању библијских сижеа који су супротни смислом у приповеци *Авимелех* (рођење Богомладенца – покољ деце у Витлејему) пише О. Радуловић (2011: 272-274). Ауторка запажа цитатни дијалог између *Талмуда* и *Новог завета* који прераста у полемику између

правило: уметничко се дело доживљава на фону других уметничких дела и путем асоцијација са другим уметничким делима. Форма уметничког дела одређује се односом према другим формама које су постојале пре њега. (...) Не само пародија, него свако уметничко дело ствара се као паралела и супротност неком обрасцу. Нова форма настаје не зато да изрази нов садржај, него зато да замени стару форму која је већ изгубила своје уметничко својство“ (Шкловски 2015: 43-44). Нове форме баладичног сижеа *Поверате*, лутајућег сижеа *Наумове слутње*, архетипског сижеа *Ђукана Скакавца* и новелистичког сижеа *Бакоње фра Брна* не изражавају нову садржину, о чему ће бити речи на следећим страницама, већ замењују стару превазиђену форму баладичне приповетке, народне пучко-побожне приче, романтичарске поеме и пикарског романа.

Јевреја и хришћана и кулминира мишљу о релативности истине. Матавуљев однос према *Библији*, овде у својству архитектста, обележен је новим начином читања *Светог писма* и отклоном од конвенционалних тумачења. Прича *Свињар Адам* такође поседује библијску архимотивику, али у њој нема смисаоне полифоније, јер изостаје архисиже. Иако се донекле приближава типу календарског сижеа, одсуство сакралног хронотопа оставља је изван наведених класификација.

10. 1. БАЛАДИЧНИ СИЖЕ

(ПОВАРЕТА)

Европска књижевна традиција, држао је Богдан Поповић, неопходна је за култивисање националне књижевности путем литерарних образаца који таквој плодотворној размени посредују. Према Поповићевом суду, приповетка ће бити утолико савршенија уколико је писац био у прилици да се упозна са обрасцима, односно, са новим приповедним техникама, богатијим и ширим темама, занимљивијим психолошким мотивима, дубљим, филозофским знањима о човеку, комплекснијим заплетима и другачијим погледом на свет. За репрезента ове тезе Поповић ће изабрати *Поварету* (1901) Симе Матавуља, лирску минијатуру којом је инаугурисан први број *Српског књижевног гласника*. Не упуштајући се, нажалост, у опсежније тумачење, у неколико речи закључује да је *Поварету* „са њеном благом иронијом, са њеним индულгентним песимизмом, могао (...) написати само човек са јачом књижевном културом“ (Поповић 2001: 22). За Лазу Костића *Поварета* је била Матавуљева „првоврсница“, његово најбоље дело, боље и од *Бакоње фра Брна* (в. *Књига о Матавуљу* 2009: 68). Како је за тумачење *Поварете* од пресудног значаја указивање на инвентивне поступке којима је Матавуљ вешто и пажљиво конструисао књижевну форму науштрб садржине приче, ваља подсетити на још један суд Богдана Поповића. Као представник естетичке критике није пропуштао да истакне значај књижевне форме, те је поводом тада горућег питања о борби између садржине и форме Поповић очекивано приметио да садржина и форма само у заједници могу дати „лепо уметничко дело“, али се упркос томе приклонио књижевној форми и приметио да је обрада материјала много важнија од теме и садржине дела.

Матавуљева *Поварета* припада међужанровској форми прозне баладе, у ширем смислу лирске приповетке, баладичне приповедне песме, према мишљењу В. Латковића или форми сентименталне баладе по Н. Бартуловићу. Детерминанта прозне баладе је однос фабуларног (новелистичког) и сижејног (баладичног) слоја, односно, укрштање прозе и поезије. *Поварета* је кондензатор културног сећања на вишевековну традицију уметничке и фолклорне баладе, те је

интертекстуалност, у функцији текстуалне епистеме, узета као делотворна интерпретативна стратегија која омогућава прираштај уметничког смисла. Интертекстуалне интерференције су у *Поварети* места алтернативе: читати унивокално, са полазном претпоставком да је у питању само фрагмент шире „слике са далматинских острва“ или еквивокално, континуираним враћањем наративном језгру. Право говорећи, резултат оба читања је неодлучност која је увек гаранција за продужење живота књижевног дела (в. Лахман 2009а: 108).

Интертекстуалне алузије у *Поварети* нису део лексичко-цитатног, већ сижејног фонда, те је реч о сижејном цитату пореклом из инваријантног фолклорно-романтичарског сижеа о мртвом веренику, односно, мртвој невести. Додатну потешкоћу ствара сиже о мртвој невести који, сам по себи, постоји у контексту *Поварете*, али није изражен у виду прерасподеле мотива, већ је подразумеван у поступку песничке еквиваленције. Сижејни еквивалент значи да радња у Матавуљевој причи постоји у потенцији, али није наративизована. У причи постоје јасни сигнали реалистичке прозе (стил, говорни идиом јунака, преовладавање свезнајућег приповедача и спољашње перспективе, специфична семиотика свакодневице, културно-социјални контекст и поджанр „слике“⁸⁰). Међутим, приказ Јурајевог привиђења мртве невесте Марице Танфаре садржи структурне сигнале који се не могу декодирати у назначеном кључу. У младићево привиђење мртве несудојене невесте Матавуљ укључује романтичарски стилски регистар који никако не одговара демонстрираном реалистичком проседеу претходно приказаних сцена.

„Њека лупњава и њеки крјештави глас тргоше га из заноса. Њихов пијетао први се усуди да наруши дубоки спокој острва. Остали по селу као да се почеше надметати. Кад опет све заниједи, Јурету подиђе језа, сјети се свих прича из дјетињства. Ено се отварају бијеле гробнице око Госпе од анђела и излазе мртви, најприје они скорашњи, који се нијесу још навикли самавању! Ено поварете

⁸⁰ Поднаслов а уједно и жанровска детерминанта „Слика са далматинског острва“ постоји у првом издању из *Српског књижевног гласника* (књ. I, бр. 1/1901), потом у *Песничком зборнику* (ур. Јован Максимовић, Београд, 1902), док у збирци приповедака *С мора и с планине* (1901) и последњем издању *Сабраних дела* (2007) приповетка носи поднаслов „Са далматинског острва“.

Марице, која није знала за његову љубав, која је тек почетком те ноћи све дознала, па сад хита к њему да узме прстен...Пламичак на столу заигра, њешто шкргну вратницама и Јурета, ужаснут, устаде. Али то је трајало тренутак. Права његова нарав, тежачка и мрнарска, надвлада тренутну слабост и он, оборив главу, изговори розарије за покој поварети.“ (Матавуљ 2007: 359).

Фридрих Ниче је у једном афоризму о доброј прози приметио да се само пред лицем поезије може писати добра проза, јер поезија представља непрекидан, учтив рат са прозом, и сва њена лепота састоји се у томе што она непрестано избегава поезију и противречи јој. Наиме, упркос културним баријерама остварен је невероватан ареал распрострањања сужеа који се данас налази у интернационалном поседу нордијске и словенске традиције. Прототип свих фолклорних и уметничких рецидива свакако је *Ленора* (1773), готска балада Готфрида А. Биргера која је у оригиналу, преводима и прерадама одувек примана као редак културни догађај. У руској поезији општепознате су *Људмила* (1808) и *Светлана* (1812) Василија Жуковског, *Олга П. А. Катењина* (1816), у пољској *Бекство* (*Útěk*, 1830) Адама Мицкјевича, у чешкој *Свадбене кошуље* (*Svatební košile*, 1853) Карела Ј. Ербена, а њима је претходила *Коринтска невеста* (*Die Braut von Korinth*, 1797) Ј. В. Гетеа. Позната је, такође, енглеска (шкотска) народна балада *Лена Маргарета и драги Вилијам* (*Fair Margaret and Sweet William*), у варијанти *Вилијамов дух* (*William's Ghost*)⁸¹, потом Гетеова *Неверни момак* (*Der untreue Knabe*) и коначно, *Анабел Лу* (*Annabel Lee*, 1849) Едгара А. Поа. Несувисло би било зачудити се зашто је *Поварета* одмах по објављивању преведена и на руски и на немачки језик. У српској фолклорној традицији песма о Ленори присутна је у варијанти сужеа о мртвом брату у лирско-епској песми *Браћа и сестра*, из које су, по мишљењу В. Волнера, проистекле бугарска *Лазар и Петкана* (1861) браће Миладиноваца, стотине албанских и грчких варијаната и

⁸¹ Извори у којима се могу наћи наведене баладе су:

Жуковский А. Василий. *Собрание сочинений в 4-х томах*. Т. 2. Москва: Гослитиздат, 1959.

Mickiewicz, Adam. *Balady a romance*. Praha: Mladá fronta, 1998.

Erben, Karel Jaromír. *Kytice z pověstí národních*. Praha: J. Pospíšil, 1853; Erben, Karel Jaromír. *Kytice*. Praha: Garamond, 2006.

Child, Francis James. *English and Scottish Popular Ballads*. New York: Dover Publications, 1965.

хрватска *Девет Посаваца и сестрица Дуњица* коју је у *Српским народним пјесмама из Лике и Баније* (1885) издао Никола Беговић. Када се све сабере, *Поварета* је једна од најлепших Матавуљевих *речи на делу*: „Не ваља имитовати генијалне писце“, вели, „ваља помњиво проучавати како они асоцијавују спољне утиске, како у њих уносе склад и сразмер; ваља се надахњивати њиховим духом и независношћу, али имитовати је штетно. Ко ће читати српске имитаторе Гогољеве, пошто је читао самога Гогоља?“ (Матавуљ 2008а: 196).

Питање које се само од себе намеће гласило би: да ли је сижејни цитат *Поварете* пореклом из уметничке баладе *Ленора* интернационалног ареала или из балканске фолклорне баладе о мртвом брату похођанину, код нас познате као *Браћа и сестра* (Вук, II, № 9)? Одговор захтева разрешење другог дискутабилног питања о приоритетности порекла сижеа о мртвом веренику, односно питања да ли је прво образован сиже о Ленори или фолклорни сиже о мртвом брату. Виктор Жирмунски је категорично тврдио да постоји генетичко сродство између сижеа о мртвом веренику и мртвом брату, тј. да је фолклорна балада о мртвом брату у походима измењена варијанта песме о Ленори⁸². Павле Поповић као присталица те генетичке теорије у чланку *Из наших народних приповедака* прилаже компаративну анализу комплетне сижејне схеме из деветнаест приповедака писаних по узору на *Ленору* (Поповић 1919: 53-65). Он предочава да се сиже о мртвом брату, у којем постоји читав низ мера за спасавање девојке, од чаролије и народних веровања до хришћанског уздања у Бога, временом одвојио од сижеа о

⁸² Сиже о мртвом младожењи Виктор Жирмунски припаја најкаснијем песничком репертоару новелистичког (баладичног) садржаја и назива га сиже „мртви брат“. У јужнословенском сижеу познатом свим европским народима као *балада о Ленори* уместо мртвог младожење за девојком долази брат-мртвац. Генетски, закључује Жирмунски, овај сиже о мртвом брату није независан, већ потиче од европског сижеа о мртвом младожењи (Жирмунский 1958). Са друге стране, В. Волнер 1882. године објављује у Јагићевом *Archiv fur slavische Philologie* (Band VI, 239-269) чланак *Der Lenorenstoff in der slavischen Volkspoesie*. Волнер је сакупио све словенске варијанте сижеа о Ленори, делећи их у две категорије. Прву која броји руску, чешку, пољску, украјинску и литванску верзију назива северном а другу, где се налазе јужнословенске верзије, хрватска, грчка, албанска, бугарска, јужном. „Северна“ је рецидив нордијских, енглеских, скандинавских и немачких песама о Ленори, док је „јужна“ за чисти прототип имала српску народну песму коју је Вук штампао 1875. године. Питање је да ли је Волнер погрешно што је уопште сижеу о „мртвом веренику“ припојио јужнословенски о „мртвом брату“.

Ленори. Н. Милошевић Ђорђевић се приклања мишљењу Жирмунског и Поповића, прикључујући се стогодишњем проучавању сужеа о Ленори код нас зачетом монографијом И. Шишманова. Она истиче да без сумње постоји заједничка тематско-сужејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и баладичне прозне традиције и да је европска традиција баладе о Ленори утицала, бар по основној идеји, на сродне балканске обредне и лирске песме о мртвом брату или веренику⁸³. Хатица Крњевић, такође, подржава теорију Жирмунског и не двоумећи се закључује да је песма *Браћа и сестра* поетска реализација баладичног мотива „Ленора“ (Крњевић 1997: 40). Генеза балканских варијаната је започела од уметничке (немачке, чешке, руске, пољске или украјинске) баладе, чије су варијанте у једном тренутку упиле у себе мотив мртвог брата-похођанина, да би балада временом постала лирска песма о уобичајеном обредном похођењу брата сестри-невести без готског мотива вампира. Током времена лирска песма се осамосталила од баладе о Ленори и добила засебну сужејну схему у оквиру свадбене песме (в. Карацић 1898: 530-531). Већ је примећено и илустровано етнографском грађом у коликој мери се српска варијанта *Браћа и сестра* (Крњевић 1997: ор. cit) или личка *Девет Посаваца и сестрица Дуњица* разликује од баладе о Ленори, пре свега на сужејном плану развијеном из формуле „удаја надалеко“ и „мртви брат“. У балади *Браћа и сестра*, први пут објављеној у корпусу лајпцишке збирке из 1824, сестра својим очајањем и заклинањем не да мира умрлој браћи и један од њих, не би ли испунио обећање и повиновао се свадбеном обичају похода, излази из гроба како би походио удату сестру. Док је у балканским варијантама мајка централна

⁸³ За преглед свих варијаната песме о мртвом брату у српскохрватској поезији в. Милошевић Ђорђевић 1971: 318 и попис словенских верзија у *Индексу мотива народних песама балканских Словена* 1984: 618. Питање о генолошкој зависности сужеа о Ленори и сужеа о мртвој браћи похођанима још увек није добило свој коначан одговор. Насупрот присталицама генолошке теорије налазе се заговорници теорије која искључује генетичку сродност, попут И. Созоновича, који је тврдио да је циклус о „мртвом брату“ самосталан и да нема унутрашње сродности са сужеом о „мртвом веренику“ (в. Н. Созоновичь. „Пјсни и сказки о женихѣ мертвецѣ или братѣ мертвецѣ“, *Вартовскія университетскіе известія* I, стр. 7-6; II, стр. 17-48; III, стр. 49-80 (1890) и Н. Созоновичь „Ленора Бюргера и родственные ей сюжеты въ народной поэзи европейской и русской“. Варшава, 1893).

фигура и њена клетва покреће радњу, у *Браћи и сестри* удата сестра чека да јој браћа дођу у походе не знајући за њихову смрт. Осим генолошке припадности која очевидно *Поварету* припаја европској баладескној традицији, а не јужнословенском циклусу *мртви брат*, значајно је приметити један занимљив случај који говори у корист *Поварете* као *Леноре* Симе Матавуља. На српскохрватском говорном подручју сиже о мртвом брату-похођанину има само један, стиховани облик. Међутим, сиже о мртвом веренику појављује се код нас искључиво у прозној форми. Тим пре, прозне варијанте сижеа о Ленори, које су у време настанка *Поварете* кружиле у не малом броју извора, не смеју бити пренебрегнуте када је реч о писцу склоном асимилацији како домаћих тако и страних литерарних образаца⁸⁴.

⁸⁴ Прозни облици сижеа о Ленори објављени су у следећим изворима:

1. *Hrvatskih narodnih pripovijedaka*, sabrao R. Strohal. Na Rieci : [s.n.], 1886, 114-115. (Књ. 1: *Narodne pripovijetke iz sela Stativa*, 1907); Књ. 2: *Narodne pripovijetke iz grada Karlovca, sela Lokava, Delnica i Trgovišta Vrbovskoga*, 1901, 34-35; Књ. 3: *Narodne pripovijetke iz grada Rijeke, trgovišta Mrkoplja i Ravne Gore, te sela Broda na Kupi i Oštarija*, 1904, 101-103.
2. Варијанта М. Ваљавца у збирци хрватских народних приповедака из 1858.
3. *Босанска вила*, IX, 11, 1894, 171. („Варење мртвачке главе“).
4. *Јавор*, XXXXIII, 1876, 1045-1050. („Мртвац“).
5. Варијанта Дамјана Прерадовића у 137. књизи *Летописа Матице српске* (1884) под насловом „Дјевојка и два мртваца“.
6. *Летопис Матице српске*, 139, 1884, 102-103 („Зашто се не преде очи св. Теодора“).
7. Fr. Krauss, *Sagen und Marchen der Sudslaven* I. Leipzig, 1883, 70.

Изузетно, ваља поменути и варијанте које нису хронолошки кореспондентне са *Поваретом*: *Босанска вила*, 1907, XXII, 6, стр. 91 („Дјевојка и вукодлак“); *Венац*, IX, 6, 1924, 445-447 и *Венац*, X, 6, 1925, 446-447; Гавриловић Андра, *Двадесет српских народних приповедака*. Београд, 1925², 49-51.

О еволутивним токовима баладичне приповетке у српској књижевности писао је Д. Иванић, издвојивши основне постичке смернице жанра. У баладичној приповеци преовлађују мотиви смрти и љубави преломљени кроз судбински сусрет и лирски тон, те је стога „најизразитији простор присуства романтике у прози“, „најистакнутији рецидив романтичарског блока“, пример „лиризације нарације у правцу меланхолично-сентименталног тона“, настала под утицајем европских књижевности али и усмене народне књижевности. Њен унутрашњи ритам „више упозорава на мисао него на реч“, „фабула се најчешће састоји из епизода одласка или повратка у неку средину, неочекиваног или поновног сусрета, безмерне љубави и заклетве на верност“. Препреке су мотивисане социјално-породичним односима, те се баладични сиже често

Тематика балада, сматрају проминентни проучаваоци овог жанра, не може бити заснована на било којој фабули, само на пажљиво одабраној причи која није оригинална већ је, готово увек, прерађени сиже. Баладе засноване на сижеу о мртвом веренику или мртој невести припадају условној категорији нуминозних балада са обредно-магијском основом (условној, јер класификације балада не садрже *principium divisionis*). Литерарни сиже о мртвом младожењи образовао се на празнично-календарској обредној основи и добио је током 19. века стабилну, инваријантну а притом живу формулу. У фолклорно-обредној и литерарној традицији сиже о мртвом веренику/ невести најчешће је повезан са мотивом прорицања судбине, гатања и „погађања“ будућег супружника. Такође, врло је индикативно да се за суђеног младожењу у пророчком сну или другом облику невестиног гатања узима лик војника који странствује далеко од отаџбине. Синописис сижеа Биргерове *Леноре*, али и фолклорно-романтичарских варијаната *сижеа о Ленори* укључује пажње вредне моменте.

Баладични *сиже о Ленори* али и *сиже о мртвом брату* редовно се развија у истом правцу: сузе ожалашћених не дају покојнима мира и вереник / брат враћа се из мртвих да походи вереницу / сестру. Ипак, мотивација се разликује: у неким баладама појава авети је освета за неверство, у неким је условљена неизмерним туговањем ожалашћених, у неким обећање на верност гони мртваца да устане из гроба (в. Кајзер 1973: 65). Експозиција сижеа у већини наведених балада представља ситуацију ишчекивања. Упркос дугогодишњем очекивању повратка, Ленорин младожења се не враћа из рата, те се Ленора сломљена тугом и очајем, уместо помирења са властитом несрећом предаје гневу и оптужује Бога за неправду. Након савета опрезне мајке да оде у цркву и моли за покајање и Ленориног одбијања да се покори, мртви младожења као извршилац божанске

заснива на противљењу мајке љубави детета, уплитању мотива мајчине клетве која заљубљене одводи у смрт, а апсолут љубавног завета сукобљава се са „протагонистима отпора (мајка)“, односно, патријархалним моралом, покорвањем деце вољи родитеља, те је једини излаз смрт и трагични расплет: „Честа мотивација препрека остварењу идеалне љубави је и неочекиван одлазак, диктиран неопходношћу, случајношћу, с погибијом у рату или неспоразумима. (...) У овим случајевима заљубљени умиру, поготово кад дознају за смрт вољене особе“. Притом, баладични сижеи „ретко успевају да психолошки мотивишу своју фабулацију или опште околности збивања“ (Иванић 1976: 152, 154).

воље долази по невесту и одводи је у гробницу. Грозоморни пример кажњавања подсмевања Богу, како каже Е. Штајгер, окончава се безумљем и смрћу, додатно наглашеним песмом о трпљењу и смирењу која допире из хора уплаканих духова. У знаменитој балади Е. А. Поа *Анабел Ли*, написаној пред смрт, његов омиљени мотив смрти лепе жене предочава се кроз глас наратора, који приповеда како је у младости „у краљевству крај мора“ заволео Анабел Ли љубављу толико јаком да су јој и анђели завидели, али да је и након њене смрти изазване болешћу љубав остала подједнако дубока и траје, у сну.

Док је у баладама присутна антибајковна обрада свадбеног мотива (свадба се претвара у смрт и сахрану), у *Поварети* се примењује начело инверзије – Маричина смрт и сахрана се претварају у свадбени мотив, наговештену заруку Јурете и Паве. Поход мртве невесте се одвија у Јуретином привиђењу и Луцином сну, уместо на јави као у романтичара, чиме се поништава бајковна бинарна опозиција два света, подрива фантастична (или нуминозна) мотивација и уводи реалистичка психолошка мотивација⁸⁵. Луцин сан о мртвој невести је варијанта матримонијалног обредног гатања будуће невесте по сну, често присутног у фолклорној свадбеној поезији као рефлекс претхришћанске ониромантије која је упркос снажном црквеном корективу тежила да открије божју вољу уз помоћ снова. Иако би се у први мах рекло да је религиозна мотивација кључ, као што је случај у европским баладама са сижеом о Ленори, она ипак не може опстати поред народног веровања о сну као гласу божје воље и веровања да свадбени обред копира, у огледалски изокренутом облику, обред сахране, услед чега младожења или невеста у обредном прорицању добијају лик мртваца (в. Крњевић 1997: 68). Владимир Проп (2012) такву инверзију свадбе и сахране објашњава

⁸⁵ Начело инверзије може произвести пародију естетике страшног и готског сижеа у духу менипејске сатире (в. повест Бестужева-Марлинског *Страшно гадание*, песме М. Ј. Љермонтова *Кларису юноша любил*, *Любовь мертвеца* и *Демон*, Н. Н. Каразинова прича *Невеста*, у којој се у својству придошлице из загробног света узима невеста). Иако начело инверзије мотива свадба-сахрана и лика невеста-младожења то допушта, Матавуљ се није определио за пародију романтичарске баладе. Поступак замењивања фантастичне и нуминозне реалистичком мотивацијом у сижеу о мртвом веренику није нов. У *Светлани Жуковског* или Пушкиновом *Евгенију Оњегину* поход мртвог младожење се разобличава ироничком дистанцом а у балади *Сан барона Антона А. Делвига* невеста долази младожењи у сан и тражи спасење.

народним веровањем у продуктивну моћ смрти, када брак постаје метонимијска замена смрти, док Чајкановић (1925) сиже о походу мртвог брата везује са обредом свадбе и култом мртвих у оквиру одреднице о Ленори, наводећи као илустрацију управо песму *Браћа и сестра*. Следом тих појашњења, може се закључити да су Луцин сан, који доиста сугерише обред свадбе као метонимијску замену смрти и Јурајево ноћно магновење о мртој невести два најважнија елемента у Матавуљевој обради сижеа о Ленори. Неочекивано срећно финале причу приближава жанру свадбене тужбалице која радосни обред испраћа тужбалицама о судбини девојке лишене љубави (Проп 1961: 20). *Поварета* је својом меланхоличном атмосфером одиста попут „свадбене песме тужне као плач погребни“, рекао би Пушкин (ор. cit: 47). Дакле, у Луцином сну нема места за религиозну епифанију зато што је потиरे секуларизација из народних веровања, односно, релативизација хришћанског анахоретизма.

Религиозна епифанија, као основ религиозне мотивације у књижевности, представља религиозно искуство које је, у кратким цртама, Х. Ортега и Гасет изврсно сажео: „Шлајермахер суштину религиозног налази у осећању чисте и просте потчињености. Када човек успостави прозачну блискост са самим собом, осећа се као да лебди универзумом, не управљајући више ни самим собом ни другима; осећа да је апсолутно потчињен нечему – назовите то нешто како хоћете. Дакле: здрав дух, неочекивано, у читању или животу, остаје затечен осећајем *апсолутне* надмоћи – хоћу да кажем, открива неко дело, неки карактер чије границе са свих страна превазилазе подручје наше спознајне моћи“ (Ортега и Гасет 2000: 39). Такво искуство чисте потчињености је можда предочено у причи *Наумова слутња*, но у *Поварети* је у питању поступак преусмеравања хришћанског аскетизма према претхришћанском ослобађању телесног живота, увелико познатом из Гетеове *Коринтске невесте*, готске баладе са ноторним тематско-мотивским комплексом (повратак младића из туђине – сазнање да је невеста преминула након његовог одласка и љубавног очајања – појављивање мртве невесте у младићевом ноћном привиђењу – невестина жеља да младожења узме њену сестру – мајка саветодавац која прекида сваки однос између младожење и мртве невесте позивањем на хришћанску доксу). За разлику од Биргера, Жуковског и Ербена, Гете, попут страшног читаоца *Коринтске невесте*,

Н. Г. Чернишевског, а рекли бисмо и Симе Матавуља, изражава протест против нехуманости рестриктивног хришћанског морала и телесног самоодрицања који потискују радосни витализам и слављење путене љубави⁸⁶. Телесни приморски витализам и „радост живовања“ би у романтичарском окриљу богоборства попримили две манифестације, хибрис или вампиризам. Но, у новом културно-социјалном контексту вера у Бога се секуларизује Луциним сном који спаја погребни (Марица) и свадбени обред (Пава), те отвара неочекивану могућност младићевој љубавној срећи.

Сновидно привиђење Јураја Лукешиха је чврста микроструктура у коју је усађен баладични инваријантни сиже, отргнут из романтичарске литерарне семиотике и укључен у реалистички наратив. Снови и привиђења у књижевном делу су уметнички поступак, конструисан и осмишљен ауторовом интенцијом и сходно томе као сижејни и композициони поступак се морају и анализирати. Мотив Јуретиног привиђења као и Луциног сна је композициони и сижејни фактор, те кретање у оквирима ониропоетике, рецимо, тумачење сна као еротске фрустрације, компензације или религиозне епифаније не може бити задовољавајући одговор на питања која *Поварета* поставља⁸⁷. Луцином сновиђењу о мртвој невести основа је фолклорно наслеђе, док је Јурајевом привиђењу основа ризница европске романтичарске баладе. Тако се *фабула* приче приклања фолклорном предлошку који је, за разлику од романтичарских балада, поткрепљивао моралну снагу и „здрово осећање живљења“. Примера ради, у балади *Браћа и сестра* или Ербеновој *Свадбене кошуље* сиже се образује на веровању да се „мртви не смеју сузама узнемиравати“, као што Луца каже сину.

⁸⁶ „Послије њега (Илије Беаре, прим.аут), најближи и најбољи ми ослонац бјеше Лабуд Врбица, с којим сам тада читао њемачке класике“, вели у *Биљешкама* (2008: 155). А о вештом суспрезању паганске и хришћанске свести у појединим приповеткама (*Чеврљино злочинство*, *Ђукан Скакавац*, *Ошкопац и Била*, *Пилипенда*) било је помена (в. Иванић 2009: 4).

⁸⁷ „Ониропоетика“ је терминолошка варијација појмова „књижевна хипнологија“, „онирсфера“, „ониротопика“ (ониротоп), „онирокритика“ (в. Теперик Т. Ф. „Литературно сновидение: терминологический аспект“. *Литература XX века: итоги и перспективе изучения. Материалы Пярых Андреевских чтений*. Москва, 2007, стр. 47-55). Поменутој традицији тумачења књижевног дела, првенствено Фројдовој психоаналитичкој елаборацији „књижевних“ снова међу првима се супротставио Лав С. Виготски. Његова аргументација овде се подразумева.

Са друге стране, *сиже* приче се приклања романтичарској балади која је по правилу трагички интонирана и одише „индулгентним песимизмом“. Не само да фабула и сиже, иако у опречном односу, воде порекло из баладескне традиције, него су и композиција и стил обликовани у духу баладе.

Као протејски, еклектички жанр који се врло лако уклапа у хегелијански појам тоталитета уметности, балада се не може дефинисати темом, атмосфером нити тоном, већ искључиво структуром, због чега се и формирала замисао о балади као међужанру у својству четвртог рода – *баладике* (Мерилай 1990: 3). Не постоје уско специфичне баладичне теме, нити је за баладу увек неопходан тон мистериозног и нуминозног, расплет није нужно трагичан, а може бити чак хумористичан или ироничан. За *Поварету* је функционалан још увек актуелан диктум трансжанровског одређења термина *балада* и *баладично*, којим Кајзер проналази баладичне тенденције у новели (и појединим врстама драме), примерима илуструјући лаке прелазе од баладе ка краткој прози и обрнуто. Ако се претпостави да је *Поварета* створена из духа баладе, онда се превасходно указује на њену унутрашњу структуру (баладични сиже), а тек потом на спољашњу, жанровску. Другим речима, ефектност Матавуљеве баладескне приче крије се не само у материјалу, тематици и мотивима (садржини), већ и у преосмишљавању инваријантног сижеа о Ленори (форми). Сензационалистичко-готски романтичарски баладични мотиви замењени су стишаном режијом, деликатном стилизацијом и суздржаношћу којом се постиже силан утисак.

Међужанровско препознавање *Поварете* као баладе у прози није нарушавање строге родовске диференцијације, тим пре што је жанр прозне баладе у теоријама балада одавно примећен и описан као еквивалент новеле (Fromm 1956; Кајзер 1973)⁸⁸. Одлика баладе је њена новелистичност, при чему се

⁸⁸ У савременим теоријама жанра балада се третира као епска врста (Laufhütte 1979, 2009; Steffensen 1971). Гете је вероватно први говорио о томе да баладу не треба посматрати са позиције жанра, те за одређење жанровске природе баладе узима еволутивну поетику укрштања са епским и драмским жанровима. Кајзер се, узевши не само баладу, већ и новелу и идилу као род, приклања Гетеу, сматрајући да је поглед на свет (Weltsicht) тај који дело чини баладеским. Он, такође, говори и о разградњи баладе, поступку којим се доцније успоставља новела (уп. Kayser, W. *Geschichte der deutschen Ballade*, 1936).

новелистички садржај узима у значењу тематске сфере личних, љубавних и породичних односа супротно херојско-епском садржају. Због сродног генолошког порекла баладе и новеле, двају жанрова демократске културе, прелаз из једног у други је у *Поварети* лак и неприметан. Укрштај баладичног и новелистичког начела догађа се у лиризацији новелистичког заплета приче. Наиме, у Матавуљевој *Поварети* се, као и у балади, новелистички заплет испољава тек имплицитно, а под новелистичким начелом подразумева се концентрација приповедања око тачке прелаза од старог животног поретка ка новом. Под „новелистичким“ овде се мисли и на уско тематско одређење, будући да се у баладама врло често опева свадбени догађај, освајање невесте, супарништво због жене, љубавна превара и други слични догађаји из приватног, свакодневног живота који су својствени новелистичком жанру. Пример за преплитање баладичног и новелистичког је читав низ прозних српскохрватских фолклорних варијаната сижеа о Ленори. Или, рецимо, Ербенова балада *Свадбене кошуље*, прототип за приповетке са сижеом о Ленори из *Летописа Матице српске и Бранковог кола* (в. Милошевић Ђорђевић 1971: 313), која у поднаслову има одредницу „народна прича“, иако је у стихованој форми. Ипак, у баладама се повремено предочавају и догађаји из приватног живота који не укључују љубавни заплет: мотив оцеубиства, пророчанство предстојеће смрти, силовање девојке или туђе жене и сл. И такве баладе су новелистичке, „романизоване“ јер су, као и у романима, фабуларна тежишта догађаји из приватног живота. Фокусирање на приватно, друштвено (типично) лице навело је проучаваоце баладе да баладичну традицију доведу у генетску везу са реалистичком прозом.

Новелистичко начело у *Поварети* није само темом одређено. Матавуљева прича се, уз наглашен отклон од традиције и теорије италијанске ренесансне новелистике⁸⁹, може убројати у новеле ако „новелу сматрамо чистим видом сижејног дела, чији је главни предмет формална обрада фабуле и њен преображај у песнички сиже“ (Виготски 1975: 186). *Поварета* је, дакле, међужанровска форма у којој се у укрштају новелистичког и баладичног начела фабула преображава у песнички сиже. Што је јаче присуство песничке, баладичне

⁸⁹ Истог је става и Ерих Кош, који Матавуљевој приповетку не види као наследницу италијанске ренесансне новелистике (в. *Књига о Матавуљу* 2009: 345-354).

традиције у *Поварети*, то је мања толеранција према вербализму и покаткад празном реторичком ходу реалистичке прозе. Матавуљев стил је прецизан, одмереног темпа и лаконишног интензитета поетске дикције и сведочи о успешном укључивању песничке парадигматике у прозну синтагматику. Она је образац пишчеве дисциплине која мери тежину сваке појединачне речи и одриче се линеарне композиције, емфазе детаља и свега редундантног, као да поручује, по народну, „ријечи треба мјерити, а не бројати“. Једном речју, Матавуљево стилско умеће се образује на техници антиклимакса. Слабљење реторике прозе и стишавање у прелазу од дужих до изразито кратких периода праћено је климаксом на семантичком плану, по принципу пропорционалности *семантички климакс – синтаксички антиклимакс*: повећање важности поетске информације прати пропорционално опадање њене реторичности.

За разлику од већине прича из далматинског круга, *Поварета* у већем степену стреми „сједињавању епске прегнантности и лирских елемената који стварају угођај“ (Steffensen 1971: 127). Предметна интересантност збивања се потпуно повлачи иза стварне сврхе приче: исказивања меланхоличног расположења и свепрожимајућег душевног става. Нема сумње да је Матавуљ уобличио један чист догађајни свет у *Поварети*, али је сижејно обликовање фабуле такво да се симулира ефекат својствен лирици. Танани душевни покрети јунака преводе се у строге, „рационалне“ композиционе облике а емоционално-лирска сила усклађује се са елементима морфолошке захтевности. Та одлика поезије, пише Гете (1996), није у вези са материјалом, него са начином обраде, тим пре што тајновитост баладе почива на начину приповедања. Да је Матавуљев наративни фокус био на епској садржини уместо на лирској форми, рецимо, да је приповедање усредсређено на мотив смрти Марице Танфаре, Луцин сан или љубавни однос Јурете и Марице са могућим перипетијама (издаја једног љубавника, појава супарника, раскол љубавника услед професионалних или стратификацијских разлика, мајчина клетва, итд), тада бисмо се нашли „усред најмалограђанскије плиткости“ (Wagner 1972: 83). Баладични сиже о мртвом младожењи/невести могао је у *Поварети* добити и синтагматско, епско устројство, какво уосталом и постоји у нашој публицистици с краја 19. века, но у том случају би се образовала романтичарска или мелодрамска проза, реалистичка

репортажна „слика“ а у најбољем случају прозна деривација свадбене тужбалице са фолклорним формулама „мајчина клетва“ и „удаја надалеко“.

У балади садржина (фабула) има епски карактер, док је формална обрада (сиже) лирска. Та противречност баладе о којој Хегел говори присутна је у *Поварети* и управо јој она обезбеђује хомогеност. Матавуљева намера је да се у судару епске недоречености (садржине) и лирске доречености (форме прозне баладе), односно, у споју садржајне оскудности и формалне пуноће изазове интензивно естетско искуство. Другим речима, фабуларна лапидарност у овој приповедној минијатури преноси се на обим дела, али се не поклапа са смисаоним спектром значења који је, због поступка песничке еквиваленције, шири и обухватнији од фабуларне маске. Речима Богдана Поповића, у *Поварети* „није питање *шта* но *како*“. Епско начело се сужава до документарности и само маркираних фабуларних тачака: топос радње (далматинско острво Крапан), варијација фолклорног мотивског комплекса сахрана – свадба, имена и професије јунака (Јурај, Луца, Марко, Јоји, Миш Лукешин; Матија, Марица, Пава Танфара), кроки физичких портрета. Лаконизам композиције убрзава финални догађај избора нове невесте како последња реч о томе не би била изречена. Такав лаконизам остварен је баладичним приповедањем догађаја драмским начином, који подразумева градативну напетост и драматизам, фактор недоречености и прегнатности које читаоца остављају зачуђеним услед неочекиваног исхода. Једно од основних приповедних решења у књижевности реализма укључује позоришну „драмску технику“ приказивања сцена и догађаја, без истицања везе међу њима и објашњавања како је до њих дошло, што у прози постаје техника драматизације (Милинковић 2007: 127). Радња се, као и у балади, развија нагло, у прескоцима, од једне кулминационе сцене ка другој, без мотивације која би била везивно ткиво. Реплике јунака се наизменично смењују са дијегезом; број сцена и јунака је сведен на минимум. Понекад се цела балада састоји из кратких реплика два јунака, што је без сумње динамички механизам *Поварете*. Описи, анализе и вредносни судови потпуно се уклањају, јер баладескна реч, запазио је Тињанов (1990), воли хитрост кратке форме и не може издржати дуге стазе. Радња се очевидно развија као и у балади „на прескоке и у хицима“ (Sprünge und Würfe), како каже Хердер у *Кореспонденцији о Осцијану*, чиме се даје предност загонетном

моменту у развоју радње, али и дочаравању „живахности“ и „непосредности“. Уобичајену композициону особеност баладе, промену темпа, Матавуљ примењује делећи радњу на два неједнака одсечка у виду односа дуге кулминације (сазнање о поваретиној смрти и њено привиђење) и брзог а скривеног расплета (Луцин сан). Не само да су сиже и композиција *Поварете* баладични, већ је и стил, језгровит и сведен, рапсодијски баладичан. Матавуљ је, такође, искористио и поступак песничке еквиваленције, омиљен у баладеској традицији још од Биргера. Наиме, прави предмет приказивања није догађај повратка морнара, смрт несуже невесте, Луцин саветодавни чин или Јурајев преображај. Ти догађаји само симболично представљају стварно значење које се налази у сугестији, у потенцији догађаја који су остали неисказани. Зато догађаји приказани у далматинској „слици“ зраче ведрим и бодрим народним духом, иако претеже начин њихове обраде који им није конгруентан, напротив, меланхоличан је и тескобан.

Балада је увек последња карика догађајног низа који иначе остаје „иза текста“, те је и ретроспекција нетипична за овај жанр. *Поварета* по узору на баладу преноси само последње моменте радње, породични дијалог као кулминацију неке дуге, прошле радње затајене иза текста, рецимо, однос Јурете и Марице пре младићевог двогодишњег одсуства или околности Маричине болести. Радња почиње од такозваног петог чина, од Јуретиног повратка и смрти несуже невесте, развија се фрагментарно, у испрекиданим и кратким репликама мајке, оца и сина, стремићи од кулминације једне сцене (сазнање о смрти вољене девојке) ка кулминацији друге (Јуретино привиђење) уз изостављање свега што би могло пружити објашњење Јурајевог одласка са острва, осујећеног љубавног сусрета, непознате болести која убија невесту, Луцине намере да хитро прекине туговање и младићеве спремности да се намах одрекне богоборачког става и пристане на другу невесту. У балади се не поштује увек узрочно-последични редослед тематских блокова, одакле и потиче њена недореченост. Очеvidно да временско-узрочни континуитет, један од најзначајнијих конституената епског приповедања, у *Поварети* уступа пред квазикаузалношћу баладичног приповедања. Мотиви љубавне осујећености, смрти, породичне мимикрије, психолошке стешњености, богоборства и покорности се не развијају, већ се

сабијају један поред другог по принципу контрапункта, како би створили унутрашњу симетрију, односно, дијалектику саморазвитка идеје (нема инстанце која је артикулише). Таква економичност микроструктура симулира ефекат фрагментарности, „исечка“ из стварности. Дијалектика саморазвитка идеје је једна од стваралачких кочница која је у другим, мање срећним приповедачким окршајима бринула Симу Матавуља: „Друга је ствар хоћу ли ја умјети вјешто „говорити ликовима“; хоће ли тај мој говор у ликовима моћи читаоцима исказати ту моју идеју, као што Гончаров тражи. – Угред да кажем, овдје се налази објашњење онима, који мисле да је реалиста што и фотограф; истицање и снажење главних одлика личности није необично и непотребно реалисти, а још мање да фотографски робује мјесту! Такође у овоме се налази одговор многима (не увијек простима и наивнима) који често запиткују приповиједача: „Је ли то баш било? Је ли то истина?“, који не разликују умјетничку истину од друге“ (Матавуљ 2008: 156).

Матавуљ, такође, присваја наративну маску баладе, фигуру „скромног“ приповедача који не види све, иако можда све разуме, те се умногоме разликује од приповедача чистог епског наратива који свет посматра „са врха“ или рефлексije лирског гласа који свет доживљава „изнутра“. Приповедач у *Поварети* углавном посматра „са стране“ и заузима позицију са које не може да изведе уопштен и апстрактан закључак о појавама. То је перспектива која је истовремено проницљива и дистанцирана, осмишљена са намером да се читаоцу пружи слобода да загонетна дешавања реши по личном нахођењу⁹⁰. Читалац може изабрати да ли ће причу читати као несижејну „слику са далматинског острва“ која претендује на ефекат необрађеног исечка из стварности, као причу о провиденцијалности у наивној форми или као виртуозну прозну баладу. Такво

⁹⁰ О промени наративне маске у баладичној приповеци, што је била једна од консеквенци преношења баладичног сижеа у нов социјални контекст, пише Д. Иванић. Када се стабилни сижејни склоп (љубав, смрт, препрека) пренео у нов социјални контекст (село) догодио се прелазак са лирског казивања у првом лицу (лирске слике, где се губи нарација зарад лирског расположења првог лица које не приповеда о радњи већ о свом душевном стању) на епско приповедање, те се са интимно-приватне сфере дневничких записа, исповести и каприциозног прозног ритма прелази на сталожено приповедање догађаја који је од јавног значаја за једну средину (Иванић 1976: 155).

преплитање поларних начела, наивности и софистицираности, једноставности и сложености, архаичности и иновације препознатљиво је обележје баладескне форме, епске и лирске.

Фабула *Поварете* (емпиријска стварност) и алтернација свезнајућег и перспективног (спољашњег и унутрашњег) приповедања образују *епски* модус. Унутрашња форма – сублимација традиције романтичарско-фолклорне баладе, баладична композиција и стил – образује *лирски* модус. Сценична спољашња маска је *драмски* модус. Три модуса, епски, лирски и драмски у симбиози представљају фундаменталну структуру баладескне форме. Чак је и саоднос тих елемената урађен по узору на баладу, јер фабулу и лирски сиже у њиховој супротности и стању прелаза једно у друго драмско начело избацује у први план, те дијалогске деонице између Јурете, Марка и Луце према критеријуму семантичке важности остају у трећем плану *Поварете*. Није одвећ тешко запазити епску и драмску структуру приче; потешкоћа је у манифестацији лирског, баладичног начела.

Један од најочигледнијих конституената *баладике* који ће и неискусном читаоцу запасти за око јесте тон. Гете је вероватно први запазио да балада има у себи нешто мистериозно, а да притом није мистична. За постизање „мистериозног излагања“ користи се поступак озвучавања тишине, позајмљен из балада. Тишина је добила не само морфолошко уобличење (укидање експлицитне мотивације, временског континуитета, суспрезање поступка описивања реалија и извештавања), већ и садржајно, миметички дочарано сликом острва које је „потпуно нијемо, (...) нигдје (...) живе душе, ни од куд људског гласа, као да је све куга поморила!“ и менталитетом острвљана које одликује „нејака моћ мишљења и скучен број ријечи“ (Матавуљ 2007: 354). „Озвучена тишина“ се осећа и у дочаравању звука црквених звона који се разлеже острвом у тренутку када се Јурета приближава пристаништу, али и потенцирањем звучности дијалекатског говора (мâ, һâ, бија, патија, видија, итд). Дијалекатски говор острвљана, уз наведене морфолошке индикаторе и испрекидани реченични ритам сличан музичким синкопама додатно замагљује разумевање прочитаног, образујући складност коју стил даље преноси на композицију.

Други вид озвучавања тишине, иначе неопходне за дочаравање лирског расположења, јесте поступак поетске синтаксе, елипсе, као логичког раскорака насталог услед пропуштања речи, поново реконструисаних из говорног/текстуалног контекста. Елипса се у *Поварети* примењује у конструкцији дијалога јунака: уз помоћ елиптичних исказа Јурете, Марка и Луце Лукешић ствара се ефекат веродостојности у сценама говорног општења, узимајући у обзир да је у ситуативној свакодневној комуникацији елипса један од најефектнијих и најчешћих поступака. Тако размена реплика између Марка, Јурете и Луце дозвољава изостављање раније изговорених речи, те стил приповедања подражава практичну функцију елипсе у свакодневном општењу: говорник преноси сабеседнику информацију у неопходном обиму, црпећи притом минималну лексичку залиху.

Осим тога, коришћење елипсе као изражајног средства у уметничком говору може бити мотивисано веродостојношћу („разговарали смо о свачем, на скокове и овлаш, као прави Далматинци“, пише Матавуљ 2008: 17) и ауторовом оријентацијом на психологизам у приповедању. Желећи да предочи психолошка стања својих јунака, узбуђење Луце при повратку сина или Јурајеву тугу услед сазнања о Маричиној смрти, Матавуљ образује говорни идиом јунака тако што испуштањем појединих речи истиче особени смисаони потенцијал задржаних речи („А како си, мѐ? – А добро, Јурета, како си? – А добро. А ћѐ? – А добро је и ћѐ. – А Миш? – А добро је и Миш.“ (...) „За муке Исукрстове, мѐ, шта је? Је болесна? – Била! ... – Ах ... Је ... умрла? – ... Је!“; итд). Притом, елипсе учествују и у симулирању композиционо релевантог ефекта прескока, хитре смене стања и догађаја.

Манифестација лирског начела на следећем и последњем структурном нивоу најзахтевнија је за уочавање. Функција интертекстуалних веза огледа се у свесном обмањивању читаочевих пробуђених очекивања. У вешто сакривеном мозаику литерарних реминисценција из европске баладескне традиције и фолклорног наслеђа преламају се јунаци *Поварете* у сећању на *Ленору*, *Светлану*, *Коринтску невесту*, *Анабел Ли*. Заведени баладичним стилем, парадигматичном композицијом и понајпре баладичним сижеом очекујемо, након Јуретиног повратка са мора, сазнања о смрти вољене девојке, склоности ка богоборству и

чудесног ноћног привиђења, неки облик максимализма, нарушавања апсолутног закона или сензационалистички обрт. Очекујемо нешто веће и знаменитије од расплета који происходи на крају. Фабула се, међутим, састоји из нереализованих догађаја: туговање за поваретом се унижава сујеверним представама, сновидно привиђење *мртве драге* се поништава тежачким рационализмом као буновна маштарија, жеља за побуном против божје воље се гуши, а једна од најлепших баладичних тема, фатална трагична љубав се спушта до комичке једноставности присутне, рецимо, у варијанти *quid pro quo* интерференције јунака (Марица Танфара се по принципу физичке сличности замењује својом сестром Павом). Разлог изневеравања баладичног сижеа Андрић је, по доброј навици, јасно препознао и сажето срочио: „У Матавуљевим приморским приповеткама увек побеђује живот, такав какав је, са својом неуништивом тежњом за трајањем по сваку цену. Нема смртоносних љубави ни бескомпромисних ставова ни доследних побуна ни безизлазних ситуација, нема неумитне трагике“ (Андрић 1976: 148). Матавуљ је ипак имао дискретан осећај за трагику у књижевности, али је није често изражавао нити уносио у уобичајене сижејне обрте. Смисао за трагичко искуство Матавуљ је препознавао у оскврнућу лепоте, не у смрти, конфликту, љубави или побуни.

Грубо говорећи, фабула приче се ничим не завршава. Држећи се баладичног сижеа, Матавуљ је могао осмислити упечатљивији или бар „литерарнији“ крај, рецимо, трагични: смрт или душевни слом Јурете који не може да се помири са смрћу вољене девојке; супарништво са другим јунаком око Марице; Маричина издаја и превара Јурете; супротстављање родитеља услед професионалне или социјалне разлике; фолклорни мотив мајчине клетве. Парадоксално, читалац има утисак да је крај приче сиромашнији од онога што се могло очекивати, јер тренутак Јурајевог пристанка на другу невесту нарушава читав низ потенцијалних сижеа. Но сви потенцијални сижеи су пореклом или из романтичарске или из сентиментално-мелодрамске и фолклорне традиције. Матавуљ конструише крај који је умногоме прозаичнији, тривијалнији, понеки читалац ће признати да га је Јурајево хитање од жуђене девојке у нови брак са њеном сестром чак и разочарало приземношћу. Кључно питање је зашто Симо

Матавуљ из баладичног сижеа који садржи сижејно пространство инвентивних разрешења изводи најједноставније, чини се чак и најлакше решење.

Један од могућих одговора је постизање ефекта веродостојности отпором према романтичарском наслеђу. Недогађајност је Матавуљев избор којим показује да романтичарски сиже са условним кодом „мртва драга“ једноставно више не функционише као делотворни механизам у реалистичком дискурсу. Штавише, указује се на условност не само романтичарског, већ сваког сижеа у поређењу са стварношћу, на несводивост живота под законе фиксираног сижеа. Другим речима, у исту раван се постављају литерарне конвенције лирске поезије и прозаични свет реалија. У књижевности романтизма овај поступак је коришћен у функцији ауторске ироније или метатекстуалне (конструктивне) дезинтеграције. У *Поварети* се иронија и метатекстуалност, сасвим очекивани у супротстављању романтичарске и реалистичке обраде постојећих књижевних сижеа, искључују. Тако ванлитерарни расплет, нагли прекид туговања и радовање новој невести, у том облику посве непознат баладичној традицији, ствара неочекивани ефекат. Управо оно што ни са какве постојеће литерарне позиције не може бити „текст“ постаје део текста. Ипак, контекстуализација романтичарске поезије у *Поварети* никако не носи негативну вредносну оцену нити осуду, већ има за циљ свесно мешање стилова зарад постизања виших структуралних и семантичких нивоа. Један од најважнијих разлога за мешање стилова је уношење трагичке озбиљности у реалистички стил, који је до тренутка мешања стилова приказивао свакодневни живот нискомиметским и сатиричко-морализаторским начином⁹¹. Однос трагичног и латентно комичног, узвишеног и тривијалног препознаје се првенствено у сукобу баладично-лирске обраде нискомиметске садржине, дакле, у сукобу сижеа и фабуле, а потом и у опозицији поварета Марица, чији је апстрактан лик носилац песничког начела, и носилаца епског и драмског начела, ликова Јурете, Луце, Марка Лукешића.

Међутим, понуђено решење тек наговештава одговор на питање зашто се *Поварета* опире фиксном значењу. Диспозиција приче је природни хронолошки

⁹¹ Подсетимо на Ауербахову тезу да је из појединих романтичарских формација генетски проистекао реализам због тенденције романтизма да суспреже противречности (озбиљно и смешно, узвишено и тривијално) у једну монаду.

редослед догађаја који се може условно означити праволинијским кретањем догађаја. Диспозиција, односно фабула предочава једноставну схему догађаја: повратак морнара Јураја Лукешића са двогодишњег одсуства, породично окупљање, сазнање да је Марица Танфара изненада преминула услед болести изазване нејасним околностима, Јурајев пристанак да узме њену сестру Паву. Садржина приче сама по себи врло је једноставна и у први мах не би се рекло да се од таквих догађаја може начинити прича вредна пажње. Ако се догађаји узму у њиховом свакидашњем и животном значењу пред нама је ни по чему изузетан, готово тривијалан у својој рутини један једини тренутак из једноличног живота далматинске породице Лукешић. Приказана животна стварност није идеализована ни улепшана, а није ни наружена, већ разголићена јасно у својој једноличности и једноставности. Композиција *Поварете* има, стога, задатак да романтичарским сижеом поништи непосредан утисак који остављају догађаји предочени схемом диспозиције (фабуле), да преобрази утисак једноставности, чак и разочарања у неки други утисак, безмало опречан првome.

Наиме, утисак потиштености и нелагодног предосећања које *Поварета* оставља упркос својој, рекло би се, ведрој и лакој тематици, може се објаснити сложеним и врло ретким поступком поништавања садржине формом. Иако Матавуљева прича предочава срећан сплет околности који кулминира радосном вешћу о предстојећем свадбеном весељу, *Поварета* нас уопште не весели, а радостан догађај доживљавамо у сасвим супротној емотивној резонанци. Једна радосна вест, поновно буђење „радости живовања“ биће приказана, очекује се, посредством сентименталног, љубавног сижеа. Међутим, фабулу срећног краја Матавуљ обликује сижеом који је фабули посве супротан – романтичарским баладичним сижеом са трагичком интонацијом, ако не и трагичким врхунцем. Таква противречност, унутрашњи несклад између садржине и форме дешава се када писац свесно бира тешку, неприступачну форму баладе која се одупире његовим напорима да каже оно што хоће да каже. Најједноставније је унутрашњу структурно-семантичку противречност запазити у томе што се емоционална суздржаност не мора поклапати са сижејном кулминацијом. У Матавуљевим најбољим причама најчешће се и не поклапа. Примера ради, у епским жанровима, реалистичком роману или класичној новели, емоционално-психолошки врхунац

се поклапа са сижејним те се смешта у епилог романа, на крај поглавља или новеле. Емоционално-психолошка кулминација се догађа након Луциног сна, али сижејна кулминација одсуствује по унутрашњој логици. Из тог разлога читалац не може да се помири са утиском прераног завршетка приче. Приповедна минијатура као што је *Поварета* не завршава се пре времена, наравно, само писац изоставља сижејну кулминацију и тиме читаоца доводи у заблуду да расплет не постоји.

Баладичну композицију са баладичним сижеом Матавуљ није упрегнуо у продубљивање садржине и обелодањивање детаља из живота далматинске породице у свој његовој типичности, већ у намери да промени једнолинијску реалистичку перспективу. Баладична форма, која *Поварету* без сумње чини прозном баладом, искоришћена је не би ли савладала садржину, те животну рутину острвљана натерала да звучи трагично, а Јуретину „радост живовања“ жалосно и помало иронично. Примера ради, сцена финалног разговора између Јурете и Луце и младићевог пристанка да у трену замени љубав према поварети за наклоност према њеној сестри Пави изазива сасвим опречне реакције. С једне стране, изазива осећање сатисфакције, ослобођења од мучног сазнања о болести и смрти Марице Танфаре и олакшање због повратка устаљеној свакодневици. По својој природи, то је афекат ниске емотивне резонанце, изазван бодрењем здравог народног духа којем су склони тежачки рационализам, приземна трезвеност, хуморна помирљивост са свиме и самоувереност острвског менталитета. Но томе се прикључује други афекат, изазван присуством баладичног сижеа, исто тако баладичне композиције и стила. Та друга, изразито висока емотивна резонанца је лирска и наводи на узвишеније душевно расположење својствено високомиметским жанровима. Матавуљ бира баладичну форму, дискретно наговештену насловом, за коју је везано високорезонантно лирско расположење и оштро је супротставља нискомиметско-морализаторском ставу, везаном за садржину приче. *Поварета*, једном речју, постаје врстан пример како се у уметничком делу могу разликовати емоција коју изазива садржина и емоција коју изазива форма (Виготски 1975: 269). Један од узгредних примера који показује да је Матавуљ предност дао форми науштрб садржине јесте преношење фокуса на лик невесте која чека повратак вољеног младића, тј. на општепознату биргеровску јунакињу у којој је сачувана стара емоционалност. Освежена новим литерарним

контекстом, она је јача и дубља од емоционалности новог лика, рекао би Тињанов, јер новина обично одвлачи пажњу од емоционалности и помера је у правцу предметности. Поступак поништавања садржине формом одговор је на очекивано питање зашто је *Поварета* насловљена атрибутом „јунакиње које нема“ или бар јунакиње која постоји само на нивоу апстракције и потенције. Доминанта приче је лик поварете а самим тим и осећање меланхолије које се нипошто не може извести из догађаја усађених у фабуларну основу, већ из баладичног сижеа везаног за лик Марице Танфаре.

У дијалектичком јединству противречности, у „сунчаној трагици“, како би рекао Албер Ками, *Поварета* сједињује у сваком свом трзају обе равни. Иако у први мах одаје утисак најбезазленије, чак и идиличне приче, у њој се откривају два афекта која се боре један против другог. Упркос томе што је расплет једноставан и лак, спољашња глаткост и ведрина само су површинска опна испод које се налази трагична суштина. Наиме, чини се да финални акорди *Поварете* нису у складу са њима претходећим секвенцама, јер се могу претпоставити и другачији завршеци. Скривени смисао, брижљиво замаскиран, огледа се у томе што се под спољашњом маском приказаних догађаја крију кобне могућности. Мада се све привидно завршава срећним крајем, сама могућност другачијег разрешења испуњава нас непокојем. Радња спокојно тече, хоризонтално пратећи приземну ефемерност приморског менталитета који, несклон рефлексiji, живи по диктату натуралистичких цикличних потреба (дом – посао – породични ритуали – обед – сан – смрт – потомство)⁹². Но, посредством баладичне композиције, стила и сижеа такви *типично људски догађаји* добијају вертикални узлет и могућност другачијег разрешења. Таква могућност, која постоји само на нивоу лирског предосећања и душевног расположења, отвара простор за високомиметске

⁹² Говорећи о диспозицији наративне грађе у прози Ђованија Верге, С. Милинковић указује да је препознатљив Вергин, али и Золин поступак био укидање „класичних изненадних преокрета и трагедија у име реалнијег представљања догађаја. (...) То значи да се некаква „драма“ приказује као што то бива у свакодневном животу, сакривена баналним дневним, монотоним догађајима који се непрестано понављају“, док је заплет скривен и „читалац треба да га открије и истка помоћу многобројних назнака које се налазе иза (...) *типично људских догађаја*“ (Милинковић 2007: 128).

ситуације и поступке, који могу учинити да помислимо како смо „успели да проесећамо више него у току читавих година свог обичног живота“ (Виготски 1975: 242). Зато можда ишчекујемо приказ поваретине смрти услед љубавне осујећености, бунт, агонију или вечну љубав младића погођеног судбином, његову пасију према свету или Луцину мучну дилему. Та лирска вертикала *Поварете* тек је наговештена лакунама (у мотивацији, дијегези) које у својој празнини одзвањају познатим сугестијама: сижеом о мртвој невести и романтичарским типовима биргеровско-гетеовског и особито поовског профила. Реалистички код цензурише развијање романтичарског сижеа и жртвује јунаке својеврсног духовног максимума, што је јемство једне поетике које је Матавуљу, зацело, ишло у корист.

Форма приче, формула сижеа у *Поварети* је – невеста трагично окончава услед губитка вољеног младожење чији повратак из туђине неће дочекати. Али садржина – формула фабуле – прича је о томе како младожења убрзо након смрти вољене жене и једнодневног туговања проналази утеху у другој жени, њеној сестри. Таквим упрошћавањем огољава се унутрашња противречност фабуле – сижеа, новелистичког – баладичног, епског – лирског, комичног – трагичног, те је очевидно протицање радње у две равни – нискомиметској, готово комички интонираној фабуларној и високомиметској сижејној равни. Богдан Поповић је поуздано препознао присуство „благе ироније“ у *Поварети*, вероватно мислећи на ту несвакидашњу синтезу противречности, трагичног и комичног, поезије и прозе, реалног и фантастичног. У *Поварети* се иронија не постиже посредством уобичајених поступака (гротеска, парадокс, хипербола и сл), већ контрастирањем високомиметске ситуације и нискомиметских јунака, те обухвата непосредно саму структуру приче. То свесно противстављање форме романтичарске поезије и садржине реалистичке прозе дешава се када писац наочиглед читалаца бира баладичну форму и игра се њоме, постижући ефекат „формалне“ ироније, чији је резултат у појединим случајевима чиста естетичка игра. И фабула и сиже су изведени из баладичне традиције, с том разликом што је фабула подражавање фолклорне обраде са обредним кодом из свадбене поезије и срећним крајем, а сиже подражавање романтичарске обраде са трагичким крајем – идентичног инваријантног сижеа о мртвом љубавнику, у оба случаја. Како се

радња креће у два супротна смера, естетска реакција читаоца неодлучно лута између две равни, меланхолије и усхићења. Уметничко значење *Поварете* које извире из потенције трагичног тривијализовало би се до примитивности у покушају да се трагични смисао подвргне психолошком упрошћавању. Примера ради, свођењем на претпоставку да је Јурета или, још озбиљније, читалац дужан да научи шта је покорност божјој вољи и прихвати измирење са губитком. То тешко да може потрести читаоца, као што чини *Поварета*⁹³. Предосећање трагичног у књижевном делу често се, а у овом случају засигурно, налази у двострукости истовременог афекта туге и узбуђења, „трагике и сунца“.

У Матавуљевој балади о Ленори садржина и форма не допуњују једна другу; напротив, форма ратује са садржином и на крају је савлађује. Традиционална естетика водила се управо супротним схватањем уметности о складу форме и садржине као предуслову лепог књижевног дела у којем форма допуњује и илуструје садржину. Али понекад то може бити највећа заблуда, јер се у тој дијалектичкој противречности садржине и форме налази, рекло би се, прави смисао естетске успешности (Виготски 1975: 205). Тај чудан закон *Поварете*, за коју је Ј. Скерлић суверено тврдио да би „сама за себе била довољна да створи име једноме писцу“, погођен је речима Фридриха Шилера о деловању уметничке, особито трагичке форме: „Дакле, права тајна уметности мајстора састоји се у томе да формом уништи садржину: и победа уметности, која потискује садржину и влада над њом, утолико је већа што је величанственија, привлачнија и заводљивија садржина сама по себи, што се више она својим деловањем истиче у први план, или пак што је више гледалац склон да се препусти садржини.“ (Шиллер 1957: 326). Уколико се отргнемо од заводљиве садржине и њених меланхолично-ведрих осцилација и дозволимо естетичкој форми *Поварете* да нам

⁹³ Тривијализација трагичког смисла у баладичној приповеци била је неминовни усуд овог жанра у српској књижевности. Фактори који су прекинули судбину баладичног сижеа седамдесетих година 19. века, пише Д. Иванић (1976: 156), били су: прихватање илузије усмености (сказ), укључивање тенденциозности и дидактике (несрећа младих и трагична судбина као резултат погрешног васпитања), промена социјалног контекста (сеоска средина) и новелизација баладичног сижеа (прозаизација трагичних околности, тј. судбину замењују тренутне околности). Опасност да се баладична нота *Поварете* тривијализује вреба из последња два фактора, промене социјалног окриља и прозаизације трагичних околности.

се обрати, сазнаћемо да су „сузе и смех, са естетичког становишта, превара“: „Не само што је жалошћење и радовање над људским судбинама које једно уметничко дело приказује или приповеда ствар која се веома разликује од истинског уметничког уживања, већ је заокупљеност људском садржином дела у начелу неспојива са естетичким уживањем као таквим“ (Отега и Гасет 2007: 43).

Поварета Симе Матавуља, као и *Наумова слутња*, у перспективи поетике полифонијског сижеа још једном потврђује да су „случајне подударности немогуће. Подударности се могу објаснити једино постојањем посебних закона изградње сижеа“, у овом случају закона баладе и баладичне приповетке. Чак и ако се претпоставе позајмице, додаје реченом Шкловски (2015: 40), то не објашњава постојање истоветних сижеа раздвојених хиљадама километара и стотинама година. За поетику сижеа није релевантно питање да ли је Матавуљ познавао, где је читао, да ли је користио уметничку баладу или народну баладу или баладичну приповетку као предложак (о чему и сам пише у есеју *О уметној приповеци*), већ којим је приповедним техникама изградио сиже *Поварете*. Она је најпоузданији сведок како се сижеи „непрестано расипају и поново склапају на основу посебних, још непознатих закона изградње“ (ор. cit) те да се не може одрицати постојање закона сижејне творбе зарад варљиве претпоставке о случајном распореду мотива, инцидентном поклапању или пукој имитацији узора.

10. 2. ЛУТАЈУЋИ СИЖЕ (*НАУМОВА СЛУТЊА*)

У први мах *Наумова слутња* (1907/1908) из круга београдских прича Симе Матавуља оставља утисак наративне целине која не захтева подробну анализу, но, управо илузија лакоће ствара додатне потешкоће у разумевању. Парадокс је у томе што се лакоћа *Наумове слутње* постиже вишестепеним усложњавањем структуре приче. Комплексност структуре *Наумове слутње* пропорционална је сложености садржаја који се њоме преноси, а коју (не)поетски језик није у стању да изнесе, јер садржина превазилази могућност кохерентне вербализације. Наиме, испод илузије о потпуној семантичкој прозирности *Наумове слутње* сакривен је цитат који знатно отежава рецепцију приче и захтева активирање три интерпретативне стратегије: метатекста, приповедног идентитета и сижејног пространства.

Метатекстуални ниво у *Наумовој слутњи* препознаје се у причи о руском обућару, коју Фросина чита из старог броја *Цариградског гласника* неуком Науму Крстићу. Иако Матавуљ не наводи ни наслов ни аутора приче, реч је о уметничкој параболу *Зашто људи живе* Лава Толстоја из 1881. године⁹⁴. Прича *Зашто људи*

⁹⁴ Прича је објављена код нас под насловом „Шта држи људе: приповетка Лава Толстоја“, *Ратарке : књижице за поуку и забаву*, књ. 8, с руског превео М. П. Туторов. Прештампано из листа „Садашњост“, Вел. Кикинда: Накладна штампарија, 1890.

Следећи податак наводимо више као куриозитет који није ни пресудан ни неопходан за разматрање порекла лутајућег сижеа, али није ни несувисао. „Одмах по доласку (на Цетиње, прим. аут) он је уз два-три Руса и више Црногораца руских васпитаника почео да учи руски језик и убрзо имао прилично успеха“, бележи Латковић. „Заиста, кад бих само с тога био захвалан Цетињу имао бих зашто“, навешће у *Биљешкама једног писца*. Када је постао престолонаследников васпитач, Матавуљ је добио на располагање богату дворску библиотеку, где је између осталог могао наћи савремену руску и француску периодику, а већ тада је знао и немачки језик. Из рукописа *Биљешака* види се да је руске и иностране новине читао често на дохват и у двору те је могао у стопу пратити савремену европску књижевност, а српску још лакше, будући да је дворска библиотека примала издања обе наше академије и Матице српске, што је све прегледао, неретко дискутујући о прочитаном са Л. Костићем. Љубомир Јовановић, који је као Матавуљев пријатељ то могао знати, тврди да је на Цетињу много читао „и класичаре и романтичаре и натуралисте и декаденте“ па чак „и саму црквену књижевност средњег века“. Са руским научником П. А.

живе представља први у низу Толстојевих књижевних текстова објављених после четворогодишње паузе коју је изазвао душевни слом 1877. године и који је у корену изменио пишчев поглед на свет. Причу је Толстој засновао на интернационалном сижеу о праведнику и кажњеном анђелу који се спустио међу људе у лику скитнице, не би ли искушао човекову љубав према Богу и према људима. Интернационални сиже о анђелу у човеколиком обличју луталице први пут се, колико је познато, појавио у зборнику текстова светих отаца, монаха и пустињака *Aprophthegmata Patrum* из V века, у средњем веку се појављује у фабљиоима из XII века. У зборнику поучних прича и житија светих, познатим под називом *Пролог* (такође и *Синаксар*) легенда је названа *О божјим судовима који се не преиспитују*⁹⁵, а потом се легенда појављује у латинском зборнику новела *Gesta Romanorum*. Поједини мотиви из тог сижеа постоје у *Старом завету*, *Талмуду*, *Курану* и арапским причама из *Хиљаду и једне ноћи*. Тим путем, преко Византије, лутајући интернационални мотив о кажњеном анђелу стигао је у Русију. У руској књижевности у XVII веку неколико прича из латинског зборника постало је саставни део народних прича и руског фолклора. Легенду о анђелу који је сишао на земљу Толстој је први пут чуо од олонецког сељака и народног казивача В. П. Шчеголенка 1879. године. Причу *Зашто људи живе* написао је 1881. године на основу усмене легенде *Архангел* коју је писац чуо од народног казивача, а која је забележена у зборнику А. Н. Афанасјева *Руске народне легенде*.

У причи *Зашто људи живе* приказана је безнадежност и материјална беда породице обућара Семјона, која упркос свему слави љубав према људима и Богу. Обућар и његова жена, остајући само са комадом хлеба, без новца и зимске одеће примају код себе архангела Михаила који лута у обличју голог скитнице Михаила. Архангел Михаило, који се успротивио божјој вољи, одбијајући да узме

Ровинским, одличним педагогом и васпитачем напуштене деце у Русији, који је у исто време био на Цетињу, Матавуљ је био добар пријатељ. Ровински је, разуме се, познавао руску књижевност, сам је писао, а Матавуљ управо у то време учи руски и чита руске писце (Латковић 1940: 42-43, 48).

⁹⁵ Легенда објашњава зашто „добри и праведни Бог“ допушта страдања и смрт невиних људи: све што човек види као зло, на крају се преобраћа у добро. Ову мисао је Толстој исказао у раној причи *Луцерка*, док у причи *Зашто људи живе* идеја о божјем промислу ипак нема централно место.

душу мајци на самрти и тако осуди тек рођене близнакиње на неминовну смрт, подлеже божјој казни и силази међу смртнике не би ли сазнао одговор на три питања: „Шта је у људима“, „Шта није дато људима“ и „Зашто људи живе“⁹⁶. Прича се окончава параболом из првог писма апостола Јована, при чему се у Толстојевој причи Јованово епифанијско откриће обзнањује без реторичке маске. Прича-парабола *Зашто људи живе* припада циклусу о праведницима, који је саставни део Толстојевих *народних прича*⁹⁷. Народне приче илуструју Толстојево схватање праведништва и врлине које се оспољавају у служењу ближњима, а чисто духовно служење Богу и људима (у виду монаштва, ходочашћа и сл) за Толстоја је неприхватљиво. Многи проучаваоци Толстојевог дела установили су да се пишчева религија у његовим народним причама своди на етику, на манифест добрих дела, а В. Б. Ремизов их је назвао *савременим нерелигиозним параболома*. За Толстојево праведнике из народних прича божја правда је остварљива на земљи и није јој потребан Бог, у суштини она је имала атеистички карактер.

Аналогно појму библијских праведника тумачи Толстојевог дела говоре о ликовима ауторских (текстуалних) праведника који у његовим народним причама егзистирају у оквирима хоризонталног, дводимензионалног пространства које укључује време и простор, док ликови праведника у његовим раним делима (на пример, *Детињство, дечајство, младост*) и ликови ауторских праведника из 1860-их и 1880-их година егзистирају на небеској вертикали, у

⁹⁶ У чланку *Шта је религија и у чему је њена суштина?* у својству одговора на питање може ли разумни човек да да коначно решење на сва важна животна питања, Толстој наводи легенду о анђелу који је сишао на земљу у породицу која живи у страху од Бога, и убио дете у колевци. Када су га питали зашто је то учинио објаснио је да би дете постало највећи злочинац и донео би несрећу породици. Према хришћанској традицији понашање човека је предодређено, детерминисано вољом Бога, провиђења. Илустрација те тезе јесте легенда о анђелу која постоји у фолклорној традицији, Волтеровом *Задигу* и Толстојевим причама *Молитва* и *Зашто људи живе*.

⁹⁷ О интерпретацији *Наумове слутње* из перспективе једне друге Толстојево народне приче, *Где је љубав ту је и Бог* в. студију Д. Вукићевић (2014: 307-322) у којој ауторка тумачи приповетку унутар жанровске оптике календарске пучко-побожне и легендарне приче. О експанзији Толстојевих религиозно-педагошких прича у српској периодици в. и Т. Јовићевић „Учитель из Јасне Пољане: двоструки књижевни живот Лава Толстоја“ у: *Књижевност и новинарство у (пост)реализму*. Београд: ИКУМ, 2013.

тродимензионалном пространству које осим временско-просторне хоризонтале укључује унутрашњу, психолошку дубину и духовно-мисаони капацитет јунака.

У својим причама Толстој је често прибегавао ликовима филантропа који не поседују дар духовне љубави према свим људима. У причи *Зашто људи живе* главни јунак обућар Семјон, без обзира на то што је предочен као одговор на насловно питање (људи су живи због љубави према ближњима) не носи у себи способност да воли „и гладне и сите“. К. Н. Леонтијев у књизи о Толстоју и Достојевском *Наши нови хришћани, Толстој и Достојевски* (1882) примећује негостопримив, чак злобан порив у реакцији Семјона и његове жене на богаташа који је дошао код њих са наруџбином. Њихова љубав се показује једностраном и усмереном предрасудама, наклоњеном једино сиромашнима. У томе се налази први моменат идентификације који је Матавуљевог јунака навео да се поистовети са ликом руског обућара. Толстојева параболоа коју Матавуљ дискретно укључује у *Наумову слутњу* сугерише транспозицију лутајућег сижеа о атеистичком праведнику Семјону у причу о гордом праведнику Науму и његовом искупљењу.

У први мах, лик Наума Крстића подсећа на тип јунака-праведника кога одликује низ препознатљивих карактеристика: смирење, скрушеност, спољашња скромност и неприметност, посвећеност, жртвовање за ближње, толеранција, хришћански морал. Међутим, „праведан“ живот Наума води у гордост, самоузношење које се осећа у Наумовом односу према околини, првенствено према неименованом младићу. Иако хришћански дух прожима посебно позна Матавуљева дела, очигледно је да пишчеви назови нису засновани на религиозно-мистичкој основи, већ на емпиријско-рационалистичком мишљењу које је било плод епохе ванрелигиозног, отвореног, незавршеног, тражећег сазнања, писао је И. И. Виноградов. У Матавуљевом (као и у Толстојевом) позном прозном делу нема прописног религиозног надахнућа, нема Бога, постоји само вера која има социјални смисао и задатак да одговори на питање *зашто људи живе*. У *Наумовој слутњи* се осећа ауторово нехришћанско поимање љубави, самовољне, чисто утилитарне, неусмерене, у којој нема љубави према Богу и цркви, како је држао К. Н. Леонтијев.

Метатекстуална структура *Наумове слутње* захтева, даље, образложење генолошког аспекта Толстојеве и Матавуљеве приче, тј. двају текстова у *Наумовој*

слутњи, будући да је основни механизам по којем функционише „текст у тексту“ принцип огледала. Жанровске особености које одликују причу *Зашто људи живе*, као и све приче из циклуса народних прича, укључују:

1. усвајање фолклорне традиције легенди, билина, беседа, бајки, повести и прича;
2. коришћење параболе у формирању структуре народних прича;
3. композицију народних прича која укључује двопланску структуру: алегорија (наратив) + хришћанска аксиоматика (императив) аналогна структури канонских и библијских прича (алегорија + тумачење).

Основни приповедни поступак у причи *Зашто људи живе* је алегоријско осмишљавање хришћанских начела унутар којег се мешају жанровске доминанте народних прича и параболна форма приповедања. Новозаветни императив је изражен у форми цитата-епиграфа из *Прве посланице* апостола Јована (III, 14, 17, 18; IV, 7, 8, 12, 16, 20), а на композиционом плану етички императив се јавља као саставни део наратива. Сижејна схема те Толстојеве приче садржи три елемента: живот јунака у хришћанском духу – духовно просветљење – хармонизација стварности. Када је реч о јунацима Толстојеве приче, разликују се функционализовани јунаци: сакрални јунак (арханђел Михаило) који догађајном следу и поступцима других људи даје предзнак и суд у духу хришћанске аксиоматике, он поседује фантастична својства, чудотворне силе, носилац је истине која је неопходна духовном узрастању профаног јунака, јавља се у функцији помоћника, вође који профаног јунака усмерава на путу ка просветљењу. Профани јунак (обућар Семјон) пролази пут од незнања ка богоспознању, а понашање у хришћанском духу има пресудну улогу на том путу спознања. Јунаке приче *Зашто људи живе* одликује ограниченост и упрошћеност карактеризације, одсуство опширних описа унутрашњих стања јунака, одсуство приповедања о историји душевног стања јунака. У центру пажње у народним причама није унутрашњи свет човека са свим његовим противречностима, већ хришћанско понашање, те отуд потиче и тежња ка схематизацији јунака.

Жанровски и композициони план *Наумове слутње* свакако се разликује од Толстојеве приче. У *Наумовој слутњи* не постоји алегоријско-параболна форма

приповедања, хришћанска аксиоматика и етички императив нису структуралне доминанте те, сходно томе, не постоји тенденција ка обликовању структуре библијских прича о праведницима. Сижејна схема *Наумове слутње* у први мах подсећа на Толстојево тропланско начело. Наум се, истина, уклапа у функционализацију профаног јунака који прелази пут спознања и покајања, међутим, неименовани младић који тражи посао од Наума нема функцију сакралног јунака (помоћника) који би својим фантастичним својствима помогао духовном просветљењу профаног јунака Наума. Ту функцију сакралног помоћника у Матавуљевој причи преузима метатекстуални елемент – прича из *Цариградског гласника* коју Фросина чита болесном Науму. Када је реч о поступку карактеризације, Матавуљ не преузима Толстојев схематизам и упрошћеност јунака који су лишени унутрашње дубине, јер супротно техници руског писца у народним причама, Матавуљ претендује на психолошку карактеризацију јунака, а не на илустрацију хришћанског императива.

Шири поетички план Толстојеве и Матавуљеве приче заснива се на синтези реалистичке поетике и тенденције ка модернизацији приповедања, али истовремено фолклорну фантастику својствену легендама и усменим приповедним формама Матавуљ замењује нуминозном мотивацијом и психолошком фантастиком. На сижејно-композиционом плану синтеза поетичких модела код Толстоја формира двопланску структуру у којој се разликују стварносни (реални) приповедни ниво и идеални ниво (чуда, магични преображаји, трансфигурације, итд). У *Наумовој слутњи*, са друге стране, изостаје други сижејни план који би омогућио хармонизацију стварности и потпуни духовни преображај Наума. Матавуљ није писао *Наумову слутњу* са намером да обликује алегоријско-параболични приказ једне хришћанске заповести (иако се она налази у подтексту⁹⁸), те из тог разлога изоставља све елементе те врсте из приче *Зашто људи живе*: пренебрегава новозаветне елементе формулисане у виду

⁹⁸ „Ми знамо да пријеђосмо из смрти у живот, јер љубимо браћу; јер ко не љуби брата остаје у смрти“ (I посл. Јован. III, 14).

„Који дакле има богатства овога свијета, и види брата својега у невољи и затвори срце своје од њега, како љубав Божија стоји у њему?“ (III, 17).

„Ако ко рече: ја љубим Бога, а мрзи на брата својега, лажа је; јер који не љуби брата својега, кога види, како може љубити Бога, кога не види?“ (IV, 20).

мотива, симбола, етичких императива, цитата, алузија, параболичних јунака, као и ниво организације поетског језика (ритмизација прозе, инверзије речи, религиозна лексика). Сви поменути елементи који припадају библијској традицији били би сувишни у *Наумовој слутњи* јер, упркос спознању греха и покајању, преображај профаног јунака, Наумово духовно просветљење на приповедном плану не постоји.

Толстојева прича коју Фросина чита болесном Науму преузима функцију сакралног јунака, будући да садржи све што је профаном јунаку потребно за духовни преображај. Наиме, када је реч о хронотопу, у причи *Зашто људи живе* постоји просторно-временска двопланска структура: реални, свакодневни живот и идеални, ванвременски и ванпросторни свет. Други план хронотопа, који је неопходан конституент у преображају Матавуљевог профаног јунака, укључује се у приповедање метакњижевном интервенцијом писца: позивањем на Толстојеву параболу којом Наум догађајима из свог свакодневног живота придаје виши и универзални смисао. Такав однос између појаве непознатог младића и значења које му Наум придаје лишен је – према начелима жанра параболе изложеним у Хегеловој *Естетици* – поливалентности симбола, тј. за читаоца који препознаје причу из *Цариградског гласника* лик младића не може симболизовати било кога, само Христа или арханђела, Христовог гласника.

Жанровски еталон – који се у параболи увек заснива на поетици библијских парабола, уз поетику средњовековних дидактичко-алегоријских прича – Матавуљ уклања из *Наумове слутње*, притом одбијајући жанровску норму параболе по којој јунаци по правилу немају истакнуте спољашње црте и не подлежу карактеризацији. *Наумова слутња* очигледно не одговара жанровским нормама параболе, а разлог томе је лутајући сиже о анђелу који би, укалупљен у жанр „савремене нерелигиозне параболе“, приповетку затворио према „вантекстовној семиотици културе“ (Лотман), по узору на Толстојеве приче-параболе, које су попут фолклорних текстова, у том смислу потпуно непропустљиве. Ипак, није искључено одређење Матавуљеве приповетке као жанровске варијанте (Толстојеве) параболе са којом дели:

1. сугестивну параболичну интонацију;
2. једноставност синтаксе;

3. сажетост и лаконичност исказа;
4. алегоријско, трополошко и анагогијско тумачење које се уздиже над дословним смислом конкретне приповедне ситуације и
5. суспрезање дескриптивних и реторичких декорација. У *Наумовој слутњи* предмети се помињу само по неопходности, нису објекти екфазе која би била сама себи циљ⁹⁹.

Такође, у *Наумовој слутњи* наратив није утемељен на заплету, на проблему који би покренуо психолошку драму јунака, не постоји неусаглашеност јунака и окружења, не постоји нарушавање позитивног начела ни кризна ситуација из које би се конституисао нови легитимни поредак живота или која би била окончана трагичним врхунцем. *Наумова слутња* има стога сличности са наративним устројством мита или параболе, жанровима у којима сиже, више него мотивација јунака, руководи јунаковим делањем. Не зна се ништа о Наумовом психолошком стању, жељама, сумњама, душевним превирањима или мисаоним уображењима. Чини се да је Матавуљев јунак више функција у сижеу него што је носилац своје судбине. Међутим, ако се допусти претпоставка да је *Наумова слутња* жанровска варијанта параболе, треба нагласити да она, за разлику од *Пилипенде*, на пример, не обухвата историјску динамику ове жанровске појаве.

Метатекст *Наумове слутње* је Толстојева параболола у којој је приповедање другостепено, уместо радње и разрађених карактера јунака акценат је стављен на паралелу између конкретног примера човековог понашања и општељудског понашања, а свакодневни догађај служи само као пример који илуструје парадигматичан случај (*exemplum*). Другим речима, паралелом коју Матавуљ користи појединачни Наумов случај Толстојева параболола осветљава, при чему се Наумовој партикуларној приватној судбини придаје парадигматично (трополошко и/или анагогијско) значење и рефлексивна пуноћа, који су, са друге стране, врло проблематични. Иако у *Наумовој слутњи* проблем духовног преображаја јунака постаје најважније организационо начело сижеа, Наумово духовно и религиозно узрастање не носи ни космолошки карактер (сагледавање човековог живота у оквирима васељене) ни етичко-религиозни садржај, тј. морално прозрење. У

⁹⁹ С. С. Аверинцев је одредио параболу као жанр у којем је одсуство дескрипције, иначе својствене уметничкој прози, поетичка доминанта.

Наумовој слутњи телесна смрт није приказана као прожимање личног начела са свеопштим, није „буђење из сна“, из заблуда и лажи, Наумова смрт није, дакле, оријентир сижејног тока, није тачка кулминације према којој је приповедање усмерено. За разлику од Толстојевог јунака Ивана Иљича, на пример, Наум не стиже да одбаци дотадашњи егоистички однос према животу, његова трагедија није ни стигла да се оконча у спознању које би освануло у моменту смрти. Смрт Матавуљевог јунака само је принудно приповедно решење за које се Матавуљ одлучио, не желећи да приказује агонију духовне растрзаности или религиозни слом, тј. одбацује све што би било Толстојево наслеђе и присваја поетику сугестије. Наум је јунак са скривеним језгром, унутрашњом суштином која се не приказује у сусрету са смрћу или било каквим ограниченим животним избором, као код Толстоја.

Увођењем Толстојеве параболе у *Наумову слутњу* Матавуљ је покренуо ефекат пертурбације, будући да парафраза приче *Зашто људи живе* повећава унутарсижејне могућности Матавуљеве приповетке. Као што се било који детаљ или сплет околности из живота уздижу до нивоа сижејног елемента, стварајући нове могућности у развијању догађаја, тако Толстојева прича има функцију вансижејног елемента, односно једног детаља из живота (из „вантекстовне семиотике друштва и епохе“)¹⁰⁰ који добија сижејну функцију. Превод приче *Зашто људи живе* из старог примерка *Цариградског гласника* који Фросина чита неуком Науму има функцију метатекста који учествује у образовању сижеа *Наумове слутње*. У том односу једног елемента друштвене семиотике – примерка *Цариградског гласника* – и текста показује се сав значај Бахтиновог концепта хронотопа. Према Толстојевој параболу *Наумова слутња* успоставља

¹⁰⁰ *Цариградски гласник* је био недељник који је излазио у Цариграду током петнаест година од 1895. до 1909. године. Био је доступан читаоцима у Турској, Србији, Црној Гори, Далмацији, Славонији, Хрватској, Русији, Бугарској, Грчкој и Енглеској. У листу су објављиване вести из политике, образовања, науке, разне занимљивости из света, огласи, а поред актуелних информација лист је имао и књижевни подлистак у оквиру кога су објављиване српске народне песме, поезија и проза српских аутора и преводи књижевних дела страних аутора. Скренули бисмо пажњу овом приликом на један занимљив податак. Трећа редакција приче *Ускрс Пилипа Врлете*, именованом *Воскресење Пилипа Поздрана*, објављена је управо у *Цариградском гласнику* 1901. године.

амбивалентан однос. Са једне стране, Матавуљ гради приповетку на лутајућем сижеу о анђелу у људском обличју, али истовремено одбацује готово све жанровске норме параболе, народне приче и приповести.

Структура Толстојеве приче одликује се једноставношћу и шематизмом, она има затворени карактер када је реч о узајамном односу са светом вануметничке стварности. У Толстојевој причи са фолклорном основом проповска функција „победџ јунака Семјона представља само једну од варијаната лутајућег сижеа о анђелу. У жанру приповетке, с друге стране, све варијанте једног лутајућег сижеа постају сасвим нови сижеи по принципу „романизације“ жанра (М. Бахтин; Ј. Лотман). *Наумова слутња* стога није варијанта фолклорног интернационалног мотива о праведнику и анђелу, већ сасвим нови сиже, који је од фолклорно-библијског сижеа преузео само два елемента: наговештај сакралног јунака (Христа) и анагнорисис профаног јунака (Наума), док су сви остали елементи фабуле (разлог пада арханђела, преображај фантастичног бића у људско биће, кушање профаног јунака-праведника, илустрација аксиолошких императива, филозофија провиденцијализма) поступком парафразирања Толстојеве приче изостављени из *Наумове слутње* у потпуности.

Уз помоћ метатекстуалне споне са Толстојевом причом *Зашто људи живе* Матавуљ трансформише лутајући сиже са намером да га одвоји од инваријантног фолклорног стожера и да му да аутономно уметничко значење. Другим речима, метатекстуална структура открива у приповеци неоспорне назнаке модерности, док би интертекстуална структура – која би подразумевала уметничку интерпретацију библијског текста по принципу примењеном у *Пилипенди* и/или реализацију варијанте фолклорног сижеа по принципу примењеном код Толстоја – водила регресији ка поезици Матавуљевих раних приповедака. Прикривени однос између наратива *Наумове слутње* и лутајућег сижеа о анђелу и праведнику се може изоштрити уз помоћ појма „сижејног пространства“ (Ј. Лотман): инваријантни фолклорно-библијски сиже је свеукупност свих текстова, жанрова, свих „могућих сижеа који још никоме нису пали на памет“, а у *Наумовој слутњи* се реализује један од могућих сижеа (не варијанта сижеа), уз помоћ

метатекстуалног сегмента који организује приповедање тако што искључује једне сижејне могућности (параболе и фолклорне приче) и стимулише друге.

Основно питање које покреће *Наумова слутња* јесте проблем такозваног „приповедног идентитета“¹⁰¹ које се разрешава када запитаност над властитом егзистенцијом (*зашто људи живе?*) добије одговор у причи о личној историји (у својству *historia rerum gestarum*) и сећању на лични живот (у својству *res gestae*) (Ковалев 2010: 295). Приповедање као најважнији начин овладавања временом пружа могућност да човек перципира себе у трећем лицу (Р. Барт; П. Рикер; В. Шмид) и да свет види у његовом сижејном (догађајном) аспекту (Ј. Лотман). Када је потребно наративизовати догађајни аспект властитог живота чак се и човек који ништа не чита или не уме да чита често налази у ситуацији да ствара фикционалне наративе. Стварање наратива на основу властитог животног искуства усмерено је потребом да се живот укључи у ширу друштвену историју, у причу, на тај начин индивидуално искуство постаје сврсисходно и разумљиво.

Не постоји други начин да се опише проживљено време осим у форми наратива. Не постоје друге темпоралне форме које могу пренети доживљај времена нити ухватити смисао проживљеног времена: ни форме календарског времена, ни периодична или циклична секвенца, како је са сигурношћу утврдио Пол Рикер. Хроника догађаја из Наумовог живота добија значај тек када се укључи у наратив: пошто Матавуљ не приказује Наумов животни пут, будући да је то пут „праведника“ који наизглед није грешио, али није имао ни велике подвиге и излете из просечног живота, не постоје садржаји који претендују на општељудску универзалност, те не постоји ни приповедни потенцијал. Зато није могуће остварити сједињење фабуле и сижеа, онако како се сједињују *савремени скандал* и *ванвременска тајна* (в. Kermode 1979). Лик праведника или идеалног јунака није природан реалистичкој књижевности јер се у приказивању овог типа јунака игнорише тежак пут борбе са самим собом и са животним околностима зарад идеала, због чега су ликови праведника углавном схематизовани. Дакле,

¹⁰¹ Термин је формулисао Пол Рикер: „Под приповедним идентитетом разумем форму идентитета којој човек може прићи посредством приповедне делатности“. (Рикер П. „Повествовательная идентичность“, *Герменевтика. Етика. Политика: Московские лекции и интервью*, Москва, 1995,19-37).

заплет у *Наумовој слутњи* не постоји јер је протагониста, условно речено, праведник у профаном смислу кога не одликује изнимни подвиг.

Наративизација је у *Наумовој слутњи* двојака: Наум своди властито постојање на предмет сазнања, али истовремено долази у стање отуђености од личног живота. За стварање наратива неопходна је промена становишта, тј. поглед из перспективе другог лица – на пример, из угла Толстојевог јунака Семјона са којим се Наум идентификује. Наратив као и свака друга репрезентација претпоставља да човек постаје неко други у односу према себи, из чега неминовно произлази тренутак отуђења. Прича из *Цариградског гласника* наводи Наума да туђе искуство у тексту доживи као своје али истовремено и своје као туђе искуство. Пошто исприповедана историја о обућару Семјону, кога је походио арханђел Михаило, нема именованог адресата, рецепција Толстојевог наратива дозвољава Науму да своје индивидуално искуство преведе на језик туђег искуства, чиме Наум – симулирањем туђе тачке гледишта – објективизује свој животни пут све до преломног сусрета са непознатим младићем. Наум је јунак коме су ускраћени сви видови фикционализације тј. наративизације сопственог живота у форми приповедања о себи (аутобиографском, дневничком, мемоарском, епистоларном, исповедном, дијалошком, итд.). Само прича коју је задржао у сећању, наратив о обућару Семјону и арханђелу кога је обућар удомио, чини могућим наративизовано сазнање о њему самом (без туђе перспективе наратив је немогућ) а животним догађајима до сусрета са младићем даје дубљу перспективу.

Поистовећивањем са књижевним јунаком из руске приче Наум успева да наративизује свој живот, удаљавајући се од њега, ступајући у однос према себи не као учесник, већ као посматрач. На приповедном плану Матавуљ изоставља наративну репрезентацију најважнијих представа о Наумовом животу које би се потом декларисале са одређене тачке гледишта. Као замена стандардног приповедног поступка (форма исповести у првом лицу) користи се поступак репродуковања (парафраза и аналогија) наратива Толстојеве приче, којим се Наумова прошлост преображава у текст, у информацију коју он може разумети. Упркос томе што наратив Толстојеве параболе није стварност већ језичка конструкција, знак одсуства стварности, причу о руском обућару Наум не доживљава као посредну карику између себе и своје прошлости, већ као

транспарентан знак стварности. Разлог томе није Наумова неукост, већ Матавуљева литерарна трезвеност којом је препознао иманентно својство народних прича Лава Толстоја.

Наиме, тражећи нова поетичка решења и одбијајући уметност *fin de siecle* Толстој је, у време успона реалистичког романа крајем XIX века, трагао за новим поетичким решењима. У позном стваралаштву Толстој се ослобађао својих претходних естетичких назора те је књижевно дело 80-их и 90-их година за њега представљало средство достизања моралне правде, и етички моменат је морао у једном тренутку превагнути над естетским. Врхунско дело настаје, сматрао је Толстој, када сазре висока морална свест писца, стога је одступање од естетског савршенства у његовом позном делу пратила тежња да етичка идеја и религиозно епифанијско присуство постану што транспарентнији. Та врста „естетског аскетизма“, како каже Е. Н. Купрејанова, одразила се у уверењу да задатак уметности није подражавање стварности, већ оваплоћење истине. За позног Толстоја речи више нису биле оруђе стилског уобличавања света, оне су добиле вредност саме стварности. Толстој више није тежио изображавању стварности, већ стварању стварности, хтео је да укине дистанцу између живота и уметности, између категорија *factum* и *artefactum*. Према речима Ромена Ролана, Толстојеве народне приче су јединствене по својој врсти јер су више од књижевности. „Читајући ове приче“, каже Ролан, „ко мисли о књижевности?“ Из таквог естетичког преврата проистекла је прича *Зашто људи живе* а након ње двадесет једна народна прича, и свака од њих је блистав образац моралности на делу. Након преврата 80-их година Толстој је писао по обрасцу из којег је избацио све сувишне подробности и стилско-реторичке украсе, оставивши једино језгро моралне поуке која делује на читаоца у својој нескривеној једноставности разумљивој свим људима. Ту се налази експлицитна наративна спона са *Наумовом слутњом* у којој, пре него што ће парафразирати причу из *Цариградског гласника*, приповедач констатује: „Прича беше проста, приступачна и дечјој памети“.

У формирању Наумовог „приповедног идентитета“ посебну улогу има наратив Толстојеве приче који влада великом снагом уопштавања и контекстуализује Наумову појединачну историју у један културни мит. Управо

Толстојева фолклорно-библијска схематизација повезује у једну целину низ разнородних животних догађаја из Наумове предисторије на које се Матавуљ, као на потенцијалне сижее, не осврће. Очевидна је сугестивна снага Толстојеве кратке историје која обједињује цео Наумов живот. У њој се најбоље осећа процес преображавања Наумовог живота у текст, стварање јасне слике која одједном, без сувишних детаља и дигресија, помаже Науму да ухвати велики временски одсечак свог живота. Снага кратке приче коју му Фросина чита лежи у степену идентификације: пошто је реч о туђем, Семјоновом животу, Наум инстинктивно примењује дати принцип схематизације (профани јунак – сакрални јунак – покајање и духовни преображај) на себе. Наратив Толстојеве приче је посебно ефектан јер делује на Наума својом финализацијом – Науму пружа могућност да види из другог угла оно што је у суштини немогуће видети: живот у целини, живот као завршен процес. Окончање историје о руском обућару и арханђелу Михаилу има у Наумовој стварности адекватну аналогију у мотиву смрти. Крај Фросининог читања и Наумова смрт повезани су чињеницом да су категорије *factum* i *artefactum* изједначене у причи Лава Толстоја, живот и књижевност се више не разликују, те крај текста о руском обућару резултира часом смрти Матавуљевог грешника Наума.

Наумова слутња је структурирана на:

1. схематизованом наративу који попут мита организује пространство културе и људског искуства,
2. имлицитно подразумеваном пуном тексту Толстојеве приче коју Матавуљ свакако не преноси у целини и
3. препричаној верзији догађајне схеме приче *Зашто људи живе*.

Друга два елемента приповедне структуре односе се као развијена и неразвијена варијанта једног истог наратива о искупљењу грешника посредством сакралне димензије. Наративи, било да су фикцијског или аутофикцијског карактера, у животу фигурирају у препричаној форми јер се у наративизацију увек укључују ванфабуларне компоненте које постају важни узрочни фактори догађаја. Другим речима, наратив приче *Зашто људи живе* за Наума нема фикцијску већ аутофикцијску вредност. Међутим, наратив Толстојеве приче није наведен у целини, већ у форми препричане кратке верзије Толстојеве параболе, при чему

Матавуљ прибегава једној мистификацији: препричану верзију ставља под знаке навода и на крају користи специфичан интерпункцијски знак (три тачке) тако да читалац има утисак да чита причу о обућару из Русије у оригиналној верзији, а притом оставља читаоца у незнању, будући да не наводи ни наслов ни аутора приче, све са намером да се и читалац и јунак оставе у заблуди да је у питању стварна животна историја неког руског занатлије, а не ауторска, фикцијска обрада архисижеа.

Препричавање Толстојеве приче није упрошћавање или дисторзија, већ замена оригиналног текста варијантним текстом, у чијој се основи налази асимилација стварности јунака Наума и њене наративизоване варијанте, тако да се дешава неочекиван приповедни обрт: уместо да наративизује историју свог јунака кроз једно од могућих приповедних решења (унутрашњи монолог, доживљени говор, објективно приповедање у трећем лицу, сказ итд.) Матавуљ парафразира Толстојеву параболу, а препричавањем, уместо репродуковањем текста од речи до речи (или анализирањем), изворни Толстојев текст добија атрибуте стварности, и на тај начин Наум (али и читалац) упада у замку: покушавајући да пропрати шта се заиста десило у тексту о руском обућару, Наум несвесно игнорише текстуалну природу наратива и на тај начин успева да оствари „приповедни идентитет“ упркос томе што је лишен способности монологизације властитог искуства – било кроз унутрашњи глас, било кроз читалачку емпатију (Наум је неписмен и никада није прочитао причу о руском сељаку и архангелу Михаилу). Парадокс препричане варијанте приче *Зашто људи живе* је у томе што је то форма текстуалне деривације чији је резултат нови текст, који се изједначава са стварношћу. У препричавању Толстојеве приче Матавуљ циљано игнорише елементе симболизације, библијску метафорику наратива која ствара границу између спољашње догађајности и унутрашње реалности текста и тиме је подражавалачки саоднос између линије Наумовог живота и линије Толстојевог наратива доведен до инверзије: књижевност више не подражава живот, већ живот подражава књижевни наратив.

Основно начело организације наративног пространства у *Наумовој слутњи* представља унутрашњи метатекст. Толстојева прича у *Наумовој слутњи* има функцију „текста у тексту“ који је, према Лотмановим речима, одломак текста

који се, истргнут из свог контекста, механички преноси у друго смисаоно пространство. Међутим, метатекст није уведен са намером да се у текст укључи одређена интерпретација Толстојеве приче, нити да се разоткрије иманентна поетика Матавуљевог стваралаштва. Метатекстуални аспект *Наумове слутње* даје приповеци нелинеарну, виртуелну димензију, јер Толстојева прича понавља линеарно распрострањавање текста *Наумове слутње*. Ипак, у *Наумовој слутњи* метатекст није усмерен на Матавуљеву реч о Толстојевом тексту, те је виртуална димензија метанаратива ипак у другачијој функцији. Метатекстуална структура приповетке прави отклон од литерарности, тј. Матавуљ има намеру да *Наумову слутњу* постави као књижевно дело које се у чину савлађивања конкретне књижевне материје – Толстојеве приче – доживљава као сама ванлитерарна стварност, која при томе не престаје да функционише и као књижевно дело. Таква приповедна илузија је могућа захваљујући поступку „прекодирања“ фолклорне прозне структуре у нови стилски регистар који се препознаје у Матавуљевој парафрази. Са ауторске фиксираних тачке гледишта Матавуљ излаже један исти садржај лутајућег сижеа о анђелу и праведнику али користећи се двома стилским позицијама: фолклорном и реалистичком. Фолклорна стилска позиција има функцију *artefacta* а реалистичка функцију *facta*. Илузија да је Наумова животна линија део ванлитерарне стварности могућа је јер метанаратив, Толстојева прича, носи *sui generis* референтну функцију (ефекат „књижевност не подражава живот, већ живот подражава књижевност“). Истовремено, парафраза којом се Матавуљ служи је операција која ствара нови текст са другим потенцијалним значењима која Матавуљу дозвољавају још једну слободу – надинтерпретацију, као субјективно и произвољно разумевање текста које се препознаје у Наумовом емпатичком поистовећивању властите судбине са судбином руског обућара и лика непознатог младића са Христом.

„Текст у тексту“ је поступак утемељен, како сматра Лотман, на разлици у кодирању различитих делова текста, а прекодирање из једног семиотичког система у други представља основни генератор смисла. У том процесу прекодирања један од текстова добија одлике „повишене условности“. Смена „реалног“ и „условног“ карактера текста основна је функција метатекстуалног поступка у *Наумовој слутњи*. У причу о Науму укључује се део текста –

Толстојева парабола – који носи свој код, те двострука кодираност текста Матавуљеве приповетке води ка томе да се основно, примарно пространство текста, а то је прича о Науму и младићу, доживљава као „реална“. Одломак Толстојеве приче је не-текст, јер Наум ову параболу не доживљава као фикцију већ као фактички догађај који се десио негде у Русији. На метатекстуалном плану одломак (парафраза) приче укључује се у текст *Наумове слутње*, постаје њен део (преображава се у текст), али истовремено он трансформише текст Матавуљеве приче, превodeћи је на други ниво организације. Толстојева прича, сасвим условно, понавља ситуацију коју је поставио Матавуљ и на тај начин „условност“ ове приче наглашава „реалност“ Матавуљеве приче. Реторичко сједињење „предмета“ и „знакова предмета“ у јединствену текстуалну целину ствара двоструки ефекат, наглашава истовремено и условност и стварносну аутентичност текста (Ј. Лотман). У *Наумовој слутњи* функцију „предмета“ (реалија узетих из реалног, а не ауторовог фикцијског света) носи текст из *Цариградског гласника* који је у Наумово сећање урезан као документ о искуству непознатог руског обућара и чија се веродостојност не доводи у питање.

Међутим, структура *Наумове слутње* се још за један степен усложњава. Уз помоћ метатекстуалног нивоа прича о Науму и младићу у читаочевој перспективи добија предзнак аутентичности, али у Наумовој перспективи знак аутентичности носи прича о руском обућару и арханђелу. *Наумова слутња* се заснива на преплитању два самостална текста: један приповеда о догађајима који се дешавају у Београду почетком XX века а други о догађајима који су се у не тако блиској прошлости десили непознатом обућару у Русији. Текст о Науму поседује знаке „реалности“ и надовезује се на читаоцу познату и блиску савременост, док други текст све време оставља утисак „текста у тексту“ и тиме нас Матавуљ уверава да први текст има реалне денотате и то демонстрира, док други текст денотате нема. Наратив о Науму је презентован као стварност која се може видети („предмет“), а наратив о Семјону као прича која се слуша и чита („знак предмета“). Међутим, Наумова слутња да је видео Христа, и ауторово уздржавање од експлицитних или имплицитних коментара (потврде или оповргавања) те слутње доводе до тога да читалац посумња у „реални“ свет Наума и Фросине и да у њима препозна

фантастику, а да „измишљеном“ свету приче из *Цариградског гласника* припише атрибут аутентичности.

Парафраза Толстојеве параболе има две функције: 1. улогу смисаоног катализатора који је видљив у Наумовом преображају из праведника у грешника и 2. функцију Наумове исповести, будући да Наум интимно преживљава туђе (литерарне) психолошке манифестације као могуће варијанте реализације свог „ја“. Те манифестације у понашању Толстојевог јунака (препознавање сакралног јунака, анагнорисис, покајање) Матавуљ користи као форме Наумовог самоизражавања којима се замењују монолошки дискурзивни облици од којих би форма исповести у првом лицу била најприхватљивија. Наумово преживљавање искуства продуховљења и прочишћења кроз призму Толстојевог јунака Семјона је један од примера Матавуљевог фундаменталног поступка у кругу београдских прича – тенденције ка утомљавању, сублимацији поетских информација. Та тенденција у *Наумовој слутњи* и другим београдским причама настаје када искуство (најчешће религиозно и онтолошко) не може да се интегрише у симболичко пространство језика: Наумово искуство анагнорисиса које не доспева ни до катарзичног ни до трагичног врхунца садржи „вишак значења“ које није транспарентно и измиче јасности и разумевању јер се налази на граници између два онтолошка стања од којих ниједно није изведено до краја – трагичког сазнања и катарзе јунака. Наиме, у *Наумовој слутњи* не постоји позитивистичко-реалистички тип наративе, нема тежње ка освајању предметности материјалног света са циљем предочавања обиља детаља, подробности, перцептивне конкретизације, опипљивости којима се оваплоћује животно искуство. У причи, напротив, постоји замена номинације предметног света мистичким, сакралним смислом. Карактеристично је да се у Толстојевој причи *Зашто људи живе* библијски текст ослобађа своје тајанствене дубине и постаје упрошћени етички наук, док у *Наумовој слутњи* исти књижевни предложак добија атрибуте сакралнога, изражавајући многозначност и вишедимензионалност постојања. Док Толстој стреми тачности и објективности, тражећи једну јединствену варијанту приче, Матавуљ постојано изражава сумњу у такву могућност, њему је блиска естетика неизразивог, естетика симбола, којом се посредством текста смисао може наговестити, али не и јасно исказати.

Наративизација искуства посредством архисижеа о праведнику и арханђелу, преображеном у Наумовој свести у Христа, један је од најважнијих начина да се задовољи осећање властитог постојања, како каже М. Бланшо. Матавуљ није створио нов поетички модел, већ је остао у традицији старих сижеа, али је отишао корак даље у компресији наративне информације. До те мере интензивној да *Наумова слутња* „с том мучном музиком изузетне сажетости и продорности, делује као експресија безнађа после кога је могуће још само ћутање“ (Константиновић 1962: 7).

10. 3. АРХЕТИПСКИ СИЖЕ

(*ЂУКАН СКАКАВАЦ*)

„Демонска теологија смеха као искупљења света“, записао је Р. Константиновић, то је *Бакоња фра Брне*, јер „све што је зло у свету постоји зато да бисмо могли да се смејемо, кроз смех да опстанемо. Ако ружно није, надасве, велика инспирација за смех, чему онда ружно? И где је његово оправдање, његов смисао? Све наказно, чудовишно, изопачено, овде се ипак прихвата, и то као извор смејања које свет преображава у једну велику, необуздану музику с оне стране морала“ (1962: 13). Приповетка *Ђукан Скакавац* (1896) је демонска теологија из које су истргнути и смех и искупљење света, како би остало све оно чудовишно, изопачено и зло, с оне стране морала. Чему онда ружно и где је његово оправдање, када смех утихне?

По дубини проблематике и снази дијаболних јунака *Ђукан Скакавац* се убраја у ред најкомплекснијих приповедака у књижевности српског реализма, најмрачнијих приповедака у српској књижевности пре И. Андрића, сматра С. Кораћ (1982), мислећи како неки њени призори имају замах и дубину појединих сцена у романима Достојевског. Архитекстуална сижетика, којом се може допринети покушају појашњења херменеутичког мрака ове приповетке, присутна је у гротескном преображавању једног од најпроминентнијих митова индивидуализма у европској књижевности, мита о Дон Жуану. За нове приступе митологији, почев од филозофије 19. века, мит није само историјски феномен архаике, већ ванвременска универзалија коју је изнедрила књижевна, а не ритуално-митолошка епистема. Нови митови, попут традиционалних митова, поседују својства универзалности и бесконачне поновљивости, вечног повратка, како каже М. Елијаде. Књижевни ликови Хамлета, Фауста, Дон Кихота и Дон Жуана прихваћени су као нови митови савремене цивилизације, односно, као архетипови европске културе. Иако су претрпели бројне трансформације у зависности од времена и простора на којима су уобличавани, сачували су своју инваријантну концентрацију битних антрополошких и онтолошких карактеристика. Због своје неисцрпивости смисла или *семантичке проточности*

(А. Ф. Лосев) ови јунаци су добили статус *архетипа* (Мелетински) или *метатипа* (Лотман) са надепохалним и интернационалним својствима¹⁰².

Литерарних архетипова које одликује надепохални и интернационални статус нема много. Како су приметили М. Бахтин и Ј. Мелетински, вековима уназад у књижевности је доминирао авантуристичко-херојски архетип јунака који непоколебљиво верује у своју силу, у своју иницијативу, у способност да оствари замишљену намеру, који живи са представом о сопственој изузетности и нерањивости. Авантуристичко-херојски тип јунака је изабраник или самозванац, чија се енергија и сила остварују у стремљењу ка достизању неких виших циљева. Сфера тих циљева је веома широка: од служења народу, друштву, човечанству до егоистички својевољног самопотврђивања које не познаје границе, већ лукаве обмане и у крајњој линији преступе и злочинства. Архетип се у књижевности преображавао, узимајући на себе различите маске које се грубо могу разврстати у три категорије. У првој су богови и епски јунаци првих митова и епова (Ахил, Одисеј, Тарас Буљба, итд), фигуре средњовековних витешких романа, јунаци детективских, научно-фантастичних, омладинских и авантуристичких романа. Другој категорији припадају романтичарски настројени бунтовници и луталице из књижевности 19. и 20. века (Гетеов Фауст, Бајронов Каин, Љермонтовљев Демон, Ничеов Заратустра, јунаци-идеолози, Оњегин, Печорин, Раскољников, Сартров Орест). У судбинама ових демонских јунака открива се сујета интелектуалног и сваког другог облика авантуризма који је лишен везе са моралном и културном традицијом и историјским временом. Лик Дон Жуана је такав јунак (пост)романтичарске књижевности, а демонско-идеалистичком природом памти своје порекло у авантуристичко-херојском архетипу (мисао о властитој изузетности, воља за чудесне аквизиције и достигнућа) и представља, и за Бахтина и за Мелетинског, симптом и сведочанство културно-историјске кризе.

Трећа категорија су јунаци којима је стран сваки облик демонизма. Уместо да делају, они чекају остварење својих могућности и потенцијала, сматрајући себе изабраницима и светионицима једне идеје. По правилу, ове јунаке муче

¹⁰² Архетипска сижетика није непознаница у Матавуљевој прози, посебно када је реч о архетипској симболици и митској парадигми библијског Јова у приповеци *Пилипенда* и универзалном типу јунака у *Аранђеловом удесу* (в. Иванић 2009: 186).

унутрашњи расколи који воде или у ћорсокак или у катастрофу. Они сматрају да је велика несрећа, како пише Хегел, што чињенице прозаичне реалности жестоко противрече њиховим идеалима и бесконачном закону срца. Верују да је њихова дужност да поруше забране у таквом поретку, да промене, побољшају свет или да у крајњој линији, упркос њему, саграде на земљи небеско уточиште (нпр. Вертер, Ленски, Чеховљеви јунаци, јунаци Стендалових, Балзакових, Флоберових романа). То нису јунаци у примарном, митопејском смислу, јер су њихове високе тежње, захтеви и благородни пориви илузорни и узалудни. Ти јунаци трпе поразе, страдају, али ће се временом помирити са прозаичним постојањем и постати малограђани и каријеристи.

Према теорији Ј. Мелетинског, архетипови су примарне схеме ликова и сижеа који чине полазни фонд књижевног језика. Теорију књижевних архетипова Мелетински је ослободио биопсихолошког (Јунг, Фројд, Ранк) и ритуалистичког (Фрај) редукционизма, не прихватајући праксу по којој се књижевни ликови или сижеи своде на унутрашњи душевни живот (однос свест-подсвест) и митске обреде и смене у природи¹⁰³. Архетип Дон Жуана посматрамо, дакле, као сижејни архетип, као „елемент који представља јединицу сижејног језика светске књижевности“ (Мелетински 2011: 19). Сижејна анализа овог смера доприноси апстраховању најранијег сижејног архетипа митолошког варалице, архетипа еротског и интелектуалног либертена из средњовековних, ренесансних, романтичарских и нововековних приповедних сижеа. Архетип Дон Жуана припада традицији митолошких лакрдијаша и комедијаната из карневалских празновања, традицији средњовековних пикара, либертена, романтичарских бунтовника и сувишног и апсурдног човека. Примарно је архетип антијунака који се формира када културни јунак (архетип јунака) који је доприносио добробити заједнице престане да се поистовећује са општим, заједничким интересима и дође у колизију са друштвом. Он је „модернизовани архетип пикара, који се у

¹⁰³ Ритуално-митолошки приступи, једна од грана нове критике, какве практикују Н. Фрај, Ф. Фергусон, К. Вејзингер интерпретирају књижевна дела полазећи од убеђења да су ритуали основа митолошких сижеа, али и темељ читаве старе и савремене културе. Таква достигнућа аналитичке психологије јунгијанства и ритуално-митолошке критике у описивању архетипова остављамо по страни, јер не разматрају сижее, већ трагају за психичким енергијама у сфери колективно несвесног.

књижевности 18. и 19. века преобразио у демонско лице које је наследник Милтоновог Сатане, донекле конкретизовано у својству племићког либертена, типа Дон Жуана (...) претече (са јунацима Ш. де Лаклоа и Маркиза де Сада) демонске компоненте карактера романтичарског јунака“ (Мелетински 2011: 72).

Ђукан Скакавац је тип јунака који поставља препреке читљивости и предвидљивости на коју рачуна реалистичко писмо, те изопштавање приповетке из његових устаљених правила архетипску сижетику чини посебно изазовном за херменеутику. Препознатљиво својство таквих митопејских и архетипских јунака је да својом семантичком густином преусмеравају рецепцијски код од рационалног према инстинктивном, јер „могућност да овлада нама углавном без нашег знања најдубље обележава мит. Оно што чини да нека приповест, догађај или чак личност постану мит управо је та власт коју имају над нама, наоко против наше воље“ (Де Ружмон 1974: 17-18). Приповетка *Ђукан Скакавац* показује, без сумње, да је Матавуљ припремио или бар предосетио смену епистемолошких парадигми у српској књижевности. Приповетка обесмишљава позитивистичко начело „Мислим, дакле, постојим“ са залеђем у науци и социјалној политици, те подлеже Кјеркегоровом парадоксалном обрту: „Што мање мислим, то више постојим“. Архетипски сиже често садржи само нејасну индицију о стварима и појавама, док се интуицији препушта да их евоцира, што је телеологија готово свих сижејних решења у приповеци. Наведимо, за почетак, одсуство подробније индивидуализације и предисторије јунака (биографско време Ђукана Скакавца не постоји) и укидање антрополошке казуистике (биолошке, социјалне, историјске и психолошке), чиме се рецепција јунака препушта интуицији уместо рефлексии читаоца.

Тумачење приповетке *Ђукан Скакавац* у оптици савременог мита о Дон Жуану захтева две прелиминарне радње. Најпре апстраховање лика Дон Жуана из целокупне књижевне традиције (од Тирса де Молине, Ж. Б. Молијера, А. С. Пушкина, Е. Т. А. Хофмана, Н. Ленауа, Џ. Бајрона, Ш. Бодлера до Б. Шоа, Б. Брехта и А. Камија) у циљу издвајања сижејног архетипа¹⁰⁴. Тада се архетипика

¹⁰⁴ Књижевни лик Дон Жуана привлачио је пажњу многих писаца, критичара, филозофа, те се увек изнова постављало питање у чему је инспиративност овог, како је А. Веселовски говорио, генијалног злодуха и зашто је надахњивао ништа мање од свих позитивних хероја

лика Ђукана Скакавца открива у свим аспектима индивидуализма који повезују секуларне митопејске фигуре: самоћа, нарцизам, одсуство трајног односа са женом, саучешће блиског пријатеља или слуге који подилази доминацији господара. Ка себи усмерено осећање или понашање, слободна и независна делатност или мисао, прекомерно изражени его који јунака наводи да уради што нико други није учинио. У сопственом избору истрајава по сваку цену, не осврћући се на друштвену заједницу, породицу, национално или верско заједништво, подређен једној мисли, те све своје психолошке моћи усмерава ка једној ствари која га заокупља, са ставом *ego contra mundum* (Ват 2005: 410-411). Лик Ђукана Скакавца у исти мах дели са својим архетипом и профил авантуристичко-херојског типа јунака коме је својствен добровољни избор луталачког живота. Док су претходне традиције напуштање дома представљале као казну, каже Ват, за тип јунака-индивидуалисте путовање је једини могући начин опстанка. Лик странствујућег солдата који се после дванаест година

светске књижевности. У старој шпанској легенди коју презентује Молина Дон Хуан Тенорио је католик који упркос спознању свог греха ипак одбија покајање, код Молијера он је комедијант и обмањивач, код Мисеа трагалац за идеалом лепоте, код А. Толстоја социјални критичар, ако не и мученик једне идеје, а за А. Камија шпански заводник је један од најблиставијих примера апсурдне егзистенције. За Молину и Молијера Дон Хуан је био религиозни преступник и морални лицемер достојан презира и поруге, међутим, романтизам и опера *Дон Ђовани* преобразиће Дон Жуана у узвишеног индивидуалца који фасцинира двома особинама, панеротизмом и одбијањем компромиса са животом: „Тек у рефлексiji грађанске мисли 19. века донхуанство се почело тумачити као *битно еротски феномен*“, приметиће Ханс Мајер (1988: 80). Тек са романтизмом и показивањем благонаклоности према Луциферу и њему сличнима наступа радикалан преокрет у доживљавању архетипа Дон Жуана, рехабилитованог након католичког 17. и 18. века: „Било да је то онај неурастеник (...) или онај заводник кога радосно покреће снага жеље, како га замишља Кјеркегор, овај нови Дон Жуан је доживљен као неко ко је близак, као славни, или чешће, несрећни друг, према коме његови аутори осећају симпатију или сажаљење“ (Русе 1995: 80). За разлику од перспективе Тирса де Молине и ригорозног, религиозног 17. века, модерној свести се Дон Жуан указује у сасвим другачијој светлости. Дон Жуан је у романтизму уздигнут и очишћен Моцартовом музиком, сматра Русе, и савремено познавање Дон Жуана у дубокој је вези са опером *Дон Ђовани*. Архетипска симболика Дон Жуана постаје могућа тек након *Дон Ђованија*, јер је ова опера, која одговара свим параметрима хегелијанског класичног и ванвременског ремек-дела, апстраховала лик Дон Жуана из класицистичке књижевне традиције и очистила га од морализма и осуде религиозних пуританаца.

номадског живота вратио из рата више је од путника посвећеног путовању. Он је у великој мери „усамљени номад лишен породичних веза, без родитеља, деце, супруга, или ако има породичне везе он је од њих отуђен, и не пристаје на конвенционалан брак или однос са блиским члановима“ (ор. cit: 412). Истовремено, Ђуканов лик поседује и црте нарцизма, патолошког облика индивидуализма. Његов лик задржава дистанцу према себи и према другима, има максимално развијену самоконтролу и овладава вештинама врхунске манипулације другима, одликује га непостојаност и често редефинисање својих друштвених улога, осцилирање између полова минимум – максимум, има специфично доживљавање времена у наглим сменама празног тока пасивности и грозничаве хиперактивности. Несублимираност његових нагона се манифестује у облику архаичног и садистичког ега са изненадним експлозијама, неспособности одржавања трајнијих емоционалних веза, суштинској незаинтересованости и неосетљивости према људима и немогућности трајног интегрисања у целину животног искуства.

Да би се могло говорити о архетипском обрасцу Дон Жуана у Матавуљевој приповеци, неопходно је потом скренути пажњу на романтичарско књижевно наслеђе у лику Ђукана Скакавца. Свакако, под претпоставком да је романтизам прихваћен, у најмању руку крочеовски, као знак једног сензибилитета, уместо као строго омеђена стилска категорија. Лик Ђукана Скакавца далеко више припада традицији романтичарских демонских бунтовника него социјално и историјски адаптираним јунацима реализма¹⁰⁵. Он испољава црте бајроновских јунака у којима постоји ревносни презир према свему, јер су, обузети мрачним маштањима, помешали добро и зло. Сувише узвишени за вулгарни егоизам, могу се одрећи свог добра ради добра других, не из самилости или дужности него због изопачености мисли и тајног поноса да учине нешто што нико не би учинио, а

¹⁰⁵ Матавуљев јунак инкомпатибилан је имагинацији реалистичког писма, чији је основни закон социјални, морални, психолошки и политички инстинкт. Он не може припадати свету грађанског реализма у којем јунак живи у хармонији „по породичном реду, на домаћем огњишту. (...) То је истовремено свијет који покрећу рационални разлози, па у њему болесна машта и нездраве страсти не могу да добију простор на коме би показале своју неограничену власт“ (Кораћ 2009: 157).

када их околности искушавају, тај исти импулс их тера да изврше злочин. То су јунаци који се уздижу изнад или спуштају далеко испод других, загонетни било у добру било у злу (в. Прац 1974). Налик на демонског јунака из црног романа и Бајронових поема, Ђукан Скакавац импресионира нечим ужасним и нељудским у изгледу, са специфичном физиономијом дубоких страсти, интензивног погледа и покрета који крију дивљу енергију, али и меланхолију мрачне и округне природе. Сви јунаци демонског духа познају пароксизам као природно стање (задовољство је доведено до тачке на којој прелази у бол, а бол до тачке на којој постаје задовољство), тајанство бића и мишљења, фаталност, жестину темперамента, настраност, инокосност религиозних начела, одсуство социјалне амбиције и лицемерја, меланхолију, осамљеност и добровољно изгнанство, осећање да егзистирају једино изван закона и став сатанског изазова који упућују људским и божанским забранама.

Природу инферналне силе као моћне ирационалне енергије демонских личности, како стварносних тако и фиктивних, описао је Ј. В. Гете у аутобиографским списима, дајући подстицај све интензивнијем интересовању филозофије за овај феномен: „Све моралне силе заједно узете не могу да истрају пред њима (...) и њих може победити само васељена, коју су позвали на двобој. (...) Ти људи се не одликују увек блиставим умом или талентима, и веома ретко имају добро срце. Али они емитују снажну енергију, они овладавају невероватном силом деловања на сву околинду, како на живе тако и на неживу материју; нико не може рећи колико се далеко може простирати њихов утицај“ (Гете 2006: 155). Чудесна енергија и моћ Ђукана Скакавца је такав демонски аристократизам: неки људи су изабрани, каже Гете, да носе у себи велику снагу демонског, а неки – не. Та ирационална енергија се називала различитим именима, демонски естетизам и чулна генијалност (С. Кјеркегор), воља (А. Шопенхауер), дионизам (Ф. Ниче), *elan vital* (А. Бергсон). Разоткрити ту парадоксалну привлачност негативних јунака значи упустити се у демитологизацију и деонтологизацију зла, које знају повући са собом контроверзну могућност субјективне интерпретације зла и одбране човековог права на зло. Филозофија модерног доба видела је у човеку егоистично биће исконски склоно злу (Н. Макијавели, Т. Хобс) или исконски склоно добру (Т. Мор, Ж. Ж. Русо). У оба случаја порекло зла повезано је са

човековом личном делатношћу и ослобођено је основе коју су заговарали религија и народно-јеретички покрети. Модерни токови у научној и филозофској литератури омогућили су разликовање обичног или социјалног и оностраног зла, што је даље водило ка формирању два основна типа инферналних јунака у књижевности. Први тип је демонизам канонизован у романтичарским јунацима који се не приклањају злу зато што их конкретне околности нагоне на злочин, већ из радозналости која у својој основи има ирационалистички поглед на свет и управо моменат игре гура демонског јунака ка познању зла. Други тип инферналног јунака је персонификација социјалног мизерног зла локализованог у некој конкретној ситуацији, понекад условљеној околностима егзистенцијалне угрожености и његов је носилац тзв. тривијализовани лик ђавола свестрано обликован у антијунацима романа Дефоа, Свифта, Ричардсона, Флобера, Балзака. У приповеци *Жртве Јосипа Бунана* насловни јунак је себичан, безобзиран, лицемеран варалица и зеленаш који сеје зло из ниске и личне користи, пригодан пример „бедног ђавола“, на шта на првом месту указује његов спољашњи изглед и понашање, притворна стидљивост, неприметност и понизност вулгарног, травестираног ђавола као нижег бића специјализованог за мизерне, често комичне пакости. Инфернални тип јунака у Матавуљевој прози најчешће не познаје унутрашњи расцеп, приметио је још С. Кораћ, јер су посредни јунаци ограничене амбиције који нису покренути дубоко личним и унутрашњим злом и не могу бити одговорни по својој сувише једноставној памети. Њихов грех не добија простора у сижеу, јер се психолошким, моралним, нагонским непочинством не бави свест јунака.

Спрам првог типа инферналног јунака у Матавуљевој прози обликован је лик Ђукана Скакавца, тип јунака који се никада не би упустио у непочинство зарад идеје, те ни не преза од светогрђа и обесвећивања. Такав став сведочи да „никаква идолатрија, како у погледу поретка идеја тако и поретка људи“ (Кристева 2011: 213) није могућа уколико одсуствује осећање онтолошке сигурности, односно, уколико се укине разлика између питања да ли ће живети или умрети. Један од аспеката зла, писао је Ж. Батај, јесте сувереност супериорних личности да се уздигну изнад закона који одржавају живот. Сувереност Ђукановог лика у дубокој је вези са суспензијом етичког и

религиозног принципа, утолико пре што је „начело класичног морала везано за трајање бића. Начело суверености (везано је) за биће чију лепоту чини нехајање за опстанак, штавише, склоност према смрти“ (Батај 1977: 180-181). Нехај према трајању лику Ђукана даје супериорну сувереност „тачке одакле живот и смрт, стварност и уобразиља, прошлост и будућност, изрециво и неизрециво, високо и ниско престају да се запажају као супротности“ (ор. cit: 206). Сетимо се краја Матавуљеве приповетке:

„ – А бојиш ли се ти смрти, куме? – запитах.

– А шта да се бојим, икону јој њезину, кад јој не могу умаћи!...Доћи ће, па ће спетљати, па онда је жвр!

– Прави и последњи жвр! – рекох куцајући се са њим“ (Матавуљ 2007: 291).

Реконструкција архетипске сижетике у приповеци *Ђукан Скакавац* укључује романтичарску рехабилитацију фигуре шпанског либертена, препознавање романтичарских предиспозиција у Матавуљевом јунаку и један од најутицајнијих постулата Кјеркегорове протоегзистенцијалне филозофије: разликовање три нивоа егзистенције¹⁰⁶. Прву, естетску фазу егзистенције одликује препуштање чулном искуству, егоизам, распарчаност искуства унутар субјекта, меланхолија, досада и примери естета уроњених у чулне жеље су Дон Жуан и

¹⁰⁶ Избор протоегзистенцијалне концепције естетичког зла вођен је типологијом коју предлаже А. Добжински:

1) метафизичко зло се појављује као последица небића и поима се у старогрчком духу као несавршеност света, тј. као материјално начело; 2) естетичко зло се јавља на равни непосредног, чулног доживљаја света, као осећање неког одсуства и недостатка; 3) етичко зло је манифестација греха и слободне човекове воље, а неретко се употребљава и као васпитна парадигма; 4) дијалектичко зло подразумева да принцип добра не може да функционише без начела зла, и обрнуто, јер су то две нераздвојне међузависне функције; 5) феноменолошко зло, које је објаснио Спиноза у *Етици*, подразумева да је природно устројство света само по себи лишено било каквих својстава добра или зла, што значи да зло постоји само на нивоу човекове свести; 6) антрополошко зло претпоставља да Бог не познаје зло, није подложен емоцијама, страдању, патњи, према томе, једини творац зла је човек (Добжински 2010: 39-40).

Фауст. У романтичарској интерпретацији Дон Жуан и Фауст представљају симболе два пута и два нивоа егзистенције – интелектуалног и еротског, што је разлика између еротског и интелектуалног развратника. У Дон Жуану рефлексивна о уживању у задовољству не постоји, али је Фауст, пише Кјеркегор, рефлектујући Дон Жуан који се предаје чулним задовољствима и истовремено о њима промишља. Када естетска осети да није задовољан постојећим и садашњим, да није задовољан својим чулним бићем, почиње да рефлектује и да се успиње на други стадијум – етички стадијум. Овај прелаз је неопходан јер човек, осећајући своју недовољност и незадовољство, увиђа да је естетско постојање једна врста зла. На другом стадијуму појединац мора да постане свестан општих вредности и закона који надилазе појединачне, себичне потребе, јер се тек тада може назвати личношћу.

Лик Ђукана Скакавца је пуноважно отеловљење концепта *демонског естетизма*, манифестације демонског одређеног чулном сфером, не духовном сфером. Принципијелна разлика је у рефлексивности: ако би се Ђукану приписала рефлексивна као доминантна лична координата, тада би донжуановски етос јунака био поништен. Саморефлексивност јунака подразумева етичку цензуру, свест о томе да ли се чини добро или зло, док се донжуановски *демонски естетизам* Ђукана конституише тек у сфери иморализма, будући да „чулност постаје демонска тек у естетској индиферентности“ која не прави етички избор или-или (Кјеркегор 1990: 86). Насупрот Фаусту, који свој естетизам, разврат, своју игру са ђаволом претвара у предмет филозофије, код чулно непосредног и импулсивног Дон Жуана не постоји саморефлексивна која би му указала на објективну кривицу и етички прекршај, те је стога Дон Жуан схваћен као естетски еквивалент религиозном поимању ђавола. Идентична религиозна и иморалистичка конотација, којој су страни фаустовско созерцање и духовна освешћеност, постоји у концепцији Матавуљевог архетипа донжуановске демонске чулности. У приповеци *Ђукан Скакавац* свестрана употреба полисемичне речи „жвр“ која не значи ништа и значи све илуструје Ђуканов презир према рефлексивности и мисаоном посредовању ка свету: реч коју Ђукан измишља и користи у означавању широког распона појмова – од херојства и племенитости до зла, гнева и смрти – говори о урањању у иморализам, у одбијање да направи разлику

између добра и зла, да рефлектује. У исти мах, Матавуљ је написао неколицину приповедака у којима негативни јунаци у профилу силоватеља, богохулника, убице, злочинца познају фаустовску саморефлексију која дозвољава да се у злочину ужива, али и да се преузме етичка одговорност за почињен злочин. У случају калфе и војника Аранђела (*Аранђелов удес*), доктора Ивановића (*Доктор Ивановић*) и ђаволовог шегрта Ошкопаца (*Ошкопац и Била*) рефлексија дозвољава спознање сопствене кривице, а тиме и покушај моралног и религиозног искупљења. Разлика између интелектуалног и чулног разврата сасвим се разоткрива у приповеци *Ошкопац и Била*. Грешници Ошкопац и Пуздрак пре тенденциозног преображаја воде дијаболичне разговоре иза којих се назире архетипска симболика продаје душе ђаволу, дакле, постоји моменат свесног промишљања о злу и свесног избора зла.

Лик Ђукана Скакавца је ипак друга крајност; уместо интелектуалног, он поседује чулни либертинизам који се манифестује у некористољубивој жељи да руши границе наметнуте разумом. Према мишљењу Ж. Батаја, зло је везано за смрт као темељ бића, јер биће мора, ако може, да избегне затварање у границе разума. Зато се предаје злу – у њему постоји један несводив, суверен део који измиче границама разума када се усмери према смрти, која је изазов. Такво зло је „увек и само предмет двосмислене осуде. То је Зло које се прихвата и слави. (...) Зло које је усмереност према смрти разликује се од зла чији је смисао у *саможивом интересу*“ (Батај 1977: 40). Лик Ђукана Скакавца смрт прати у сваком облику, било да је изазива као јединог достојног противника, било да је сам доноси другима, предајући се задовољству мучења како животиња тако и људи. Зло Матавуљевог самозванца који свет уређује према својој деспотској вољи потиче из *усмерености према смрти* као једином правом изазову, јер се смрт супротставља начелима добра утемељеним на разуму, она одриче потребу за трајањем, за одржањем живота, што демонске јунаке нагони на злочине вођене страшћу, чинећи их тако привлачнијим књижевној имагинацији. Садизам као патолошка девијација добија у лику Ђукана Скакавца ширину феномена, будући да израста из комплементарног односа између чулности (ерос) и уништења (смрт), што и јесте феномен чулне генијалности или демонског естетизма: „Чулност руши уобичајене препреке – буди се не само у присуству жељеног предмета, већ и

захваљујући његовом преиначењу. Другим речима, еротску жељу, с обзиром на то да је она растројство (у поређењу са понашањем примереним раду, и уопште, животу у друштву) изазива одговарајуће растројство њеног предмета. *На жалост, ово тајно средство никада не изневерава*, пише Сад, *и сваки блудник који је мало загазио у порок зна како се убиство снажно доима чула*. Дакле, истина је (...) да је злочин већ по себи толико привлачан да, независно од сваке друге насладе, сам може да распали све страсти“ (Батај 1977: 120-121).

Посматран из перспективе архисижеа, лик Ђукана Скакавца задовољава индивидуалну потребу за интензивирањем просечних животних снага, у чему се налази порекло зла. Човечанство је усмерено према два циља, пише Ж. Батај, први је негативан и састоји се у очувању живота и избегавању смрти, док је други позитиван и огледа се у повећању интензитета живота. Ако повећању интензитета живота тежи већина или друштвено тело, циљ је одређен свеукупним очувањем живота. Међутим, ако за њим крене појединац, онда „у тежњи за интензитетом живота нема наде нити жеље за трајањем“ (ор. cit: 65). Интензитет је позитивна вредност, која се налази с оне стране добра и зла, у зависности од тога да ли је везана за друштвену заједницу (начело добра), или за појединца (начело зла): „Само начело вредности тражи од нас да идемо *најдаље*. (...) Везивање за начело Добра показује где је то *најдаље* за друштвено тело (...) а везивање за начело Зла одређује меру *најдаљег* коју *повремено* досежу појединци. (...) Даље нико не може ићи“ (ор. cit). Другим речима, Матавуљев јунак не жели да прихвати урођене и нужне границе. Будући да је коначно, смртно биће, границе су неопходне, „али он ипак не може да их трпи. Он потврђује своју суштину управо прекорачујући све границе неопходне за његово очување“ (ор. cit: 71-72). Некада је ова потреба за прекорачењем превазилажена религијом и обредним жртвовањима којима се људска тескоба поништавала и прочишћавала, а потом и уметношћу. Фиктивно или стварно, свечано уништавање животиња, растиња, предмета и људи имало је велику важност. Иако злочиначка, уништавања су била обавезна у заједници. Слични трансгресивни моменти се у *Ђукану Скакавцу* препознају у Ђукановом лову на вештице, истеривању „врага из дроба“, његовој видовитости и сеновитости, странствовању и политопији, садизму. Свечано уништавање животиња и људи је некада имало за циљ појачавање интензитета у животу

заједнице, те су обреди попут лова на вештице, маркирања видовитих појединаца, истеривања ђавола, убијања животиња и људи имали позитивне конотације повезане са начелом добра. Но сада, у неоромантичарској атмосфери, уништавање је постало привилегија самозванаца и тиме су сви трансгресивни моменти ревалоризовани у негативне вредности, у манифестације зла.

Уживање у уништавању у Ђукановом лику у сродној је вези са одржавањем еротске, виталистичке жеље у растројству и уништавању њених објеката, пошто се само на стадијуму пароксизма као страсног задовољства у болу осећа дубина естетске егзистенције. Ђукан Скакавац је лик сладострасника који се на различите начине довија не би ли пронашао предмете за увесељавање и уживање; он ће убити и мучити само да би уграбио један час задовољства, јер га вреба страх од сазнања да сам себе не може да сабере у својој свести. Без фаустовске рефлексije, којом „дух хоће да се сабере из ове расејаности, да самог себе преобрази“ (Кјеркегор 1990: 602) и уздигне се изнад сазреле непосредности у један виши облик, лик Ђукана Скакавца „не може да постане свестан себе у својој вечној важности“ (ор. cit). Последица донжуановског естетизма који не рефлектује је грех *instar omnium*, грех свих грехова – сета, „јер сета је грех: не хтети дубоко и присно. А то је извор свих грехова“ (ор. cit). Грех *не хтети ништа дубоко и присно* у лику Ђукана се манифестује у виду неименоване болести која му рије по утроби, а заправо, то је „хистерија духа“ који не може да се уздигне изнад непосредно-естетске егзистенције, те се умирује еротском жељом као *растројством које изазива растројство њеног предмета*. Истински узрочник сете је распадање човековог бића у хиљаду парчића и једини излаз из мучног стања хистерије духа, сете, може бити само чин избора или-или. Дакле, уколико се избор чини околностима, а не хтењем, посреди је естетички избор који је извор зла, јер „естетика није зло, него равнодушност и зато се избор заснива на етици“ (Кјеркегор 1990: 581-582). Притом, избор „или-или“ није избор између добра или зла, већ чин хтења да се апсолутни избор уопште направи¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Роже Лапорт је указао на одсуство етичке димензије у лику Дон Жуана, потпуно отуђеног од света Достојевског: „Како би грижа савести могла да мучи онога ко сасвим заборавља на своју прошлост? (...) Ова Дон Ђованијева невиност толико обезбужава да чак и не помишљамо

Налик на архетипски узор, лику Ђукана Скакавца није својствена реч, реплика, дијалог; вербално умеће би од њега начинило индивидуу која рефлектује, чиме би се сажео у речи, губећи ауру загонетности. „Могу јасно представити речима лукавство етички одређеног заводника“, каже Кјеркегор (1990: 98), али „са Дон Жуаном стоји обрнуто. Каква је то сила? Нико то не би могао рећи“. Лик Ђукана Скакавца ништа не рефлектује, није заокупљен мишљу, зато се речима објективно не може сажети, као што се ни сам никада не би сажео у речи. Тој *чулно-еротској генијалности* не одговара језик који би је учинио подложном етичкој категоризацији. Напротив, она се не може фиксирати у мисао, она је снага, нестрпљење, страст, она не постоји у времену и у једном тренутку већ у следу тренутака, те зато и није етична јер се не оваплоћује у речима (ор. cit: 55). Та врста ирационалне, инферналне снаге коју мисао не може појмити, једино естетска чулно-еротска осећајност, видна је у Ђукановој свеопштој употреби измишљене речи *жвр* те у заслепљености и моралној обезоружаности других јунака пред његовим деспотизмом: Марта му прашта сваки грех који јој је нанео, остајући му предана и немоћна пред његовом појавом, Курсуп му дозвољава да се иживљава над њим без помисли да му се супротстави и да га презре, Анђелија пристаје да му служи покорно иако се огрешио о њу, наратор-фокализатор (одрастао човек – дечак) опчињен је његовом моћном енергијом и витализмом, што га спречава да Ђуканова недела осуди или им се доследно супротстави. Матавуљ, наиме, бира наратора у првом лицу који приповеда из инфантилне позиције детета, чиме се обеснажује акт етичке деградације лика Ђукана Скакавца. У архетипској критици такву дилему између морализма и естетизма је Ј. Мелетински (2011) објаснио транспозицијом архетипских начела космоса (хармоније) и хаоса из космогоније у социјум и психу јунака, те јунаци који су били носиоци начела хаоса услед трансфера добијају амбивалентну па чак и позитивну атрибуцију.

Спрам зле воље чулно-еротске егзистенције етика је неумесна, чак и наивна. Чулно-еротски естетизам Ђукана Скакавца не потиче из интелектуалног фаустовског либертинизма који за себе тражи рефлексивну или материјалну

да му замеримо због најсвирепијих дела, као да га је гонила нека дивља, анимална, па према томе и неодољива сила.“ (Русе 1995: 90).

корист, нити из атеистичког опредељења, већ из политопије, панеротизма, импровизаторске пасивности, из егзистенције у временском дисконтинуитету. Лик Ђукана Скакавца прави избор у тренутку, како околности налажу, он нема воље ни хтења да учини апсолутни избор за којим ће уследити морална одговорност, као што је случај са другим Матавуљевим антијунацима. Из тог разлога, у приповеци не постоји интервенција религиозног или етичког смера која би преобратила негативног јунака, јер за Ђуканову естетску егзистенцију избор „учинити или не учинити“, „убити или не убити“, „бити или не бити“ уопште не садржи противречност нити моралну дилему. Узев у обзир да Ђукан следи избор импровизаторске пасивности, чин убиства, сакаћења, мучења, милости не може бити етички избор или-или. У једном часу се Ђукан бесомучно иживљава над бременитом Мартом, у другом је скрушено моли за опроштај. Та противречност изразита је и у портрету Ђукана Скакавца. У највећем напону своје снаге он је „енергичан и фантастичан човјек“ ђаволске снаге, ситних и мутних очију, застрашујућег погледа и дивовског стаса, али након свадбеног обреда и сусрета са оцем и браћом преображава се у слабашног, жалосног и болесног просјака „у излињалом, искрпљеном и прљавом тежатном руху, које му је било дугачко и широко – очевидно дроњци првог мужа Мартина“ (Матавуљ 2007: 258). Естетска непосредност, где хедонизам и сензуализам значе чисту индиферентност, на плану приповедних решења очитује се као одсуство очекиваног расплета. Како катарзично прочишћење или кажњавање антијунака изостаје, не постоји ни растерећење анксиозности и мучнине, осетних како на унутартекстуалном тако и на вантекстуалном плану. Реч је о томе да расплет у маниру *Ошкочца и Биле, Аранђеловог удеса, Др Ивановића* захтева етичку и/или религиозну мотивацијску компоненту на коју Матавуљ овде не рачуна, штавише, одбија да каналише и казни „страх од жеље“ свог јунака. Напротив, жеља Ђукана Скакавца је неспутана и ослобођена етичких, религиозних, социјалних забрана, због чега је било неопходно заменити новелистички обрт (који иначе мотивише преображај јунака) поступком континуиране фабулације без откривеног заплета и расплета.

Пароксизам у граничним стањима, смрти и еросу, провоцираним кризним и трансгресивним околностима, представља уједно и начин да јунаци безмерне виталистичке енергије осигурају бекство од досаде и меланхолије. У *Ђукану*

Скакавицу насловног јунака покреће ерос, гнев, јарост, зла воља која се супротставља свеопштој заједничкој вољи, моралном закону, институцијама (исмевање религиозних, и свадбених и погребних обреда, паганска веровања, ниподаштавање савремене медицине, напуштање породичне задруге). Она је самозванство своје врсте и донжуановска реперкусија митологије и еротологије патријархалне културе утемељене на топосу друштвене скале моћи брачне и породичне заједнице („Његове (Ђуканове, прим. аут) ријечи „зар она једина да нема жвр од мене“ показиваху јасно шта он хоће, што му је у крви – хоће самовласт без граница“; Матавуљ 2007: 265). Попут свог архетипског обрасца, Ђукан Скакавац је уроњен у естетску непосредну егзистенцију која „не може у дубљем смислу да да рачуна о себи јер непрекидно живи у тренутку“, због чега се „његов живот дроби у појединостима, те је немогуће објаснити га“ (Русе 1995: 101). Он не примећује да му „нешто припада случајно а нешто битно“ (ор. cit), већ му избором естетског егзистирања све припада подједнако случајно – живот, смрт, љубав, оданост, грех, добро, зло, истина, лаж. Такав естетски назор подразумева егзистенцију у непрекидној садашњости: лик Ђукана нема ни прошлост ни будућност, те је као Дон Жуан, који „не схвата да би неко он њега могао да затражи да положи рачун; он не уме да мења глагол у будућем времену које измиче његовој надлежности јер упућује на онострано његове садашње жеље“ (ор. cit). Донжуановски естетска као што је Матавуљев војник-хвалисавац болује од „импровизаторске пасивности“ у којој су „воља и одлучивање сведени на минимум“ (ор. cit: 97) те замењени брзим и готово аутоматским одговором на оно што му нуди случај. Матавуљев јунак дела без прорачуна, спонтано, без маневара, тактике, као што Дон Жуан заводи – само у тренутним околностима, без стратешких сплетки и замисли.

Имајући то у виду, очекивано је да ће мотивација у *Ђукану Скакавицу* изгубити антрополошки префикс, те тако сведена преводи приповедање са вероватног (са имплицитном : експлицитном мотивацијом) на, како каже Женет, произвољно приповедање којим се открива кјеркегоровски проблем тескобе пред избором једне од могућности. Тип нулте мотивације постоји у *Ђукану Скакавицу* из простог разлога што „ми не можемо да кажемо ко је он, нити можемо да уђемо у мотиве његових поступака и његове свирепе мржње“, јер „његова мржња према

оцу и браћи, његова свирепост према слози, његова бијесна усијања и ђудљив инат говоре нам о човјековом лику најдубље парадоксалности и сложености, какво је у наше вријеме обликовао у приповијетки Иво Андрић. Ми Ђукана Скакавца не можемо сумирати и дефинисати, како бисмо били начисто са њим“ (Иванић 2009: 155). Не постоји антрополошка мотивација Ђуканове одлуке да се ожени удовицом, нити она која би објаснила Ђуканову ђаволску болест када му се „ђаво ували у дроб“, не постоји мотивација Ђуканове видовитости и дијаболичног погледа којим привлачи живи и неживи свет око себе. Када бисмо силом прилика лик Ђукана Скакавца детерминисали мотивацијама, свет свих замисливих могућности би се затворио редукционизмом моноваријантног сижеа, чиме би се обезбедила реализму толико неопходна сублимација смисла (в. Иванић, Вукићевић 2007: 317). Проблем тескобе пред избором једне од могућности питање је естетске егзистенције које обликује архетипски сиже Матавуљеве приповетке. Док уместо Ђукана Скакавца избор праве околности, он остаје непосредно биће чији је однос према свету чисто естетско-егзистенцијални. Штавише, док он не постави питање о избору као моралном чину, дотле проблем одговорности за сопствене поступке не постаје за њега пуноважно питање: пошто уместо њега околности праве избор, онда су околности и одговорне за све последице. Све то мало интересује архетип естетике, јер за њега проблеми из света емпиријске датости немају значаја.

Одсуство (фаустовске) рефлексивности, интелектуалног и духовног напора са свом тежином етичке и религиозне одговорности и поступање према позиву непосредне естетске егзистенције, која не уме да траје у времену, испољавају се на наратолошком плану у виду нулте мотивације, на онтолошком плану у виду демонског естетизма, а на егзистенцијалном у виду апсурда. Импровизаторска пасивност коју покреће сплет тренутних околности или естетска непосредност егзистирања опажа се у Ђукановој зверској ђуди:

„ – Немој се шалити главом – почех ја.

– Ма шта ти рек'о, немој да плъунеш на њ, јер би те он на мјесту убио!
Видиш, бона, да је он звијер...“ (Матавуљ 2007: 264)

Та врста делања како тренутне околности налажу, стална импровизација и живот у непрекидној садашњости, самовоља којој ништа не стаје на пут а диктирају је промене расположења и снаге донжуановски је етос. Егзистенција Ђукана Скакавца се дроби у појединостима, те је немогуће одржати правила реалистичког дискурса као што су антрополошки тип мотивације и поступци самоисказивања јунака (унутрашњи монолог, дијалог, доживљени говор, свезнајући приповедач). Као што израз *заводник* није адекватан за Дон Жуана, узев у обир да његов архетип услед изопштености из временског континуитета уопште не потпада под етичка одређења, тако се ни лик Ђукана Скакавца не може подвести под поједностављене означитеље као што су садиста, убица, насилник, богохулник, јер он као оличење демонских естета, такође, не подлеже етичком вредносном суду. Дон Жуану су „да би био заводник, потребни извесна рефлексивност и свест“ (Кјеркегор 1990: 95-104), јер чим су оне присутне, могло би се говорити о лажима, лицемерју и лукавим потезима бурладора, али „ова свест недостаје Дон Жуану, он зато не заводи. Он жели, и ова жеља делује заводнички; утолико он заводи. Он ужива у задовољењу жеље; чим се науживао, он тражи нови предмет, и тако даље у бескрај. (...) Да би био заводник, најпре му недостаје време у којем би постао свестан свог поступка. Заводник мора зато поседовати извесну силу коју Дон Жуан нема (...) а то је сила речи“ (ор. cit). Са друге стране, сила Фаустовог завођења је рефлексивност, говор, што ће рећи лаж и превара. Дакле, да би постао етички преступник, лику Ђукана Скакавца недостају фаустовски атрибути – рефлексивност, свест, време, планирање. Но он поседује донжуановске атрибуте, бескрајну и неисцрпну жељу која делује заводнички. Тражећи своје утажење у живом свету, а неусловљен објектом завођења (жена је само један у низу објеката његове демонске жеље), лик Ђукана може да, како каже Гете, изазива на двобој васељену. Приповедач набраја ко све подлеже овој заводничкој моћи која не рефлектује: „...већ ми је јасна ствар да он барабари и крштене душе и стоку, да пред његовијем очима Марта, Фифина, Курсуп, Лулина, Капурал и сад ова Анђелија, само су подложници, којима је главна дужност потпуно једнака, наима, слијепа покорност и поштовање његова *жвџа*“ (Матавуљ 2007: 269). Потом описује сеновиту снагу и чудне моћи демонских сила са којима се Ђукан побратимио („а он само стави руке иза леђа, па опаочи оним пустијем очима, па

кад види да је вријеме, а он се почне полако измицати, а онај други на један мах ублиједи и заинтереси, па за њим, за њим, све за њим, као да га је ужем привезао“; Матавуљ 2007: 248).

Нехајност Матавуљевог јунака према етичком избору или-или условљава сва сижејна решења приповетке: одсуство новелистичког заплета и тријумф антијунака, укидање антрополошке мотивације, избор плоснатог хронотопа и политопије, најпосле, избор комплексне поливаријантне сижејне схеме. Она је сасвим кореспондентна са морфологијом инферналног јунака-естете који „живи у свету бесконачне потенције са безбројним могућностима од којих ниједна није права и ни за једну се не треба одлучити. Живети естетски значи не одлучивати се – не бирати“ (Кјеркегор 1990: 98). Спрам тога, акт апсолутног избора (или-или), као императива етичког понашања, укида свет бесконачне потенције и безбројне могућности поливаријантног сижеа. Лик Ђукана Скакавца поседује омнипотентност која му дозвољава разноврсност избора, због чега је једини смер у његовом етичком компасу морал симпатије и антипатије или морал тренутних порива. Штавише, његов тријумф је последица поклапања потенцијалних могућности у јунаку и њихове сижејне реализације. То ће рећи, панеротске и иморалистичке могућности остварују се без икаквих друштвених и моралних препрека, самим тим несуспрегнуте конвенцијама реалистичког писма. А оно најчешће не зна како да се избори са јунацима који се не могу подвргнути „церемонијама истеривања“ (Берсани 1990: 185), јер се отимају индивидуализацији. Уколико Ђукана Скакавца схватимо искључиво као „индивидуалност, онда је он, без даљњег, у сукобу са светом који га окружује. (...) Као индивидуа осећа притисак и окове ове околине, као велика индивидуа можда их савлађује; али ипак одмах осећамо да препреке и тешкоће добијају нову, значајнију улогу“, која потискује привилеговану позицију јунака (Кјеркегор 1990: 99). Другим речима, што је мања индивидуализација Матавуљевог јунака, то је мањи отпор који треба савладати, било да је посредни спољашњи отпор средине или унутрашња морално-духовна аутоцензура. Приповедни поступци својствени поетици реализма (в. Иванић, Вукићевић 2007: 97) преобразили би лик Ђукана Скакавца у рефлектујућу личност (по моделу Фауста) која се судара на спољашњим и унутрашњим препрекама. Око њих би се формирао заплет, те би се

јунак у савлађивању различитих видова отпора почео обликовати као индивидуа, као личност, и престао би деловати као загонетни носилац демонске силе. Реч је о примеру дезинтеграције претпоставки реалистичког писма (у чијим се границама ипак остаје), јер се одстрањује морални и друштвени поредак који би се супротставио жељама јунака.

Парадокална привлачност Ђукана Скакавца лежи у иморалистичком објашњењу ничеанског типа, где преступ постаје литерарни израз виталистичких моћи, а потом и у морфолошко-структуралној повлашћености Матавуљевог јунака¹⁰⁸. Када је реч о потоњем, структурална повлашћеност насловног јунака испољава се у укидању једне од основних норми реалистичког писма. Будући да Матавуљ свог јунака и сувише наглашава, долази до „дефлације реалистичке илузије“ (Амон 1990: 215), тачније, у приповеци не постоји квалитативно и квантитативно ишчезнуће лика. Ђукан Скакавац није јунак који се растаче у низ елемената и споредних делова, како каже Р. Јакобсон, није раскомадан синегдохама које се гранају у особине, реакције, душевна стања, описе амбијента, професије. У исти мах, лик Ђукана Скакавца не окружују хумане околности (сиромаштво, психолошка поремећеност, одсуство моћи расуђивања, патолошко растројство, саучеснички описи страдања жртава), те зло нема оправдања у социјалним или породичним разлозима. Такође, изостаје и унутрашња перспектива насловног јунака (в. *Књига о Матавуљу* 2009: 153). Одсуство наведених социјално-моралних и структурно-морфолошких оправдања, пореклом из реалистичког писма, омогућава писцу да из морфологије јунака (архетип

¹⁰⁸ Пишући о парадоксалној природи морално негативног јунака у књижевности, Н. Милошевић (1990) је издвојио низ разлога услед којих антихерој добија привлачну снагу која оправдава пишчеву и/или читаочеву индугентност. Неморалност књижевног преступника може се искупити: (а) неморалношћу жртве, у виду својеврсне етичке калкулације, (б) кајањем злочинца; (в) осветљавањем хумане стране литерарног преступника (постоји генеза злочиначког чина, те сам чин постаје разумљивији); (г) осветљавањем јунака из унутрашње перспективе која патњу књижевног јунака приказује као разлог његовог злочина, чиме антијунак добија донекле људски лик; (д) судбином негативног јунака (тријумф или страдање); (ђ) позитивним интелектуалним и виталним карактеристикама као вредностима са друге стране добра и зла, које уздижу антијунака изнад изнад његових злочина; (е) морфолошком и структурном рафинираношћу антијунака, насупротив морфолошки скромнијем лику жртве.

иморалистичког донжуановског естетике) изведе целокупну архетипску сижетику приповетке.

Иморалистичка тачка гледишта у донжуановском демонском естетизму подразумева интимно одобравање визије света која се свакако коси са етичким начелима усађеним не само у приповедача и јунаке, већ и у инстанцу читаоца. Индулгентност других јунака према Ђукану Скакавцу испољава се у речима дечака-наратора: „... а за дивно чудо, нијесам мрзио Ђукана, јер ми га је правдала његова ћуд“ или у добровољној потчињености других јунака, попут Марте, која је „несвјесно понављала многе његове (Ђуканове, прим. аут) мисли, увјерена да говори из своје главе“ (Матавуљ 2007: 261). Како је већ примећено (Милошевић 1990), неугодну чињеницу да књижевни преступници, злочинци и убице импресионирају и задивљују својим злом није лако прихватити. Неопходно је имати у виду да се читаочева индулгентност према књижевним злочинцима јавља у простору фикције, а не стварности, у супротном, сваки облик зла захтевао би санкције и осуде. Књижевна фикција не осуђује попустљив и праштајући став према злу, јер је и сама књижевност (незамислива без теме зла) могућа једино у простору хиперморала: „Људски живот подразумева овај силовити порив, иначе бисмо могли и без уметности. (...) Књижевност је нешто битно, или није ништа. Зло – један жесток облик Зла – чији израз представља књижевност, има за нас, верујем, суверену вредност. Али ово гледиште не захтева одсуство морала, оно захтева *хиперморал*“ (Батај 1977: 6).

XI
ПОРОМАЊЕНИ НОВЕЛИСТИЧКИ СИЖЕ
(БАКОЊА ФРА БРНЕ)

Читање романа *Бакоња фра Брне* Симе Матавуља са методолошке позиције сижеологије освежава, по ко зна који пут, појам *традиције* Т. С. Елиота у компаративноисторијском духу, који је представио Теодор Бенфеј (Theodor Benfey) својом „теоријом позајмица“ (1859), убрзо развијеном код Гастона Париса (Gaston Paris) и посебно Александра Веселовског. У *Традицији и индивидуалном таленту* (1919), подсетимо, Елиот говори о принципу функционалне традиције, сагласно којој писац памти културна достигнућа прошлих епоха и разуме да свако ново уметничко дело неминовно мења значење и садржај традиције. Традиција је за Елиота осећање прошлости не само као прошлости, већ и као садашњости. Писац који осећа не само своје поколење већ и сву европску књижевност од Хомера као нешто што је суштински синхроно, у поретку истовременог присуства, близак је Сими Матавуљу¹⁰⁹. Елиотовско поимање традиције, односно, историјскопоетичка компаративна научна метода подразумева читање и изучавање текстова претходника, које аутори користе, неретко и несвесно, посредством размене ликова, сижеа, поступака, фраза итд. Међутим, ова метода има своје ограничење, које ће касније бити доведено до крајности и извитоперено у теорији интертекстуалности. Посреди је доказивање контактних веза којима егзактно треба оправдати ауторово познавање текста чији се утицаји препознају.

¹⁰⁹ Будући да роман Симе Матавуља пуну снагу открива у историјскопоетичком ходу, овде усвојеном у својству најадекватнијег сижеолошког инструмента, као извесну предострожност ваља поменути и другачије мишљење, несагласно са мешањем традиције као синхронијског низа и историјске поетике. Поименце, посреди је неслагање Рене Велека са укључивањем Елиотовог појма традиције у методу компаративноисторијске критике. Цитирајући Елиота, Велек је казао да сва европска књижевност, почевши од Хомера, постоји истовремено и разастире се у поретку истовременог присуства. Али Велекова намера је уистину била да докаже тезу о непродуктивности принципа историзма у проучавању књижевности. Стога је Велек донекле деконтекстуализовао Елиотово размишљање о традицији, те изабрао само исказе који наизглед потиру смисао књижевноисторијског приступа.

Доказивање које следи текстолошку анализу, издвајање непосредних и посредних трагова у тексту дела, писмима, дневницима, сећањима савременика, архивским документима неће бити предмет сижеолошких разматрања Матавуљевог романа. Разлога је неколико.

Једно од полазишта сижеологије као научне методе је идеја синхроније традиције, што значи да није условљена егзактним контактним везама. Ипак, ако је о везама неопходно говорити, оне ће у сижеологији најпре бити алтернативне, дакле, засноване на типолошким подударностима, на правомерном поређењу текстова при немогућности контакта или изван задатака утврђивања контактних веза. О полифонијском сижеу, на пример, говоримо након што узмемо у обзир да се подударни историјски услови могу одразити у сличности књижевних дела која нису била ни у каквом непосредном контакту или се он не може документовати. Поромањени сиже у *Бакоњи фра Брну* је, такође, пример за типолошке подударности у домену архитектуралности, дакле, за идеју о *памћењу жанра* за коју није релевантан податак о томе да ли је писац познавао претекст или није. Већ је Г. Добрашиновић приметио неугодно питање претекста Матавуљевог романа: „Наслов дјела *Како је Пјевалица излијечио фра Брну*, још више епизода о том „лијечењу“ обрађена у коначној редакцији, подсећа на анегдоту Герасима Зелића *Пријеки лијек*. Уколико она није мистификација, измишљена можда на основу Матавуљевог романа, онда је писац *Бакоње фра Брна* очевидно од ње пошао“ (Матавуљ 2006: 532-533). Међутим, Добрашиновић није пропустио да дода како је врло дискутабилно да ли је Матавуљ уопште знао за ову анегдоту, и ако јесте, како је до ње дошао. Да ли је чуо у манастиру Крупи, где је калуђерово и Зелић, или је сазнао за њу у Херцег Новом остаје нерешено питање. Напоследку, сасвим је јасно зашто је несувисла археолошка потрага за контактним везама у прози писца који у мемоарима сам за себе каже, поводом краткотрајног задужења око уређивања *Гласа Црногораца*, да је „преводио и изводио из туђинских новина све што (је) хтио, а што се далеких туђинаца (чак и колонија по осталим дијеловима свијета) тиче“. Укратко, показало се да је један од најплодотворнијих приступа у проучавању поетике сижеа у Матавуљевој прози хибридна синтетичка метода. Она повезује компаративноисторијску анализу, која контактне везе може

доказати, типолошку, која их не тражи и историјскопоетичку анализу. Обједињене, оне ће произвести нов систем анализе књижевног процеса.

Да закључимо, Елиотов појам *традиције*, компаративноисторијска научна метода која му претходи, појмови архитектстуалности, памћења жанра и типолошких аналогја могу се објединити концепцијом из компаративноисторијске поетике М. М. Бахтина, „велико време“, која добија на посебном значају при тумачењу Матавуљевог романа. Концепција о *великом времену* потекла је из изучавања историјског кретања и еволуције романескног жанра у социокултурном контексту епохе. Било је неопходно пронаћи неки заједнички именоватељ који би објединио културне и књижевне појаве удаљене временски, просторно, али духовно блиске. С тим у виду, једно од могућих читања Матавуљевог романа нуди духовна, а не хронолошка историја књижевности. Она тражи синергију дијахронијске еволуције сижеа у роману и синхроније, која у елиотовском поимању суспреже његове универзалне константе.

Интуитивно осећајући, али још стриктно теоријски не дефинишући појам *великог времена* као стабилне константе своје естетике, Бахтин је у нацртима с почетка 1940-их најближе пришао одређењу ове појаве, рекавши да се књижевно дело никада не рађа у глави аутора онда када га пише, оно није одређено временом и местом свог непосредног рођења. Овако одређена замисао *великог времена* не само да резимира генетичко стабло романа *Бакоња фра Брне*, већ из нове перспективе осветљава чињеницу да је прозу уско омеђену једним простором Матавуљ писао ван тог простора. Не само просторна, већ је и временска дистанца била најплодотворнија за Матавуљево списатељско памћење, јер је уклањала претњу од тривијализације и баналности *малог времена* (савременост, најближа прошлост и блиска будућност). Но ни он му покатакд није могао побећи, те снажно присуство *малог времена* некад прожима а некад гута црногорске приповетке, роман *Ускок* и, како ћемо видети, етиде, несичејне и метасичејне приче.

Еволуција српског романа у *Бакоњи фра Брну* (1892) готово је неприметна, замаскирана иронијом, шалом и пародијом, али чињеница да аутор уништава илузију приповедања и озбиљности, да користи сичејну конструкцију коју обележава суверена игра са фабулом, при чему се фабула претвара у анегдоту (в.

Ејхенбаум 1972: 76), сведочи о напуштању традиције реалистичког романа 19. века. Да ли је заиста реч о напуштању традиције или непристајању на њу недоумица је коју донекле решава жанровска спецификација *Бакоче фра Брна*, у корист потоње претпоставке. За В. Латковића „*Бакоча* је реалистичка слика из живота, али у њему такорећи и нема фабуле, то је низање реалних слика из живота, које држи на окупу само то што се ради о приликама у којима је главни лик живео; да је писац покушао да их чвршће веже једном смишљеном и правилно развијеном фабулом очевидно би се изгубило нешто у веродостојности“ (Латковић 1940: 86). За М. Цара то није роман, већ збирка приповедака из народног живота (*Књига о Матавуљу* 2009: 250). Томе се само може додати, тек као коментар, Бахтинов жанровски квалификатив народне приповетке окупираним личном судбином јунака, који није превише еманципован од свог социјума. Догађаји из народне приповетке иду, на крају крајева, у његову корист, доносе му бајковни успех, доводе до пораста његовог друштвеног статуса, а упркос томе јунак народне приповетке задржава у извесној мери функцију медијатора између „свог“ и „туђег“ света¹¹⁰.

1.

Поетика сижеа у *Бакочи фра Брну* је у великој мери поетика јунака, будући да је одређени тип јунака, у овом случају тип митолошког варалице, лакрдијаша и луде (глупака, наивца), повезан са одговарајућим типом сижеа принципом по коме морфологија лика представља морфологију сижејних мотива (Фрејденберг 2011: 291). У Матавуљевом новелистичком роману релативно независне приповедне јединице повезује насловни јунак, чија семантика одређује сиже романа и условљава регенерацију архаичних сижејних стереотипа. Тако се остварило дубоко сродство не само *Бакоче фра Брна*, већ и европског романа 19. века са фолклорно-митолошким сижеима. Архетипика се у роману Симе Матавуља испољава на нивоу: а) сижеа, б) система ликова, в) композиције и г) жанровске морфологије, али начелно се зачиње у сижејном архетипу варалице.

¹¹⁰ Овде наведена жанровска претпоставка у предстојећој интерпретацији биће подређена општеприхваћеном жанровском квалификативу *Бакоче фра Брна* (роман), присутном у досадашњој научној критици (Деретић, Кораћ, Крњевић, Иванић, Вукићевић, Милинковић, итд) и овде остаје на нивоу тезе.

Уводећи у свој роман препознатљиве тематско-жанровске одлике старофранцуског фаблиоа, немачког шванка и делимично ренесансне новеле, Матавуљ је свесно активирао њихове семантичке ресурсе, присутне у свим значајнијим јунацима романа, који су, без изузетка, носиоци сижејног архетипа лакрдијаша¹¹¹.

Бакоња фра Брне припада оној линији европског романа коју М. Бахтин сврстава у реалистичке романе засноване на преиначењу лика митолошког варалице од наслага преткласног фолклора, грчког мита, ренесансне новеле, пикарског романа, преко *Дон Кихота*, *Тристрама Шендија*, *Кандида* до ликова „чудака“ и „јуродивих“ у реалистичком роману 19. века. Разлог томе лежи у разобличавајућој снази, трезвеном, лукавом уму лакрдијаша (у лику кмета, малограђанина-калфе, младог свештеника луталице), веселој обмани обешењака и простодушном нераздевању луде који се супротстављају свеопштем лицемерју. Истовремено, у *Бакоњи* се уочава једна од препознатљивих етапа у развоју европског романа – субјективизација и онеобичавање света кроз оптику лакрдијашког јунака (Бахтин 1989: 281). Поред лакрдијашке маске којом приповедач разоткрива лажне условности људских односа, постоји и други правац трансформације ликова спадала, лакрдијаша и луде – њихово увођење у садржину романа у својству главних јунака. Облик „несхватања“, Бакоњиног простодушног нераздевања света средство је разобличавања сакралног окружења и реликвија, односно, религије као идеологије.

Лакрдијаш или трик-мајстор (рус. плут, трикстер, енг. trickster, шп. pícaro) један је од два универзална типа јунака у миту, фолклору и књижевности и представља двојника-антипода тзв. „културног јунака“¹¹². Тако се „трикстерско“

¹¹¹ Уп: „Јован Скерлић је упоредио Глишићеве приповетке са француским фаблиоима (...) али прије треба рачунати на типолошке него на непосредне подударности: били би то комични типови и комични обрти у радњи. Претпостављамо да би подробнија истраживања указала на архаичне моделе радње и на типизирани јунаке као што су стари заводник, насамарени шкртац, преварнеи варалица, глупи или припрости чиновник, наивни сељак, досјетљиви или подругљиви момци“ (Иванић 2002: 197).

¹¹² Културни јунак (рус. *культурный герой*, енгл. *culture hero*, франц. *heros civilisateurs*, нем. *heilbringer*), митолошки јунак који уводи социјалну хијерархију, брачна и породична правила, доноси културна добра, док његов антипод, лакрдијаш, који својим несташлукима разоткрива

порекло препознаје у комплексу нехеројских и комичких својстава, присутних у готово свим јунацима у *Бакоњи фра Брну*:

1. Иницијатори трансгресије која нарушава сакралне и институционалне норме су чланови „свете лозе“, све три гране породице Јерковића (Брзокуси, Зубаци и Кркоте), осморица фратора, манастирске слуге, Бакоња, Пјевалица и Букар. Њихова функција је разоткривање неофицијелних и инхибираних сфера људског живота, посебно полне и виталистичке, њихове типолошке црте су лењост, лукавство, глупост, обмањивачка способност, а архетипско порекло им је лукави и оштроумни шалјивција, глумац који у затворен систем уноси принцип варијантности и дијалогичности.

2. Гротескна телесност, која даје првенство телесном трансцензусу, телу које прераста себе и своје границе у чину једења, пијења, полне активности, издашно је присутна у концепцији ликова.

3. Парадоксално просуђивање фра Брне поводом умишљене болести.

4. Бакоњина, фра Срдарева и фра Теткина склоност ка подсмеху и аутоиронији.

5. Лик Балегана, „шјор Грга“, подврста је маске лакрдијаша, тип кувар-обешењака, двојник свештеника у улози оштроумника и довитљивца: „Његова улога брбљивца и наклапала, који се уплиће у политику и све важне послове, који филозофира лако и живо, прећи ће на берберина, а поготову на – Фигара.“ (Фрејденберг 2011: 279-280).

6. Матавуљ обликује Бакоњин лик по узору на маску лакрдијаша-слуге који је, према исцрпним истраживањима Олге Фрејденберг, дублер, карикатура и пародија свог „господина“: „У простонародном обреду, такав слуга се приказује као груб и дрзак младић, који се руга свом газди. (...) Уосталом он није увек слуга – може се видети као гласник, војник, стражар, целат и лекар, али је то увек груби ждероња, препредењак-варалица, глупи лењивац или весели предузимљиви

табуе, постоји у асоцијалној сфери где профанизује светиње. Културни јунак и његова комично-демонска варијанта су за Мелетинског (2011) централне фигуре не само архаичног митолошког фондуса већ и фолклора у целини.

младић; он зна оно што нико други не зна, и открива све ради комичног ефекта, често исмевајући и самог себе. Он је хвалисав, пун страхова, лаком на све приземно – жене, вино, новац; он је често лопов и подводач. Веселост је његова прва карактеристична црта; подвала – друга црта (...). Час он свесно осмишљава своју глупост, непрестано подваљујући – и ствара се народни тип Тила Ојленшпигела или Скапена-Зганарела, који све прави будалама; час у програм његовог подваљивања улазе и озбиљнији пороци и – добија се чувени тип шпанског пикара.“ (Фрејденберг 2011: 283).

7. Медијаторска функција посредовања између бинарних полова (сакрално-профано, породица-манастир, село-град, православци-католици, живот-смрт) као оваплоћење виталности, интелекта и ироније посебно је ефектна у ликовима Бакоње, Букара и Пјевалице.

8. Описи физичког портрета Кушмеља, Пјевалице и Букара у потпуности одговарају митолошко-фолклорним представама о изгледу и понашању „циркуских риђана“ и „самозваних претендената“ који засењују и ометају главне актере: риђа коса/брада, непропорционалност тела, асиметричне црте, гротескно тело (Фрејденберг 2011: 282). Кушмељ „бјеше штапоног, врата као у дивокозе, главе округле и тврде да је могао њом букову даску разбити. Риђи му брци затискиваху ноздре и допираху до ушију. Зубима могаше нагрести плету, а шакама сломити чврсту сухорицу“ (Матавуљ 2006: 138). Опис Букареве појаве је још упечатљивији: „Фратри и ђаци таман изашли из цркве, а кроз велика врата уђе у двориште висок сељак, у буковичкој ношњи. Чудан ђаво! Глава му обла, очи велике и сијере као у ћука, десни му брк дуљи од лијевога, на раздрљеним грудима читаво руно заковрченијех длака“ (Матавуљ 2006: 67). Пјевалица је „омален, бркат сељак, дугачка сплетена перчина (...) лијепо одјевен, али по кроју хаљина као и зле успомене Букар (...) Риђи брци, ситне сијере очи, спљоштени нос даваху му лисичији израз. Труп му бјеше сувише кратак према ногама, а једна му се нога савила као гудало, али није храмао.“ (Матавуљ 2007: 145).

9. Будући да се *parodia sacra* у књижевности најчешће јавља у условима религиозно-аксиолошке кризе коју изазива модернизам или либерализам, једна од најважнијих особености митолошко-фолклорног обешењака, какав је Бакоња са

целом свитом фратарара, Јерковића, Пјевалицом и Букаром, јесте веза са сакралним контекстом, дестабилизација границе између светог/духовног и профаног/телесног.

10. Маска лакрдијаша у *Бакоњи*, која упркос временском дисконтинуитету чува вишевековну традицију, почевши од ниских средњовековних жанрова (фаблио, фарса, народни вашарски театар, пародије светих текстова), испољава се на два плана: у особеностима приповедача-казиваоца и у читавој серији јунака. Примера ради, Бакоња, кога је „враг обрнуја на своју“ па је „готов увијек на галијотство“ оличење је маске митолошког обешака. Избором за Брниног наследника, он постаје симболичка инверзија краља. Затим, Бакоња се налази на граници патријархалног и манастирског поретка, не припадајући ниједном у целости а његова улога, видљива у субјективизованој перцепцији манастира, фратарара, икона пре и након похаре, јесте пробој ка непоетизованом и сниженом доживљају стварности. У лику Бакоње и Букара, осим наведених лакрдијашких црта, постоји и маска „глупости“ или „наивности“, при чему њихова глупост/простодушност није буквална, није равна себи. И Бакоња и Букар поседују, по узору на митолошког варалицу-трикстера, акробатске и гестикулацијске способности, карикатурално подражавају друге, дају оштроумне одговоре за неугодне ситуације у којима се нађу, а лик „будале“ Букара, који краде фратрима коње далеки је потомак митолошког варалице Хермеса, који краде стадо крава од Аполона. Ипак, ликови лакрдијаша најчешће нису учесници бесрамне интриге којом се достиже висок положај, власт или велика материјална корист. Они често дејствују без плана, од случаја до случаја, немају неки животни циљ, изузев жеље да живе удобним и безбрижним животом.

Фигура лакрдијаша у културној и књижевној традицији најчешће није предочавана маском (фолклорног) ђавола, како би се могло претпоставити (изузев код Е. Т. А. Хофмана и Н. В. Гогоља), већ радозналог дечака-подсмевача, често и одраслог мушкарца у улози шегрта, штитоноше или нижег клерика. Лакрдијаша одликује вечито „младићство“, у буквалном (Бакоња) или пренесеном (Букар) значењу, он је често и приказиван као дете. Мелетински ће приметити да је понашање обешака „снижена верзија свештених ритуала“, у чему се неоспорно крије успелост лика Иве Јерковића. Архетип лакрдијаша истовремено носи маску

мудраца, односно старца (Кушмељ, Наћвар, Срдар, Тетка) и детета-младића (Бакоња). Све варијације фигуре лакрдијаша у Матавуљевом роману комички превладавају расколе између официјелног и неофицијелног друштвеног плана, и таква лиминалност непосредно је везана за њихово митолошко и фолклорно порекло: ликови фратора, Пјевалице, Букара и Бакоње обитавају у процепу између верских закона, живота и смрти (нпр. смрт Шкоранце и гвардијана), материјално-телесног и духовног плана, а на просторном аспекту између манастира и села („мисници“ и „прековођани“). Тип јунака-медијатора у класичној књижевности је углавном био маргинализован а касније и демонизован због особине таквих јунака да се користе компромисима и манипулацијом уместо пристанка на бескомпромисно служење узвишеном идеалу. Тако ће се у романтизму тај тип јунака трансформисати у фолклорног ђавола, док ће у реалистичком роману 19. века постати „тривијални“ ђаво (рус. *пошлый чѐрт*), нискомиметски јунак који из малициозних разлога vara и заводи јунаке-носиоце идеје.

Фигура варалице-лакрдијаша бивала је ревитализована у култури и књижевности увек када је било потребно смехом и демистификацијом поетизоване стварности олакшати социокултурна померања; управо прелазна ситуација стимулира амбивалентни и материјални смех. Маргинално-медијаторска позиција јунака са маском лакрдијаша отвара простор за карневалску стихију која постаје сигнал да друштво прелази из једне епохе у другу (такав је био случај и са Шекспировим лудама, Сервантесовим Санчом, јунацима пикарских романа, Волтеровим Кандидом, кнезом Мишкином, Остапом Бендером, итд).

Традиционална романескна ситуација супротстављања ликова луде и попа (у другим случајевима луде и моралисте, филозофа, научника, лицемера) потиче из потребе да се лажној патетици конфронтира или добродушна наивност која је не схвата (или схвата наопако) или весела и мудра обмана која се опире лицемерју канонизованих идеологија и постаје „оправдана лаж за лажове“ (Бахтин 1989: 167). Бакоњино онеобичавање религиозне сфере вичне лажима, попут сваке идеологије, праћено је *оправданом лажима за лажове* и у преварама других веселих обешењака, Пјевалице и Букара, фра Срдара и фра Тетке. Весела Пјеваличина и

Букарева обмана и Бакоњино наивно неразумевање су дијалогске категорије које организују:

1. композицију (новелистички роман; прозна циклизација новела условљена ликом лакрдијаша који разара везе између човека и његових поступака, између догађаја и његових консеквенци),
2. сиже (кумулативни потискује циклични),
3. карневалски хронотоп,
4. систем јунака-двојника.

2.

Са становишта историјске поетике, *Бакоња фра Брне* је роман из свакодневног живота, структурисан по узору на биографске циклизације (нпр. роман о Тилу Ојленшпигелу), засноване на поступку *пороманђивања* новеле (процес супротан *дероманескирању* новеле). *Романескна новела*, како је зове Мелетински, чувала је дубоке везе са традицијом новеле из епохе ренесансе и барока, али је истовремено припремила тло роману 19. века. *Романескна новела* се „приближава приповести и роману, има карактер или фрагмента романа или конспекта романа. У последњем случају њен обим се јако увећава. Она добија много епизода, укључује опширне описе. (...) У низу случајева граница између новеле и романа постаје необично лабилна, што се одражава и у терминологији“ (Мелетински 1997: 184-185). Конкретно, долази до преоријентације са италијанског термина на шпански термин *novela* који означава приповедање било које дужине, па се тако говори о Сервантесовим романескним новелама (*Узорне новеле*), о *la novela picaresca* (пикареском роману), о француским *галантним новелама*, *историјском новелама* у значењу „малих романа“ 17. века.

Вишеепизодна структура *романескне новеле* има неколико централних епизода и неколико обрта који постоје са намером да прошире јунакова искушења и потврде његов карактер. Слаби напетост интриге, услед укључивања алтернативних, неретко противречних сижејних решења, због чега се новела претвара у фрагмент ненаписаног романа. Притом, сложеност се постиже нагомилавањем једноставних структура као што су: необичан сусрет – његове последице, растајак са породицом – поновно спајање, племенит или грешан поступак – награда, подвала – контраподвала, злочин – раскринкавање

(Мелетински 1997: 187, 2009: 313). Инваријантни сижеи о монаху-обешењаку и лекару-варалици потичу из средњовековних фаблиоа на старофранцуском језику (12. и 13. столеће) и немачких шванкова из народних књига које датирају из 16. века. Дијахронијски пресек *Бакоње фра Брна* открива тематску и жанровску сродност са жанровима фаблиоа (изузев стиховане форме) и шванка, који су постављени као архитектсуални оквир романа (тумачење *Бакоње* у контексту жанра којем припада), односно, указују на генезу и процес настанка романа¹¹³.

Наиме, својом склоношћу ка приземним ликовима, еротским и пикарским мотивима фаблио је неговао пародију и травестију. У фаблиоу влада атмосфера анегдотске напетости и грубе комике која веома ретко прераста у сатиру. Као приповедни жанр ограничава се на један догађај а велику улогу имају необичне ситуације, неспоразуми, чудне подударности, лукавства, *qui pro quo* интерференције; у центру пажње су духовите ситуације и оштроумни излази из њих, „досетке“: „У фаблиоу као и у другим „предновелама“ родовско (поготово социјалне маске) доминира над индивидуалним, спољашње радње апсолутно потискују унутрашње, поступци одлучно превладавају чак и над најбојажљивијим покушајима да се прикаже карактер“ (Мелетински 2009: 302). Сва наведена жанровско-тематска и модална одређења (родовско начело испред индивидуалног; спољашње радње испред унутрашње карактеризације; еротски и пикарски мотиви, *qui pro quo* неспоразуми, досетке, лукавства, итд) повезују *Бакоњу* принципом инклузије са *предновелистичким* типом писма, на основу чега се може говорити о начелној архитектсуалности романа.

Још је осетнија сродност са жанром шванка, „комичним жанром *par excellence*“, који у још већој мери него фаблио вуче према анегдоти, духовитости, разним фолклорним и полуфолклорним „поентираним типовима“. Са овим жанром *Бакоња* дели склоност ка увођењу „демократских“ ликова, свакидашњи фон радње, приземне натуралистичке и комично-непристојне моменте, материјално-физиолошке импулсе радњи, карневализовани свет (Мелетински 2009: 303). Бакоњин комични доживљај фресака и црквених великодостојника је

¹¹³ Архитекстуалност као подврста интертекстуалности је скуп дискурса из којих проистиче текст. Према Жерару Женету (*Увод у архитектсу*, 1979), архитектсу је текст у својој генези и процесу настанка у писцу који води дијалог са књижевном традицијом.

образац вулгарног реализма пореклом из фаблиоа, шванкова и фацетија у којима се на комичан начин приказују божанство, апостоли и свеци. У фацетијама се такође излажу пороци свештенства, са свим оним цртама прождрљивости, пијанства, сладострашћа. Ови жанрови веселих и вулгарно-реалистичких прича специфични су по томе што за јунаке узимају монахе и свештенство халапљиво на јело, новац и жене (Фрејденберг 2011: 368-369).

Историјскопоетичка генеза *Бакоње* сродна је генези немачког шванка, који своје корене, осим у националном фолклору, има и у латинским збиркама ехемпра, манастирским и школским „шалама“, француским фаблиоима и фолклорним анегдотама. Другим речима, архитектсуалност у *Бакоњи фра Брну* ствара мешавину жанрова фаблиоа, шванка, фолклорне анегдоте и ренесансне новеле уз одбацивање најважнијих поетичких окосница жанра романа, чиме се формира жанр за себе (в. Женет 1985: 139–193) – „порوماњена“ новела уместо „новелистичког“ романа. Поступак трагања за архитектсом *Бакоње фра Брна* заснован је поглавито на Бахтиновој идеји о књижевној врсти као структури која конзервира, али и осавремењује елементе архаичности. Тако Матавуљева порумањена новела потврђује снагу стваралачког памћења у процесу књижевног развитка. Пошто књижевна врста памти своју историју и генезу, писац не мора нужно нити непосредно познавати архитектсуални претекст, било да је реч о француском, немачком или српском. Архаични извори порумањене новеле као засебне књижевне врсте налазе се у старофранцуском фаблиоу, немачком шванку, источњачкој анегдоти и делимично ренесансној новели, жанровима који се обнављају у свакој новој етапи развитка литературе¹¹⁴.

У теоријама романа је примећен значај ренесансе за настанак романа, који се рађа „на терену самог живота, испод развалина основних епских форми претходне епохе“ (Кожинов 1963: 42). Посредници у његовом развоју били су неизоставно Еразмо Ротердамски и Франсоа Рабле, потом, ренесансна новела,

¹¹⁴ Памћење жанровске архаичности присутно је и у делу А. Додеа (*Писма из мог млина*, 1866), те не искључујемо могућност да је посредством познанства са писцем и његовим делом, ако не из ренесансе, Матавуљ могао упознати франкофону традицију књижевних јунака-духовника. Њој, на пример, припада духовничка породица провансалске „беле браће“ из Додеовог *Еликсир преподобног оца Гошеа*, а особито пречасни дон Балагер из *Три тихе мисе* (в. Ероп 1981: 119).

Декамерон као „изворна епопеја савремености“ и фолклорна дела попут шванкова о Тилу Ојленшпигелу, у чијем је лику уочен „целовит лик приватног човека, који има и своју сопствену правичност“, док је у фолклору препознат истински извор романа (Кожинов 1963: 90). Мелетински, међутим, држи да се роман не конституише у окриљу фолклора (за разлику од јуначког епа), него на чврстим темељима писане књижевности, што надасве оправдава сумњу у романескно порекло и припадност *Бакоње фра Брна*.

Историја немачких народних књига о лакрдијашима и обешечацама започиње *Попом Амисом (Pfaffe Amis, око 1239)* аустријског песника познатог под псеудонимом Штрикер. Главни јунак овог циклуса шванкова је весели и лукави поп који испод монашке одежде скрива мирске интересе и материјалне потребе. Обешечац и грешник, који исмева духовну братију и парохијане постаће прототип Тила Ојленшпигела, веселог јунака немачких и холандских прича које ће у 16. столећу бити обједињене у народну књигу о Ојленшпигелу. Приповедајући о походима Амиса, Штрикер сатиричним тоном приказује различите стране европског живота, подсмева се средњовековном сујеверју и схоластичким мудровањима, смело и директно разобличава и свештенство и властелу. У *Попу Амису* и шванковима о Тилу Ојленшпигелу појављује се интернационални фолклорни мотив о лекару-варалици који својим лукавством „исцељује“ умишљене болеснике. Исти фолклорни сиже ће Шарл де Костер у 19. веку укључити у новелистички роман о Ојленшпигелу (*Легенда о Ојленшпигелу и Лами Гуаку*), приказујући лик лекара-лакрдијаша који тобоже успева да исцели све болесне. Такав инваријантни сиже може се наћи и у француском фаблиоу о лекару-варалици, али и у источњачким причама о хоџи Насредину, који испод своје ексцентричности крије маску лакрдијаша, те у једној од безброј комичних ситуација преваром „исцељује“ болесне.

Фабула старофранцуског фаблиоа *Кмет – а лекар* изграђена је на мотиву шаљиве и добронамерне преваре: игром случајности и забуне француског кмета пресеће краљеви војници који су у потрази за лекаром. Силом околности и под претњом батинама, уверени да је кмет заправо широм света познати лекар, доводе га нормандијском краљу, очајном због болесне кћери, која пати од необичне болести: због рибље кости која јој је запела у грлу не може да једе и пије, те је

исцрпљеност све више ослабљује и прети јој смрћу. Кмет који не влада лекарском вештином, под претњом смрћу, долази на замисао да шалом и смехом „излечи“ краљеву кћер, верујући да ће, ако је засмеје, кост искочити из грла. И заиста, изводећи лакрдијашке шале, успева у својој замисли. Краљ, пресрећан због неочекиваног исхода, наређује „лекару“ да излечи и све остале болеснике при двору, на шта домишљати кмет одлучује да се још једном послужи комичном варком: окупља све болеснике са двора око ватре, саопштавајући им да ће их све излечити истим леком: болесника који је међу њима најслабији и најнемоћнији ће спалити а његов пепео дати болеснима да поједу. Болесници у страху беже од „лекара“, саопштавајући краљу да су сви излечени.

Исти мотив чудесног „излечења“ болесника страхом постоји у причи о Насредину *Како је хоџа Насредин излечио султанове оружаре* (№ 1188). Након што је султан објавио рат, сви његови оружаници су оболели од тешке болести – лењости, због које су упркос казнама и претњама одбијали да пођу у рат. Султан у помоћ позива Насредина, који не влада лекарским знањем, нудећи му новац да излечи војску. Насредин наређује војницима да запале ватру, саопштавајући им да ће их излечити када најболеснијег међу њима баци у ватру а његовим пепелом излечи остале. У страху, оружари беже султану, признајући да су излечени.

У *Легенди о Ојленшпигелу* (1867), новелистичком роману који је у 19. веку носио статус „фламманске Библије“, у шездесет другој причи прве књиге понавља се лутајући мотив о лекару-шаловитцу, познат из *Пона Амиса* и циклуса о Насредин-хоџи. У Костеровој обради Ојленшпигел се на путу кроз Нирнберг представља као познати доктор који лечи од свих болести, само не од смрти. Чувши за њега, управник болнице му нуди позамашну суму новца да излечи болеснике. Обилазећи их, Ојленшпигел, под маском церемонијалности и лажне учености, сваком болеснику понаособ открива „тајну“, позивајући га на ћутање. Након што му је саопштио од чега болује, болесник сазнаје да ће Ојленшпигел најболеснијег спалити, од пепела направити чудотворни лек и њиме излечити остале. У страху да не буду жртвени јарци, болесници беже из болничких соба, уверавајући све да су излечени.

Легенда о Ојленшпигелу може бити и огледни узорак који начином циклизације, композицијом, одбацивањем несижејности грађе и позиционирањем

насловног јунака у центар а не на маргину радње, представља модел жанра *новелистичког романа* те својим канонским статусом опомиње да *Бакоња фра Брне* не може носити исти жанровски предзнак. Сродност француског *фаблиоа*, немачког *шванка* о попу Амису и Тилу Ојленшпигелу, анегдоте о Насредин-хоци и *Легенде о Ојленшпигелу са Бакоњом фра Брном* је вишепланска и укључује:

1. композициону аналогију (тенденција ка циклизацији),
2. сродан мотивски комплекс (добронамерна превара, комична варка, умишљени болесник, чудотворно исцељење¹¹⁵, страх и смех као делотворни лекови),
3. тип јунака (лекар-варалица и монах-обешењак),
4. тип сижеа (кумулятивни сиже; сиже „газда и радник“, пореклом из једне од народних анегдота о Ојленшпигелу, сродан је анегдоти о Букару: јунак служи као шегрт код разних занатлија али све изврће наопако, „буквално“ разумевајући њихове наредбе, чиме успева да намагарчи присутне. У *Панчатантри*, такође, постоји мотив мангупског марифетлука сродног Букаревој превари: лопов, након што проведе одређено време као монахов „ученик“, опљачка га (I,4)).

Инваријантна структура романа *Бакоња фра Брне*, реконструисана архитектуралним сижеима пореклом из старофранцуског *фаблиоа*, немачког *шванка*, источњачке анегдоте и романа о Тилу Ојленшпигелу, сведочи о томе да је Симо Матавуљ свесно занемарио идеолошку интенционалност, увек присутну у реалистичком роману 19. века, у корист естетске интенционалности. Сижејна конструкција *Бакоње* се, дакле, не развија непосредно из емпиријске стварности, већ из жанровске традиције са готовим сижеима – из књижевног модела.

Присуство поетичких информација из других културних и књижевних епоха постаће посебно ефектно на местима нарушавања линеарне логике наратива, када сижејне и композиционе „аномалије“ бивају разрешене преласком у други текст, односно, у ренесансни, митолошко-фолклорни контекст. На

¹¹⁵ Мотив чудесног исцељења постоји и у приповеци *Ђуро Кокот*, но сиже се у њој не изводи из архитектуралног контекста, већ из класичног новелистичког обрта (болесник није умишљен, лекари нису лакрдијаши, а лек није домишљатост).

пример, архитектст има и функцију транстекстуалне карактеризације главних јунака, Бакоње, фра Брне, Пјевалице, Букара, фра Срдара и других јунака-дублера. То ће рећи да поступке канонске за реалистички роман (свезнајући приповедач и нулта перспектива, развијена дескрипција, унутрашњи монолог и други аналитички поступци) Матавуљ замењује књижевним поступцима присутним у архитектсту. Осмишљава јунаке-типове уместо јунака-личности, новелистички сиже уместо романескног, јунаке-двојнике који се развијају на просторном уместо на психолошком плану, минимализује догађајност активирањем кумулативне уместо цикличне сижејне схеме. Примера ради, док у реалистичком писму властито име или надимак јунака конотира сталеж, занимање, племство, у *Бакоњи* имена/надимци јунака одговарају закону митолошког и фолклорног сижеа где се значење, изражено именом јунака, развија у мотив и радњу (Бакоња – „галијотство“, Балеган – манастирски кувар, Срдар – монах-лакрдијаш са хајдучком срчанашћу, Вртиреп – „инокосни“ фратар враголан, итд).

3.

Сижејна понављања и демонстративна недогађајност су у *Бакоњи фра Брну* догађаји са становишта догађаја приповедања, а не са становишта референтне догађајности исприповеданог¹¹⁶. Ипак, „недогађајност“ романа, необична са становишта реалистичког романа 19. века, постаје разумљива ако се зна да је узрокована развијањем сижеа из литерарне традиције (и делимично митолошке), уместо из социјално-историјског контекста. Митолошко-фолклорни сижеи не говоре о непоновљивим и ексцесним појавама, већ о онима које се бесконачно репродукују (не о томе шта се једном догодило, већ о томе шта се увек збива). *Бакоња фра Брне* почиње изводима из манастирског летописа, квазидокументарним наводима којима се читаоцу предочавају готово идентичне судбине фратара из „свете лозе“. Потом се приповеда о наследнику фра Брне, малом Иви Јерковићу, чији је животни пут унапред одређен и зацртан, да би се слике „његовог ђаковања и пострига“, или пре његових „ђаволија и пострига“,

¹¹⁶ Наратолошка класификација категорије догађајности (В. Шмид; М. Бахтин) осветљава двојност „догађаја“ у прозном делу: комуникативна догађајност дискурзивног процеса (догађај приповедања) и референтна догађајност историјског (квазиисторијског, фикционалног) процеса (исприповедани догађај).

свеле на понављање животног пута фра Брне: млади фра Брне је био враголаст и несташан попут Бакоње, фра Брнина љубавница је крчмарица Марија, док је Бакоњина њена кћи Цвета, Бакоња наслеђује све црте припадника „свете лозе“, прихватајући на крају материјално-профани уместо аскетског живота. У *Бакоњи* се стога „зрно сижејног приповедања“ зачиње само у „фиксацији једнократних и случајних догађаја“ (Лотман 2004: 230) као што су две централне анегдотске епизоде: похара манастира и појава Букара, и Пјеваличино лечење фра Брне.

Зачетак сижејног приповедања могао се у роману извести из протосижејне схеме иницијације главног јунака, која је окосница васпитног, и делом друштвеног и психолошког романа. Комплекс обреда иницијације, као што су замонашење или испосништво, односно, веза са митолошком инваријантом живот – смрт – ускрснуће у *Бакоњи* није изведена доследно, штавише, чини се да је присутна у пародичној стилизацији, будући да се свака од наведених фаза извргава у своју супротност. Тако је Бакоњин одлазак (напуштање породице) само привремен, јер се Бакоња већ после неколико дана враћа кући да пронађе украденог Брниног коња, као што Кушмељ долази у манастир и контактира са фратрима и сином као да никаквог прекида на релацији профано-свето међу њима није било. Фаза симболичне смрти, тј. фаза пребивања на симболичкој страни мртвих (стицање мудрости, знања и навика одраслих) приказана је Бакоњиним „искушавањем“ у Брниној ћелији, само што духовно искушавање овде бива травестирано Брниним ексцентричним захтевима и занемаривањем или отаљавањем схоластичког образовања за пристиглог ђака.

Фаза повратка (симболичко васкрсење у новом социјалном положају) једино је приказана доследно на сижејном плану, али не без травестије, тим пре што се „васкрсење“ Бакоње дешава упознавањем са женским телом, наставља се кроз љубавни занос са Цветом и кулминира проглашењем Бакоње за фратра, не према заслугама, већ захваљујући фра-Теткином познанству са бискупом. Та врста „квазиритуалног формирања јунака“, како каже Мелетински, води порекло из новелистичке народне приповетке и класичне новеле, али првенствено из фаблиона, шванкова о попу Амису и Тилу Ојленшпигелу, арапске макаме, жанрова који ће очувати традицију митолошког варалице у много већој мери од ренесансне новеле. У први мах чини се да је сиже романа изграђен на архаичном

комплексу: крај детињства, напуштање родитељског дома као симболички супститут смрти, прва веза са женом као повратак животу и прихватање света. Но, реч је о обрасцу иницијације који у *Бакоњи* подлеже секундарној семантизацији – пародирању архимотивске схеме, иначе својственом роману с почетка 20. века.

Трансформација фолклорно-митолошке маске обешењака у *Бакоњи* се разоткрива кроз однос јунак-сиже. Ако је сиже форма јунака, при чему „свако активно лице има свог двојника, сваки сиже и жанр – своје еквиваленте“ (Фрејденберг 2011: 379), тада паралелно функционишу циклична (романескна) и кумулативна (новелистичка) варијанта сижејне схеме. При томе, лик Бакоње као активног лица добија двојнике, а жанр новелистичког романа свој еквивалент добија у жанру поромањене новеле (два различита жанровска гледишта истог сижеа иницијације јунака). Још је Аристотел разликовао два могућа начина уланчавања епизода (једна после друге и једна због друге), и тај смер ће прихватити савремена теоријска разграничавања сижеа на цикличне и кумулативне.

Трећи сижејни модел, који се развија из цикличког модела, јесте сиже о формирању јунака и укључује све што се изоставља из претходна два сижејна типа: конкретну емпиријску ситуацију, историјско време, унутрашње и спољашње трансформације, адаптацију јунака. Тај сиже је иначе најадекватнији модел за жанр романа. Циклична и кумулативна сижејна схема у вези су са два архаична типа јунака који су у каснијој књижевној еволуцији дали бројне варијације: *културни јунак* (епски и трагички јунаци) коме одговара циклична схема и његов *демонско-комични дублер*, *лакрдияш*, коме одговара кумулативна схема као немотивисано или слабо мотивисано (догађаји који следе не проистичу нужно из догађаја који претходе) и растуће низање сличних догађаја и јунака-носилаца аналогних функција. На пример, у бајци је циклични сиже у вези са јунацима који су варијанте фигуре културног јунака, док је кумулативни сиже у народној приповеци везан за варијације фигуре његовог антипода, обешењака. Архаичне епопеје са трагичким јунацима попут Ахила организоване су строго циклично, док сижеи организовани уз помоћ кумулативног начела за главног јунака имају варијацију фигуре лакрдияша, Одисеја. Лик лакрдияша преовлађује у жанровима са новелистичким и анегдотским сижеима, те је разумљиво зашто су фигура

митолошког обешањака и кумулативни сиже у синергији и када је реч о роману Симе Матавуља.

Усклађеност са законима цикличко-митолошког времена отежава обликовање сижеа, како сматра Лотман, јер је својство таквог времена непостојање краја и почетка. *Бакоња* почиње тенденцијом ка хроникалном приповедању, самим тим се догађаји постављају у низ који се непрекидно понавља, те је и судбина насловног јунака део циклуса који се обнавља. Зато приповедање може да почне од било које тачке – гозбе Јерковића и да се заврши у произвољном тренутку – проглашењу Бакоње за фра Јерковића XXV. Такво приповедање које сажима причу о двадесет пет поколења фратора из исте свете лозе нема за циљ да пренесе нешто сасвим ново, већ оно што је општепознато. Међутим, кумулативни сиже који не доноси нешто ново (већ саопштава о Бакоњиним постригу као репликацији Брриног пута искушења, а фра Брнимом као репликацији пута фра Брне II, фра Мартина, фра Јерице, фра Бортула, фра Вићенца) често има за циљ приповедање ради задовољства у приповедању (попут гласина које не обликују сиже). Или пак упозорава да није реч о „копирању“ стварности, већ о „копирању“ књижевног модела. У супротном, да је Матавуљ имао намеру да опонаша стварност по узору на брижљиви емпиризам реалистичког писма, изабрао би, претпостављамо, трећи и најадекватнији сижејни модел за роман – сиже о развојном путу јунака и модел васпитног романа.

Друга одлика цикличности сижејног времена је „тенденција према безусловном поистовећивању различитих ликова“ (Лотман 2004: 228). Двадесет два јунака из линијског сижејног текста (фра Брне II, фра Мартин, фра Јерица, фра Бортул, фра Вићенцо, три линије Јерковића, Брзокуси, Зубаци, Кркоте и „сви остали изданци светога коријена“, Кушмељ, Чагаљ, Шунда, Кљако, Рдало, Ркалина, Рора са потомцима, манастирска братија са осам фратора на челу, Пирија, Наћвар, Тетка, Блитвар, Срдар, Дувало, Вртиреп, Жвалоња, уз Пјевалицу и Букара) у преводу на нелинеарни несижејни текст могу се сажети у једно лице – фолклорно-митолошку маску лакрдијаша, обешањака и глупака – у Бакоњу. Сви наведени јунаци заправо су један лик митолошког лакрдијаша у разним моментима његовог хоризонталног путовања кроз сиже и бројним манифестацијама („слаткохраност“, пијанчење, „прихватљивост“, завидљивост и

свађе Јерковића, похота, телесни ужици фра Брне, фра Срдара и других фратора, лењост и паразитизам, профанисање светог, медијаторска улога Бакоње, марифетлуци Срдара и Тетке у покушајима да излече Брну, Букарева и Пјеваличина глума, итд). На вертикали, они су различите пројекције једног јунака, Бакоње.

Та „оријентисаност на успостављање изоморфизама и хомеоморфизама и свођење разноликог шаренила света на инваријантне ликове“ (Лотман 2004: 229), тј. регуларност понављања, чини да јунаци нису представљени као пример ексцеса/случаја, већ закона, што свакако отежава роману уобичајено сужејно приповедање. Функција извода из манастирске хронике у оквирном облику је у томе да карневалски поглед на свет, који је иначе ексцесан по својој природи, установи као правило у „светој лози“, уместо као празник који *привремено* нарушава социјалне норме. Карневалски поглед на свет постаје прихватљива друштвена норма, што значи да релативизам, агностицизам, либерализам, скептицизам, субјективизам смењују идеологеме доминантне у култури 19. века, рационализам, аналитизам, позитивизам, сцијентизам. Такав полемички однос неомитологизма с краја 19. века према позитивизму био је изазван тежњом да се превазиђу социјално-историјске условности и да се укине уситњавање емпиријског искуства. Томе доприноси и анегдотско приповедање које нема више искључиву функцију фолклорне стилизације, већ ствара одазионалну, релативистичку слику света која својом карневалском непредвидљивошћу и непозданошћу одриче, изврће, исмева сваку фаталистичку или императивну ритуалност, етичку, социјалну, политичку или историјску условност и задатост човековог понашања и односа.

Изоморфизам својствен митолошко-цикличној сужејној парадигми постоји у низу паралела и понављања по принципу: целина је изоморфна епизоди, а све епизоде некој општој инваријанти. Тако у *Бакоњи* све епизоде којима се описују Бакоњино ђаковање и слике фратарског живота (**целина**) представљају варијанту две централне епизоде о похари манастира и лечењу фра Брне (**епизода**), односно, варијанту два јунака – Пјевалице и Букара, а две епизоде-анегдоте (**епизода**) варијанту фолклорно-митолошког сужеја о монаху-лакрдјашу и лекару-варалици (**инваријанта**).

Супротно цикличком механизму, у роману постоји линеарни временски поредак који фиксира „аномалије“. У две анегдотске епизоде које имају значај новости, срећног и несрећног ексцеса налази се једини приметак сужејног приповедања. На тај начин се хомеоморфизам у виду односа еквивалентности/пресликавања између јунака романа нарушава. Тако се фолклорно-митолошки слој текста преводи на линијско-сужејни слој, односно, долази до „изградње новелистичких псеудомитова“ око ликова Бакоње, Пјевалице и Букара. Као резултат превођења фолклорно-митолошког типа лакрдијаша у окриље реалистичког писма, знатно се редукује изоморфизам међу јунацима. Тако су ликови фратора и свих Јерковића, Букара и Пјевалице увођењем двеју анегдотских епизода престали да функционишу као Бакоњине „хипостазе“, распавши се на мноштво фигура, без чега, напослетку, приповедање не би било могуће¹¹⁷. Роман *Бакоња фра Брне* је, дакле, резултат узајамне интерференције двају типова унутрашње организације текста, цикличке и линеарне сужејне парадигме.

Још један пример линијског транспоновања цикличке схеме је увођење ликова-двојника. Лик Бакоње добија пратиоца-двојника, а у овом случају и цели сноп двојника, „парадигму пратилаца“. Та традиција која се у књижевности негује почевши од Меандра, Плаута преко Сервантеса, Шекспира и Достојевског до романа 20. века у *Бакоњи фра Брну* се активира осмишљавањем јунака који су дублери малог Иве Јерковића, почевши од предака наведених у псеудохроничарском изводу, преко свих чланова зврљевске лозе до фратора у далматинском манастиру, Пјевалице и самог хајдука Тодорине. Тиме се уводе два ефектна унутартекстуална механизма која, упркос привидној сужејној недогађајности, подстичу приповедање: „комедија забуне“ као судар готово идентичних јунака, чиме се ствара површинска, комедиографска динамика радње,

¹¹⁷ Сродна приповедна стратегија биће актуелна у роману с почетка 20. века. Дијапазон карактеристика једне митологеме се распоређује на групу јунака, као што је, рецимо, случај са главним јунацима *Мајстора и Маргарите* М. Булгакова, који су различита отелотворења маске митолошког варалице и лакрдијаша.

и увођење двојника главног јунака, чиме се образује дубинска, делимично психолошка димензија радње.

Појављивање лика-двојника као резултат „уситњавања снопа узајамно еквивалентних имена“, пише Лотман (op. cit), сижејни је језик Матавуљевог романа који се користи у зависности од ауторове идејне интенције. Систем еквиваленција почиње гозбеном сликом на почетку романа (поглавље *Избор*), Бакоњином перцепцијом у којој су сви фратри исти, посебно пар фра Срдар – фра Тетка, затим долази до тачке поистовећивања Бакоње са Букаром (срчаност, витешки дух, смелост и одважност два јунака), са Пјевалицом (весела релативизација као поглед на свет; глума као добронамерни гест насупрот злурадом лицемерју), али и са Кушмељом и фра Брном (моћ новца и материјално-телесног), фра Срдаром (лакрдјашење, однос са женом, пијанчење по крчмама) да би се окончао љубавном афером и проглашењем Бакоње за фра Брну XXV. Ту је систем паралелизама и најјачи, будући да Бакоња наставља традицију ванманастирских и манастирских активности свог стрица. Сви ти парови јунака понављају једну те исту ситуацију и један те исти тип односа на различитим нивоима, узајамно се дуплирајући. Под углом инваријантне сижејне схеме, сви водећи јунаци романа у цикличком простору и времену своде се на један лик, чиме се објашњава одсуство класичног фабуларног заплета, психолошке карактеризације јунака, историјско-социјалне позадине радње, а самим тим и дискурса својственог реалистичком роману 19. века. Постојаност романескне схеме у којој су у интеракцији циклички (фолклорно-митолошки) и линеарни (сижејни) ток опстаје чак и када је непосредна веза са архимотивским комплексом прекинута. Бити упућен, свестан повезаности Матавуљевих ликова са митолошким и фолклорним коренима није минимални услов за разумевање текста.

4.

Смех, како је сматрао Д. С. Лихачов, дели свет на два дела, ствара бесконачан број двојника, а непосредна веза између карневалског погледа на свет и маске лакрдјаша већ је препозната у радовима Мелетинског и Бахтина, посебно у саодносу фигуре обешењака и момента удвајања. Двојник не дели само

спољашњу сличност са главним јунаком, то је фигура у којој јунак препознаје себе. Могуће су две варијанте у интеракцији двојника: дистанцирање, када препознавање себе у другоме изазива унутрашњи протест и нелагоду, потребу да се заштити властито „ја“ (романтичарски двојници), и приврженост двојнику, када блискост са двојником, јунака, у овом случају Бакоњу, лишава воље и наводи га да дела у истом смеру и на исти начин као и двојник. Принцип „виђења себе у другоме“ тесно је повезан са сижеом: понашање двојника демонстрира могуће варијанте судбине главног јунака који или напушта зацртани, традицијом утврђени пут, враћа се самом себи (циклични сиже) или попут Бакоње следи за двојником/двојницима, што даље води избору кумулативног, статичног сижеа.

Сижејно двојништво између јунака у *Бакоњи*, првенствено између: а) Бакоње и Букара („... у Зврљеву досад није било лупежа, паликуће, убојице, ни другога вражијега створа кâ што ће бити овај Бакоња“), б) Бакоње и фра Срдар („И Срдарина рече више пута: Овај Кушмељић кâ да није од њихове багре! Ово ће бити јуначина – добар војник св. Фране!“), в) Бакоње и фра Брне и Бакоње и Кушмеља, један је од начина саморефлексије насловног јунака. У двојницима Бакоња препознаје различите судбине као потенцијалне форме његове сопствене животне реализације. Ипак, у Матавуљевом роману није у фокусу (само)рефлексија јунака, као канонски поступак реалистичког романа, већ сусрет, дијалог јунака са другима, чиме се оправдава поступак карневализације: 1. на плану форме – у форми „великог дијалога“ сваког са сваким, која условљава избор сценичног приповедног начина, 2. у стварању карневалских, пародичних двојника („двојници-близанци“), тј. Бакоња добија двојнике који га на разне начине пародирају. Фра Брне је пародија Бакоњине детиње, неискварене религиозности и искреног односа према Богу, Букар је пародија Бакоњиних сањарења о витешким подвизима у мантији, који се извргавају у крађу и blasfemiју, Срдар је пародија Бакоњиних љубавних заноса према Јели, који ће се временом свести на краткотрајно телесно уживање са Цветом.

Карневалски поглед на свет се у *Бакоњи* најизразитије испољава у књижевним сликама обликованим према логици изокренутости, деградирања, профанисања и међусобног фамилијарног контакта, прожетог веселим „ускршњим смехом“ који крије травестију јеванђелских изрека, обреда и

пародичне дублете црквеног култа (в. Крњевић 1981). Поједине слике су нескривено карневализоване:

- детронизација манастирског живота, светих реликвија и икона у Бакоњиној прстодушној перспективи при доласку и након похаре манастира и адогматизам духовне атмосфере,

- травестирање црквене мисе након смрти гвардијана сликама манастирске гозбе („гротескни симпозион“), прождрљивости („посмртна закуска“ као тријумф живота над смрћу) и разговорних травестија светих изрека и литургијских речи,

- приказивање католичке цркве као велике кухиње где су олтари трпезаријски столови,

- преображавање похаре манастира у позитивно начело, у велику гозбу и похвалну фра Брнину песму,

- моменат Букаревог прерушавања, проглашавање „будале“ Букара за лакрдијашког „краља“,

- деградирање смрти причама о повампирењу Шкоранце и доживљај смрти као „смешног страшила“,

- лечење болесника смехом,

- пародична молитва-захвалница Чагљине, итд.

Појаве везане за „празник луде“ Матавуљу су биле изврсно познате, о чему казује његово предавање о карневалу *Уз месојеђе*, кратка историја карневала у Европи, од античких времена до његовог доба (в. Матавуљ 2008а: 185-192). Затим су ту говорни жанрови којима роман обилује, на пример, коришћење псовки и проклињања, најчешће обједињених у похвално-погрдна обраћања, похвално-погрдни надимци који носе етимолошко значење. Такође, карневалски дух се осећа у материјално-телесном животном начелу које се материјализује у описима гротескног изгледа породице Јерковића, конкретно Кушмеља и његове линије, у описима гротескних гозби праћених породичном свађом Јерковића, манастирским препиркама фратора и бдењем над умрлим гвардијаном, што је све изузетан пример „рехабилитације плоти“ као реакције на атмосферу духовног и интелектуалног аскетизма.

Још један битан аспект карневалског живота је превласт гротескног реализма у приказима снижавања духовног на материјално-телесни план кроз мотив „великог грешника“ Пјевалице, који лажном исповешћу травестира исто тако лажну Брнину покору и завет („оправдана лаж за лажове“), мотив Букаревог blasphemичног скрнављења манастира на које ће се и фратри осмехнути и мотив Бакоњиног пристодушност доживљаја икона и светаца, Фрање Асишког, Христа и апостола. У *Бакоњи фра Брну* лик фратра је противречни носилац виталистичке моћи и материјално-телесног обиља а његов прототип је у ренесансној књижевности, у ликовима латинске и народне књижевности, али и у књижевним ликовима попут Раблеовог брата Жана и Панирга¹¹⁸.

5.

Сиже Матавуљевог романа је органски сједињен са карневализованом сликом света, која постаје „мерило за то шта ће бити догађај, а шта његова варијанта која нам не саопштава ништа ново“ (Лотман 1976: 305). У карневалској слици света догађај је „чудесно“ излечење фра Брне и Букарева вештина варања и лакрдијања („нарушавање норме“), а варијанте ових догађаја су „иницијација“ Бакоње или предочавање навика и карактера представника свете лозе али и свих других фратара. Сlike фратарског живота којима се не саопштава ништа ново представљају „испуњавање норме“, што на приповедном плану не може бити догађај. Другим речима, оно што је за реалистички роман 19. века био догађај – борба за виши социјални положај, стицање материјалних добара, пут иницијације јунака, егзистенцијална питања, драматизација историје, психолошке пертурбације, превредновање етичких и религиозних уверења – у *Бакоњи* нема значај догађаја, јер је слика света драстично измењена.

Догађаји из манастирског живота не посматрају се више са етичке, религиозне, социјално-политичке, приватне, филозофске, позитивистичке и аналитичке позиције. Речју, *Бакоња фра Брне* нема (или бар до минимума сужава) идеолошку позадину специфичну за роман 19. века. Идеолошка, морална или

¹¹⁸ Подсетимо, Бахтин је скренуо пажњу јавности да су се у латинској књижевности 12. и 13. века гозбене слике, и слике повезане са полном снагом, обично усредсређивале око лика калуђера-пијанца, прождрљивца и сладострасника, оданог телесном животу, доконости и паразитизму.

психолошка теза не постоји из три разлога. Најпре, Матавуљев смех није сатиричан, није усмерен на појединачне негативне појаве стварности, побуну против порока или негодовање против зла у друштвеном животу (в. Константиновић 1962). Потом, карневалски поглед на свет је по природи адогматичан, аполитичан, асоцијалан, аморалан. Напоследку, идеолошку интенционалност је заменила естетска интенционалност. О неидеолошкој и хумористички помирљивој слици света и В. Глигорић (1954) је оставио нотацију поводом отклона од романијерске фабуле, а самим тим и од социјално-моралистичке и психолошке тенденције. Из тог разлога, смрт јунака, љубавни сусрети, стицање новчаног капитала, освајање друштвеног положаја у *Бакоњи* немају статус догађаја. У карневалском систему смрт није крај живота јер за њом долази васкрсење, што се види у епизодама о повампирењу Шкоранце и бдењу над умрлим гвардијаном. Љубав није трагична, фаталистичка ни индивидуална, јер је спуштена на телесно-материјалну љубав која може бити језгро анегдотског и новелистичког, ретко кад романеског заплета. Промена социјалног положаја, освајање друштвене моћи и врха, такође, немају статус догађаја у карневалском систему, јер се хијерархијске баријере не етаблирају, већ изврћу наопако.

Још један жанровски систем у којем сви поменути моменти имају статус „недогађаја“ јесте летопис/хроника. У летописима се описују догађаји који су са становишта летописца предодређени да се десе, те тако стилизација летописних бележака у иницијалном оквиру *Бакоње* има функцију да догађаје који следе прикаже у светлу предестинације, норме. То значи да приказивање Бакоњиног школовања и пострига самим избором оквира губи статус сижејности по принципу 'већа вероватноћа да ће се догађај десити/поновити : мањи степен сижејности/информативности'. Развој сижеа је могућ када постоји пресецање границе забрана, а како у карневалском моделу света у *Бакоњи* забрана готово и нема, не може бити развоја сижеа, односно догађајности. Пошто је сиже Матавуљевог романа у блиској вези са погледом на свет, недогађајност, лабава композиција и неразвијена фабула (уз изузетак епизода о похари и лечењу Брнине маније) проузроковани су карневалским погледом на свет.

„Догађај је увек кршење неке забране“ који важи уз принцип бинарне семантичке опозиције, објашава Лотман (1976: 307). У *Бакоњи* је свет подељен на

минимум три бинарне опозиције: а) на сиромашне становнике Зврљева, „прековођане“, и манастирску братију која живи угодним животом, б) на православце и католике, в) на духовно-аскетски и материјално-телесни принцип. Границе између бинарних светова се у сижејном тексту нарушавају уз помоћ једног јунака (или групе) који ове забране руши, прелазећи из једног света у други. И заиста, у *Бакоњи фра Брну* једине епизоде које имају статус догађајности и сижејности јесу преласци „ркаћа“ Пјевалице и Тодорине у свет католика уз нарушавање аскетске озбиљности. Све остале епизоде, слике, сцене и описи немају потенцијал догађајности (губе интензитет предикативне наративности, која уступа место простом сједињавању једнородних догађаја, сцена, описа) из оправданог разлога. У карневалском погледу на свет простор није подељен на бинарне опозиције, у њему нема „рампе“, тако ни у *Бакоњи фра Брну* нема опозиције између фра Брне и његове браће и родбине (поглавље *Избор*), између фратарске братије и прековођана (преласци фра Срдара, фра Тетке, Бакоње, Бујаса, Мачка и њихов боравак у крчмама), између католика и православаца (поп Илија и Бакоња, Букар и Бакоња, Пјевалица и фратри), аскетског и путеног (Бакоња и Јела/Цвета; Брнина ексцентричност; облапорност фратора), те не може ни бити романескне радње, јер напослетку, „премештање јунака унутар простора који му је додељен не представља догађај“ (Лотман 1976: 309). Јунаци који су у васпитном, друштвеном, психолошком роману раздвојени непробојним баријерама класе, порекла, статуса, страхопоштовања, пијетета и етикеције у карневализованом свету далматинских фратора одржавају фамилијарни контакт, узев у обзир да карневализовани двојници ступају у однос међусобне интеракције, а не анимозитета.

Симо Матавуљ је своју идеју за роман могао реализовати придржавајући се поетике реалистичког романа која је била на свом врхунцу у време када је написан *Бакоња фра Брне*. Било је довољно приказати Бакоњу који напушта родитељски дом не би ли се у манастиру посветио или пак придружио хајдуцима. Међутим, у роману који је пред нама лик Бакоње само привремено напушта родитељски дом (бинарна опозиција дом-манастир), да би се вратио након крађе коња; са осталим ђацима прелази реку (границу), те дању пребива у манастиру а ноћу у крчми, што значи да граница ни не постоји, како и налаже карневалско

начело. Штавише, карневалским системом књижевних слика (укидањем свих забрана) „искушавање“ Бакоње и стицање сазнања о свету и себи своди се на пародирање начела васпитног романа. У том аспекту, *Бакоња фра Брне* је пре пикареска него друштвени реалистички роман, јер чува памћење на пикарски жанр као посебан тип „васпитног романа са знаком минус“: васпитавање Бакоње у друштвеним околностима претвара се у деформацију његових предиспозиција, витешког духа, срчаности, моралне одговорности и искрене вере¹¹⁹.

Циклично устројство захтева јунака који „прелази границе семантичког поља“ и тиме предочава јединствен поглед на свет, тј. идеологију, док се кумулативно устројство састоји од догађаја – низа коинциденција – који су у вези са стихијом емпиријског живота. Разлика у односу на класични роман 19. века налази се у дистрибуцији та два начела. *Бакоња фра Брне* махом је у целини структуриран према кумулативном начелу, док је цикличност, нормативна за роман 19. века, потиснута у други план и на крају пародирана. У модерној књижевности из првих неколико деценија 20. века кумулативни сиже, као структурална реализација егзистенцијалне кризе некохерентног, децентрираног сазнања основна је парадигма. Примера ради, сиже *романа-мита* одликује доминација кумулативне схеме. Увођење симболичко-митолошког слоја као аналогије фабуларних догађаја, превладавање историјске и просторно-временске затворености, јунаци-двојници, атемпоралност и временска разномерност (прошлост, садашњост и будућност се приказују истовремено), све то води слабљењу узрочно-последичних и логичких веза између одвојених приповедних карика, што роман приближава миту. Модерне тенденције у *Бакоњи фра Брну*, заложене у иновативној дистрибуцији два типа сижеа (кумулативни потискује и пародира циклични и сиже о развојном путу), јасно се могу опазити у контексту

¹¹⁹ На пикарску „прошлост“ *Бакоње фра Брна* и сродност са *Симплицисимусом* и *Тилом Ојленипигелом* указује Д. Иванић у студији о роману (1990: 235-252). Подсетимо накратко на тезу Б. Томашевског (1925,1996) о томе да је у епоси барока и класицизма фриволни жанр новеле постепено изумирао, не би ли на његово место дошао пикарски роман. Ипак, аутори пикарески и даље су се слободно служили фабулистичком новелистичких зборника из епохе ренесансе, због чега ни не изненађује мишљење да је у првој рудиментарној етапи еволуције роман био само циклус или чак само низ прича.

европског романа у којем је присутан исти тип јунака, али другачија дистрибуција сужеа.

Архетип антијунака, коме се приписују пикарске домишљатости, који прибегава лукавству и марифетлцима са циљем утољавања глади или пожуде тип је митолошког варалице који је нашао своје место у Лесажовом роману *Жил Блаз*, делимично у Превоовом *Манон Леско*, свакако у Дефоовом *Мол Фландерс* док се у Балзаковим, Стендаловим и другим романима 19. века архетип варалице преображава у тип младог човека који се бори за место у друштву. Симо Матавуљ, међутим, не развија многобројне сужејне могућности које текст отвара (пикарски, васпитни, друштвени, образовни, психолошки роман, роман-хроника). То указује на пишчев свесни избор начела кумулативности, суштински важног за несижејни роман који ће заменити реалистички роман 19. века. Тенденција према модернијем облику романа очевидна је и у начину на који се у *Бакоњи фра Брну* дискредитује биографско време, „биографија јунака се расипа“, а осећање времена које је, према мишљењу Осипа Манделштама (Манделштам 1993: 274), давало основни тон европском роману, показује знаке спацијализације (претварање времена у просторно-семантичке таутологије). Утицај митопоетике на категорију времена у *Бакоњи* примећује се у тенденцији потискивања објективно-историјског (линијског) времена митолошким, што дозвољава да се радња и јунаци представљају као оваплоћења вечних прототипова. Историјско време се не дезинтегрише у целости, али постоје назнаке спацијализације, у замени *линијског* приповедања које је *временско* (узрочно-последично), *кумулятивним* приповедањем које је *просторно* (није условљено каузалном везом између приповедних јединица). Такође, не треба занемарити начин на који се време мери у роману: уместо хронометријског одређења, време се мери митолошким параметрима, сменама годишњих доба и сменама доба дана. Разумљиво је зашто хронотоп као изум васпитног романа готово да ни нема важност у роману чије време није историјско већ трансисторијско (карневалско). Време се не укључује у морфологију јунака, те тако ни не утиче на њихову судбину, што значи да хронотоп не учествује у постизању унутрашње кохезивности Матавуљевог романа.

Карактер јунака и формирање „личности“ у роману укључује „скуп свих у тексту датих бинарних опозиција између јунака и свих других личности (других група) (...) тј. скуп диференцијалних обележја. Према томе, карактер је парадигма“ (Лотман 1976: 324). Пошто у роману Симе Матавуља бинарне опозиције не опстају због карневалског рушења забрана и граница, ни диференцијална обележја између лика Бакоње и групе јунака-двојника не постоје, сходно томе, ни карактер/личност Бакоње као главног јунака не може бити „парадигма“, већ инваријанта. Бакоњин лик није скуп могућности, односно, није варијабилан на нивоу текста, тј. не манифестује противречне и разнородне унутрашње особине као могућности за неочекивани поступак на плану радње. За лик Бакоње не важи „закон унутрашњег преуређења лика“ по којем су образовани јунаци реалистичког романа 19. века, и начелно, романа као жанра. Карневалском духу не приличи прикривање различитих страна личности, већ откривање и прослављање потиснуте снаге и жеље. Јунаци су у *Бакоњи фра Брну* формирани у традицији типова-маски из фаблиоа, шванкова и ренесанских комедија, где је монах увек варалица, лекар шарлатан, а њих прати тип чангризаве жене. Они нису у потрази за изгубљеним смислом, нису на „путовању до самих себе“, те би и реалистички роман као „израз трансценденталног бескућништва“ (Лукач 1990: 54) био неадекватан жанровски модус. Јунаци *Бакоње фра Брна* не стварају сами своју судбину, малом Бакоњи она је дата априорно, као и свим носиоцима „свете лозе“, а роман није могућ, рећи ће Бахтин, уколико полази од претпоставке да је животни процес јунака завршен и унапред детерминисан. У ужој спецификацији, *Бакоња фра Брне* не може бити васпитни роман, јер је Матавуљ занемарио историјско време као једну од најважнијих одлика овог типа романа. Историјском тренутку не придаје сижејни значај, те хронотоп постаје махом ирелевантан за сиже¹²⁰.

¹²⁰ Уколико се теза о *Бакоњи фра Брну* као васпитном роману ипак узме у обзир у неком од будућих читања романа, требало би имати у виду да би уз понеко компромисно решење могло бити речи о тзв. *континенталном типу романа васпитања* (Филдинг, Жан Пол, Стерн, Виланд) који је у начелу роман искушења са елементима романа формирања и васпитања јунака. Разлику између два сродна типа романа понудио је М. Бахтин, објашњавајући да роман искушења живот представља као пробни камен на којем се искушава већ формирани јунак са гледишта постојећег идеала зрелог човека, односно, развија се раније предодређена непокретно-инертна суштина

Поетика сижеа и морфологија јунака у *Бакоњи фра Брну* сведоче о томе да је редукована сижејност, условљена карневалским погледом на свет и избором митолошко-фолклорне уместо социјално-историјске маске јунака приповедна стратегија захваљујући којој приповедање лишено сижејног догађаја отвара простор за појављивање аутора у својству *духа приче* (*Geist der Erzählung*), како каже Томас Ман. Назначена али неостварена метафикционалност у *Бакоњи фра Брну* разоткрива се у годинама касније написаној приповеци *Бакоња у Биограду*, којом Матавуљ намерно указује на статус артефакта *Бакоње фра Брна*, покрећући питање односа књижевност – стварност, текст – не-текст, аутор – текст – читалац. Остарели Бакоња у разговору са писцем открива условност исприповеданог света у роману о његовој младости, постављајући себе у позицију *facta* а роман о себи у позицију *artefacta*¹²¹. У приповеци *Бакоња у Биограду* Бакоња просуђује о објављеном роману *Бакоња фра Брне*, разговара са писцем о предностима и недостацима текста, о смислу и понашању јунака, о начинима развијања фабуле. Тенденција ка иронијској саморефлексiji и јунака и писца овде је удружена са паралелним сижеом за неостварени наставак романа о Бакоњи у другој средини. Нереализовани сиже о Бакоњи у историјској и просторној измештености (Београд с почетка 20. века) открива уједно сижејни значај хронотопа, који писац у *Бакоњи*

јунака у кризама и препоруду, али не у настајању. Роман васпитања и формирања живот представља као школу која формира карактер и поглед на свет и захтева да се сав материјал романа образује око јунака, а не око авантуристичких епизода као у првом случају.

¹²¹ Утисак да исприповедани свет опстаје у *Бакоњи фра Брну* независно од аутора (илузија усменог приповедања, однос казивалац-слушалац, у својству *facta*) прати у стопу указивање на трагове пишчевог естетског подухвата (*artefacta*), видљивог у неколико уметничких поступака (1. однос писац-читалац, који је утајен испод релације казивалац-слушалац; 2. избор јунака који није „личност“ као носилац судбине привидно независне од воље аутора, већ репродукција митолошко-фолклорног јунака, тј. инваријантног предлошка из предновелистичких жанрова; 3. архитектстуални корпус књижевних текстова који осликава историјску генезу *Бакоње фра Брна* и тиме дестабилизује сваки покушај кохерентног жанровског одређења; 4. мешање наративних техника (свезнајући и аукторијални приповедач, перспективизација наратије, сказ, доживљени говор).

фра Брну није искористио, укидајући својим избором димензију друштвеног и васпитног романа.

Поетику сижеа романа *Бакоња фра Брне* образују, дакле: а) кумулативно нагомилавање једнородних елемената, б) напуштање канона реалистичког романа, првенствено хронотопа, в) разградња биографског времена, г) избацивање идеолошке тезе, д) пародирање протосижејне схеме иницијације из васпитног романа, њ) закон изоморфизма на плану фабуле, композиције и концепције јунака (еквивалентан поступку амплификације код Ј. П. Стерије), е) карневалски поглед на свет који руши бинарне опозиције. У питању је парадигма полифонијског сижеа као „загонетке одгонетнуте у различитим временима на различите начине“. Матавуљев начин одгонетања ренесансне сижетике је избор поливаријантног типа сижеа као врсног облика *енергије заблуде*. Јер је *Бакоња фра Брне*, баш како је Шкловски рекао, „блуђење изнад сижеа“ неколико врста романа. То уживање у туђој, а можда и властитој енергији заблуде и „реализму лажи“ примарни је разлог Матавуљевог отпора према једном конкретном сижеу, напослетку, и према завршавању очевидно недовршеног романа¹²². Хотимична или не, последица *блуђења изнад сижеа* је оглашавање критике књижевне речи „у њеним претензијама да верно одражава стварност, да замењује стварност као њен сурогат“ (Бахтин 1989: 179), што је претензија посве огољена у приповеци *Бакоња у Биограду*¹²³. Због енергије заблуде у сижеу Матавуљев роман никако не можемо сматрати делом које се налази на магистрали развитка српског романа, јер пародија, како је Бахтин више пута истицао, ствара слику другог жанра, у овом случају жанра реалистичког романа, али сама не спада у тај жанр. Чини се да *Бакоња фра Брне* није толико роман искушења јунака, колико „роман искушења

¹²² Недовршено трокњижје сачињавају *Бакоња фра Брне*, *Биљешке једног писца* и *Десет година у Мавританији*. Р. Константиновић (1962: 13) је држао да је последње поглавље романа „тешко насиље, то је крај, написан у журби, у пролазу, скоро као на некаквој железничкој станици, у чекању воза. У време када је морао да настави *Бакоњу*, да допише још најмање онолико колико је написао, Матавуљ је дело насилно привео крају“.

¹²³ Разлика између *Бакоње фра Брна* и *Бакоње у Биограду* је у типу искушавања књижевне речи. У првом случају искушење књижевне речи се усредсређује на јунака, у другом случају на аутора који пише роман, дакле, упоредо са романом стоји нешто што личи на потенцијални, ненаписани роман о роману.

књижевне речи“, која напушта претензију ка објективно-научној истинитости и препушта се искушавању књижевне речи посредством вербалног сижеа, поливаријантног сижеа, укратко, полагавања јужњачке маште. У писму М. Савићу Матавуљ уосталом и сам открива како се књижевна реч искушава њеним одлучним одбијањем да понесе статус сурогата, али и слободом да располаже реализмом лажи. Јер, напослетку, био је тај деветнаести век толико искрен, држао је Томас Ман, да је лажи живота прогласио неопходнима.

XII
ЕТИДНИ СИЖЕ
(НЕСИЖЕЈНЕ И МЕТАСИЖЕЈНЕ ПРИЧЕ)

У процесу трансформације и разградње сижеа у корпусу прозних текстова које смо објединили појмом *етиде*, у значењу прозних минијатура „на нивоу разрађеније вежбе из сопственог искуства“, периферних јер представљају прелазну фазу ка зрелијим приповедним решењима (Иванић 1976: 147), сиже је секундаран и рецесиван у односу на друге морфолошке јединице, јунака, фабулу, композицију, идеологију, стил. Јунак постаје јунак само у сижеу, каже Мелетински, али у Матавуљевим етидама нема јунака који мора извршити неку радњу и проћи искушење, нема експанзије његове функције, услед чега се приповедни фокус преноси са сижејног догађаја на модел света, супротно наративној прози о којој је до сада било речи. У појединим етидама једини јунак је приповедач и једина радња коју мора извршити како би добио или доказао статус приповедача јесте приповедање, те се и ту фокус преноси са сижеа на модел света. Као што је у бокелским приповеткама провинцијски хронотоп образовао провинцијски сиже транспозицијом са дијегетичке (сижејне) на екзегетичку (метасижејну) раван, тако и у минијатурама *Предмет за причу*, *Гоба Мара*, *Чудни разговори*, *Бакоња у Биограду* скриптибилни хронотоп образује метасиже на екзегетичкој равни. Ове Матавуљеве минијатуре имају „тенденцију ка наративности, али само у мери у којој се у њима појављује посредничка инстанца приповедача. Разуме се, то је наративност која није усмерена на исприповедано, већ на приповедача и његов акт приповедања. Зато овде исприповедана историја није дијегетичка (тј. она која се односи на приповедни свет), већ екзегетичка (тј. она која се односи на акт приповедања и аутотематизације), она која предочава промене у сазнању посредујуће инстанце“ (Шмид 2003: 14). У преводу са наратолошке на историјскопоетичку раван то би значило да је реч о (под)жанру „приче из живота (која) је новелистички обликован фрагмент мемоарско-аутобиографских искустава, најчешће везан за значајне људе и догађаје или необичне околности и судбине. По правилу је оријентисана на

анегдотску структуру. Касније ће се њен потенцијал искористити као оквир за фикционалне творевине, гдје се маскира као прича о причи и њеном носиоцу („предмет за причу“ С. Матавуља) или ће се приближити репортажи о актуелним приликама и људима“ (Иванић 2015: 19-21).

Однос форме и садржине у Матавуљевим етидама није комплексна релација, не подлеже прекодирању ни дијалектици. Како су форма и садржина готово еквивалентне, резултат је значење текста са семиотичким својством илустративности и аутоматизма, због чега смисао губи флексибилност а предвидљивост информације драстично расте. То је уједно разлог зашто се о неколицини ових минијатура може говорити као о полудокументарним жанровима са својствима некњижевних текстова или једноставније као о „причама из живота“ или „причама о животу“ које нису „више у улози поуке и примјера, већ у улози потребе за задовољством у комуникацији, у задовољству причања и задовољству слушања“ (Иванић 2015: 19-21). У оштрој опреци према далматинским и београдским причама, тим беспрекорним имитацијама једноставности, прозне минијатуре су понекад неуметнички, погдекад полудокументарни а најчешће аутофикцијски – једноставан текст. У сваком случају, реч је о несижејној прози која не приповеда о новостима и променама у моделу света, већ приказује изоморфност поретка.

На сасвим супротној страни од летописног уметничког времена налази се приказивање времена у омањим жанровима цртице и слике, у којима су се окушали готово сви писци српског реализма, од Ј. Игњатовића, М. П. Шапчанина, П. М. Адамова, преко Ј. Веселиновића, М. Ђ. Милићевића до И. Вукићевића и С. Ранковића (в. Живковић 2014: 123-141). Строго говорећи, у цртици, слици, етиди појаве се осадашњују поступком типизације (статусом непроменљивости у времену) и виšekратног понављања, чиме се видно успорава уметничко време, како би текло тихо кроз типове јунака који живе у уходаном ритму навике. Такав однос према сужејном времену условио је композиционе импликације. Приповедни механизам Матавуљеве несижејне и метасижејне приче подразумева укидање фабуларне динамике, тј. обликовање сцена које не утичу на развијање сужеа, ни непосредно ни посредно, што је својство поджанра прозне сцене, слике и цртице у којима писац демонстративно напушта традиционалне композиционе

принципе. Примера ради, након окраћег скицирања топоса радње, експозиције у којој се штуро назначују околности и површно оцртавају ликови, следи поток континуираних дијалošких реплика у виду сценичног начина приповедања, да би се потом увеле епизоде-сцене, из којих би се могао развити засебан сиже. Разрађене, дистинктивне фабуле нема, само њених назнака (нпр. *Седница женског добротворног друштва*). Све сцене, изузев уводне и закључне, могле би заменити места без опасности да се оштети целовити смисао приче, посебно када сцене приказују неку колективну радњу (седница, вашар, црквени празник, политички или обредни зборови и сл).

У етидама ћемо приметити и општепопуларну традицију сижејног мишљења о свакодневним ситуацијама из предметног окружења, где је „све могло постати тема“¹²⁴. Такав однос према избору теме није био подражавање Чеховљевог писма, већ последица помодности ка којој су испољавали склоност готово сви хумористи периодичних издања. Њу је диктирала професија и талас уметничког наноса који је захватао писце без обзира на степен њиховог талента. Описивање свакодневних тривијалија често је бивало оцењено као пад стваралачке фантазије, чак и међу писцима врхунског ранга. Разлози добровољног одрицања од стваралачке уобразиље могли су бити разнородни, али најчешће је посредни био притисак свакодневице или жанровска слобода периодичних публикација која је довела до брисања граница у прози малог обима. Све је учесталија проза која се налазила у међупростору између приповетке и цртице, приповетке и репортаже/фелџона, приповетке и есеја, приповетке и дневника, новеле и несижејне скице, почесто драматизована поджанром сцене и путописним забелешкама. Из тих разлога жанрови приповетке и новеле уступају пред флексибилнијим жанровским ознакама: „случај“, „одломак“, „етида“, „минијатура“, „догађај“ „истинити догађај“, „мала прича“, „из бележака“, „епизода“, „цртица“, „слика“ или како Г. Добрашиновић каже – „приповједне згодице“. Лаза Костић је изнашао врло привлачан појам, Матавуљеве „гаткице“

¹²⁴ „Знаете ли како пишем своје мале приче?... Ево овако“, испричао је млади Чехов Короленку. Погледао је на сто, узео у руке прву ствар коју је поглед окрзнуо – десило се да је то била пепељара – ставио ју је преда ме и рекао: *Ако хоћете, сутра ће бити готова прича... наслов ће бити 'Пепељара'*“ (А.П. Чехов в воспоминаниях современников 1986: 37-38).

(в. *Књига о Матавуљу* 2009). Све их одликује дагеротипија приказаног, необавезност појава, епизода и сцена које као да су се пуком случајношћу задесиле у причи.

Обезвређене статусом страног тела у сфери фикције и документарне публицистике, *гаткице* су увек спремне на миграцију назад у емпирију. Због редуковане функције сижеа, те морфолошке кичме наративне прозе, оне су хетерогене и не подлежу строгим систематизацијама. На пример, оне не морају бити компоноване у форми излагања једне епизоде, напротив, могу садржати неколико епизода (*У туђинству*, *Кандидат*); не морају приказивати конкретне догађаје, већ оцртати уопштenu атмосферу и силу животних прилика (*У Филадельфији*, *У помрчини*, *Седница женског добротворног друштва*); могу грубо утиснути јунака у мрежу социјалних односа (*Гоба Мара*) или га представити као готово асоцијалну, измештену јединку (*Чудни разговори*); јунак може бити подробно портретисан, али може бити означен и једном речју; не морају се дати ни минималне назнаке околности радње или, напротив, цела етида може бити развијени опис околности итд. Реч је о својеврсном синкретичком поджанру чије су жанровске границе довољно размакнуте да се ограничења која намећу новела и приповетка могу пренебрегнути.

За жанровску диференцијацију између приповетке и етиде сижејни критеријум је пресудан. Функција сижеа у етидама, фелџонистичкој и репортажној прози, са једне стране, и белетристичкој прози са друге је различита. Критеријум није постојање сижејне основе, већ њена функција. У сижеу приповетке и новеле унутрашња идеја добија потпуно и самодовољно значење посредством сукоба карактера, модела света, логике догађајног тока, трансформације јунакове личности. У етидама сиже има неупоредиво мању самосталност. Он је највећма илустративан, побочан и маргиналан (нпр. биографска скица јунака се користи за демонстрацију појава распрострањених у једној средини, рецимо, *Бијели фратар из Дубровника*) или за аргументацију неког општег става, примерице, *Скакање*). Приповедајући о неком стварном случају, Матавуљ га неретко снабдева разуђеним коментаријумом за који сиже није *sine qua non* услов. Уколико постоји, сиже мимикрира у оквирима једне засебне сцене, али не и прозне минијатуре у целости, услед чега остаје видно

скрајнут од осталих обликотворних поступака, документарних сведочанстава, описа, публицистичко-емоционалних аргументација. Овако или онако, тој прози је својствено слабљење сижејне функције не због одсуства јасне сижејне схеме, већ услед премештања наративног фокуса на друга изражајна средства.

Ретка сижејна решења која се наговештавају више но развијају су чворни сиже (кохерентна образложена сторија која је постала повод за приповедање, на пример, *Предмет за причу*, *Уочи развода*); пунктуални сиже (изложен у одломцима на основу полуинформација, рецимо, *Чудни разговори*, *У помрчини*, *Питања*); сиже-фрагмент у низу њему сличних фрагментарних сижеа (фрагментарне сцене, епизоде, обједињене неком декларисаном идејом, на пример, *У туђинству*). Ако је посреди тематска наместо структуралне типологије, говоримо о назнаци сижеа пореклом из прича о ђачкој и грађанској свакодневици (*У туђинству*, *Ускоци*, *Уочи развода*, *У Филадельфији*). Како је већ примећено, овај тип сижеа прати незаинтересованост за фабуларни ток, комуникативна атмосфера у козерски спонтаном духу, превладавање усмене речи, оквирни облици (извештај групи слушалаца/слушаоцу често посредством сказа) (Иванић 1976: 143, 146). Још један модел организације сижеа у етидама укључује топос сусрета, посебно пријемчив за путописне етиде, као што је *Необичан гост у Петрову дому*, или са друге стране, *Скакање и Бакоња у Биограду*, где се ауторска позиција остварује у оптици посматрача и/или учесника. Кључна сижејна тачка је познанство, које доноси размену мишљења и описивање портрета, саговорниковог, сапутниковог или како Матавуљ домишљато вели, „сатрпезниковог“ (нпр. *Калуђерска посла*, *Питања*). Све у свему, (под)жанр етиде је свеобразан, узев у обзир да је био складиште арсенала разноврсних изражајних средстава те пружао писцима прилику да се слободно користе како белетристичким, тако и публицистичким поступцима.

У етидама сиже може присуствовати, а може и одсуствовати, те његова необавезност поручује да је приповедачка позорност често посвећена покривању неког статичног фрагмента из стварности (социјални проблем, слика, атмосфера и сл). Разлике између неколиких форми етиде су више квантитативне (сиже постоји у мањој или већој мери) него квалитативне. Примера ради, осцилација између Матавуљеве сижејне и описне етиде је осцилација између „причања о

измишљеном“ и „причања о стварном“: „Показује се да између „причања о измишљеном“ и „причања о стварном“ постоји снажна веза и да су, ако смијемо рећи, ненаписане приче из живота претходиле генези једног круга реалистичких приповиједака. Само што су ове друге, фикционалне, биле ослобођене обавезе да се држе документарног тока или да свједоче о документарности. Друго, приче из живота готово да су ослобођене жанровских, а нарочито стилских конвенција“ (Иванић 2015: 19-21).

Упркос наведеним модулацијама и чињеници да какав-такав сиже начелно постоји, у Матавуљевим етидама сиже не учествује у консолидацији жанра, већ опстаје тек као маргинална, секундарна појава. Тим поводом определили смо се за поткатоорију несижејне прозе. Критеријум консолидације жанра при редукцији сижеа преузимају предметни детаљи. На пример, за етиде је много значајнија самодовољна информативност описа, као што је случај са описом цркве Светог Петра у Риму у „путописној згодици“ *Необичан гост у Петрову дому*, описи манастирских просторија и обеда (*Калуђерска посла*), док се у приповеци и новели предметна сфера сасвим потчињава вишим уметничким задацима сижеа (оквир главне радње, успостављање просторно-временског контекста, увођење у атмосферу, експресивност, психолошка карактеризација, метонимичност у својству психологизације, мотивација, итд). Самодовољност информативног описа не значи да је дескрипција у етидама увек лишена естетске валенце, већ да је, за разлику од сижејне прозе, ограничен избор изражајних средстава за домишљање. У приповеци Матавуљ се води естетском, а не информативном телеологијом, дачим у етиди предметни описи обимом могу превладати над догађајном подлогом (нпр. *Наши просјаци*, *Калуђерска посла*). Захваљујући информативној функцији ступају у исти аргументативни низ са таквим документарним сведочанствима као што су, на пример, статистички подаци. Маргинализација естетске функције уз наглашавање информативне диктира још један жанровски квалификатив, субјективну ауторску позицију и „извесну аутобиографичност, обиљежену поистовјећивањем наратора и аутора“ (Иванић 1990: 257). У етидама као што су *Наши просјаци*, *Скакање*, *Бијели фратар из Дубровника*, *Необичан гост у Петрову дому* писац је посведочио о изабраном

податку из личног искуства, те просудбама о стварности овладавају нескривена ауторова запажања¹²⁵.

Секундарна и редукована функција сужеа није довољан услов за отварање засебног проблемског поља у сужеологији Матавуљевог приповедног опуса. Једна од примарних функција сужеа, уопштено говорећи, јесте покретање проблемског питања. Али *гаткица* „не садржи питање. Она често личи на скицу оловком, која понекад приказује само део предмета. Новела обично поставља питање: 'Ко је у праву, ко је у криву? За ким читалац иде?'“. У несужејној прози, ако и има питања, њих „као да поставља дете или човек који је изван свих политичких и социјалних питања. Цртица ништа не утврђује: тако сам видео. Мене се та ствар не тиче – снађите се сами.“ (Шкловски 1981: 129, 131).

¹²⁵ Систематизација жанра коју нуди Д. Иванић овде добија своје оправдање, те наводимо основне ауторове премисе за (под)жанр „приче из живота“: оне се објављују са истом тенденцијом и имају исти статус као и приповетке; приповеда се о личном искуству са идентификацијом времена, места, учесника као чињеничним факторима; одлучујући моменат није сам догађај, већ чињеница догађаја; форма је блиска А. Јолесовој *memorable* („вредно сећања“) и доситејевској „паметодостојности“ садржине различитог порекла и тематике (Иванић 2015: 19-21).

XIII
КАЛЕНДАРСКИ СИЖЕ
(БОЖИЋНЕ И ПАСХАЛНЕ ПРИЧЕ)

Календарски сиже је образац календарске словесности, особито утицајне у периодима великих црквених празника, те се образује око догађаја строго условљених календарским празничним временом (Нова година, Божић, Богојављење, Ускрс и сл)¹²⁶. У празнично време приче такве сижејне творбе су имале масовни одзив, јер су поседовале такорећи терапеутски утицај на читаоца, својом забавном али и сазнајном функцијом о детаљима у вези са особеностима црквених обреда и ритуала. Неке од типских црта божићних и ускршњих прича су сакрални хронотоп, умерено присуство фантастичних мотива, одмереност моралне поуке и, неминовно, срећан крај (Лесков 1958: VII, 432-447). Фантастика у овим причама може имати две манифестације, трансцендентално које се налази иза предела нашег свакодневног искуства и загонетно или зачудно, које не излази из оквира физичких закона природе. Жанровски гледано ове приче су најчешће биле слике, хумореске, сцене, приповетке посвећене Божићу и Ускрсу, али и другим црквеним празницима, што се може објаснити оријентацијом медија периодике на демократизацију публице, чак и ону неверујућу, али упознату са обичајним животом народног хришћанства (Душечкина 1995: 43).

Један од честих мотива у календарским сижеима је мотив покојника, рецимо, у сижеу кратке приче *Помен* (1903/1904). У том мотивском обрасцу може бити реч о популарном фолклорном сижеу о одмазди покојника за нанесену

¹²⁶ N. В. Појам календарског сижеа у датом истраживању није идентичан, иако је сродан појму календарска прича, у значењу прозе објављене у календару, као што су: *Поп Агатон, У Филадельфији, Здухач* (Дубровник), *Петљина цура, Наумова слутња* (Голуб), *Покајан грџеж* (Смиљевац), *Краљица, Дигов посао, Цигански укуп* (Орао), *Свињар Адам, Изроди* (Календар Матице српске), *Христос воскрес!* (Просвјета), *Свечев лијек* (Вардар), *Болничарка* (Српска звезда), *Оне ноћи* (Српски народни календар), *Болесни Влада* (Српке новине), *На прагу другог живота* (Календар манастирске штампарије) (о томе в. Вукићевић 2014: 293-323). Календарски сиже није условљен медијумом којим се преноси, већ структуром која га преноси. Тај тип сижеа може, али и не мора постојати у причи објављеној у календару, као што се може појавити у прози која није објављивана у овој врсти периодичне публикације.

увреду, о покојницима који устају из гробова како би плашили живе, о сижеима са мотивом привиђења/призрака, као у поменутој Матавуљевој причи, где се привиђење појављује о празницима у домовима, долази у сну, јавља се вољенима, рођацима, друговима, испуњавајући обећање дато за живота. Мотив алкохолизма и опијања у календарским сижеима је, такође, учестао и одговара логици фантастике у реалистичкој прози. Том мотиву су писци попут Ч. Дикенса, чију је *Сеновиту кућу* (1893) Матавуљ превео¹²⁷, прибегавали као реалистичкој мотивацији и отклону од чисте немотивисане фантастике (рецимо, у причи *Чудни разговори*). Примера ради, у хумористичким календарским причама друге половине 19. века често се обрађивао мотив сусрета са нечистом силом, која се појављује у свести јунака тек под утицајем алкохола. Празничне приче са овим мотивом преваходно су биле хумореске. У њима је чест и мотив сна који има пророчко значење, и као у случају мотива опијања, и овде се прибегавало мотиву сна као могућности да се неометано уведе фантастични сиже, који притом неће нарушити реалистичку мотивацију приче (нпр. *Помен*). У овој групи мотива могу се, уопште узев, издвојити предсмртни снови, снови сећања, снови о сопственој смрти или смрти блиског човека, снови о посмртним прикљученијима јунака, снови упозорења који подсећају на моралну корекцију, снови антиутопије итд. (в. Душечкина 1993: 202-203).

За пасхалне и божићне приче обавезна су два услова: привезаност радње за празнични хронотоп и богоугодни душебрижни садржај, будући да приче имају циљ да подсети читаоца на јеванђељске истине. Сижеи прича *Гоба Мара*, *Последње „наздравље“*, *Христос воскрес!*, *Помен*, *Бошков пост*, *Ускрс Пилипа Врлете* очевидно не садрже мотиве духовног преображаја јунака, праштања у име спасења душе, васкрсења огрезлих у греху, рехабилитације човека, те се стога уклањају од жанровско-стилског еталона и траже свој смисаони ток. Иако би предмет ових прича, онако како је наговештен паратекстом, требало да буде пасхално и божићно време свепраштања и љубави, када нема места страстима и злим нагонима, сижеи о јунацима који ће се „уподобити Христу“ нису одговарали моделу света пријемчивом за народну, а тек покаткад за официјелну (нпр. православну или католичку) културу. Карневализација, иначе шири појам од

¹²⁷ О утицају божићних прича Ч. Дикенса на Матавуља в. Наумов 1967: 133-136.

традиционалног обредног литургијског празника који претходи посту, разграђује пасхални сиже у овим причама. Приче које по свим жанровским параметрима доиста припадају корпусу божићних (и новогодишњих) и пасхалних сижеа су *На Бадњи дан*, *На младо лето*, *Намијени*, *Божитње јутро*, *Болесни Влада*, *Богородица Тројеручица*, у првој редакцији *Чудотворна икона (божићна прича)* и *Свечев лијек*. У последњим двама *historia morbi* окупира спољашњу маску сижеа, док је сижејно језгро духовно просветљење јунака.

Приповетка *Богородица Тројеручица* (1892/1894/1908) образована је на једном од најпрепознатљивијих мотива у календарским сижеима, свакако, мотиву божићног чуда. Сам мотив у *Богородици Тројеручици*, као и увек у божићним причама, има широк смисаони дијапазон: од тумачења чуда као профане (чудо љубави) и натприродне појаве са учешћем божанских сила (преображај Славковог лика од атеисте до верника након буре) до профаног објашњења појаве као срећног склопа околности (сусрет са помало јуродивим ликом Иве Бокелја) који избавља јунаке из тешког или безизлазног положаја (бура на мору) управо на Божић. Некада тумачења могу остати поливалентна и неразјашњена до краја, што Матавуљеву приповетку и чини помало интригантном упркос схематском сижејном склопу. По правилу поетике жанра, специфичне околности које окружују божићно чудо су кратак временски интервал и ефекат неочекиваности, неочекиван проналазак новца, поклон, медицинска помоћ или чудесни обрт судбине који се догађа услед уплитања благородног покровитеља у безизлазну ситуацију. Друга могућа манифестација божићног чуда је чудесно спасење на Божић у виду избављења из опасне ситуације у којој су се задесили јунаци, рецимо, спасење за време буре на мору, у рату, у време међаве, олује, изненадно оздрављење и сл. (в. Душечкина 1995: 204-205). Овај мотив се неретко преплиће са празничним мотивом нечисте силе, чију функцију испуњава природна стихија која се у божићно време побеђује божјим промислом.

Као варијанта божићног чуда може се разматрати и мотив измирења/помирења на Божић а приче са овим мотивом првенствено су породичне тематике (измирење се догађа између супружника, родитеља и деце, маћехе и посинка и сл). Празник Христовог рођења, чији је хришћански смисао уједињење, посебно чланова породице, неизбежно је асимиловао и општепознати

библијски мотив о повратку блудног сина, а потом и мотиве сусрета рођених и блиских након дуге раздвојености, покајања, моралног препорода, врло често и мотив о жртви која се приноси на Божић, понекад у виду чињења богоугодних дела. У том сижејном алгоритму се може читати и приповетка *Доктор Ивановић (Из успомена једног старог судије)* (1907/1908). Иако не припада корпусу календарских, а понајмање божићних прича, *Доктор Ивановић* носи чак четири елемента сижејне структуре календарске приче, који су видно первертирани (празнични хронотоп (Божић) + мотив повратка блудног сина + матримонијални мотив + међава). Первертирање божићних мотива до те мере је брутализовано да је читалац у стању да „гледа на ствари око себе као кроз какву копрену“, па почну „очи бољети“ и мора се „оборити глава и зажмурети“ (Матавуљ 2007: 447). Тема Божића уносила је у празничне приче мотиве као што су искупитељска жртва, свепраштање, кајање, мотиве из јеванђељских парабола. Рецимо, повратак блудног сина, веома чест у причама тог типа, постоји и у *Др Ивановићу*. Мотив божићног чуда је устаљен сижејнотворачки мотив који је произвео довољно разнолик спектар сижеа. Но сви они се могу објединити истим празничним временом када се на неочекиван и неретко зачудан начин разрешава критична и, рекло би се, безизлазна ситуација или се изазива духовни прелом у јунаку.

Прича *Свечев лијек*, посмрче из 1910. године, последња је приповетка коју је, колико је познато, Матавуљ написао непосредно пре смрти и можда једини пример доследно изведеног пасхалног сижеа у његовом опусу. Још једном вариран сиже из *Наумове слутње* о мотиву гостопримства за непознатог путника, овог пута Василија Острошког, у *Свечевом лијеку* је сведен и огољен до сижејног цитата о праведнику из *Књиге о Јову* – до јеванђељског цитата о левици и десници добротинитеља и „уподобљењу Христу“, тј. рехабилитацији јунака-праведника Јована Шибрака. Наводимо одломак где се пасхални сиже јасно препознаје, у часу када Василије Острошки саветује Јована Шибрака:

„Ти си имућан и ти знаш све невоље у свом селу. Знаш шта је коме од твојих сељака најпрече. Дакле, већ сјутра изабери оног за ког мислиш да има највећу потребу и ту потребу одмах намири. Али, запамти добро, да нико не дозна за твоје добро дјело. Нико. Ни твоја жена. Ради као што је Христос заповједио: „Да не зна левица твоја шта чини десница твоја!“ Изазови насамом онога коме си

то добро дјело намијенио, па га закуни да то ником не казује, а да се моли за твога сина. И та прва молитва за болесника, неслућена, неочекивана, од непознате душе, за непознато добротинство, почеће помагати“.

„Хоћу, учинићу тако!“, рече скрушено Јован.

„Па онда“, настави већ невидљиви и нечујни човјек, „таква иста дјела, таквим истим начином, настављај што чешће, да што прије почнеш осјећати како се твоја имовина крњи. А Богу се моли да ти да јако срце да не зажалиш, јер срце човјечије сувише приања за земаљска блага.“ (Матавуљ 2007: 435-436)

Засебна сижејна поткласа празничних прича образује се посредством антибожићних мотива са негативним емоционалним колоритом. За разлику од западне дикенсовске празничне утопије, она је својствена поглавито руској празничној причи и традицији, у којој су приче са несрећним крајем чешће и можда вољеније од оних са срећним. Приче *Први Божић на мору* и *Болесни Влада (божићна прича)* су обликоване на таквом антибожићном сижеу, који је код А. П. Чехова, Н. Лескова и већине руских писаца постојао као подсећање на несклад између сурове животне стварности и празничног духа. У празнично време се дешава чудо, али – оно се не дешава: јунак неће оздравити, него ће умрети или окончати живот самоубиством; помоћ не стиже, а јунаци гину у несрећама; измирење породице се не дешава; морални препород изостаје; заљубљени и блиски се неће срести; уместо чудесног судбинског преокрета који се очекује на Божић, јунак долази у безизлазни положај или му живот постаје још гори.

У књижевности 19. века није била неуобичајена појава да се ускршња и божићна прича обликују поступком профанизације сакралних појава. У календарским сижеима прича *Последње „наздравље“*, *Христос воскрес!*, *Помен*, *Гоба Мара* (у првој редакцији са поднасловом „божићна прича човека који не пише приче“) десакрализација празничног времена је у дослуху са „памћењем жанра“, што резултира жанровским поигравањем: жанровски хоризонт очекивања читаоца се изневерава, а параболично-дидактични подтекст се раствара у слободном од сваког догматизма анегдотском подсмеху, благонаклоној иронији или скепси према сфери сакралног искуства. Хришћански императив и аксиоматика, иначе примарни у календарским сижеима, сада имају само површну

функцију жанровског сигнала. Штавише, у причама *Христос воскрес!* и *Последње „наздравље“* специфичној условности краја календарских прича супротставља се латентна трагичка нота и гротескно финале, у складу са поменутих искакањем из жанровског оквира.

У причи *Христос воскрес!* (1905) Матавуљ је, примећује Г. Ероп, укристио Мопасанове и Золине натуралистичке афинитете. Мопасану се у овој, као и у причи *Последње „наздравље“*, приближава у избору бизарне сцене, а Золи у избору социјалног аспекта, натуралистичке опсервације и дескрипције, који се приближавају огледу из биолошко-физиолошког живота или натуралистичкој репортажи. Истовремено, у причи *Христос воскрес!* присутан је и утицај браће Гонкур, конкретно, њихова идеја да уметност мора бити прожета „оном религијом која је у прошлом веку названа великим и обимним именом: Хуманост“ (Ероп 1981: 111). Матавуљева пропаганда хуманости ту корелира са романом *Germinie Lacerteux* и сценом одвођења деце из отмених породица у сиротињске домове како би видела патњу која позива на милосрђе: „Пледирајући за роман који ће бити морална савремена историја, браћа Гонкур су се послужила овим примером „краљевске педагогије“. (...) Упадљиво је како је Матавуљ у причи *Христос воскрес!* буквално, „програмски“ обрадио то што су Гонкури навели као узор новом роману – друштвеној анкети“ (ор. cit: 112).

Према томе, одступање од наглашене условности (литерарности) календарских прича повећава реалистичку уверљивост Матавуљевих прича са празничним временом. Унаточ божићним мотивима, изневерени сиже ослобађа његове приче жанровске конвенционалности и повећава степен веродостојности исприповеданог догађаја, као да се нарушавањем жанровског канона појачава „ефекат стварног“. Зато у Матавуљевим причама са календарским сижеима препознајемо или пародијско одступање (*Гоба Мара*, *Чудни разговори*) или растакање сижејних, потом, стилских клишеа и самосвојну интерпретацију хришћанских аксиома у причама које не потпадају строго под жанровски оквир божићно-пасхалних прича, иако имају празнични оквир. То су *Бошков пост* и *Ускрс Пилипа Врете*. У њима је тешко говорити о присвајању књижевне традиције Ч. Дикенса, Н. С. Лескова или А. П. Чехова, јер је посреди новелистичка профанизација религиозних топоса у духу народног хришћанства.

У причама *Бошков пост* (1898/1899) и *Ускрс Пилипа Врлете* (1897/1899/1901) дошло је до укрштања сижеа пасхалне приче и сижеа новеле, жанрова који на различите начине користе сижејне функције јунака. У двома далматинским причама линија пасхалног сижеа се препознаје у „чудесном“ преображају Бошка Кривошића и Пилипа Врлете, али се од сижеа одступа чим морални закључак (добро побеђује зло) постане упитан и видно релативизован. На том месту се укључује линија новелистичког сижеа. Она има за циљ да саопшти нешто „ново“ о јунаку, који је, за разлику од провиденцијалиста пасхалних прича, посве самосталан у својим изборима, притом не нужно моралним, како се види на примеру Матавуљевих јунака-искушеника. Такође, новелистички сиже може да укине основне институционалне забране, због чега пун потенцијал добија у предускршње и постускршње време, на пример, у виду карневалског маскирања Пилипа Врлете и криминалних радњи породице Кривошић. Очеvidно да у двома причама антропоцентрична догађајност новеле потискује, на сижејну периферију, теoцентричну догађајност календарског сижеа. Мотив греха и испуљења је сижејнотворачки у обе приче, смештен је у свето пасхално време, што значи да се припрема чудесни преображај јунака. И он се догађа, али у новелистичком сижеу, постајући уместо чудесног тек зачудни преображај.

Зачудност и необичност преображаја лика Бошка Кривошића из грешника у праведника изведен је у новелистичком духу, јер се јунак након пасхалног поста и покајања поново преобраћа из праведника у грешника, и тако у круг, сваке године. По истој пасхално-новелистичкој логици „чудесни“ преображај Пилипа Врлете се догађа, али не на христоликом аспекту који доноси духовно васкрсавање јунака, већ на материјалном и оком видљивом, дакле, гротескном и још једном новелистички телесном аспекту. У сижеу две приче се онтолошки код календарског сижеа сусреће са персоналистичким кодом новелистичког сижеа, речју, јунак сам твори своју судбину, али прекомерна самосталност у томе одводи га од духовно исправног пута. Календарски сиже у *Ускрс Пилипа Врлете* и *Бошковом посту* почиње развијањем мотива покајања након учињеног греха, дочим новелистички сиже преузима сав смисао и поенту прича преноси на сам догађај физичког „васкрса“ и јаловог поста. Односно, са онтолошког проблема

избора добра и зла фокус се преноси на антрополошки проблем среће и несреће личног делања, које искривљују разумевање божјег провиђења.

Ускрс Пилипа Врлете припада жанру календарско-маскарадне приче, иначе пореклом из календарских прича са мртвачким мотивима, популарних у првим деценијама 19. века. „Маскарадна“ књижевност обухвата текстове који, строго говорећи, нису календарске приче, али су везани за календарске празнике (маскараде су се, наравно, организовале не само о празницима, већ и током зимске сезоне). Притом, мотив маске и маскараде може имати или функцију позадине сижејне радње или функцију основног градивног елемента сижеа. Општење са маском редовно носи значење игре са судбином, а погађање маске једнако је погађању судбине, при чему су маске у вези са светом мртвих и нечистим силама. С тог разлога, однос благочестивих и богобојажљивих јунака према маскирању у Матавуљевој причи обележен је убеђењем у грешност таквог понашања, а маскирање у празнично време и учешће у карневалима се узима за лакомисленост коју Бог неминовно кажњава („оно доба, кад „крст“ у Приморју помахнута“, а „владика руши нашу вјеру“ и „благосиља гадости што од латина примамо“). Мотив маскарада пожељан је када писац жели да осмисли све могуће ситуације неспоразума и грешака, или да сакрије јунаково право лице, чинећи га нечитљивим и блиским инферналним силама.

Календарски сижеи су се у своје време брзо трошили под притиском тривијализације, узев у обзир да нефлексибилни, тесни композициони и сижејни оквири ових прича не примају формалне и садржајне новине. Отуд изоморфност сижејних схема која је произвела стереотипизацију празничних прича и напослетку одбила од себе професионалне писце. Као реакција на монотону форму ових сижеа, које су писцима 19. столећа бивале све мрскије, почеле су се у периодици с краја века појављивати хумореске са празничним сижеима. Други вид компромиса са публицистичком празничном потражњом било је сналажљиво решење. Писци су, не желећи да потпомажу празничну хиперпродукцију, осмислили нову тему својих празничних прича – размишљање над жанром празничне приче – те су на, колико је то било могуће, иновативан начин излазили из незахвалног положаја. Те приче-метарефлексије, какве су *Чудни разговори* и *Гоба Мара* („прича човјека, који не пише приче!“) сведочиле су о незадовољству

образованог читаоца и писца популарношћу празничних прича: „Драги мој, заврших ја, ту ћу божићну причу записати. Ти не знаш од какве си ме бриге ослободио...“, вели ауторски глас у *Гоба Мари*. Не само то, оне су биле и полазна основа, како то увек бива, за пародију жанра. Пошто пародија увек значи да је једним жанром у целости овладано или да је жанр увелико испражњен од значења, не би било изненађујуће ако би се испоставило да је прича *Чудни разговори* могла бити конгенијални дијалог са поемом *Спомен на Руварца* и пријатељски омаж Лази Костићу.

XIV ЗАКЉУЧАК

Предложено истраживање водила је намера да се синхронијска и дијахронијска перспектива обједине, колико је то могуће у овом тренутку, испитивањем сижеолошких претпоставки у оквирима наративне прозе Симе Матавуља. Но, било је неминовно подредити опсежније генетичко истраживање синхронијском проучавању, док се не стекне боље разумевање сижеа појединачних приповедака у Матавуљевим циклусима. Дијахронија појединачних сижеа је овом приликом илустрована на неколиким примерима, док се синхронијском синтезом тежило систематизацији изузетно обимне приповедне грађе. Примарни разлог који је диктирао избор синхронијско-дијахронијске перспективе уз комбиновано учешће неколико научних метода је једноставан. Ако оставимо по страни очигледну чињеницу да дијалектика подразумева овладавање минимум двама супротним половима, сложићемо се да је већина књижевнотеоријских категорија „превише апстрактна и вишезначна“, те желимо „избећи усуд многих почетника, и не само почетника који могу доћи у искушење да покушају да овладају обиљем материјала помоћу апстрактних појмова, услед чега може доћи до потирања самог предмета и до распре о привидним проблемима, што на крају неће довести ни до чега“ (Ауербах 2009: 125).

Једна од сувислих вештина избегавања сличног усуда јесте спрега херменеутике, која у складу са идејама Ж. Пулеа и П. Рикера проживљава идеје и емоције уписане у књижевно дело, и структуралне анализе која редукцијом, како каже Ж. Женет, радиоскопски продире кроз месо књижевног дела како би допрла до његовог костура (в. Genette 1966: 158). Херменеутички приступ историјској синтези, коју заједно са Ауербахом имамо на уму, може се остварити удруживањем научно савладаног материјала и личне интуиције. Већ је проналажење исходишне тачке плод интуиције, будући да се „оно право остварење темељи на комбинаторичкој интуицији“. (Ауербах 2009: 126). Кад год је такво херменеутичко разумевање могуће и пожељно, сматра Женет, структуралистичка анализа је у приступу Матавуљевој прози нелегитимна или ирелевантна. Тако и ми, трагом Женета (1966: 159), делимо књижевност Симе

Матавуља на ону која је резервисана за херменеутичку критику, јер нам је блиска и разумљива, и ону која је од нас удаљена и коју је тешко разумети, те се њен изгубљени смисао може дешифровати операцијама структуралистичке интелигенције.

Како, дакле, доћи до синтезе? Када је реч о наративној прози Симе Матавуља најцелисходнијим се показао Ауербахов предлог. Синтеза се у овом случају, свакако, неће постићи путем енциклопедијског прибирања и сакупљања сижеа, већ је избор приповедака, романа, новела и прича био примаран корак, који је даље диктирао избор и примену научне перспективе¹²⁸. У анализираним

¹²⁸ Обрнути смер анализе, када је општи теоријски проблем синтетичког типа примаран а научни систем диктира избор књижевних дела, примењује се у другачијој форми синтезе – енциклопедијама, речницима и индексима, односно, у области сижеографије. Речници и индекси сижеа су један од највалиднијих начина систематизације сижеа са дугом традицијом. Први покушај реализације речника сижеа припада фолклористима, чији су индекси били референтни узорак за све будуће напоре овог типа. Снажна експанзија фолклористике у 19. веку, првенствено компаративно-историјско проучавање бајке, произвело је бројне покушаје систематизације огромног материјала. Међународно признање добио је индекс сижеа бајки А. Арнеа (Aarne A. *Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki, 1910); све предстојеће каталогизације бајки следиле су финског аутора (нпр. систем финског аутора постао је ослонац бројних руских индекса бајковних сижеа, али и међународног индекса Thompson S. *Motif-index of folk literature*. Copenhagen, 1955 – 1958. Vol. 1-6).

Исти принципи класификације и селекције су присутни у највећем индексу сижеа источнословенских бајки, који у значајној мери допуњује издање С. Томпсона, у чијем индексу готово да и није присутан материјал из словенских књижевности. Ускоро су се након система А. Арнеа појавили и индекси других фолклорних жанрова, балада (Смирнов Ю. И. *Восточно-славянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий*. Москва, 1988), предања, легенди, и сл. Једно од најзначајнијих достигнућа у овој сфери је серија *Folklore Fellows Communication* која је изашла у Хелсинкију почетком 20. века (1910) у издању Финске академије наука. Ту су се појавили први индекси књижевних сижеа, првенствено средњовековних (Tubach F. *Index exemplorum*. Helsinki, 1969) а потом и фолклорних. Треба поменути и радове Е. Френцел, која је на нивоу светске књижевности описала осамнаест сижеа, познатих у разним књижевностима, првенствено западноевропским (Frenzel E. *Stoff- und Motivgeschichte*. 2-е Ed. Stuttgart, 1974; *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 4-те Ed. Stuttgart, 1978; *Stoffe der Weltliteratur. Lexikon*. Stuttgart, 1983; *Motive der Weltliteratur*. 4-е Ed. Stuttgart, 1992). Њени радови су врло сродни широко распрострањеном типу „речника симбола“ у западној традицији, где се посматрају библијски, митолошки, симболички ликови и појмови (Bosian M. *Lexikon der biblischen Personen*.

примерима водеће је правило да избор текста увек условљава и строго усмерава научни приступ – некада је он историјскопоетички и архитектсуални (*Бакоња фра Брне*), други пут структурно-семиотички (*Наумова слутња*), следећи пут херменеутички (*Ђукан Скакавац*) и историјско-типолошки, архитектсуални и херменеутички (*Поварета*). Намера је да се на видно различитим текстовима сугестивно укаже на значајне појаве у склопу унутрашње сторије Матавуљеве фикционалне прозе. Дакле, Ауербахова мисао (2009: 131) више је него добродошла, јер је од виталног значаја увид да нису довољни општа намера синтетичког карактера или неки превише апстрактан и вишезначан општи проблем. Потребно је пронаћи тај један парцијални проблем – тип сижеа – који се може описати филолошким средствима, па се од њега, такорећи сами од себе, отварају нови проблеми и почетна намера бива остварива.

Ипак, и индуктивни приступ има своја озбиљна ограничења, која се могу заобићи, као увек и све, дијалектичким мишљењем. Наиме, историјску перспективу, коју захтева извештан број приповедака и оба романа, не би требало узимати у хронолошкој ригидности. За прозу Симе Матавуља, особито када постоји свест о пишевом свестраном образовању које се протеже, у најмању руку, од *Светог писма*, ренесансе до књижевних струја позног 19. века, адекватнији је „егзактни вид духовне историје“: „Зацело је још увек оно најдрагоценије и најнеотуђивије што филолог наслеђује“, вели Ауербах, „језик и култура његове нације (...) али ми морамо (...) да се вратимо ономе што је преднационално средњовековно образовање већ поседовало; наиме, сазнању да дух није националан“¹²⁹ (ор. cit: 134). Тиме вођени, пристајемо на шире поимање

Mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst. Stuttgart, 1989; Lurker M. *Wörterbuch biblischen Bilder und Symbole.* München, 1987).

У издању *Речника сижеа* Руске академије наука у четири књиге (2003 – 2009) обухваћен материјал није, за разлику од претходних речника, ограничен ни хронолошки ни тематски: укључени су сижеи како из националне књижевности, тако и западноевропске, и из различитих епоха, те читалац може пратити историјску генезу сижеа, њихово рађање и трансформације а понекад и гашење појединих сижеа.

¹²⁹ Историја књижевности се не мора посматрати искључиво са позитивистичке позиције која епохе, стилске формације и националне писце постројава према хронолошком поретку. Не треба је третирати по школској дефиницији, већ као историјску поетику у духу филологије с краја

књижевне историје, придружујући се Ауербаху у просудби да апстрактне категорије и појмови нису подесни за добар и прецизан научни приступ, као на пример појмови „реалистичко“ или „романтичарско“ или пак „роман“, „новела“ и сл. Имајући у виду да су „таква полазишта превише вишезначна да би могла да означе нешто конкретно и опипљиво“ јер „полазиште не треба да буде нешто опште што се изван приноси предмету – оно мора да израсте из њега, да буде део њега“ (ор. cit: 132), треба показати предострожност када је реч о поетици прозе Симе Матавуља. Примера ради, одредница „реалистички роман“ не може бити полазиште у тумачењу *Бакоче фра Брне*, јер се намеће силом и изван. Зато је неопходно потражити жанр који израста из њега, који је део њега, попут жанра новеле, фаблиоа, шванка, народне приповетке. Исто се може рећи за приповетку *Поварета*, чије жанровско одређење прозне баладе сугерише да књижевни родови, жанрови и стилови као „убличени појмови, који ретко када могу да допринесу решењу проблема, увек вребају из бусије“ (ор. cit: 132). Појмови попут „реализам“, „копија“, „новела“, „приповетка“, „форма“ и „садржина“ „заводе својом звучношћу и помодношћу“, те „читалац може бити заведен да уместо саме ствари пред собом види један клише“ (ор. cit). Како би се избегле такве супституције, елаборација поетике сижеа у Матавуљевој приповедној прози унеколико оставља по страни корпоративне „поетике запада“, свакако уз напомену да из њих искључује ауторитативна имена која се не могу тако лако узглубити у уске књижевне школе, попут Н. Фраја, В. Кајзера, Е. Ауербаха, П. Рикера, Ф. Кермоуда, Л. Трилинга и сл. Избегавање теоријских клишеа који заводе звучношћу и помодношћу разлог је зашто у датом истраживању нудимо

19. века у којој су књижевне форме, мотиви, топоси, типски јунаци, сижеи, жанрови примани као универзалне категорије. Духовна историја тражи унутрашњу форму дела у синтези дијахронијске еволуције једне књижевне појаве и синхроније која у елиотовском поимању суспреже универзалне константе (в. о томе Поповић 2005). У том смислу, чини се да је за Матавуљевоу поетику адекватнији појам духовне неголи хронолошке историје, јер се под духовном историјом, о којој говоре Е. Ауербах и М. Бахтин, подразумева историјска поетика „као нека врста заједничке ризнице мотива, тема и поступака (...): јединство универзалнога духа и погледа на свет.“ (Поповић 2005: 298). Такво методолошко одређење, које се не руководи хронолошким парадигмом нити стилским и периодизацијским одредницама, суштински одређује и усмерава истраживања у области сижеологије.

сидеологију наместо корпоративних поетика. Сидеологија се опире сваком редукционизму, отворена је за формализам, за историјску поетику, структурализам, херменеутику, семиотику, феноменологију, што је чини најпожељнијом за дијалектички приступ, посебице, за дијалектику сложеног односа између садржине и форме.

Подсетимо, Ј. Мелетински је, објашњавајући зашто се у својим студијама ослањао на В. Жирмунског, а не на западну наратолошку школу, указао да у западној књижевној критици у 20. веку постоји богата и садржајна литература из теорије романа (Х. Цејмс, П. Лабок, П. Фридман, Е. М. Форстер, К. Хамбургер, Е. Лемерт, Ј. Ват), међутим, та литература се мало дотиче историјске поетике. „Поетике запада“ се махом свде на проучавање историјске стварности и савремености, каже Мелетински, на сложен однос између описа и приповедања, тачке гледишта, односа аутора према приповедачу и читаоцу итд. Када је реч о теоријама романа, рецимо, наведене црте одликују једино роман новог времена и никако нису корелативне са његовим раним формама. Аргументација Мелетинског се и сама намеће у образложењу зашто је полазиште тумачења романа *Ускок* и *Бакоња фра Брне* историјскопоетичко, засновано и савладано у источноевропској науци о књижевности. Оба романа су деривати раних форми романа, а не реалистичких, на којима је иначе утемељена савремена наратолошка теорија. Тако су *Бакоња фра Брне* и *Поварета*, да наведемо само два антологијска дела, примери како се у случајевима естетски бескомпромисне прозе ниједна унутартекстуална категорија (жанр, сиже, композиција, стил) не сме наметати споља. Ни жанр реалистичког романа ни жанр реалистичке приповетке или слике не смеју се аутоматизовати и посматрати као „готова ствар“ која у том случају ставља Матавуља у позицију писца који се „диже са места, отвара некакав ормар и узима одатле жанр који му је потребан.“ (Тињанов 1990: 265). Матавуљ у својим најуспелијим приповедним умотворима припада „међувремену“ у којем „нема готових жанрова, зато што се они стварају и полако и анархично, не за општу употребу“ (ор. cit). У таквој деаутоматизацији од теоријских супституција и клишеа *Бакоња фра Брне* може бити и романизована новела и новелистички роман, а *Поварета* и прозна балада и приповетка и реалистичка слика са

острва¹³⁰. (Пишући о повоју српског романа, који је модернији залет по класичном обрасцу реалистичког романа 19. века добио тек са Светоликом Ранковићем, Ј. Деретић и Љ. Јеремић показују како су и романи Милована Видаковића, Богобоја Атанацковића и Јакова Игњатовића примери регресије на старије форме античког и пикарског романа).

Слична је неприлика уколико се пристрасно водимо теоријским клишеом интертекстуалности западне нараторолошке струје, уместо филозофско-естетичким концептом *великог времена*, тим еквивалентом духовне историје. Када читалац користи одвећ апстрактну супституцију структуралистичког концепта интертекстуалности, ризикује пад у клише. Рецимо, уколико сав смисао *Наумове слутње* налази у питању да ли је Матавуљ читао Толстојеву причу *Зашто људи живе* баш из *Цариградског гласника* или чак у позитивистичком трагању за документарним сведочанствима о томе да ју је уопште читао. Исто исклишетирано питање, да ли је, када и где Матавуљ читао француске фаблиое и немачке шванкове не би ли осмислио адекватно архитектстуално језгро *Бакоње фра Брна*, само је супституција која заклања и, тим горе, избегава прави проблем¹³¹.

¹³⁰ Сетимо се да су и Н. Фрај (*Анатомија критике*) и В. Бут (*Реторика прозе*) инсистирали на томе да се избегава наметање норматива једног жанра другом жанру. Како Бут (1976) примећује, не можемо себи присвојити слободу да мерила прилагођена ма којој теоријом прописаној врсти применимо на који било роман.

¹³¹ У том смислу подсећамо да је компаратистика, са својом логиком гранања, у сродству са фундаменталном категоријом поезике као што је *литерарност*. Рене Велек је својевремено говорио о изворно француској компаратистици која се ослањала на позитивизам. У универзитетском предавању одржаном на Јејлу (1946) Велек је заузео изразито критички став према традиционалним позитивистичким методама проучавања књижевности које је назвао „ситничарским старинарством“ (истраживање најситнијих појединости живота аутора, лов на паралеле и ишчепркавање извора, нагомилавање чињеница) од којег је неопходно направити отклон када је реч о сижетици прозе С. Матавуља. На Другом конгресу Међународног компаратистичког удружења (1958) Велек је такорећи оптужио Ф. Балденспержеа и П. Ван Тигема да су поредбене студије „оптеретили једном изанђалом методологијом и на њу положили мртву руку чињеништва, научништва и историјског релативизма 19. века“. „Схватање проучавања књижевности на основу појмова позитивистичког чињеништва и као проучавање извора и утицаја“ (Ерор 2006: 20), уз веровање у узрочно објашњавање, треба заменити суочавањем са

Примедбе „Шта је са тим и тим?“, „Где бисте сврстали то и то?“, читалац увек може поставити када је у питању обиман прозни опус свестраног писца попут Симе Матавуља. На наведене примедбе аутор *Анатомije критике* није могао или желео да одговори, те ћемо у својству одговора на потенцијалне примедбе понудити врло једноставно запажање Д. С. Лихачова. Наука, тражећи закономерности, усмерава сву своју пажњу првенствено на оно што се понавља, што је константа, што је слично, опште и ретко се обраћа појединачним и усамљеним случајевима. Напоследку, да би се рукопис задржао у границама подношљиве пажње и стрпљења, поједина поглавља и запажања следе пут дедукције. Излагање понуђених теза дедукцијом не искључује могуће негативне примере и изузетке, те се опасност проглашавања апсолутних премиса изузима.

проблемом литерарности, са средишњим питањем естетике и науке о књижевности, што јесте циљ понуђеног истраживања.

XV
ЛИТЕРАТУРА

Извори:

Матавуљ Симо. *Ускок. Бакоња фра Брне*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2006.

Матавуљ Симо. *Приповетке 1*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2006.

Матавуљ Симо. *Приповетке 2*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2007.

Матавуљ Симо. *Приповетке 3*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2007.

Матавуљ Симо. *Мемоарски и путописни списи*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2008.

Матавуљ Симо. *Разни списи*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2008а.

Матавуљ Симо. *Преписка*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2009.

Матавуљ Симо. *Приповетке. О књижевности*. Београд-Нови Сад: СКЗ-Матица српска, 1969.

Литература:

Аристотел. *О песничкој уметности*. Београд: Култура, 1955.

Адорно, Теодор. „Томас Ман“. *Антологија немачког есеја*. Избор Драган Стојановић. Београд: Службени гласник, 2009.

- Амон, Филип. „Дискурс подређен правилима“. *Трећи програм*, 85, II, (пролеће), 1990.
- Андрић, Иво. „Четрдесет година од смрти Симе Матавуља“. *Есеји II. Сабрана дела*, књ. 13, 1976.
- Андрић, Иво. „О мајстору приповедачу“. *Есеји II. Сабрана дела*, књ. 13, 1976.
- Ауербах, Ерих. *Филологија светске књижевности*. Превео с немачког Томислав Бекић. Нови Сад - Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2009.
- Барт, Ролан. *Задовољство у тексту*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Батај, Жорж. *Књижевност и зло*. Београд: БИГЗ, 1977.
- Бахтин, Михаил. *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*. Превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић. Београд: Нолит, 1978.
- Бахтин, Михаил. *О роману*. Превео Александар Бадњаревић. Београд: Нолит, 1989.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter book, 2000.
- Бахтин, Михаил. *Естетика језичког стваралаштва*. Нови Сад: ИКЗС, 2013.
- Bal, Mieke. *Narratologie: Les instances du recit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris, 1977.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, 1985.
- Бем, Альфред. „К уяснению историко-литературных понятий“. *Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук*. Т. 23. Кн. 1. СПб., 1919.
- Берсани, Лео. „Реализам и страх од жеље“. *Трећи програм*, 85, II, (пролеће) 1990.
- Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*, University of Miami Press, Coral Gables, 1971.

Бјелановић, Сава. „Девети дан“, *Српски лист*, бр. 27, 1886. Нав. пр. Латковић 1940.

Бут, Вејн. *Реторика прозе*. Београд: Нолит, 1976.

Валери, Пол. *Медитеранска надахнућа*. Службени гласник, 2010.

Ват, Јан. „Митови модерног индивидуализма“. *Летопис Матице српске*, књ. 476, св. 3, год.181, (септембар) 2005.

Веселовски, Александар. *Историјска поетика*. Zepet book. Превела с руског Радмила Мечанин, Београд, 2005.

Виготски, Лав. *Психологија уметности*. Превод Јован Јанићијевић. Београд: Нолит, 1975.

Виноградов, Виктор. *Стиљ Пушкина*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1941.

Вјежбицки, Јан. „Проблеми жанровске одређености Андрићевих приповедака“. *Приповетка у српској књижевности у односу на приповетку у југословенској и светској књижевности*. Београд: Филолошки факултет, 1985.

Вукићевић, Драгана. *Огледи о српском реализму*, Краљево: Стефан Првовенчани, 2003.

Вукићевић, Драгана. *Писмо и прича*, Београд: Филолошки факултет, 2006.

Вукићевић, Драгана; Милосављевић Милић С. *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*, Ниш: Филозофски факултет, 2014.

Вучковић, Радован. *Модерна српска проза*. Београд: Просвета, 1990.

Vogl, Joseph. „Was ist ein Ereignis?“. *Deleuze und die Künste*. Frankfurt am Main, 2007. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.

Gadamer, Hans Georg. *Truth and Method*, New York 2003.

Gadamer, Hans Georg. „Language and Understanding“. *Theory, Culture & Society*, Vol. 23, No. 1, 2006.

Глигорић, Велибор. „Симо Матавуљ“. *Критички радови Велибора Глигорића*. СКК, књ. 18, Нови Сад, Београд, 1983.

Гете, Волфганг. *Поезија и стварност*. Нови Сад - Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2006.

Genette, Gérard. *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.

Genette, Gérard. *Nouveau discours du recit*, Seuil, Paris, 1983.

Деретић, Јован. *Српски роман 1800—1950*. Београд, 1981.

Деретић, Јован. *Кратка историја српске књижевности*. Београд: БИГЗ, 1990.

Де Ружмон, Дени. *Љубав и запад*. Загреб: Накладни завод МК, 1974.

Добжински, Адам. „О возможности философской онтологии зла: к постановке проблемы“. Москва: *Вестник Православного свято-тихоновского гуманитарного университета*, 2010.

Добрашиновић, Голуб. „Прерада као одлика Матавуљевог прозног стварања“. *Развој прозних врста у српској књижевности (29. научни састанак слависта у Вукове дане)*. Београд: Међународни славистички центар, 2000, 103-110.

Добрашиновић, Голуб. „Матавуљева збирка презимена ретких и чудних“. *Књижевне новине : лист за књижевност, уметност и друштвена питања*. Год. 54, бр. 1067, 2002, стр. 5.

Душечкина, Елена. *Русский святочный рассказ-становление жанра*. Санкт Петербург, 1995.

Ејхенбаум, Борис. „Илузија приповедања“. *Поетика руског формализма*. Београд: Просвета, 1970.

- Ејхенбаум, Борис. „О’Хенри и теорија новеле“. *Књижевност*. Београд: Нолит, 1972.
- Ејхенбаум, Борис. „Како је направљен Гогољев *Шињел*“. *Београдски књижевни часопис*, бр. 27, 2012.
- Ерор, Гвозден. *Размеђа реализма*. Нови Сад: Матица српска, 1981.
- Ерор, Гвозден. „Питање литерарности и наслеђе компаратистичке мисли“. *Филолошки преглед*, XXXIII, 1, Београд, 2006.
- Женет, Жерар. *Фигуре*. Београд: Вук Караџић, 1985.
- Живаљевић, Данило. „Из Црне Горе и Приморја 2“, *Коло*, 1889. Нав. пр. Латковић 1940.
- Живковић, Драгиша. „Новелистичка уметност Симе Матавуља“. *Српска књижевност у европском оквиру*. Београд: СКЗ, 2004.
- Живковић, Ана. „Различитости књижевних жанрова: прозна слика и цртица“. *Ускрснуће књижевности. 100 година руског формализма*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2014.
- Жирмунский, Виктор. *Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*. Доклад на IV Международном съезде славистов. Москва: Академия наук СССР, 1958.
- Зюмтор, Поль. *Опыт построения средневековой поэтики*. СПб. 2002.
- Зоговић, Мирка. „Симо Матавуљ и феномен плурилингвизма“. *Симо Матавуљ - Дело у времену*. Београд: Филолошки факултет, 2011.
- Иванић, Душан. *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865-1875)*. Београд: ИКУМ, 1976.
- Иванић, Душан. „Елементи тривијалног у прози српског реализма“, *Тривијална књижевност*, Београд, 1987.

Иванић, Душан. „Основни модели приповиједања у београдским приповијеткама Симе Матавуља“; „Бакоња фра Брне Симе Матавуља: тематско-мотивски склоп и форма излагања“. *Модели књижевнога говора*. Београд: Нолит, 1990.

Иванић, Душан. „Мајстор приповиједач“. *Свијет и прича*. Нолит, 2002а.

Иванић, Душан. „Поетика гласова (Од гласова до приче)“, *Књижевна историја*, 116/117, 2002б.

Иванић, Душан. *Београд у прози српских реалиста*, Београд: Вукова задужбина, 2006.

Иванић, Душан. „Изазови реалистичке приче“. Зборник радова *Српска реалистичка прича*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2007.

Иванић, Душан – Вукићевић, Драгана. *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Иванић, Душан. „Симо Матавуљ – класик српске прозе“. *Књижевност и језик*. Год. LVI, Број 1-2, Београд, 2009.

Иванић, Душан. „Прича из живота“. *Philologia mediana* 7. Ниш, 2015.

Јакобсон, Роман. *Огледи из поетике*, Београд: Просвета, 1978.

Јовановић, Љубомир. „Симо Матавуљ“, *Дело*, 19, 1898. Нав. пр. Латковић 1940.

Јовићевић, Татјана. *Српски историјски роман 19. века*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2007.

Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Београд: СКЗ, 1973.

Карацић, Вук. *Српске народне пјесме V*. Београд, 1898.

Кашанин, Милан. *Судбине и људи*. Загреб: СКД, 2001.

Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy*, Harvard University Press, 1979.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford University Press, 2000.

- Кјеркегор, Серен. *Или-или I-II*. Сарајево: Веселин Маслеша-Свјетлост, 1990.
- Књига о Матавуљу. Сабрана дела 9*. Приредио Д. Иванић. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2009.
- Ковалев, Олег. „Смерть и просветление (заметки о повествовательной идентичности)“. *Критика и семиотика*, Выпуск 14, 2010.
- Ковачевић, Милош. *Стилистика и граматика стилских фигура*. Никшић: Унирекс, 1995.
- Кожин, Вадим. *Происхождение романа*: Москва: Советский писатель, 1963.
- Константиновић, Радомир. „Извањац и освајач“. Предговор у: Симо Матавуљ. *Биљешке једног писца. Бакоња фра Брне*. МС – СКЗ, Нови Сад – Београд, 1962.
- Кораћ, Станко. *Књижевно дјело Симе Матавуља*. Београд: СКЗ, 1982; *Књига о Матавуљу*. Београд, Завод за уџбенике; Загреб, СКД Просвјета, 2009.
- Кристева, Јулија. *Љубавне повести*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
- Крњевић Диздаревић, Хатица. „Уметнички преображај етнографског језгра *Походи мртвог брата*“. *Утва златокрила*. Београд: Филип Вишњић, 1997, 33-71.
- Крњевић, Хатица. „Вештина ругалачка“. *Бакоња фра Брне*. Београд: Нолит, 1981.
- Купрејанова, Елизавета. *Естетика Л. Н. Толстого*. Москва: Издательство „Наука“, 1996.
- Латковић, Видо. *Симо Матавуљ у Црној Гори*. Скопље, 1940.
- Лахманн, Ренате. *Дискурсы фантастического*. Москва: Новое литературное обозрение, 2009.
- Lahman, Renate. „Intertekstualnost – pokušaji definisanja pojma“. *Polja, časopis za književnost i teoriju*, LIV, 458, 2009a, 103-111.

Левитан, Лия – Цилевич, Леонид. *Сюжет в художественной системе литературного произведения*, Рига: Даугавпилсский педагогический институт, 1990.

Лесков, Николай. *Жемчужное ожерелье*. Собр. соч.: В 11 т. Москва, 1958.

Лихачов, Дмитриј. *Поетика старе руске књижевности*. Београд: СКЗ, 1972.

Лихачёв, Дмитрий. *Литература — реальность — литература*. Ленинград: Советский писатель, 1981.

Лотман, Юрий. *Структура художественного текста*, Москва: Искусство, 1970 (1998).

Лотман, Юрий. „Происхождение сюжета в типологическом освещении”. *Статьи по типологии культуры*, Тарту: Тарт. ун-т. 1973.

Лотман, Юрий. „Сюжетное пространство русского романа XIX столетия“. *Избранные статьи (в 3-х т.)*. Том 3. Таллин: Александра, 1993.

Лотман, Јуриј. *Уметнички простор у Гогољевој прози*. Трећи програм I-IV, 1993а.

Лотман, Юрий. *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*, СПб: Искусство, 2001.

Лотман, Юрий. „Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики)“. *Статьи по семиотике и топологии культуры*. СПб.: Академический проект, 2002.

Лотман, Јуриј. *Семиосфера*. Превела са руског Веселка Сантини. Нови Сад: Светови, 2004.

Лукач, Ђерђ. *Теорија романа*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1990.

Laufhütte, Hartmut. *Die deutsche Kunstbalade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Universitätsverlag, 1979. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.

Laufhütte, Hartmut. *Totgesagte leben länger*. Woesler, Winfried (Hrsg.). Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Bern: Peter Lang, 2009, 11–28. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.

Мајер, Ханс. *Доктор Фауст и Дон Хуан*. Нови Сад: Светови, 1988.

Максимовић, Горан. „Бокелске новеле Симе Матавуља“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XLVII/ 1, 1999, 57-82.

Мандельштам, Осип. „Конец романа“. *Собрание сочинений в четырех томах*. Москва: Арт-бизнес-центр, 1993.

Ман, Томас. „Уметност романа“. *Роман – рађање модерне књижевности*. Београд: Нолит, 1975.

Ман, Томас. „Оглед о Чехову“. *Антологија немачког есеја*. Избор Драган Стојановић. Београд: Службени гласник, 2009.

Маркевич, Генрик. *Основные проблемы науки о литературе*. Москва: Прогресс, 1980.

Медведев, Павел. *Формальный метод в литературоведении*, Ленинград, 1928.

Мелетинский, Елеазар. „Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов“. *Труды по знаковым системам*, XVI, Тарту, 1983.

Мелетински, Јелеазар. *Историјска поетика новеле*. Превела са руског Радмила Мечанин. Нови Сад: Матица српска, 1997.

Мелетински, Јелеазар. *Увод у историјску поетику епа и романа*. Превела са руског Радмила Мечанин. Београд: СКЗ, 2009.

Мелетински, Јелеазар. *О књижевним архетиповима*. Превела са руског Радмила Мечанин. Нови Сад-Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.

Мерилай, Арне. „Вопросы теории баллады. Балладность“. *Учен. зап. Тартуского ун-та. Поэтика жанра и образа. Труды по метрике и поэтике*, вып. 879, 1990, стр. 3-21.

Милошевић Ђорђевић, Нада. „Браћа и сестра“. *Заједничка тематско-сужејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*. Београд: Филолошки факултет, 1971, 302-320.

Милошевић, Никола. *Негативни јунак*. Београд: Белетра, 1990.

Милинковић, Снежана. „Виши реализам италијанског веризма друге половине 19. века и дело Симе Матавуља“. Зборник радова *Српска реалистичка прича*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2007.

Милинковић, Снежана. *Преображаји новеле*. Друштво за српски језик и књижевност, Филолошки факултет, Београд, 2008.

Митровић, Марија. „Географија и приповедање – Матавуљеве приче из Приморја“. *Симо Матавуљ – дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 2011.

Набоков, Владимир. *Лекции по русской литературе*. Москва: Независимая газета, 1999.

Наумов, Нићифор. *Дикенс код Срба и Хрвата*. Београд, 1967.

Ненин, Миливој. „Милан Савић и Симо Матавуљ“. *Симо Матавуљ – дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 2011.

Ниче, Фридрих. *Књига о филозофу*, Београд: Рад, 1994.

Новак-Бајцар, Силвија. „Матавуљево писање града“. *Симо Матавуљ – дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 2011.

Ортега и Гасет, Хосе. *Дехуманизација умјетности*. Загреб: Литерис, 2007.

Ортега и Гасет, Хосе. *Медитације о Дон Кихоту*. Нови Сад: Матица српска, 2000.

Петровић, Велько. *О књижевности и књижевницима*, Сабрана дела VI, Нови Сад, 1958; *Изабрана дела*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.

Петковић, Новица. *Од формализма ка семиотици*. БИГЗ, 1984.

Петровский, Михаил. „Морфология новеллы“. *Ars poetica*. ГАН: Москва, 1927.

Платон. *Пир. Собрание сочинений в 4 т.* Т. 2. Философское наследие, т. 116. РАН, Институт философии. Москва: Мысль, 1993.

Попов, Јован. *Двобој као књижевни мотив*. Нови Сад: Академска књига, 2012.

Поповић, Богдан. „Огледи о српској књижевности“. *Сабрана дела Богдана Поповића*, књ.1. Београд, 2001.

Поповић, Павле. *Из књижевности II*. Београд, 1919.

Поповић, Тања. „Књижевноисторијске методе: Набоков, Бахтин, Лотман“ у: *Проучавање опште књижевности данас*. Београд: Филолошки факултет, 2005, стр. 291-301.

Прац, Марио. *Агонија романтизма*. Београд: Нолит, 1974.

Продановић, Јаша. *Наши и страни*. Београд, 1924.

Пропп, Владимир. *Народные лирические песни*. Ленинград, 1961.

Пропп, Владимир. *Фольклор и действительность*. Составление, редакция, предисловие и примечания Б. И. Путилова. Москва: Издательство Наука, 1976.

Пропп, Владимир. *Проблемы комизма и смеха* СПб :Алетейя, 1997.

Проп, Владимир. *Руски аграрни празници: покушај историјско-етнографског истраживања*. Нови Сад; Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012.

- Путилов, Борис. *Јуначки еп Црногораца*. Превео Добрило Аранитовић. Титоград, 1985.
- Путилов, Борис. *Фолклор и народная культура*, СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003.
- Пушкин, Александр. *Критика и публицистика. Собрание сочинений А.С. Пушкина в десяти томах*. Том шестой. Государственное издательство Художественной Литературы. Москва, 1959.
- Радуловић, Зорица. *Стилске карактеристике у дјелима Стефана Митрова Љубишице и Марка Миљанова Поповића*. Његошеви дани (Међународни научни скуп, Цетиње, 27-29.6.2008). Никшић: Филозофски факултет, 2009.
- Радуловић, Оливера. „Библијски мотиви у Матавуљевим приповеткама“. *Симо Матавуљ – делу о времену*. Београд, 2011.
- Рикер, Пол. *Време и прича*. Том 1. Београд: ИК Зорана Стојановића, 1993.
- Росић В. *Српски књижевници о С. Матавуљу*. Мостар, 1908. Нав. пр. Латковић 1940.
- Русе, Жан. *Мит о Дон Жуану*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- Савић, Милан. „Симо Матавуљ“, *Летопис Матице српске*, 253, 1908.
- Сацак, Младенко. *Натуралистички наративни модели у српској прози између реализма и модерне*. Београд: Чигоја, 2001.
- Симо Матавуљ – дело у времену*. Уредили Иванић Душан – Вукићевић Драгана. Београд: Филолошки факултет, 2011.
- Стеблин-Каменский, Михаил. *Древнескандинавская литература*, 1979.
- Сувајџић, Бошко. *Дновиде воде*. Нови Сад: Orpheus, 2012.

Steffensen, Steffen. „Die Kunstballade als episch-lyrische Kurzform“. *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*. Festschrift für Käte Hamburger, hrsg. von Fritz Martini, Stuttgart, 1971. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.

Татаркјевич, Владислав. *Историја шест појмова*. Београд: Нолит, 1976.

Тибодe, Албер. *Размишљања о роману*. Београд: Просвета, 1955.

Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1982.

Тынянов, Юрий. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука, 1977.

Тињанов, Јуриј. *Стиховна семантика. Архаисти и новатори*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1990.

Толстой, Лев. *Собрание сочинений в 90 томах*, т. 8: *Педагогические статьи 1860—1863*, Москва: Гослитиздат, 1936.

Толстой, Лев. *Собрание сочинений в 90 томах*, т. 62: *Письма, 1873—1879*, Москва: Гослитиздат, 1953.

Толстой, Лев. *Переписка с русскими писателями*. Том 1. Москва, 1978.

Томашевский, Борис. *Теория литературы (поэтика)*. Ленинград; Москва: Госиздат, 1925; Томашевский Б. В. *Теория литературы: поэтика*. Аспект-пресс, 1996.

Todorov, Tzvetan. „Les categories du recit litteraire“. *Communications*, 1966, No. 8, 125-151.

Трилинг, Лајонел. *Искреност и аутентичност*. Београд: Нолит, 1990.

Уэллек Рене – Уоррен Остин. *Теория литературы*. Москва, 1978.

Фрај, Нортроп. *Анатомија критике*. Нови Сад: Orpheus, 2007.

Фрејденберг, Ольга. „Происхождение пародии“. *Труды по знаковым системам* 6. Тарту, 1973.

Фрејденберг, Олга. *Поетика сјжеа и жанра*. Превела Радмила Мечанин. Нови Сад-Сремски Карловци: ИК Зорана Стојановића, 2011.

Fromm, Hanns. *Die Ballade als Art und die zeitgenössische Ballade*, in: *Der Deutschunterricht*, 8, No. 4, 1956. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.

Ходел, Роберт. „Матавуљ: Бакоња фра Брне – структура приповедања“. *Симо Матавуљ - Дело у времену*. Београд: Филолошки факултет, 2011, стр. 9-30.

Христова, Ирина. „Аспекти књижевног читања града у делима Боре Станковића и Симе Матавуља“. *Научни састанак слависта у Вукове дане 45/2*, Београд, 2016.

Цар, Марко. „Из Црне Горе и Приморја“, *Српски глас*. Задар, 1889.

Цар, Марко. *Моје симпатије*, Београд, 1932.

Цилевич, Леонид. *Стиљ чеховског расказа*. Даугавпилс, 1994.

Чајкановић, Веселин. *Петнаест српских народних песама*. Београд, 1925.

Чехов, Антон. *О литературе*. Москва: Государственное издательство Художественной литературы, 1955.

Чехов А. П. *в воспоминаниях современников*. Подготовка текста и примечания Н. И. Гитович и И. В. Федорова. Москва: Худож. лит-ра, 1986.

Чудаков, Александр. „К поэтике пушкинской прозы“, *Болдинские чтения*. Горкий, 1981.

Шелева, Елизабета. „*Langhueur d'atour*: или, о типолошкој вези донжуанизма и ниҳилизма“. *Женске студије*, бр. 13, 2002:

www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=226&Itemid=41

Шиллер, Фридрих. *Собрание сочинений*, том 6. Москва, 1957. Нав. пр. Виготски 1975.

Шкловский, Виктор. „Искусство как прием“ (1917). *О теории прозы*. Москва, 1929, 7-23.

Шкловский, Виктор. „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля“. *О теории прозы*, 1929, 24-67.

Шкловский, Виктор. „Пародийный роман *Тристрам Шенди* Стерна“. *О теории прозы*, 1929.

Шкловский, Виктор. *Материал и стиль в романе Льва Толстого „Война и мир“*, Москва 1928.

Шкловский, Виктор. *Заметки о прозе русских классиков*, Москва: Советский писатель, ²1955.

Шкловски, Виктор. *Енергија заблуде*. Београд: Просвета, 1981.

Шкловски, Виктор. *О теорији прозе*. Нови Сад: ИКЗС, 2015.

Шлегель, Фридрих. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*. Москва: Изд. Моск. университета, 1980.

Шмид, Вольф. *Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард*. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.

Шмид, Волф. *Поетско читање Пушкинове прозе. Белкинове приче*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999.

Шмид, Вольф. *Нарратология. Языки славянской культуры*. Москва, 2003.

Wagner, Maria. „Die Kunstballade und die Logik der Dichtung“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge*, Bd. XXII, 1972. Нав. пр. Богосављевић,

Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.

БИОГРАФИЈА

Александра М. Угреновић је рођена 1987. године у Београду. Завршила је основну школу и гимназију у Београду. Основне академске студије Српске књижевности и језика са општом књижевношћу на Филолошком факултету Универзитета у Београду уписала је 2006. године, мастер студије 2010. године, докторске студије 2011. године. Током школске 2010/2011. године радила је на Учитељском факултету Универзитета у Београду на предмету *Књижевност за децу и младе* у статусу сарадника у настави. Од школске 2011/2012. године је ангажована на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима на Филолошком факултету у Београду на предмету *Српска књижевност XVIII и XIX века (II)* (сарадник у настави), а од 2014/2015. на истом предмету у звању асистента.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а АЛЕКСАНДРА УГРЕТКОВИЋ

број уписа 11042/4

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Госпитална смисла - дијалектичка содржина
и форме у Маршићевској прози Симе Милошевића

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 08. 11. 2014.

Александра Угретковић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора АЛЕКСАНДРА УГРЕТОВИЋ

Број уписа 11042/4

Студијски програм Докторске академске студије

Наслов рада Поетика слике - дијалектика садржине и форме у наративној прози
Силва Матабува

Ментор проф. др Драгана Вукићевић

Потписани Александра Угретовић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 08. III 2014.

Александра Угретовић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Тешка ствар - дијалогнаа содржина и
форме у модерној прози Силе Милошевића
која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 08. III 2017.

Милош Милошевић