



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Ана С. Живковић

СЛИКА – ЖАНР СРПСКЕ РЕАЛИСТИЧКЕ ПРОЗЕ

Докторска дисертација

Ментор: проф. др Душан Иванић

Крагујевац, 2017.

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

I. Аутор

Име и презиме: Ана С. Живковић

Датум и место рођења: 6. IV 1985. Ћуприја

Садашње запослење: асистент на Катедри за српску књижевност Филолошко-уметничког факултета

II. Докторска дисертација

Наслов: *Слика – жанр српске реалистичке прозе*

Број страница: 270

Број слика: /

Број библиографских података: 203

Установа и место где је рад израђен: Филолошко- уметнички факултет у Крагујевцу

Научна област (УДК): 821.163.41-3.09"18"(043.3)

Ментор: проф. др Душан Иванић

III. Оцена и одбрана

Датум пријаве теме: 18. 04. 2013.

Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 01-2470 од 30. 08. 2013. год.

Комисија за оцену подобности теме и кандидата:

Ментор: проф. др Душан Иванић, проф. емеритус, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област Српска књижевност

Чланови комисије:

1) проф. др Драгана Вукићевић, редовни професор, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област Српска књижевност

2) проф. др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област Српска књижевност

Комисија за оцену докторске дисертације:

Ментор: проф. др Душан Иванић, проф. емеритус, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област Српска књижевност

Чланови комисије:

1) проф. др Драгана Вукићевић, редовни професор, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област Српска књижевност

2) проф. др Снежана Милосављевић Милић, редовни професор, Филозофски факултет, Ниш, ужа научна област Српска и компаративна књижевност

3) проф. др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област Српска књижевност

Комисија за одбрану докторске дисертације:

Ментор: проф. др Душан Иванић, проф. емеритус, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област Српска књижевност

Чланови комисије:

1) проф. др Драгана Вукићевић, редовни професор, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област Српска књижевност

2) проф. др Снежана Милосављевић Милић, редовни професор, Филозофски факултет, Ниш, ужа научна област Српска и компаративна књижевност

3) проф. др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област Српска књижевност

Датум одбране дисертације:

САДРЖАЈ

Резиме.....	3
Summary	5
1. УВОД.....	7
1. 1. Појам жанра у књижевним теоријама	7
1. 2. Жанр слике и мимезис	18
2. СТАТУС ЖАНРА СЛИКЕ У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ.....	35
2. 1. Књижевноисторијске дистинкције реалистичког жанра слике.....	35
2. 2. Књижевнотеоријске дистинкције реалистичког жанра слике.....	46
2. 3. Жанр слике – приповест – приповетка.....	60
3. НАСТАНАК РЕАЛИСТИЧКОГ ЖАНРА СЛИКЕ	64
3. 1. Жанр-сликарство и књижевност реализма.....	64
3. 2. Жанр слике и фолклорна традиција	68
3. 3. Компаративистички аспекти жанра слике	75
3. 3. 1. Српски реалистички жанр слике и „физиолошки” књижевни жанрови	75
3. 3. 2. Есејистика просветитељства – могуће порекло жанра слике и скице	93
4. КОНСТИТУИСАЊЕ СЛИКЕ КАО ФОРМЕ СРПСКЕ РЕАЛИСТИЧКЕ ПРОЗЕ.....	102
4. 1. „Једна женидба” Јакова Игњатовића	102
4. 2. Милорад Поповић Шапчанин: жанр слике и аксиолошка прича	112
4. 3. Фелџонистичко-сатирични жанр слике Ђуре Јакшића	123
4. 4. Слике из рата: жанровски преображаји у ратној прози Ђуре Јакшића	130
4. 4. 1. Жанр слике као семиотички знак.....	130

4. 4. 2. Жанр слике као посткласични наратолошки облик	142
5. СЛИКЕ ИЗ СЕОСКОГ ЖИВОТА: ОСНОВНИ МОДЕЛ ЖАНРА	157
5. 1. Јанко Веселиновић: жанр слике и поетика свакодневне приче.....	157
5. 2. Реалистички жанр слике као реторички образац	172
5. 3. Слика као друштвено-симболични чин: идила или утопија?	195
5. 4. Различитости књижевних жанрова: слика и цртица	204
6. ПЕРСПЕКТИВЕ ЖАНРА СЛИКЕ НА КРАЈУ ЕПОХЕ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА	224
6. 1. Фантастички жанр слике као политичка антиутопија	224
6. 2. Домановићеве слике из градског живота и виртуелни наратив	230
6. 3. Сремчева пародија жанра слике	237
7. ЗАКЉУЧАК	243
8. ЛИТЕРАТУРА	254
8. 1. Извори.....	254
8. 2. Секундарна литература	257
8. 3. Општа литература	263
8. 4. Енциклопедије и речници	269
8. 5. Интернет извори.....	270

Слика – жанр српске реалистичке прозе

Резиме

У раду *Слика – жанр српске реалистичке прозе* сагледавају се тематски и структурални аспекти жанра слике у књижевности српског реализма. Применом историјске, структуралистичке, марксистичке и постструктуралистичке методологије испитују се начини увођења друштвених, идеолошких и историјских облика мишљења у структуре књижевних дела, која су објављивана у периоду од 1860. године до краја 19. века (Јаков Игњатовић, Милорад Поповић Шапчанин, Ђура Јакшић, Милан Ђ. Милићевић, Јанко Веселиновић, Илија Вукићевић, Светолик Ранковић, Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Радоје Домановић). Како до данас није написана обухватна студија, којом би био одређен појам жанра слике, литерарно, социјално и политичко порекло, те еволуција и компаративистички аспекти овог жанровског модела отварају могућности за тумачење не само развоја реалистичког жанровског система већ српске литературе у целини. Осим ограничења националним, жанровским и хронолошким критеријумом, предмет истраживања одређен је и тематским аспектом одабраних текстова, што условљава разврставање жанра слике на засебне подврсте (слике из сеоског живота, слике из рата, слике из историје, слике из учитељског живота, слике из лова, слике из градског живота и др.).

У раду *Слика – жанр српске реалистичке прозе* особито ће бити испитани морфолошки, наративни и реторички аспекти жанра слике: вредност формалних решења, жанровска прожимања, приповедне стратегије, сличност структурне организације са делима ликовне уметности, различитост у односу на сродне приповедне облике, улога читалачке публике, померање ка виртуелизацији наратива, учешће пародијских средстава. Идеолошком критичком оријентацијом обухватиће се: укрштај документарног и фикционалног, књижевни и некњижевни контекст, уплив идеолошких чинилаца. Кључна структурална обележја обухватају поступак „оквира”, технику „сказа”, хронотоп пута, један догађај и једног јунака, портрет, описе екстеријера и ентеријера, визуелне јединице у наративу.

Аналитичким и синтетичким приступом, стиче се уверење да слика естетским средствима замагљује обезличење света и покушава да реафирмише субјективизовани и психологизовани свет, односно енергију опажања и перцепцију као самосталне људске делатности. Реалистички жанр слике очитује стилистичку производњу као стратегију естетизовања, док тематска подела унутар описаног жанровског поља раскрива потиснуту подвојеност историјског света. Увидом у модалитете структурисања језика у жанру као што је слика, у начине израстања форми смисла које се пројављују у оквирима слике, распознајемо и интегрално значење језика, његову стваралачку ангажованост колико у постизању естетског квалитета као таквог, толико и у опстајању свести хуманитета о себи.

Кључне речи: жанр слике, српски реализам, историјска поетика, мимезис, форма, структура, еволуција, језик, сказ, наратија, дескрипција, естетизација

Image – a Genre of Serbian Realistic Prose

Summary

The work *Image – a Genre of Serbian Realistic Prose*, examines thematic and structural aspects of the genre image in the literature of the Serbian realism. It also examines the ways of introducing social, ideological and historical forms of thinking into the structure of literary works, published in the period from 1860 to the end of 19th century, by the application of historical, structuralistic, marxistic, and post-structuralistic methodologies – in regard to authors such as Jakov Ignjatović, Milorad Popović Šapčanin, Đura Jakšić, Janko Veselinović, Ilija Vukićević, Svetolik Ranković, Simo Matavulj, Stevan Sremac, Radoje Domanović. Until present it was not yet written a comprehensive study that would define the notion of genre images, its literary, social and political origins, as well as evolutionary and comparative aspects of this genre pattern, opening up the possibilities for interpreting not only the development of realistic genre system but also the Serbian literature as a whole. Beyond the limitations by national, genre and chronological criteria, this study subject is defined by thematic aspects of selected works conditioning determining the division of the genre images into separate sub-species (images of rural life, war, teacher's life, from history, hunt, city life, etc.).

This study of the work *Image – a Genre of Serbian Realistic Prose* will particularly examine the morphological, narrative and rhetorical aspects of the genre: the value of formal solutions, genre permeation, narrative strategies, similarity of the structural organization with fine arts works, the difference in relation to related narrative forms, the role of the reading audience, the shift towards the visualization of the narration, and participation of the parody means. The ideological critique orientation will encompass: crossing documentary and fictional, literary and non-literary context, and influence of ideological factors. Key structural features include *the frame procedure*, the *depiction technique*, the chrono-tope path, one event and one hero, portrait, exterior and interior descriptions, and visual units in the narration. Applying the

analytical and synthetic approach we can witness one concept that picture by its aesthetic means blurs defilement of the world and attempts to reaffirm the subjective and psychologized world, that is, the energy of perception and perception as an independent human activities. The realistic genre image reveals a stylistic production as a strategy of anesthetisation, while the thematic division within the described genre field opens the suppressed dualism of the historical world. Inspecting the modalities of the language structure in the genre image, the ways of the maturing the forms of sense that are being propagated within the image frames, we can recognize the integral meaning of the language, its creative engagement in achieving aestheticquality as such, and the same in the survival of the consciousness of humanity about oneself.

Key words: genre image, Serbian realism, historical methodology, mimesis, form, structure, evolution, language, depiction technique, narration, description, esthetization

1. УВОД

1. 1. Појам жанра у књижевним теоријама

(Међу)жанровска одредница 'слика' у (под)насловима српских реалистичких дела означава жељу писаца и саме литературе за разликовањем. Слика током епохе српског реализма задобија статус тзв. примарног жанра/форме. „Рођење новог жанра неретко је маркирано секундарним формама генеричке продукције” (Fishelov 1999: 57), те успостављање и устаљивање примарног жанра доказују превасходно преводи, адаптације и пародије. Сходно томе, у нашем раду усмерићемо пажњу на дела руских (Булгарин, Њекасов, Гогољ, Тургењев, Салтиков Шчедрин, Даљ, Толстој) и немачких (аустријских) писаца (Розегер и др.), која су преведена на српски језик и значајна за разумевање жанра слике. Када су посредни адаптације, издвајају се приче Павла Марковића Адамова у збирци *Слике и прилике из српскога живота* (1883), у којој има „оригиналних и (по Розегеру) преиначених приповедака” (Савић 1903: 102). Слике из ловачког живота Илије Вукићевића („Искушење”, „Мишко Убојица”, „На месечини”) и Светолика Ранковића („Ловачке слике”) представљају адаптације Тургењевљевих ловачких прича. Пародије жанра слике у опусима Стевана Сремца („Чича Јордан: једна слика”, „Погрешно експедовани аманет: слика из београдског живота...”, „Пазар 'за старо': привредно-економска слика из живота београдских домаћица”, „Ђокица: слика из Београда приликом пописа људства и стоке” и др.) и Радоја Домановић („Ловчев записник”) поткрепљују тезу о процесу жанровске канонизације слике у српској књижевности реализма. Преводи, адаптације и пародије чине стабилнијим прихваћени генерички модел и учествују у његовом будућем напредовању и варијабилности. Дакле, приликом сагледавања настанка једног жанра од важности може бити улога другоразредних стваралаца. Чак и када врсна појединачна дела или аутори, попут Тургењева, реализују најпотпунију варијанту једног жанра (очерка), преводи и адаптације унутар мање познатих националних књижевности преузимају функцију другоразредних стваралаца.

Како бисмо осветлили разлику између најразвијенијег и најекономичнијег приповедног обрасца слике, пратићемо примере који су битни за припрему, преегзистенцију и еволуцију овог жанровског модела.

Традиционалне и савремене књижевне теорије на различите начине дефинишу појам жанра. Испитујући поетику жанра у контексту реалистичке литерарне продукције, Тихомир Брајовић издваја три кључна става поводом онтолошког статуса књижевних жанрова: номиналистички, реалистички и концептуалистички (конструктивистички) (в. Брајовић 1995: 9-10). Номиналистички став у теорији жанра потиче од Крочеовог уверења да постоје само ознаке које упућују на опште појмове; реалистичка позиција (Гете, Фрај) усваја идеју о априорном пореклу жанрова, односно универзалних „суштина”, које напоредо постоје са субјективним појмовним представама; међутим, концептуалистички став (феноменологија, Хирш) представља компромисно решење, будући да не прихвата концепт о априорном постојању општих појмова истовремено са конкретним појавама, већ жанр разумева као конструкт који настаје из интеракције сазнајног субјекта и објекта (в. Брајовић 1995: 10).

Када су посредни опште форме, историјска поетика, чији је зачетник Александар Веселовски, изучава начине постојања тих форми у свести колектива, односно жанровске ентитете, који очитују нове садржаје живота и слободан продор мисли у непромењиве формуле.

„У памћење народа урезале су се слике, сижеи и типови који су некада били живи, изазвани делатношћу познатог лица, неким догађајем, анегдотом која је побуђивала интересовање, обузимала осећања и фантазију. Ти сижеи и типови су се уопштавали, представа о лицима и чињеницама могла је да ишчили, остајале су опште схеме и скице. Оне су негде у глувој мрачној области наше свести, као и много тога што смо искусили на својој кожи и преживели, а очигледно заборавили, и одједном нас запањује као несхватљиво откривење, као новина, а истовремено је старина, које нисмо свесни, зато што често нисмо у стању да одредимо суштину тог психичког чина, који је неслућено у нама обновио старе успомене.” (Веселовски 2005: 83)

Сходно томе, основни задатак историјске поетике представља историзовање књижевних форми, осветљавање њиховог развоја и међусобних укрштаја. Од социјалних, политичких, теолошких или филозофских чинилаца зависи одабир

форме која ће се активирати у књижевности једног доба. Дакле, реалистички жанр слике биће сагледан као естетичка конвенција и парадигма књижевног укуса српске литерарне праксе друге половине 19. века.

Делећи извесне претпоставке са историјском поетиком, али и разликујући се од ње, теорија формалног метода односи се према књижевним формама као према најзначајнијем задатку науке о књижевности. Представници руског формализма сагласни су поводом порекла нових књижевних жанрова – настанак једног жанра не даје сазнање о природи самог текста, не открива узрок у њему присутне конструкције, не одговара на питања о друштвеној структури, не поверава нову садржину (в. Ејхенбаум 1972; Шкловски 1985). Књижевност је усидрена на сопственом динамизму, који је покреће, обнавља и рехабилитује изнутра. Дакле, из перспективе руских формалиста нови жанрови условљени су претходним обрасцима и представљају једну врсту противтеже, јер „форма се осећа у зависности од других дела, а не сама по себи” (Ејхенбаум 1972: 23). Жанрови „не фотографишу” стварност и не настају њеним деловањем.

Када је реч о еволуцији једног жанра, под еволуцијом се подразумева „не развој – већ смењивање” (Тинјанов 1970: 268). Преображаји појединачних жанровских елемената (сиже, јунак, радња) резултирају заменом система. Ипак, уколико таква, „не поступна еволуција – већ скок” (Тинјанов 1970: 268), онемогући распознавање жанра према доминантним особинама, онда задржавање бар споредних карактеристика може бити довољно за очување осећања жанра, чија еволуција није права линија, „већ испрекидана (изломљена) линија” (Тинјанов 1970: 268). Сходно томе, жанр настаје из „грешака”, то јест одступања других жанрова, и нестаје услед асимилације са чиниоцима следствујућих система. Једном речју, „за јединство жанра, од епохе до епохе, довољан је и нужан услов ’другоразредне’ карактеристике, као што је нпр. величина конструкције” (Тинјанов 1970: 269). Међутим, када је посредни жанр слике, слутимо да величина конструкције не може бити дистинктивно обележје приликом поређења слике са разноврсним кратким приповедним облицима. Тај конструктивни принцип често не може бити од помоћи и приликом жанровског разграничења слике и медијалних наративних форми, као што је реалистичка приповетка. За наше истраживање важно је зато установити дукчије принципе и поступке, који упркос

томе што нису статички и стални, могу бити опредељујући за овај жанровски модел, за један тип динамичке говорне конструкције. Закључујемо да се специфичност жанра „не може засновати на доминацији једног конструктивног начела, будући да се оно, динамички корелирајући с другима, скоковито смењује” (Viti 1980: 198).

Из перспективе Бахтинове феноменолошке поетике, жанрови, такође, нису једноставни „одрази” стварног, јер „стварно, живот се не налази само изван уметности већ и у њој, унутар ње, у свој пуноћи његове вредносне тежине: социјалне, политичке, сазнајне и друге” (Бахтин 2010: 61). Реалистички писци покушали су да овладају жанровима заснованим на дихотомији живот – текст, међутим, развојем жанровских особености удаљили су се од документарног разумевајући да уметничко дело надилази емпирију, да само виђење, слушање и бележење прикупљеног садржаја није довољно. Стварност је многострука и непописива, те ваља управљати пажњу на „свестрано доживљен вредносни састав стварности, догађај стварности” (Бахтин 2010: 64). Према Бахтину, смисао књижевног дела није унапред одређен, успоставља се у контакту са читаоцем. Сходно томе, жанр није ентитет који је задат, нити априорно постоји, како верују књижевни историчари и руски формалисти. Појам жанра, дакле, упућује на нови вредносно-идеолошки став, јер „ако се не схвати нова форма виђеног, не може се схватити ни оно што је први пут виђено и откривено у животу уз помоћ те форме” (Bahtin 2000: 45). Жанровски образац условљава почетак уметничке производње, али „не уобличује већ готов и пронађен садржај, него примарно омогућује да се он пронађе и види” (Bahtin 2000: 45). Настаје из оријентације у стварности, која једина јесте унапред идеолошки осмишљена. Таква, већ текстуализована стварност, тражи нове начине очитовања посредством одговарајућих жанрова. Тумачећи књижевна дела, испитујемо те целовите ставове, то јест нове форме уметничког виђења човека и света, које се припремају вековима, док „епоха ствара само оптималне услове за дефинитивно сазревање и реализацију” (Bahtin 2000: 38).

Будући да отвара филозофска питања о односу појединачних и универзалних категорија, појам жанра представља један од кључних проблема

теорије и историје књижевности. Следећи увиде Харија Левина¹, те не прихватајући реалистичку и номиналистичку идеју жанра, теоретичари структуралистичке оријентације, Рене Велек и Остин Ворен закључују:

„Књижевна врста је 'установа' – као што су установе црква, универзитет или држава. Она постоји не као што постоји нека животиња, па чак ни као што постоје нека зграда, капела, библиотека или капитол, већ као што постоји једна установа. Човек може да делује, да се изражава кроз постојеће установе, да ствара нове или пак да не суделује у заједницама или у обредима колико год му је то могућно; исто тако, он може да приступи установама, да би их затим преобличио.” (Velek, Voren 2004: 293-294)

Жанр је, дакле, уређен и стабилизван друштвени поредак, сагледан дводимензионално, кроз спој спољашње и унутрашње форме, кроз узајамни однос структуралних обележја и идеолошких ставова. Познавање естетских средстава и конвенција омогућава разумевање између писца и читаоца, што преиначује социјалну телеологију жанра у комуникативну. Посреди су заправо књижевне специфичности или институције од којих свака доприноси радњи, теми или неком другом литерарном чиниоцу. Нови жанр увек је преображај једног или неколицине старијих жанрова, будући да настаје инверзијом, премештањем или комбинацијом текстуалних јединица (в. Todorov, Berrong 1976: 161). И представници новог историзма жанр одређују у смислу преговора једног ствараоца са групом стваралаца који располажу заједничким корпусом конвенција и друштвених активности (в. Vužinjska, Markovski 2009: 559).

Из сасвим друкчије визуре, феноменолошка концепција жанра даје на значају конститутивним принципима, који управљају историјом књижевних родова. Да ли су књижевне врсте само „епохалне” и краткотрајне парадигме или пак антрополошке константе књижевног стварања? На који начин жанрови одгонетају природу саме књижевности? Неокласична поетика Емила Штајгера рехабилитује вредност књижевних родова и подразумева њихов настанак из основних душевних способности наше егзистенције:

¹ Хари Левин (Harry Levin, *Literature as an Institution*, *Accent*, VI (1946)) први одређује жанр у смислу друштвене институције.

„појмови лирског, епског и драмског јесу називи које наука о књижевности даје фундаменталним могућностима људског постојања уопште, а лирика, еп и драма постоје само зато што подручја емоционалног, сликовитог и логичког – као јединство и као след у коме се издвајају детињство, младост и зрелост – сачињавају човекову суштину” (Štajger 1978: 188).

Проблем литерарних родова мора се посматрати у оквиру филозофског мишљења не би ли се схватило порекло а не тек историјски почетак. Ако теорија и историја књижевних родова потврђују логику књижевности, а логика књижевности очитује структуру језика, то значи да литерарни жанрови, односно језик, упућују на структуру људског духа као таквог. Уколико књижевни родови потичу из суштине језика, која обухвата „и језик као делатност (као језичку радњу, *dynamis*, *la parole*) и језик као дело (*ergon*, *la langue*)” (Damjanović 1987: 9), онда се језик књижевности разликује од општег језика, те настаје из основних димензија језика у првобитном уметничком искуству. Књижевно дело/жанр очитује човеков однос према свету, будући да родови постоје, као својеврсне пројекције створених светова, захваљујући принципу стваралачког језика (в. Damjanović 1987: 46). Улоге језика у нашем опстанку зависе од троструког феномена смисла: „у епу доминира приказивање, у лирици изражавање, у драми деловање” (Damjanović 1987: 11). За разумевање логике језика, из којег потичу књижевни родови, неопходно је узети у разматрање однос књижевности према стварности примењујући првенствено логичке критеријуме ради откривања логике мишљења. Тек након тог процеса, феноменолошко истраживање усмерава пажњу на уметничке/естетске критеријуме, којима се наставља изучавање „естетике књижевности”. Кључно је разликовати логику језика, логику књижевности и естетику књижевности. Логика књижевности потцртава разлику између песмотворног језика, то јест језика којим се ствара књижевност, и језика као општег система. С друге стране, задатак естетике књижевности јесте тумачење посебног језика – песничког језика – који је материјал књижевног обликовања. Сходно томе, ако песмотворни језик представља хипостазу песничког језика, стиче се уверење да логика литерарног жанра утемељује естетику жанра.

Логика књижевности Кејт Хамбургер почива на специфичној теорији језика, коју теоретичарка одређује као теорију исказа. Исказ је „језичка структура

субјекат-објекат” (Hamburger 1976: 56), док структуру песмотворног језика чини исказни систем језика (в. Hamburger 1976: 50), то јест мислени обрасци који су „иза” реченица и граматичких правила, апсолутни у односу на релативност естетичког вредновања. Ако се структура исказа односи на оно што се исказује, онда се и књижевни жанр, то јест логика жанра, ставља у посебан однос према стварности:

„Тиме се прецизира појам стварности, наиме ослобађа се неодређености у којој остаје када се примењује на оно на шта се исказ односи – било као ријеч или као реченица, у било ком свом модалитету. Ако је било могуће показати да је сваки исказ један исказ стварности, нека то још једном буде наглашено, овдје не означава исказни објект, него исказни субјект, тако да и ’нестварни’ исказни објект не умањује карактер исказа као исказа стварности.” (Hamburger 1976: 76)

Сходно томе, литерарни жанр није одраз друштвене или духовне стварности, већ својеобразни исказ стварности, који има скривену логичку структуру и супротставља се свакој интерпретацији смисла. Један жанр није резултат говорног чина, јер субјект, који га условљава, није субјект који казује, већ спознајни субјект, и то онај који припада искључиво језику (не граматички или лингвистички), онај који представља „фактор у слободном простору личног живота уопште, који је, као што је поменуто, скривен чак и у његовим структуралним апстракцијама и може бити интерпретиран на различите начине – психолошки, трансцендентално, интенционално” (Hamburger 1976: 58). Жанр, дакле, попут исказног субјекта, уобличава посебан „говорећи” живот, којим управљају вишеверне језичко-логичке функције. Ако би се прихватила идеја о пореклу књижевних жанрова из суштине језика, онда би се тумачење жанра усмеравало ка откривању логоса у феномену, у језичком догађају.

Насупрот феноменолошкој оријентацији, која у самом језику и мишљењу проналази истину, егзистенцијализам у језичком искуству види основу свег нашег искуства, те се језик, самим тим и жанр, открива као структура људског опстанка, из које се ишчитава настајање људског света, идентитет мишљења и бића (в. Damjanović 1987: 18). Теорија деконструкције усвојила је двоструку природу жанра, будући да су исказ и институција „два пола сваког искуства, па и књижевног искуства, који се међусобно допуњавају” (Bužinjska, Markovski 2009:

401). „Идиом указује на догађајни и јединствен карактер књижевног дела, а институција на његову конвенционалност. Идиом и институција се узајамно допуњавају: потпуно идиоматско дело би било несхватљиво, а потпуно институционализовано дело – лишено оригиналности.” (Vužinjska, Markovski 2009: 401) Међутим, према Дерида, текстови се опирају жанровским конвенцијама, текстови желе да се преслијавају и учествују једни у другима, јер „један одређени жанр може увек имати улогу предодређујућег принципа у свим жанровима” (Derrida 1980: 81). Субјект постаје одлучујући посредник у конституисању једног жанра, будући да се закон жанра темељи управо на ономе што субјект „види” и „казује” из сопствене позиције у тексту (в. Derrida 1980: 81)². На известан начин, историјска поетика и теорија деконструкције сустичу се у идеји жанровске хетерогености или синкретичности. Александар Веселовски из своје историјске визуре препознаје генетичко јединство жанрова у дејству обредно-хорског начела (в. Мелетински 2005: 695), док Дерида жанровску полифонију сагледава као резултат самоистраживања, самоодређења или самооткривања субјекта. Књижевноисторијска перспектива прати формална понављања и паралелизме, укалупљене поступке и устаљене формуле – формалну неједнакост. С друге стране, не заобилазећи приповедне стратегије, деконструкција развија тезу семантичке неистоветности књижевних дела. Жанровски синкретизам Веселовског односи се на почетак генезе појединачних жанрова, на развој и осамостаљивање, док Дерида дисхармонија жанрова казује о немогућности издвајања засебног наративног модела. Чак и када се естетичким конвенцијама назире могућност постојања једног жанра, тај жанр се деформише и разлаже враћајући се на парадоксалан начин генеричком синкретизму, који је могао бити почетно полазиште. Предочена из драстично различитих теоријских полазишта, идеја жанровских интерференција латентно обитава у науци о књижевности.

Прожимањем семиотике и теорије комуникација са херменеутичком рефлексијом и психоанализом, особито у настојањима француског постструктурализма и америчког деконструктивизма, појам жанра артикулише се

² „There, that is the whole of it, it is only what 'I,' so that say, here kneeling at the edge of literature, can see. In sum, the law. The law summoning: what 'I' can sight and what 'I' can say that I sight in this site of a recitation where I/we is.” (Derrida 1980: 81)

и синтагмом „текст у контексту”. Текст се не дефинише као нешто мање или више вредно у односу на контекст. Важно је отварање нове димензије, односно процес претварања текста у књижевно дело. Сходно томе, жанр представља заправо контекст књижевног дела.

„Поставка да постоји једном за свагда фиксирани текст који је већ по себи резултат многобројних комуникационих процеса између писца и његовог контекста, док дело заправо настаје увек изнова у процесу актуализације неког текста, и то зависно од читаочевог културног контекста, па се дело зато и мења, даје науци о књижевности нове, интердисциплинарне и интеркултурне перспективе.” (Konstantinović 1989: 10)

Српски национални контекст (писца или читаоца) може бити пробитачан за разумевање функције или смисла појединачних примера жанра слике, као и за опсервацију узајамног односа наше литературе са другим литературама. Приликом тумачења књижевних остварења могу се извојити два контекста: (1) контекст стилске формације на синхронијској равни и (2) контекст жанра на дијахронијској оси (в. Lešić 1989: 22). Контекст се не проматра попут инстанце која дословно окружује текст, већ превасходно као интегрисани чинилац. Чак и у процесу историјске смене или модификације једног жанра, информације о конкретном делу добијамо контекстуално: „сазнајемо *на фону жанра*, тј. у контексту једне обликовне традиције (а при томе сазнајемо не само колико оно носи обиљежја жанра већ и колико иновира затечену структуру жанра)” (Lešić 1989: 27). Жанровски ентитет ослобађа се, дакле, нормативних концепција и значења апсолутне форме, или неког преегзистентног идеала, будући да модерно осећање књижевности квалификује и афирмише оригиналност и посебност књижевног дела. Како је интерпретација текста неодвојива од жанровског фона у којем се тај текст појављује, жанр није само средство класификације, попут биолошке „врсте”, нити теоријска етикета. Жанр је пре својеврсни наиндивидуални „систем”, или сигнални код, који се „према књижевном дјелу односи слично као ’језик’ према ’говору”” (Lešić 1989: 27). Ипак, жанровска парадигма не нуди индивидуалном делу све оствариве могућности, већ само један одређени структурни модел, један збир приповедних решења, који може помоћи писцу у моменту конструисања дела. Премда само у посебним случајевима утиче

на све структурне компоненте, жанр као контекст, према Лешићу, представља регулативну идеју која управља структуром. Доживљава се радије као идеја која захвата само поједине чиниоце приповедног текста. Следствено томе, књижевно дело може задржати извесну „произвољност” у односу на примарни жанровски модел. Када би жанр очувао нормативно значење, подразумевало би се да је у интражанровском пољу могућа само смена једног жанра другим, међутим, „ако се жанровска обиљежја тичу само неких а не свих структурних компоненти књижевног дјела, онда то значи да идеја жанра може и сасвим парцијално утицати на структурирање књижевног дјела”, односно жанрови се могу преображавати једни у друге или произлазити један из другог. Деконструкционистичка теза о неограничености контекста (в. Милић 1989: 85), могла би указивати на апсолутну негацију жанра. Међутим, како Новица Милић тврди, Деридин методолошки став „нема ничег изван текста”, односно „све је текст”, погрешно је протумачен у савременој мисли о књижевности. Наиме, теза пантекстуализма не подразумева олако укидање разлика између жанрова, јер „ако разумевање Деридине реченице проширимо контекстуално на одељке који јој претходе и следе, видећемо да се у њима говори управо о разлици између аутономије и продуктивности текста као о тешкоћи ’задатка читања’” (Милић 1989: 87). Критичко читање полази од већ створених језичких или културних представа, одвија се као преиспитивање и проверавање наших ставова, „при чему је од нарочите важности изванпредсуд о тексту који читамо, попут сазнања о жанру датог текста (његове аутономије у односу на друге текстове)” (Милић 1989: 87). Сходно томе, појам жанра не функционише као услов или узрок текстуалне продуктивности, већ попут последице језичког „рада” унутар отворених структура.

Са становишта марксистичке теорије Фредрика Џејмсона, методолошка двострукост у изучавању природе жанра, односно семантички и синтактички приступ, претвара се у јалову хипотезу, будући да увек остаје отворено питање да ли се жанр схвата као расположење или фиксирана форма. Дакле,

„са дијалектичког становишта, показује се да сваки универсализујући приступ, био он феноменолошки или семиотички, прикрива сопствена противречја и потискује своју историчност, тиме што стратегијски уоквирује своју

перспективу, тако да из ње испушта негативно, одсутност, противречност, потискивање, неречено или немишљено” (Džejmson 1984: 130).

Премда се појам жанра прихвата у смислу друштвене конвенције, смисао историје књижевних жанрова мора бити проблематизован. Очување жанровских термина јесте неопходно, међутим, задатак нове, дијалектичке употребе жанрова, огледа се у откривању различитих жанровских порука, које алегоријски артикулишу разноврсне идеолошке праксе. Како свакодневни говорни чинови садрже одређене знаке (информације, гестове, деиктику), који омогућавају њихов пријем и разумевање, тако и сложеније друштвене ситуације, каква је приповедање, бивају обележене посебним знацима, то јест заменама опажајних знакова свакодневне комуникације – жанровским конвенцијама. На том трагу, текстуалне конвенције препознају се као заштитне инстанце приповедања, које чувају естетичку функцију и статус једног жанра. Међутим, пошто је тешко читаоцима наметнути жанровска правила, злоупотреба жанра и традиционалне жанровске критике може се спречити марксистичким методолошким аксиомом: „теорија жанрова, правилно употребљена, увек нужно ствара модел коегзистенције или напетости између више жанровских видова или линија” (Džejmson 1984: 170). Ако се прихвати посредничка функција жанрова, која омогућава координацију формалне анализе појединачног текста са двоструко дијахроничном перспективом, историјом форми и развојем друштвеног живота, то значи да појам жанра не представља резултат филозофског/методолошког опредељења, већ очитује пројекцију „антиномија објективно постојећих у језику” (Džejmson 1984: 130). Сходно томе, наше испитивање жанра слике одвијаће се двојачко: од методологије историјске поетике до марксистичке и постструктуралистичке теорије жанра. Двоструко кретање – од језика, структуре и приповедних поступака до идеологије, субјекта и инвенције – показаће генетички и генерички распон жанра слике у српској реалистичкој књижевности.

1. 2. Жанр слике и мимезис

Како (међу)жанровска одредница „слика” у (под)насловима реалистичких дела сугерише однос текста и стварности, отвара се проблем дефинисања естетичког и поетичког појма мимезиса. Историја појма мимезиса, започета у Платоновој *Држави*, траје и данас, будући да однос текста и света представља нерешив теоријски проблем. Жанровски идентитет слике умногоме зависи од различитих интерпретативних приступа и значењских трансформација мимезиса, које су обележиле теоријску расправу о књижевном представљању стварности. У трећој књизи *Државе* Платон одређује три врсте песништва казујући: „прва врста је чисто подражавање и то су, како ти велиш, трагедија и комедија. Друга је врста једноставно причање песниково, и ту врсту могао би највише наћи у дитирамбима. Трећа врста је мешавина једног и другог, и има је у епским песмама, а често и на другим местима, ако си ме добро разумео.” (Платон 2002: 76) Овом поделом Платон је разврстао начине приповедања у зависности од присуства директног говора. Чисто подражавање одговара појму мимезиса, односно „у (драмској) мимези пјесник изравно преноси ријечи лика, док их у (епској) дијегези препричава својим речима” (Бити 1997: 317). Платонова критика миметичке уметности заснована је на претпоставци о немогућности подражавања истине. Наиме, како миметичка уметност, попут сликарства, подражава само изглед предмета/појаве не обухватајући и стварност, то јест биће или суштину подражаног објекта, таква уметност далеко је од истине. Следствено томе, жанр слике можемо протумачити као подражавање у другом степену, као секундарну делатност. Уколико ова врста прозе подражавајући ствар „обухвата само један мали део и то само њен изглед (слику)” (Платон 2002: 299), то би значило да жанр слике представља копију копије. Ако је реалистичкој слици недоступна небеска сфера, онда подражавање подразумева само опонашање природе која је већ одраз/копија идејног поретка. Према Платону, удаљавање од истине један је од разлога неподобности миметичких песника у правичној држави. Сматрајући да се подражавање лако усмерава „на ону шаролику нарав која се лако узбуђује, јер се баш таква нарав може добро подражавати” (Платон 2002: 307), антички филозоф сваки тип миметичког стваралаштва обезвређује. Трагички мимезис препознаје се

као неозбиљна игра која не доноси реципијенту било шта вредно. Из ове перспективе, жанр слике био би у целости осиромашен и редукован на имитативни модел бескорисних и безначајних ствари. Ипак, Аристотелово тумачење мимезиса отвориће могућности за сасвим друкчију теоријску аксиологију слике.

Мимезис као основни концепт дефинисања књижевности у Аристотеловом спису *О песничкој уметности* бива примењен на целину поетске уметности. Аристотел драму и епопеју одређује као подражавалачке делатности, које се разликују само у модусима уобличавања историје. Неподударност са Платоновим одређењем мимезиса потцртана је и додељивањем повлашћеног положаја димензији приказивања, јер се „под мимезисом не подразумејева пуко преношење постојеће стварности, већ стварање (poiesis) нове” (Бити 1997: 317). Из перспективе аристотеловског наслеђа, жанр слике може бити декларисан као творевина једног сасвим новог и вероватног света. Када је посреди појам вероватности, неопходно је указати на различита гледишта поводом овог Аристотеловог критеријума којим се вредновао степен миметичности. Према мишљењу Антоана Компањона, Аристотел је дао предност категорији вероватног над категоријом нужног. Нужност се везује за природу, док вероватност потиче из сфере људског. Определивши вероватно као оно што може да убеди, макар било и немогуће, Аристотел је мимезис јасно преусмерио ка реторици и општем мишљењу (в. Компањон 2001: 128). Вероватност на којој се заснива жанр слике не би била, дакле, условљена категоријом могућег, већ системом конвенција, социолошких и антрополошких очекивања. Савремене антиреференцијалне књижевне теорије порицале су, позивајући се на Аристотела, везу књижевности и стварности. У античкој поетици вероватно је смештено у домен друштвене нормативности. Мимезис је денатурализован, јер „са природе (eikos) прешло се на књижевност, или на културу и на идеологију (doxa), као референцу мимезиса” (Компањон 2001: 127).

Ова нова тумачења појма мимезиса произлазе из Аристотеловог тврђења у којем казује: „Трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота, среће и несреће, а срећа и несрећа леже у радњи, и оно што чини циљ нашег живота, то је неко делање, а не каквоћа” (Аристотел 1955: 16-17). Мимезис

доведен у најближи однос са људским делањем, са историјом, причом, склопом догађаја, истовремено бива искључен из традиционалног пиктуралног модела. Задржавајући упориште у драмској књижевности, мимезис задобија значење наративне динамике и удаљава се од дескрипције. Уколико је, према Аристотелу, од свих саставних делова трагедије најважнији склоп догађаја, то значи да мимезис бива преозначен у смислу технике представљања. Овај појам не односи се више на подражавалачки објекат већ на средства структурације тог објекта, то јест историје. Уколико узмемо у обзир претпоставку према којој песник „веома мало сме сам да говори, јер не подражава онда кад тако поступа” (Аристотел 1955: 49), не можемо заобићи проблем у вези са наративном структуром реалистичке слике. Како одредити слику у односу на појам овако активног и делатног мимезиса? Слика би, дакле, била један догађај. Међутим, ако се тај догађај наративизује речима другостепеног приповедача, у оквиру илузије усменог приповедања, слика би поседовала најнижи степен миметичности. Не само да би била дистанцирана од мимезиса као визуелног модела већ и од новосемантизованог мимезиса делања. Ипак, како је слика све до краја 19. века била ближа наративији но дескрипцији, могуће је пронаћи решење проблематичности њене природе у класичној наратологији. Пут промене статуса и значења жанра слике у епоси реализма, од „фотографије” до метафорично-симболичне пројекције стварности, донекле би био подударан путањи трансформације значења мимезиса, будући да и овај жанр бива на одстојању од подражавања природе и идеје језичког копирања стварности. Попут мимезиса одвојен је од пиктуралног модела, „постепено се прешло са подражавања на представу, са представљеног на оно што представља, са стварности на конвенцију, на код, на илузију, на реализам као формалну последицу” (Компањон 2001: 127). Од важности за наш рад јесте Аристотелово и Платоново здруживање у креирању опозиције између драмског и наративног, у одређивању драмског као примарно имитативног. Када је посреди међужанровско порекло „слике”, Платоново поистовећивање мимезиса с драмском књижевношћу и Аристотелово вредновање миметизма у трагедији откривају разлоге употребе овог термина у (под)насловима не само приповедних већ и драмских дела током епохе српског реализма. Међутим, реалистичка поетика, у својим почетним фазама, ослањала се на

Платоново тумачење мимезиса, док се у каснијим фазама примећује заокрет ка Аристотеловом поимању књижевног представљања.

За разлику од ове хуманистичке традиције, унутар које се језик, самим тим и жанр, дефинишу као могућности репрезентације стварности, структуралистичка школа дестабилизује овај однос књижевности и стварности, знака и референце, семиозиса и мимезиса, форме и садржине. Потпуно укидање мимезиса, ипак, не може се једнострано и једноставно схватити као апсолутно прекидање везе текста и света. Премда од Де Сосира књижевно дело постаје „независно биће”, ослобођено ванјезичке стварности, историјских промена, индивидуалних биографских или психолошких чинилаца, оно ступа у однос са другим друштвеним системима. Повезивање књижевности и света у ширем смислу није било страна и формалистима, будући да Тињанов за примарни задатак књижевне теорије одређује проучавање хијерархије у којој књижевност учествује.

„Сваки елемент дела има једну конструктивну функцију, која омогућава његово укључивање у дело. А дело, са своје стране, има књижевну функцију, на основу које се укључује у књижевност свог доба. Ова, пак, има једну вербалну функцију (или оријентисаност) захваљујући којој може да се укључи у скуп друштвених феномена.” (Dikro, Todorov 1987: 165)

Премда књижевно дело не настаје као резултат деловања непосредне стварности, оно није изопштено из рецепцијског хоризонта те стварности, остаје разумљиво за примаоца. Мукаржовски је потцртао улогу уметничких конвенција у стварању појединачног књижевног дела, важност естетских формула и наслеђених традиција, смештених у свести уметника и реципијента, али уметничка структура није условљена само конвенцијама прошлости, „увек постоји напетост између онога што се мења и онога што траје” (Mukaržovski 1987: 207). На известан начин, традиције прошлости обезбеђују „читљивост” дела, док конфронтације с тим традицијама динамизују структуру која „спречава уметника да дође у сукоб с непосредном стварношћу, с актуелним стањем друштвене и властите свести” (Mukaržovski 1987: 206). Знаковна природа књижевности специфична је и дозвољава различите могућности односа уметности према стварности. Истраживачи Прашке структуралистичке школе, Мукаржовски и Јакобсон, укидају миметизам књижевности проглашавајући естетичку, односно

поетску функцију језика примарном. Ипак, препознавање практичних функција језика – репрезентативне, експресивне и импресивне функције – у концепцији Мукаржовског, као и фатичке и метајезичке – у Јакобсоновој допуни, показује да естетичка функција, динамички зависна од осталих функција, производи „нарочиту врсту напетости између аутотеличности (експонирањем самих поетских знакова као таквих) и комуникације (њиховом усмереношћу ка споразумевању)” (Vužinjska 2009: 241). Из наведених разлога, жанр слике би се могао тумачити према степену заступљености ових функција у појединачном примеру. Уколико је дихотомија између знака и предмета знатнија, референцијална (репрезентативна) функција слаби на рачун поетичности текста. На основу структуралистичке перспективе произлази уверење: што је реалистичка слика ближа језику свакодневне комуникације, за који се верује да је референцијалан, ближа је емпиријској стварности, односно мимезису. С друге стране, постепеним напуштањем документарности, публицистичности и свакодневице, жанр слике постаје поетска структура, која јамчи своју вредност естетским ефектом, поруком као таквом. Закључак Мукаржовског о немогућности коначног укидања мимезиса, или стварности као целине, стварности као односа конкретног са општим, може се применити и на жанр слике српског реализма.

„Уметност поседује мноштво најразличитијих могућности да значи стварност као целину. Смењивање тих могућности можемо посматрати у току њене историје. Распон је при том веома велики, од настојања да се сасвим верно наслика сва разноликост стварности (а такође и све случајности које та разноликост у себи садржи) све до привидно потпуног раскида између уметности и стварности. Али и у случају највећег удаљавања, однос према стварности не престаје да буде незаменљив чинилац структуре дела, који омогућује унутрашњу разноликост, сталну обнову и животни значај уметничког дела за примаоца као појединца и за цело друштво.” (Mukaržovski 1987: 213)

Међутим, овакво сагледавање жанра слике може се проблематизовати из угла антимиетичке теорије. Из Бартове постструктуралистичке визууре, језик (и жанр) не само да је препознат као дискурзивна категорија већ и репресивна идеологија, чак принудни мимезис, тоталитарна визија (в. Компањон 2001: 153-157).

У чувеном тексту Ролана Барта „Ефекат стварног” (1968) мимезис је дискредитован тезом о дезинтеграцији тријадичке структуре знака. Бартово одређење реалистичког текста укрштајем естетичке и референцијалне вероватности открива узајамну функционалност генетичких правила и референта који се поставља као стварни. Текстови епохе реализма бивају ограничени двоструко. Наиме, естетичко (старо) вероватно, обликотворно за описе током антике и средњег века, није било утемељено на истинитости, будући да је зависило само од налога дескриптивног жанра. Описи нису били подређени ниједном виду реализма, „вероватност ту није референцијална, већ отворено дискурзивна” (Барт 1990: 192-193). Такву врсту естетичке функције описа Барт препознаје и у парадигматичним текстовима реализма, какав је *Госпођа Бовари*, закључујући да се језик бави насликаним призорима. Описи бивају састављени како би се повезали са сликама, док писац остварује Платонову дефиницију уметника, ствараоца у трећем степену. На тај начин опис у Флоберовом роману задобија смисао и „зависи од саображености, не моделу, већ културним правилима представљања” (Барт 1990: 193). Како Барт сматра, реалистички текстови отворено одбацују принуде естетичког и реторичког кода тражећи у референцијалном нови разлог за описивање. Међутим, не досежући то референцијално, текст само ствара референцијалну илузију укидањем/потискивањем означеног из структуре језичког знака.

„Са семиотичког становишта, ’конкретан детаљ’ представља непосредно саучесништво између референта и означитеља: означено је избачено из знака, а са њим, наравно, и могућност да се развије неки облик означеног, то јест, у ствари, сама наративна структура (реалистичка књижевност је додуше наративна, али то је зато што је реализам у њој испарцелисан, нередован, ограничен на ’детаље’, и што се и најреалистичкија приповест одвија нереалистичким путевима). То је оно што би се могло назвати референцијалном илузијом.” (Барт 1990: 195)

Отуд се опис, као и жанр слике, не посматра у смислу пресликаног модела саме стварности, како су то чинили писци епохе реализма. Опис и жанр задржавају преимућства структуралних императива и естетичке вероватности, будући да „поглед” уперен у референцијално бива ограничен. Када се естетичким и

реторичким правилима не би контролисало описивање нечег референцијалног, опис би био незавршив, увек би постојао неки угао, неки детаљ, који би ваљало приказати, како Барт верује. На основу свега изреченог, стичемо уверење да је ова врста преплета – естетичке и референцијалне вероватности – вредност реалистичког текста, која обезбеђује интерпретативну и рецепцијску напетост, збуњеност пред непостојећим садржајима „стварног” и омамљеност самом категоријом „стварног” која лелуја над реалистичким искуством света.

Антимиметичку тезу развија даље Мајкл Рифатер у свом чланку „Референцијална илузија” (1978). Аутор књижевно представљање стварности – мимезис – сагледава као позадину која омогућава опажање посредујућих естетичких објеката. Значење текста зависи од опажања које је „реакција на премештање, мењање или стварање смисла” (Рифатер 1990: 196). Премештање, најзаступљеније у метафоричким изразима, обухвата померање знака од једног ка другом смислу. Мењање подразумева двосмислене, противречне или бесмислене изразе. Стварање, према Рифатеру, укључује текстуални простор као организаторско начело, у оквиру којег се новим контекстима стварају знаци од незначењских језичких чинилаца. Услед оштрог раздвајања поетског и свакодневног језика, референцијалност бива прогнана из књижевног текста. У овоме се састоји кључна разлика између Бартовог и Рифатеровог девалвирања мимезиса. У студији *Демон теорије* Антоан Компањон указује на ову подвојеност критичара поводом референцијалне илузорности. Док је за Барта сваки језик неререференцијалан, Рифатерово настојање да разграничи уобичајену и поетску употребу језика узрокује измицање референцијалне илузије парадоксу Бартовог ефекта стварног (в. Компањон 2001: 149). Смештајући референцу у свакидашњи језик, Рифатер подсећа да навике читалаца управо и потичу из свакодневне употребе језика. Верујући да речи значе у непосредном односу према стварима, читаоци, понекад и критичари, уносе референцијалност у текст. Референцијална илузија, дакле, према Рифатеру, греша замењујући представу о стварности самом стварношћу. Ипак, то је важан књижевни феномен, који посведочава читаочев однос према наративу. Референцијалност, која је „у оку онога који гледа”, јесте „рационализација текста на који је деловао читалац” (Рифатер 1990: 197). Будући да спољна референца никад не упућује на стварно већ на друге текстове, Барт и

Рифатер сагласни су у крајњем уверењу: мимезис је илузија коју ствара поетско значење.

Желећи да укаже на неумереност оваквих теорија референце, Антоан Компањон преиспитује Бартово протеривање значења и директни прелаз са означитеља на референцу. Укидањем медијативне улоге значења, „ефекат стварног, референцијална илузија, биле би заправо халуцинација” (Компањон 2001: 146). Како Барт инсистира искључиво на конотативном „стварном”, на означавању категорије „стварног”, не и њених квалитета, персонификујући језик који сам себе декларише као „стварно”, могуће је, према Компањоновом мишљењу, препознати парадокс ефекта стварног – језик сâм пориче да је језик и издаје се за стварност. У том смислу, естетички објекти жанра слике, који настоје да изгледају природно, прикривају свеprisуство реалистичког кода и скривају поетичку конвенцију.

Корак даље у испитивању односа књижевности и стварности начињен је у француској нараторолошкој критици. Запажено је извесно здруживање мимезе и дијегезе, будући да Жерар Женет „барем када је у питању приповједни текст, потпуно укида ингеренцију мимезе, третирајући је као најнижи ступањ дијегезе који само прикрива своју дијегетичну нарав, те истура причу у први план” (Бити 1997: 227). Платоново и Аристотелово упориште мимезиса у драмској књижевности бива проблематизовано с обзиром на то какав је модус представљања драмске радње. Опажајући да се директно подражавање састоји од гестова и речи, Женет сматра да се такво подражавање одвија изван лингвистичког плана. Када је посреди наративно дело, ово опажање може се применити на деонице текста сачињене речима ликова, то јест на оно што би се могло обухватити појмом директног подражавања, међутим, „то подражавање није у правом смислу речи представљачко, будући да је у питању дословно репродуковање неког стварног или измишљеног дискурса” (Женет 1985: 90). Мимезис или директно подражавање постаје само инкорпорирани текст преузет из догађаја и пренет у текст који представља тај догађај. Из нараторолошке перспективе жанр слике указује нам се као хетерогена формација коју граде ментално и вербално представљање. Наративно дело прикрива разлике двају начина представљања: (1) менталног представљања (*logosa*), које невербалну

материју „уистину треба да представи онако како може” (Женет 1985: 91), и (2) вербалног представљања (*lexis*), које вербалну материју „најчешће само цитира” (Женет 1985: 91). Са овог становишта, говор може савршено да подражава само говор, вербална материја може да подражава саму себе, директно подражавање постаје или дословно понављање нечега што је изговорено или васпостављање фиктивног дискурса. Испоставља се да је једини признати начин књижевног представљања – приповедање. Дијегеза задобија свеобухватно значење, будући да је постала једини вербални еквивалент и невербалних и вербалних догађаја, о чему Женет закључује:

„Књижевно представљање, мимезис античких теоретичара, то дакле није приповедање плус ’дискурси’: то је приповедање и само приповедање. Платон је противставио мимезис дијегезису као савршено подражавање несавршеном подражавању; међутим (а то је и сам Платон показао у *Кратилу*) савршено подражавање није више подражавање, то је сама ствар, из чега произлази да је једино подражавање несавршено подражавање. Мимезис је дијегезис.” (Женет 1985: 92)

У овом наратолошком контексту садржај жанра слике био би одстрањен, будући да формални ефекат постаје примарна инстанца критичке анализе. Прикључивање мимезиса приповедању, ипак, не значи да се слика може свести и ограничити само на чисто наративне чиниоце. У оквиру дијегезе разликује се представљање догађаја и радњи од представљања предмета и лица, то јест приповедање (у ужем значењу речи) се поставља наспрам описивања. Према Женетовом мишљењу, описивање је нужније од приповедања, јер се приповедање готово не може замислити без описивања, чак и глаголи имају описни призив. Међутим, описивање је замисливо без приповедања, али се веома ретко појављује самостално. Упркос томе што може заузети знатан простор у поједином жанру, дескрипција остаје подређена приповедању и представља наративну допуну. На том трагу, за наше истраживање биће занимљиво пратити однос приповедног и описног, испитивати дијегетичке функције описног у општем устројству приповести. Реалистичка слика се, дакле, из наратолошког угла опредељује као наративно-дескриптивно јединство, у оном смислу који су Платон и Аристотел доделили појму дијегезе. Према њој слика крајем деветнаестог века показивати

знаке превласти дескриптивно-аналитичког слоја, на основу Женетовог поређења ових двају дискурса, приповедања и описивања, стичемо уверење да су посредни сродне операције, које се користе истоветним језичким средствима.

„Најбитнија разлика састојала би се можда у томе да у временском низу свог дискурса наратија васпоставља временски низ догађаја, док описивање мора да преобрати у низ представљање истовремених и у простору распоређених предмета: наративни се говор тако одликује неком врстом временског поклапања са својим предметом, својство којег је дескриптивни говор у потпуности лишен.” (Женет 1985: 95)

На основу свега изреченог, чин дескрипције као да је редукован услед утиска да зауставља временски ток и доприноси расипању приповести. Ипак, немогућност описивања да успостави временску симултаност може бити превазиђена самом свеобухватном природом читалачког процеса. Овом наратолошком идеалу књижевног представљања одговарао би појам апстракције у сликарству којим се искључује ма каква примеса друштвене и људске стварности. Жанр слике сагледава се као скупина текстуалних конвенција које прикривају апстрактни карактер књижевности.

Захваљујући Рикеровој студији *Време и прича* (1983-1985) појам мимезиса постаје рехабилитован у теорији књижевности, што осветљава литерарну природу слике у једном сасвим новом смислу. Полазећи од три момента миметичке активности, мимезиса I, мимезиса II и мимезиса III, Рикер сматра да основни процес конфигурације грађења заплета проистиче из посредничког положаја у коме се налази, будући да мимезис II „црпи своју интелигибилност из своје способности посредовања, односно вођења од исходишта до одредишта текста, преображавања исходишта у одредиште путем моћи конфигурације” (Рикер 1993: 74). Насупрот семиотичком затварању књижевног текста у простор културе, херменеутика поставља питање реконструкције текстуалних поступака и уочава посредничку функцију мимезиса II као конкретног процеса, као конфигурације која повезује префигурацију поља практичне делатности и рефигурацију тог поља приликом рецепције дела. Уколико слику сагледамо у смислу посредника између времена и приче, то значи да нужно морамо узети у обзир посредничку улогу грађења заплета, то јест пратећи судбину слике морамо пратити „судбину

префигурисаног времена које прелази у рефигурисано време посредством конфигурисаног времена” (Рикер 1993: 75).

Мимезис I (префигурација) представља извориште заплета и предпоимање света делања, који је обележен интелигибилним структурама, симболичким изворима и временским својствима, која призивају приповедање. Ако прихватимо идеју да је заплет подражавање радње, према Рикеру, неопходан је процес који претходи том подражавању, потребно је да се из структурних обележја радње ишчита њен општи појам, да се установи појмовна мрежа коју чине циљеви, мотиви, актери, околности или интеракције. У оквиру префигурације жанра слике треба разумети језик „чина” и културну традицију из које происходи типологија заплета. Када је посреди симболичко обележје префигурације, ваља откривати симболичке изворе поља праксе, будући да је прича „већ организована помоћу знакова, правила, норми: она је одувек симболички посредована” (Рикер 1993: 78). Временска димензија мимезиса I обухвата начин на који свакодневна пракса уређује садашњост будућности, садашњост прошлости и садашњост садашњости, онда када бива укинута линеарна представа о времену. Захваљујући овом тумачењу мимезиса, жанровски атрибути слике бивају обогачени, јер подражавати радњу, то значи предразумевати семантику, симболику и темпоралност људског делања, уобличавати оно што у људској делатности већ има препознатљив облик.

Пол Рикер мимезис II (конфигурацију) види као прелазак са парадигматског на синтагматски поредак. Приповедна интелигенција терминима, који су имали само виртуелно значење у парадигматском поретку, додељује стварна значења повезивањем актера и њихових делања унутар заплета. Заплет има улогу посредника у најмање три односа: (1) посредује између догађаја или појединачних случајева и повести као целине; (2) заплет усклађује разнородне чиниоце из домена практичне интелигенције (актере, околности и др.) са конфигурацијом која је сагласје-несагласје; (3) заплет спаја и две временске димензије унутар динамичне приповедне конфигурације, једно хронолошко, епизодично време приче, које омогућава препознавање догађаја у повести, и друго, нехронолошко време, конфигуративно време у правом смислу, захваљујући којем догађаји бивају преображени у повест, те „обједињени” стварају јединство временског тоталитета

(в. Рикер 1993: 88-91). С друге стране, два комплементарна обележја обезбеђују континуитет повезивања мимезиса III са мимезисом II. Реч је о схематизацији и традиционалности, будући да су ова обележја свако за себе повезана с временом. Схемати су, кантовски речено, временске одредбе установљене а priori по правилима и примењене на временски садржај, о чему Рикер детаљније казује:

„Схематизам има моћ зато што продуктивна уобразиља има у основи једну синтетичку функцију. Она повезује разум са опажајем, производећи на тај начин синтезу, која је у исти мах интелектуална и опажајна. На исти начин, грађење заплета производи једну мешовиту интелигибилност, спој поенте, теме, 'мисли' казиване приче, и опажајног приказивања околности, карактера, епизода, преокрета среће у несрећу који воде расплету.” (Рикер 1993: 92)

Дакле, све су ово својства схематизма приповедне интелигенције, који се увек образује у једној повести која има све особине традиције. Под традицијом се подразумева живо преношење иновација, тачније игра наталожене историје и иновирања. Приповедна традиција, с једне стране, обухвата наталожену форму несагласног сагласја, прихваћени род грчке трагедије (жалосни и страшни догађаји, преокрети и препознавања) и форму врста које су потекле из појединачних дела. Форма, род и врста убрајају се у парадигме, које су резултат једне претходне иновације. Иновирање се на извешан начин увек повезује са традиционалним парадигмама, будући да рачуна на одступање од правила и могућно оспоравање наслеђених норми. На основу свега изреченог, стичемо уверење да се жанр слике налази на овом полу традиције, на полу иновирања, будући да се једним делом удаљава од бајке, мита и традиционалних прича. Како мимезис II бива дефинисан као уређивање чињеница, склапање догађаја, раздвајање појмовног од случајног, смисао жанр слике приближава се Аристотеловом „стваралачком подражавању” и дистанцира од „пресликавања стварно преегзистирајућег”.

Жанр слике као посредник између времена и приче успоставља се повезивањем три ступња миметичности. Међутим, „прича има свој пун смисао тек када се поново постави у време делања и патње, у мимезис III” (Рикер 1993: 95). Мимезис III представља укрштај фикционалног и референцијалног поља, означава поновно успостављање везе мимезиса са светом у којем се одвијају

реалне радње и који има своју специфичну темпоралност. Грађењем заплета структурирање временског искуства – посредством читања– довршава се тек у читаоцу/слушаоцу/гледаоцу. Рикер потцртава важност окончања путање мимезиса у реципијенту допуњујући и уопштавајући започето Аристотелово објашњење овог мимезиса праксе. Тренутак у коме гледаоци трагедије доживљавају естетско уживање у трагичном „прочишћењу”, задовољство док посматрају догађаје који изазивају сажаљење и страх, јесте тренутак спајања унутрашњег са спољашњим, књижевног дела са читаоцем, будући да је „то уживање у исти мах уграђено у дело и изазвано изван дела” (Рикер 1993: 68). Поређењем сценског извођења са читалачким процесом, Рикер указује на сложени статус задовољства приликом сусрета дела и публике, будући да „задовољство сазнања долази управо кроз ’поглед’” (Рикер 1993: 68). Попут гледаоца, читалац може сагледати дело од почетка до краја, може препознати општост коју заплет ствара путем копозиције, може извући плод задовољства из закона нужности и вероватности. Аристотелово уживање у подражавању или приказивању бива преформулисано, према Рикеру, први састојак уживања у тексту јесте уживање у сазнавању или препознавању, које уметник уграђује у дело, а реципијент доживљава. Слика се на тај начин отвара ка пољу референције, додирује са изванјезичким равнима, постаје когнитивна активност, уобличавање искуства о времену и услов постојања времена, истовремено представља процес конфигурације и приповедне синтезе, једначину поетике и етике, динамичну читалачку валоризацију, препознавање кохерентности и интелигибилности приче. Прича јесте линеарна, сачињена сукцесијом догађаја, али је унутрашња веза међу тим догађајима више логичка но хронолошка. У Рикеровом тумачењу мимезиса сусрећу се, дакле, кроз чин препознавања, миметичка и митска интелигенција. Премда се слика током фазе конфигурације делимично удаљава од митског модела услед деформације традиционалних приповедних премиса, рефигурацијом (мимезис III) се приближава митској интелигибилној форми приче.

Уколико узмемо у обзир семантичку теорију могућих светова Лубомира Долежела, жанр слике можемо сагледати у друкчијим моделативним оквирима. Фикционални ентитети више не представљају стварне појединачне/опште корелате, нити припадају трансценденталној егзистенцији из које треба да буду

„уведени”. Јединице фикционалних светова не чекају аутора или приповедача да буду „откривене” из преегзистенције чином приказивања, чиниоцима жанра, стила или наратије, већ настају конструисањем фикционалних могућих светова. Према Долежелу, постоји оштра граница између конструктивних и дескриптивних текстова, будући да дескриптивни текстови описују стварни свет, свет који постоји пре текстуалне активности, док конструктивни текстови претходе својим фикционалним световима и одређују их. На тај начин протумачени, „фикционални светови књижевности јесу конструкти текстуалне активности” (Долежел 1997: 78), те се не могу мењати или поништавати. Свет жанра слике није ништа мање фикционалан од света бајке или научне фантастике, те из ове теоријске перспективе представља један тип конструктивног текста. Настанак и очување фикционалних светова условљени су способношћу текста да перформативним говорним чином производи „промене непостојања у (фикционално) постојање” (Долежел 1997: 79). „Нарочита илокуторна снага књижевног говорног чина која проузрокује ову промену названа је снага аутентизације.” (Долежел 1997: 79) Фикционалне посебности реалистичке слике не зависе, дакле, од стварног света, будући да су у корелацији са наративним чином аутентизације. За наше истраживање важно је пратити манифестације ове говорне снаге како бисмо утврдили зависност степена аутентизације од наративних/жанровских конвенцијâ. Упоређивањем онтолошког статуса фикционалних егзистенцијâ могуће је жанр слике одредити као текст који почива на семантици могућих или немогућих светова. Како су могући светови логички стабилне структуре, отвара се питање у којој мери немогући светови, парадигме противречних и контрадикторних системâ, могу узети учешће приликом конструисања светова у жанру слике.

Како је сказ у знатном броју слика примарни наративни облик, појављује се теоријски проблем неаутентичности светова књижевне фикције. Према мишљењу Лубомира Долежела, сказ представља пример самопоништавајућег текста. Процес стварања јединица књижевног света не бива довршен, фикционални свет сказа на граници је настанка и нестанка, истовремено установљен и поништен. Није могуће утврдити и одлучити се да ли нешто заиста постоји, текст сказа објављује се као текст сумње, дилеме, неодлучности, о чему Долежел казује:

„У сказу, чин аутентизације злоупотребљава се тако што се иронично третира. Приповедач сказа започиње необавезујућу игру причања прича, слободно се крећући од трећег до првог лица, од узвишеног до колоквијалног стила, од позиције 'свезнања' до 'ограниченог знања'.” (Долежел 1997: 79)

Из аспекта семантике могућих светова, самопоништавајуће приповедање било би специфично обележје реалистичке слике. На том трагу, могуће је жанр слике прикључити савременијим токовима српске литературе, који нова естетичка достигнућа проналазе управо у „обнаживању” приповедних поступака и онтолошкој нестабилности фикционалних ентитета. Сlikом се од 19. века активира нова особитост саме књижевности – задовољство у разоткривању сопствене моћи.

С обзиром на то да се под утицајем научних дисциплина током фолклорног реализма жанр слике посматрао као облик излагања који тежи дагеротипској репродукцији стварности, може се рећи да је у тој тежњи препознато опште усмерење уметности од момента проналаска техничке репродукције (од ливења и ковања, преко штампе, бакрореза и гравуре, до литографије, фотографије, репродукције тона и појаве филма) (в. Бењамин 1974: 116-117). Међутим, ова склоност српске реалистичке књижевности фолклорне фазе, из истраживачке перспективе Валтера Бењамина, може се оценити као претња очувању уметничке аутентичности. Ако би књижевно дело било попут „фотографије”, то значи да би могло бити сведено на оно што је „репродуковано”, те искључено из подручја традиције засноване на јединственој и непоновљивој вредности уметничког дела. На целокупну рецепцију уметности одражава се процес о коме Бењамин казује: „У фотографији изложбена вредност почиње да потискује културну вредност на целом фронту.” (Бењамин 1974: 126) Проналаском фотографије изменио се, дакле, читав карактер уметности. Књижевно и ликовно дело никада нису у прошлости били намењени масовној публици, будући да се и приликом излагања делâ ликовних уметности подразумевао ограничен број посматрача. Уколико појединачност представљеног објекта уступа место вишеструкости тог објекта, традиционална могућност репрезентације бива укинута тим процесом техничке и масовне производње уметничког дела. Жанр слике је, дакле, у једном тренутку најавио све учесталији уметнички поступак двадесетог и двадесет првог века –

техничку репродукцију, да би се након сучељавања са науком, у поетском моделу реалистичке прозе вратио симболичким формама репрезентације покушавајући да очува своју аутономију. Слика као „фотографија” упозорила је на могућност губитка литерарног права у будућности, будући да је писање почело зависити од политехничког образовања. У српској средини тај светскоисторијски преокрет постао је видљив све већим ширењем штампе која је читаоцима ставила на располагање стручне, научне, политичке, религиозне или локалне органе. Читаоци су на тај начин лако могли постати сарадници листова. Бењамин сматра да се почело тиме „што им је дневна штампа отворила ’поштанско сандуче’, а данас ствари стоје тако да једва има запосленог Европљанина који не би у начелу могао негде наћи могућност за објављивање неког радног искуства, жалбе, репортаже или сличног” (Бењамин 1974: 134). Разликовање аутора/уметника и публике губи начелни карактер, читалац/реципијент у сваком тренутку може постати писац/уметник. Слика као „фотографија” може се сагледати као покушај укрштаја науке и уметности, као антиципација револуционарне функције филма, која се издваја по томе што уметничко и научно коришћење фотографије схвата као идентично.

С друге стране, уколико бисмо жанр слике дефинисали искључиво у смислу представе стварног или пак само као књижевну конвенцију, чини се, осиромашили бисмо овај појам. Однос жанра слике према референци, може се поистоветити са односом целокупне књижевности према категорији стварног, о чему Компањон казује:

„Поново увести стварност у књижевност, најзад, значи изаћи из оквира бинарне, насилне, дисјунктивне, трагичне логике, у коју се затварају књижевници – а која почива на начелу да књижевност или говори о свету, или говори о књижевности – и вратити се систему који почива на принципу више или мање, на принципу одмеравања, приближне вредности: то што књижевност говори о књижевности не спречава је да говори и о свету. Ако је људско биће развило говорне способности, оно је најзад то учинило да би разговарало о стварима које не припадају реду језика.” (Компањон 2001: 157)

Оно што представља извесно преимућство једног новог књижевног жанра јесте одсуство канона у тренутку његовог настанка. Наслеђени жанрови пак

прилагођавају се новим условима постојања, док новонастали жанр аутентично очитује биће оне епохе која га је изнедрила. Ако прихватимо начелне структуралистичке и постструктуралистичке поставке, жанр слике разумевамо као језички оквир, дискурзивну конструкцију која ствара посебну визију света. Упркос извесној идеолошкој заснованости, жанрови не раскидају у потпуности однос са светом корелирајући са другим друштвеним феноменима. Ако не исказују стварност, могу утицати на њу и преображавати је својом визијом света. Жанрови не постоје као једноставна комуникациона средства, они су циљеви комуникације која се одвија међу визијама. Слутимо да Бахтинова идеја о хармонији свих жанрова, оправдава прикључивање слике свеукупној констелацији жанрова, који се узајамно допуњују чувајући или модификујући своју жанровску природу, будући да су истовремено „јединствени и међусобно сродни по својим дубинским структурним одликама” (Бахтин 1989: 437). Задатак књижевне теорије и историје састоји се у ослушкивању ове живе хармоније жанрова, у дешифровању језика који предочава онтолошку природу саме књижевности.

2. СТАТУС ЖАНРА СЛИКЕ У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ

2. 1. Књижевноисторијске дистинкције реалистичког жанра слике

Обједињујући уметничке вредности и недостатке приповедака Милорада Поповића Шапчанина, Милан Савић скицира основне претпоставке реалистичког жанра слике: „Те су приповетке добре фотографије, али на тај начин и без живота, без акције, без страшног кретања, без психолошког или бар стварног заплета” (Савић 1880: 126). Статичност мотива и дефабулативност препознате су као пресудни чиниоци диференцирања слике и приповетке. Пишући чланак поводом прве књиге Јанка Веселиновића *Слике из сеоског живота* (1886), Милан Јовановић проширује жанровски идентитет слике новим етичким критеријумом: „да у друштву подржава оно што је добро и лепо” (Јовановић 1887: 304). У истом критичком раду сугерисана је различитост „фотографије” у односу на слику, што доказује да слика, премда настала с намером поистовећивања са стварношћу, ради „фотографисања” реалности, ипак, крајем епохе бива препозната као форма која не износи нагу реалност, будући да су „фотографије” појединих француских новелиста „грозно верне али без идеална колорита” (Јовановић 1887: 303). Милан Јовановић исказује стрепњу поводом крупног наслова Веселиновићеве збирке, јер „слика је толико голем наслов” (Јовановић 1887: 302), а наша литература више обећава но што остварује у књизи. Тенденциозност је, дакле, осветљена као примарна вредност књижевног стваралаштва. Ипак, осим хвалоспева идеализованој садржини Веселиновићевих слика из сеоског живота, Милан Јовановић слуги и битне композиционе захвате:

„Пред нас излази слика за сликом, то сама, то удружена с другом. Цртати слике са стране с које се најлепше истичу; поређати их, како ће свака према замисли целине да буде јасна, а уједно складна допуна те целине: разлити на сваку онолико боје и светлости колико је потребно да се домакне или одмакне нашем оку – није одиста лака ствар. Хоће се за тај рад естетичког чула, хоће се

углађенија укуса, хоће се нешто и техничке спреме, па се хоће и идеализма у души пишчевој.” (Јовановић 1887: 303)

Јовановић запажа елементарну композициону склоност овог жанра ка уклапању двеју или више слика. „Цртати слике са стране с које се најлепше истичу”, то значи посезати за оном приповедачком перспективом, којом ће се појаве превасходно презентовати у естетичкој светлости. Ако је потребно „поређати их”, није ли то истовремено захтев не само за складним „унутарњим” „уоквиравањем” слика већ и „спољним” обручивањем, које треба да буде „допуна те целине”? Уколико нарацијом треба учинити и да се слика „домакне или одмакне нашем оку”, онда жанр слике почива на динамичним сменама различитих фокализација и темпоралним, интелектуалним, моралним или емоционалним дистанцама. Перспектива и дистанца издвајају се као два најважнија фактора предочавања наративних информација. Међутим, како ова два фактора утичу на регулисање приповедачких ситуација и у другим жанровима, не могу се одредити искључиво као знаци распознавања слике. Могу се маркирати као потенцијални индикатори овог жанра када су приповедачке перспективе изоштреније, а активација наративних дистанци учесталија и приметнија.

Наставак разграничавања слике и приповетке представљају књижевне критике Љубомира Јовановића који, упоређујући ране књижевне радове Илије Вукићевића са нешто каснијим, јасно објашњава стање прелазности – од старе ка новој врсти – наводећи аргументе у прилог претпоставци о могућностима постојања новог жанровског модела: обично један интиман душевни догађај, испричана судбина јунака у неколико реченица, осликавање душе јасним и брзим потезима, приповедна живахност, једна анегдота или епизода (в. Јовановић 1972: 170-173). Оно што је важно за наше истраживање односи се на Јовановићево опажање страних утицаја на српску реалистичку литературу, будући да препознаје дејство Тургеевљевих *Ловчевих записа* у низу Вукићевићевих дела. Слика се одређује као форма у којој је концентрисана читава садржина класичне приповетке, као скицирана грађа, која може послужити приликом изградње великих композиција. Док пажња у слици остаје управљена на само једно лице, у приповеци и роману сусрећемо знатно већи број ликова. Сlike, према Љубомиру Јовановићу, функционишу углавном као портрети у ликовној

уметности (в. Јовановић 1972: 172). Сходно томе, знатан број слика српског реализма наликује тургењевљевском моделу прозе, који је парадигматичан за разумевање слике као жанра, како у руској тако и српској књижевности, посебно уколико се узме у обзир приметно поштравање приповедачких перспектива и активирање „оквира”.

Слике могу садржавати и низ мањих микроцелина, јер је свака од тих целина организована према истоветним композиционим принципима, тј. смењивањем тачака гледишта. У Игњатовићевој слици „Једна женидба” свака ситуација, осим последње у којој се остварује женидба, бива трострука: упознавање са девојком, ценкање око мираза и нагли одлазак. Епизоде се смењују, нарација је маркирана „прекидима” и „скоковима”, „слика” се претвара у „мозаичку” наместо целовиту и кохерентну структуру. Ипак, удруживање тих ситнијих наратива можемо вредновати попут смењивања колорита у ликовном делу, као слојевити карактер просторног система реалистичке слике. На композиционом нивоу, визуелизација дисконтинуираног света може се одредити у смислу „слике у слици” (в. Успенски 1979: 215).

Да се изван број Матавуљевих књижевних радова може прикључити приповедној традицији реалистичког жанра слике, потврђују и утисци Михаила Вукчевића, који запажа да хумористичка нарација обликује знатан број Матавуљевих приповедака, а поједине „су све саткане од тог основног тона његова стила, тако да представљају онај жанр Матавуљева приповедања који је он и највише волео: хумористичке слике (цртице)” (Вукчевић 1954: 713). Вукчевић у такве слике убраја „На њен дан”, „У помрчини”, „Шематизам”, „Избор”, „Уочи развода”, „Кандидат”, „Скакање” и др. Ова интерпретативна перспектива показује да се слика у дијахронијској равни сагледавала и као својеврсни хумористички жанр.

Поред књижевноисторијских радова у којима је јасно дефинисан настанак слике као нове приповедне врсте, значајни су и радови који посредно и индиректно упућују на оделитост слике/црте и приповетке. Поводом збирке прозних дела Милана Ђ. Милићевића (*Зимње вечери*, 1879), Андра Николић објављује чланак у *Отаџбини* истичући да је садржина примарни интерес

књижевне критике. Николић позитивно оцењује осветљавање важних страна народног живота у *Зимњим вечерима* казујући:

„Али (зашто да се не каже?) и код таквога срећнога књижевника као што је г. Милићевић нису се, по старој пословици, могла стећи сва добра. Ја мислим на уметничку страну његових приповедака. И са тога гледишта мислим да се још не могу назвати приповедакама оне лепе црте које читамо у *Зимњим вечерима* и *Јурмуси и Фатими*, као што се ни *Злоселица* не може назвати романом. На сваки начин оскудица уметничке обраде не умањује вредности самој садржини, и корист коју од те садржине имамо не губи много од тога што и сама приповетка не достиже уметничко савршенство, као што и доброта плода не постаје мања што је љуска мање лепа или шарена.” (Николић 1987: 293)

Како Милићевић у својим сликама и цртама описује не само оно што је најбоље у српском народном животу већ и немиле појаве, Николић потцртава важност критиковања друштвене пракције зла, односно „корист коју од те садржине имамо”. Премда је реч о другоразредном ствараоцу, тенденција и социјална ангажованост збирке изазивају похвалне утиске књижевног критичара. Склоност ка што вернијем подражавању фолклорних обичаја и беспрекорно познавање чистог народног говора чине жанр слике донекле валидним. Николићево разликовање црта од приповедака открива заправо припремну фазу у еволуцији жанра слике. Сâм критичар као да слути да ћемо „имати ретку срећу да читамо приповетке које су чисто огледало народнога живота” кад, угледајући се на Милићевића, „наиђе приповедач уметник” (Николић 1987: 294), односно Јанко Веселиновић, стваралац слика из сеоског живота.

Сâм пишчев предговор збирци *Зимње вечери* открива зачетке жанра слике, јер Милићевић, признајући приповедачку невичност и незнање у техници, предвиђа замерке књижевне критике и читалачке публике, те пружа једну врсту оправдања: „И сад, поштовани читаоци, имате у рукама цијелу једну збирку – не приповједака, него прича, црта, биљежака, сцена, епизода, утисака, обрађених онако како је умιο да их обради један самоук...” (Milićević 1885^a: VIII) Ови кратки облици уметају се каткад у слике, док се црте, најбројније у збирци, могу

изједначити са најједноставнијим примерима француских физиологија³. Црта представља полазиште слике, сведенију форму, која опсежније нагиње ка документарном. Појава црте у српској литератури друге половине деветнаестог века поклапа се заправо са првом фазом развоја европских реалистичких жанрова, који су добрано наклоњени физиолошкој методологији проучавања живота. Тематски групишући црте, Милићевић сваком од њих портретизује по једног припадника друштвене класе или професионалне групе: лекара, дрвосечу, баштована, праљу и сл. Знатан је број сцена и дијалога у којима се разматрају актуелне појаве из савременог живота: вести са ратишта, начини узгајања биљака или животиња, куповина дрва, тајне виноградарства.

Међутим, покушавајући да пронађе најподеснији облик за литераризацију забележене грађе из текућег живота, Милићевић осећа да прикупљени материјал изискује другојачију форму од приповетке. Објављује нову збирку, *Међудневица: писма, приче, и слике из живота у Србији* (1885), која већ насловом открива прецизнију и стабилнију жанровску идентификацију. То нису више само „приче из народног живота у Србији” већ првенствено писма и слике. Док се у писмима слика јавља као форма, поједина дела из ове збирке већ задобијају жанровска обележја. Милићевићев текст „Низ сећања” чини један низ слика, а поглавље дуже приповетке, објављено под насловом „Пустињак у Космају”, визуелизацијом једног географског предела и фигуром приповедача-путника антиципира најпотпунији облик слике. Окосницу тургењевљевског модела приповедања слутимо у овој причи/слици. Пратећи развиће жанра црте и слике у делима Милана Милићевића, стичемо уверење о пишчевом индивидуалном поетичком напретку и доприносу процесима употпуњавања жанра слике у књижевности српског реализма.

Процењујући у *Историји нове српске књижевности* (1914) прозу Јанка Веселиновића, Скерлић тврди: „Веселиновић је био изврстан у малим приповеткама, у једној књижевној врсти коју је он први почео писати, у оним ’сликама из сеоског живота’, које је он у српској књижевности подигао на знатну

³ О утицају физиолошке књижевне моде на рад Милана Милићевића више информација можете наћи у поглављу „Компаративистички аспекти жанра слике”, које је у наставку нашег истраживања.

висину.” (Скерлић 1953: 370) Ово уверење књижевног историчара од важности је за разумевање развоја жанра слике, особито најраспрострањеније подврсте – слике из сеоског живота. Међутим, како Веселиновић објављује прве књижевне радове почетком 80-их година деветнаестог века, слика у то време већ има извесно жанровско значење у ратној прози Ђуре Јакшића. Како слика из сеоског живота популарношћу и масовном продукцијом превазилази друге жанровске подврсте, чини се да Скерлић превиђа примере овог жанра, који претходе Веселиновићевом књижевном раду. С друге стране, уколико узмемо у обзир искључиво еволуцију слика са села, граница, коју критичар поставља именовањем Веселиновића за првог аутора нове књижевне врсте, означава моменат прелаза форме у жанр. Премда Скерлић поједине слике Јанка Веселиновића описује као лирске идиле, „песме у прози”, услед присуства раздраганог тона и благородних осећања, међутим, не пориче им и литерарну вредност, будући да се у тим једноставним сеоским епизодама „налази сва лепа простота народнога причања” (Скерлић 1953: 371). Премда се жанр слике мења упливом модернистичких елемената крајем епохе, Скерлић у предговору *Сликама из живота* (1904) Светолика Ранковића наговештава како овај жанр задржава основну наративну структуру, јер „приповетке изгледају као материјал за писање романа, као они нацрти које сликари бележе у своје блокове, да их после унесу у велике композиције” (Скерлић 1904: XXVII).

Када је реч о Јакшићевим сликама и цртицама из рата, Јован Деретић у *Историји српске књижевности* увиђа иновативност приповедачких поступака, који инклинирају ка жанру слике:

„Пред крај живота Јакшић је написао неколико приповедака инспирисаних српско-турским ратом и новим таласом ослободилачких покрета на нашем простору (*На мртвој стражи, Капетанов гроб, Рањеник* и др.). Оне су значајне по свом хуманизму, племенитом родољубљу, актуелности. Писане из непосредне близине, често репортерски, понекад пером заостреним горчином против неспособних моћника под заштитом државе, Јакшићеве ратне приповетке често изненаде и другим својим странама, новинама у поступку, техници приповедања, приповедачкој перспективи. Унутрашњи простор ратне болнице открива се посетиоцу постепено, у сукцесији покретних слика, као у филму.” (Деретић 2002: 748)

Иако Јакшићеве прозе назива приповеткама, запажања која износи предочавају заправо жанр слике. Истанчаним чулом за поетичке промене, Деретић наслућује новину у приповедној традицији српске књижевности.

Истражујући савременије књижевнокритичко промишљање овог жанра, налазимо класификацију Драгише Живковића који трећу групу наративних јединица Вукићевићевог опуса одређује као „циклус приповедака и слика са тематиком из граничарског живота” (Живковић 1982: 131). Сходно томе, разликовање жанровског идентитета приповетке и слике усталило се у дијакхронијској перспективи. Историчар књижевности закључује да српска приповедна књижевност овим циклусом слика не само да открива нови амбијент већ и нове видове једне егзотичне прозе. Спој егзотичне тематике са натуралистичким проседеом завређује научно интересовање и подробније испитивање.

Ослањајући се на Живковићеве резултате истраживања, Предраг Палавестра у својој *Историји модерне српске књижевности* примећује како се Вукићевићева проза развијала „под утицајем идиличне фолклорне приповетке Лазе Лазаревића и Јанка Веселиновића, али с јасним одликама слободније и живље стилизације ’слика из живота’” (Палавестра 1986: 95). Осим што је отварање граничарских тема с југа Србије омогућило рецепцију покрајинских писаца са Косова⁴, неслућене могућности за развој модерне српске прозе откривене су у посувраћеним, девијантним и плаховитим ликовима.

Када је посреди књижевноисторијска визиura Радована Вучковића, у студији *Модерна српска проза* приметна је особита посвећеност изучавању развоја тзв. тургењевљевског приповедног модела. Издвајајући подражавање модела ловачке приче у раној прози Светолика Ранковића („Ловачке слике”) и Радоја Домановића („Ловчев записник”), те транспозицију мотива љубави и смрти у причама Милете Јакшића и Илије Вукићевића, Вучковић закључује:

⁴ Предраг Палавестра скреће пажњу на заборављеног реалистичког писца са Косова, Зарију П. Поповића, који је у периоду од 1898. до 1906. године објавио три свеске својих приповедака/слика под насловом *Слике из Старе Србије*. Премда уочава укрштај два стила, романтичарског и реалистичког, Палавестра закључује да је ова врста прозе од важности за историју страдања српског народа на Косову, будући да уобличава „слике распада турског феудалног поретка, обести, насиља, самовоље и понижења” (Палавестра 1986: 373).

„Самим крајем века, што није уочено довољно, кад је Тургеев већ преведен, још се интензивније усвајају његова дела, особито *Ловчеви записи* и фантастичне приче у знаку нових импулса тадашњег неоромантизма и симболизма, а очитује се почетком XX века (П. Кочић) кад се много преводе и песме у прози тога писца. Тада Тургеев делује, пре свега, *нереалистичким својствима* свога дела, мотивима снова и неостварене љубави, романтичарски обојеним приказом социјалне беде и формом ловачке приче, и слично.” (Вучковић 2014: 43)

Премда се одређење српске прозе у правцу неоромантизма може проблематизовати, за наше истраживање важно је препознавање и груписање сличних приповедачких поступака, који су у корелацији са Тургеевљевој ловачком причом. Мишљења смо да тургеевљевој модел Радована Вучковића заправо упућује на жанр слике⁵. Премда књижевни историчар детаљније разматра Ћоровићеве, Ћипикове, Станковићеве и Кочићеве кратке прозне облике, претежно цртице, тумачење појединачних примера одмерава се према тургеевљевој моделу⁶. Из тих разлога, слутимо да проза српске модерне манифестује развој

⁵ Упоредјујући Тургеевљевој „Причу оца Алексеја” са Матавуљевој приповетком „Поп Агатон: слика из Србије” (1898), Радован Вучковић у свом тексту „Фантастика душевног живота” напомиње: „Тургеевљева прича, како и наслов сугерише, говори о паничним и делиричним привиђењима и демонској располућености душевног бића – романтичарска је фантастична структура. Матавуљ, напротив, пажњу концентрише на попа Агатона и његов сукоб са синовима, при чему је стари свештеник као звездочитац, што прориче судбину, тумач мистично-религијског и спиритуалног схватања, а син лекар материјалистичко-природњачког. Матавуљ причање замењује расправом, разговором на путовању, начином приповедања, дакле, из Тургеевљевих *Ловчевих записа*, због тога се губи фантастичност.” (Вучковић 1999: 124)

⁶ Вучковић издваја низ Ћипикових дела у којима је наратор посредник и као причалац преноси догађаје, призоре и сусрете у животу или на путовањима („Антица”, „Старица”, „У јесењем сунцу”, „Биједа”, „Најмодерније”, „У жељезничком вагону”) (в. Вучковић 2014: 239). Начинивши осврт на прве приповетке Боре Станковића, објављене до 1900. године („Тајни болови”, „Прва суза”, „Станоја”, „Гугутка”, „Ђурђев-дан”, „У ноћи”, „У виноградима”, „Нушка”, „Увела ружа”, „Наш Божић”, „Стари дани”, „Наза”), Вучковић закључује: „Приповедање, место и улогу приповедача у причи сагледавам у историјској равни, тј. видим их као *актуелизоване поступке* у једном времену које прихватају *сви* приповедачи на *сличан* начин, па би се о истој схеми приповедања могло говорити и поводом Ћоровића, Ћипика, Кочића и других. Три типа персонализованог приповедача само су три варијанте тургеевљевог модела из *Ловчевих*

жанра слике и цртице након епохе реализма. Међутим, у нашем раду усредсређујемо се на генезу и развој овог модела у делима реалистичких писаца, односно на приповедачке модусе који су тек каснијим усавршавањем допринели новим квалитетима српске литературе на размеђу векова.

Доводећи у заједнички контекст један део прозе Јанка Веселиновића, Драгутина Илића, Илије Вукићевића, Светолика Ранковића, Радоја Домановића и Светозара Ћоровића, који „подражава тон фолклорне приче” (Вучковић 2014: 125), Вучковић поред активације општих реторичких својстава језика и говора издваја култ платонске љубави и забавну функцију прозе у последњој деценији 19. века. Сlike из живота не разрешавају више само велике друштвене проблеме, будући да нови уметнички захтеви за произвођењем естетског ужитка постепено савладавају постојеће поетичке конвенције. У студији *Модерна српска проза* нарочито је истакнута појава декоративизма, којом се разјашњавају узроци забавне функције књижевности:

„У књижевности, особито прози, улогу *декоративног* преузимају језик и заплет. Сматра се да што је слика епитетски и колористички разуђенија, то је и утисак дела повољнији, а исто тако занимљивији и духовитији заплети боље привлаче читаочеву пажњу. Трага се за добрим литерарним сижеом и то не само из непосредне стварности, већ више из културних и историјских садржаја (из фолклорног наслеђа, из митолошке и религиозне традиције и слично).” (Вучковић 2014: 126)

Премда се ова појава декоративног односи на све књижевне жанрове, сведочи и о вишем ступњу литераризације реалистичког жанра слике, будући да репортажност слике постепено слаби на рачун анегдотичности. Настала у срећном споју домаће традиције и европских реалистичких струјања, слика задржава анегдотичност као једну од својих начелних приповедних категорија. Крајем века записак преузима дотадашњу документарну функцију слике: „У суштини ни

записа.” (Вучковић 2014: 246) Петар Кочић наставља тургењевљевски модел приповедања, што не изненађује с обзиром на то да је у Бечу „интензивно студирао *Ловчеве записе*” (Вучковић 2014: 283). Пишући приповетку „Мрачајски прото”, Кочић „је преузео модел приповедања и лик чудака из те књиге познатог руског писца и створио дело истоветне структурне схеме” (Вучковић 2014: 283).

записци се не разликују од цртица, сем што им записивање непосредно виђеног и доживљеног даје карактер репортажне слике, где су важнији ситуација и приказ од анегдотских заплета.” (Вучковић 2014: 185) Поднаслови Ђоровићевих књига *У часовима одмора* доказ су разликовања слике од фрагментарнијих облика као што су цртица и записак. Посреди су четири засебне књиге, које у поднаслову садрже термин ’слика’: „Цртице, слике, записци, приповијетке” (1903, 1904, 1906, 1910). Истакнут је утицај Чеховљеве технике кратке наративне форме (цртице) на Ђоровићеве приче, јер Ђоровић, попут Чехова, „већину прича почиње приказом где се јунак експонира у неком времену садашњем, да би затим саопштио појединости из његове прошлости или описао препреке што треба да их савлада” (Вучковић 2014: 188). Модел анегдоте препознат је као окосница Ђоровићевих цртица, што имплицитно упућује и на поетику жанра слике. Међутим, иако се анегдотичност разазнаје и у Чеховљевим причама, приметно је у њима редуковање почетних фабуларних приказа, које одговара основним преимућствима жанра кратке приче. Ако кратка прича напушта оквир анегдоте, то јест нарацију уз помоћ упечатљивог мотива, то значи да се жанр кратке приче ослања на животна сазнања и филозофске увиде, док су спољашњи ефекти само маска (в. Вучковић 2014: 189). Како су слика и цртица сродни наративни обрасци, увиди о приповедачким својствима Ђоровићевих цртица могу се применити приликом диференцијације слике и жанра кратке приче. Назначајући Ђоровићеву неумешност да из обичног произведе необично и указујући на неизбежност класичног заплета и фабуле, услед немоћи да се појединости идејно интегришу, Вучковић закључује да је Ђоровићева цртица „прецизна и сукцесивно изведена композиција (уводна сцена, заплет, поента), подсећа на форму анегдоте, из које се и развила кратка прича” (Вучковић 2014: 189). На основу свега изреченог, анегдота је опредељена као заједничко извориште поменутих кратких приповедних жанрова. Док слике и цртице у различитој мери чувају структуралну сличност са анегдотом, модерна кратка прича неретко се дистанцира од анегдотског правећи заокрет ка спекулативним и медитативним секвенцама.

Књижевноисторијски преглед научних радова о реалистичком жанру слике показује не само путање преображаја овог жанра већ и различита интерпретативна и критичка становишта. Применом естетичког мерила веродостојности слика се

издваја као статична „фотографија” текуће стварности. Усвајањем етичко-естетичких критеријума у српској науци о књижевности, слика се не разумева као „фотографски” снимак савременог живота, но постаје тенденциозни образац, склон приказивању лепих и добрих појава. Када су посредни поступци приповедања, слика је разазната као наратив обележен изоштренијим приповедачким перспективама и „оквирним” комуникативним ситуацијама. Услед учесталог управљања пажње на један лик, у књижевној историји могуће је маркирати посебну подврсту жанра слике – књижевни портрет. Црта се у прози српског реализма спорадично јавља као припремни и сажетији облик слике, који веома наликује европским физиолошким жанровима. Слика из сеоског живота у књижевноисторијској визури заузима примарно место. Историјскопоетички аспект одводи нас до сагледавања односа слике и лирске идиле, док филолошка начела утемељују чист народни говор као највишу вредност жанра. Егзотични изузетак и тематску новину у српској литератури деветнаестог века представљају Вукићевићеве слике из граничарског живота. Заједнички показатељ у структури Ћоровићевих, Станковићевих, Ћипикових и Кочићевих краћих књижевних дела – приповедач-лик који као казивач извештава о догађајима с путовања – открива истоветност тзв. тургењевљевског приповедног модела и реалистичког жанра слике. Према се слика, црта и кратка прича у почетним фазама развоја заснивају посредством приповедне категорије анегдотичности, слика и црта задржавају извесне карактеристике класичног заплета, док кратка прича иновира своју структуру идејним претпоставкама и филозофским решењима.

2. 2. Књижевнотеоријске дистинкције реалистичког жанра слике

Досадашња истраживања „слике” као генолошке категорије представљају део ширих изучавања поетике српске реалистичке прозе. Скренувши пажњу на појаву „слике” у свом магистарском раду *Српска приповијетка између романтике и реализма: 1865-1875*, Душан Иванић покренуо је питања у вези са овим научним проблемом и указао на сродност „слике” са неколицином генолошки неиздиференцираних одредница⁷. У докторској дисертацији, објављеној под насловом *Забавно-поучна периодика српског реализма* (1988), Иванић одређује „слику” као облик који је „подразумјевао и мању мјеру фикционализације, умјетничке слободе измишљања и преобликовања постојеће грађе, дакле, мању мјеру субјективности у фабулацији, све до привида да писац заправо преузима готов материјал” (Иванић 1988: 258). Услед усредсређења на сижејно пресецање фантастике и реалистичности, Иванићев осврт на *Слике и успомене* Павла Марковића Адамова од особитог је значаја, будући да отвара питања о могућностима фантастичног у жанру који преферира документарност.

Међутим, за наше истраживање добрано је био подстицајан и пробитачан Иванићев рад „Слика – међужанровска ознака у српској књижевности епохе

⁷ У својој студији *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865-1875)* Душан Иванић скренуо је пажњу на чињеницу да термин „слика” превазилази димензије жанра и „упозорава на масовно преобликовање како свијести о приповједним формама, тако и самих тих форми” (Иванић 1976: 101). У истом раду потцртана је активност писача, преводилаца и уредника часописа, који су у периоду од 1865. до 1875. године уносили у наслове и поднасловне не само одредницу „слика” већ и следеће термине: путничка црта, слика из времена, црта из народног живота, хумореска, одсек из ђаковања, приповетка из летње ноћи, један романчић из живота (в. Иванић 1976: 101). Напоменули смо овде само неколико таквих примера ради илустрације појаве о којој је реч. У нашем раду само делимично обухватамо заједничка обележја поменутих остварења, будући да је предмет нашег интересовања „слика” као жанровска категорија. Како су се „слика”, „црта” и „цртица” издвојиле као најучесталије ознаке (и врсте), услед широке примењивости, од књижевности до науке и публицистике, „слику” ћемо упоређивати пре свега са овим формама.

реализма” (1990), с обзиром на то да садржи систематичан преглед могућих значења „слике”: од општеестетичких и унутарњих особина књижевног дела до генолошке и морфолошке категорије. Како су границе између приповетке и слике веома флуидне, отежано је успоставити слику као засебан жанровски образац. Ипак, водећи жанрови епохе реализма нису били нормирани и детаљније описани у тадашњој теорији и књижевној критици, те „слика” не представља изузетак у том смислу. На основу експлицитних исказа у књижевним делима, не заобилазећи и имликативне поетичке конвенције, покушаћемо аналитичким приступом да утвдимо какав је онтолошки статус овог жанра. Слика као прозна врста разликовала се од приповетке превасходно статичношћу карактера и фабуле. Међутим, „изразито тематски опередијелени жанрови” (Иванић 1990: 305), каква је сеоска приповетка, откривају деловање и тематског критеријума у сагледавању српске прозе друге половине 19. века. Омогућавајући разврставање слика према одређеним сферама из живота, ово мерило оправдава изучавање слике као жанра. Тематика се развијала и усложњавала постепено: од женидбе, породичних односа, сеоских прослава (Игњатовић, Шапчанин, Адамов, Веселиновић), преко друштвено проблематичних питања из учитељског живота (Веселиновић) или ратне стварности (Јакшић), до метафизичких слутњи добра и зла (Вукићевић, Ранковић, Драгутин Илић, Матавуљ).

Када су посреди процеси канонизације и деканонизације жанрова у српској књижевности, ваља напоменути да средином 19. века проза Јована Суботића показује склоност ка прихватању нових жанровских термина из шире националне традиције, будући да се у наслову његових дела поред одреднице ’новела’ појављује и руски термин ’образ’⁸. Такав поступак упућује заправо на прву фазу распада класицистичког жанровског система и најављује могућности за канонизацију новонасталих врста, које у другој фази добијају називе из уже националне традиције – „приповетка” и „слика” (в. Иванић 1990: 302). Ипак, региструјемо и извесно чување старих приповедних схема под новим именима, јер Суботићеви „образи” не представљају прве примере жанра слике у српској

⁸ Посреди су Суботићева дела „Два брата. Новела. (Образ из последњег рата)” (1851); „Женски јунак. Новела. (Образ из последњег покрета)” (1851-1852).

књижевности, већ антиципирају угледање реалистичких писаца на европске ауторе малих приповедних облика.

Објаснивши настанак термина „слика” (леки > „као”, „како”, у каснијим извођењима „с + лика”), Иванић је потцртао присуство „слике” у самој основи књижевне фикције, од антике до модернијих уметничких поетика, руковођеним мимезисом као кључном категоријом. Захваљујући овом термину изведен је појам сликовитости, који је омогућио разлучивање књижевног од некњижевног говора. Узевши у обзир семантичку сродност „слике” са мимезисом, Иванић издваја неколико поетичких тежишта овог жанра.

„Осим односа текста према вантекстовној сфери (1), „слика” се да разликовати од других жанрова и по поступку излагања, композицији и обиму (2); основа за могуће жанровско рашчлањивање постају различите сфере живота (сеоски, паланачки, глумачки, учитељски) (3), док се потискивање „слике” одвија превладавањем миметичких функција литературе и пародирањем дотадашњих конвенција (4).” (Иванић 1990: 303)

Међутим, иако усмереност „слике” ка емпиријској стварности остаје призната, нарочито током почетних фаза српског реализма, жанр слике не остаје затворен за имагинативно ткиво књижевности. Премда је „слика” разумевана као жанр у којем речи превазилазе фабуларне ситуације, реторичка решења и стратегије ипак динамизују нарацију о неразвијеним догађајима и/или карактерима. Ако је свет приче статичан, перцепција тог света може бити разуђена вишесмерним фокализацијама или „покретним оком”. Паралелно са „реалним” наративним планом, динамични дискурзивни пасажии у свести задатих јунака, „иреални” нивои приче, могу утемељити метафорички и/или метонимијски статус „слике из живота”.

Осим наведених доприноса проучавању поетике слике, значајан је и рад Драгише Живковића „Термин ’слика’ код српских приповедача у XIX веку”. Уочивши ширину значења термина „слика” и указавши на честу замену овог термина са терминима као што су ’цртица’, ’скица’ или ’сличица’, Живковић стиче уверење о произвољној употреби ових жанровских ознака. Како инклинирају ка сведенијим догађајима, додирујући искуствено подручје живота, ови краћи наративни облици „имају изразитију новелистичку природу”

(Живковић 1994: 213), док приповетка, прича и повест указују на шире приповедне захвате. Једначење „слике” чак и са „хумореском” показатељ је битне улоге, коју је „слика” имала приликом ослобађања наше новелистике од сентименталности и поетизоване лексике.

У досадашњој литератури о „слици” као естетичкој и (међу)жанровској одредници. Књижевна критика и теорија књижевности крајем 19. и почетком 20. века процењивале су жанрове у зависности од квантитета, јер су истоветни стваралачки принципи, анегдотски пре свега, замаглили присутне структуралне неподударности. Приповетка је представљала „недовољно издиференцирану, дифузну форму која стоји између новеле и романа и понекад укључује обе те врсте” (Деретић 1981: 145). Под реалистичким романом подразумевало се прозно дело опсежније грађе са знатно већим бројем страница но што је приповетка имала. Мерила према квантитету определила су и слику као жанр реалистичке прозе. Приметивши у критици Милана Савића (в. Савић 1881: 30-31) и Данила Живаљевића (в. Живаљевић 1890: 439) успостављање одређених мерила за конципирање поетике слике, Душан Иванић закључио је да „у поређењу са приповијетком ’слика’ има мање умјетничке захтјеве, композиција и радња су мање развијене” (Иванић 1990: 304). Слика као самостални приповедни образац епохе реализма разумевана је превасходно у смислу краће приповедне форме, скромнијег обима у односу на приповетку, док додатне жанровске посебности накнадно бивају осветљене у књижевним истраживањима⁹.

„Жанровском номенклатуром се потенцијала миметичност исприповеданог и тиме се појму жанра придавало једно ново значење – дело је постојало вероватно у односу на два система норми: у односу на правила жанра и у односу на дискурс и оно што читалац мисли да је стварно.” (Чорбић Вукићевић 1998: 58)

Будући да се „слика” током епохе реализма појављивала у насловима и поднасловима не само епских већ лирских и драмских литерарних остварења, најпрецизније би било говорити о „слици” као међужанровској ознаци, међутим, с

⁹ Говорећи о књигама Милорада Поповића Шапчанина, Милан Савић разликује слику од приповетке, називајући је „фотографијом”, јер препознаје некакав посебни „Шапчанинов жанр описивања” (Савић 1880: 129).

обзиром на то да постоји могућност издвајања једног хомогеног жанровског језгра формираног у границама реалистичке прозе, у овом раду усмерићемо пажњу пре свега на „слику” као прозни жанр српског реализма, не заобилазећи сазнање да овај термин „има широк распон значења од краће приче до романескне пуноће, и од миметичког сликања разних призора из живота све до драмске тензије и лирских расположења” (Живковић 1994: 209). Сходно томе, објаснићемо неколике заједничке особености књижевних дела, означених термином „слика”, како бисмо потом разликовали жанровско од међужанровског значења. Проблем приликом тумачења овог термина сложенији је но што се чини, јер се „слика” и као жанровска и као међужанровска одредница појављује и у другим језицима и књижевностима¹⁰. Поред тога што улази у (под)насловне српских романескних дела крајем епохе (Лазар Комарчић, *Мој кочијаш: слике из 1883. године*)¹¹, примећујемо сличност и са одредницом 'la scène' која се налази у насловима Балзакових романа¹². Премда овај француски термин упућује превасходно на поступак сценичности, могуће је маркирати истоветну тежњу и намеру, сродну идејну усмереност ових писаца ка миметизму и новом типу естетизације. С друге стране, присуство „слике” у (под)насловима српских драмских дела (Јован Суботић, *Сан на јави: слика из прошлости србске*, Шапчанин, *Милош у Латинима, слика у једном чину*; Коста Трифковић, *Младост Доситеја*

¹⁰ Драгиша Живковић даје упоредни преглед жанровског значења „слике” у српском, немачком, француском и руском језику: (1) у српској књижевности „слика” има ознаке краћег приповедног жанра; (2) у немачкој литератури „термин 'Genrebild' управо је идентичан са нашим називом 'слика'” (Живковић 1994: 210); (3) у француској књижевности реч „'le tableau' има и значење 'le récit', што би одговарало и нашем жанровском значењу те речи” (Живковић 1994: 208); (4) „слика” означава и опис, запис, белешку о неком аутентичном догађају, стога је „блиска оном жанровском појму који се означава руским називом 'очерк'” (Живковић 1994: 211). Поред издвојених примера, аутор је навео и низ општеестетичких и међужанровских значења ових страних термина, који усложњавају препознавање „слике” као самосталног жанра у европским књижевностима.

¹¹ Душан Иванић скренуо је пажњу на ту појаву наводећи примере романескних и драмских дела, која садрже ознаку „слика” у свом наслову или поднаслову (в. Иванић 1990: 304-305).

¹² Реч је о следећим Балзаковим романима: *Scènes de la vie privée*, *Scènes de la vie de province*, *Scènes de la vie parisienne*, *Scènes de la vie de campagne*, *Scènes de la vie politique*, *Scènes de la vie militaire* и др.

Обрадовића, слика из живота у три чина; Јанко Веселиновић и Драгомир Брзак, Ђидо: слика из народног живота у пет чинова са певањем и играњем)¹³ иде у прилог тези о сличности „слике” и „сцене”.

Фредрик Џејмсон у својој марксистичкој критици представио је повезаност позитивистичке теорије опажања и импресионизма, естетичког покрета за који се обично мисли да је супротан позитивистичкој идеологији. Премда је импресионизам по духу заиста антипозитивистички, могућно је ипак успоставити извесну паралелу с обзиром на сличне реакције поводом конкретне историјске ситуације, заједничке одговоре: „на рационализацију и опредмећивање у капитализму касног XIX века” (Džejmson 1984: 276). У свим реалистичким жанровима постоји завидан слој „опажајне” лексике, сходно реализацији поетике реализма као поетике „ока” и „уха”, ипак, чини се да су чиниоци чулног апарата, „опажајући” подаци и учесталост глагола 'видети' ('погледати') знатно заступљенији у краћем прозном жанру – слици. Чак и ако би таква лексика у подједнакој мери обележавала све жанрове реализма, у слици препознајемо један одлучни захтев за „виђењем”, нужност „сагледавања” и „посматрања” света, наглашеност неопходности да се неко од јунака или имлицитни читалац/гледалац усмери ка визуелизованим фикционалним представама. Одломци из слике „Матере” Милорада Поповића Шапчанина илуструју тај приповедни налог, ту примораност да се речима објекти „виде”:

„*Видите*, приметим Милки, кад изађосмо на чистину; *видите*, шта је земља без топлоте. *Погледајте* само оно сухо грање, што се скоцало на високим деблима, па онда ове поточиће, што се изгубише под притиском силнога снега, који је попадао по оној леденој кори, што се ухватила на њиховим уским површинама, *погледајте*; велим то, па ми кажите, не изгледа ли сад земља са овим снегом као мртац, застрвен бледим самртничким покровом?” (Шапчанин 1865: 124)
[подвукла А. Ж.]

Истоветни позив за „виђењем” препознајемо као поступак који није увек обликован наведеним глаголима, постоје одломци чија структура открива

¹³ Термин „слика” до данас се задржао у (под)насловима драмских дела. Као потврду актуелности овог термина наводимо примере: Владимир В. Предић, *Јесењи ловац: слике са летовања*; Деана Лесковар, *Слике жалосних доживљаја: трилогија* и др.

имлицитно и подразумевано „посматрање”, прикључено радњи представљеног света:

„Опет окрену други разговор, кад наједанпут фрајла *отвори једна врата* и нуди их да уђу у другу собу. Сви уђу. Кад је Љуба *видео* шта има ту, језа га чисто напада од *погледа* на многе лепе ствари. Ту је диван од кадиве црвене, па какво огледало, па дугачке фиранге, па сат што свира!” (Игњатовић 1951: 86)
[подвукла А. Ж.]

Премда описи у сликама детаљно перспективизују детаље, слутимо да ти описи нису само индикација кванитета и довољности података о реалном свету већ и својеврсна утопијска компензација за материјалистичку и економску стварност. Како је дошло до поделе рада у људској психи, до распарчавања спољашњег света на различите самосталне делатности, тако се појавила потреба за очувањем перцепције, за одржањем апстрактних форми постојања, за ослобађањем енергије опажања, што је условило настанак нових жанрова, пејзажа превасходно, у коме посматрање природе без људи није бесмислена већ оправдана делатност (в. Džejmson 1984: 280-290). Мишљења смо да се на том трагу може посматрати не само настанак слике као жанра већ и употреба термина „слика” у лирици и драми. Модели који, према Џејмсону, обликују тачке гледишта приповедача или посматрача јесу „метафора и идеал позоришног представљања” (Džejmson 1984: 284). Имлицитни читалац као да мора да „заузме став позоришног гледаоца у односу на садржину приповедног” (Џејмсон 1984: 284), и додаћемо, драмског или лирског дела. Отуд, истоврсну стилистичку производњу, прерађивање и прекодирање података у термине „опажања”, декларацију независности слике као такве, разумевамо у смислу резултата стратегије естетизације, којој се свесно, или боље рећи несвесно, прикључују и писци српског реализма. У наведеним околностима термин „слика” приближио се значењима „сцене” и „призора”, те учинио погодном и адекватном (под)насловном ознаком, како драмских, тако лирских¹⁴ и приповедних дела.

¹⁴ Термин „слика” налазимо у поднасловима лирских песама и песничких циклуса Владимира М. Јовановића и Љубомира Петровића. Термин прати и наслове књижевноисторијских студија од Ђорђа Рајковића до Јована Скерлића, чија је студија о Милици Стојадиновић Српкињи

Говорећи о слици као (међу)жанровској ознаци, треба имати у виду и сцену као кодни систем културног понашања човека 19. века, о чему казује Лотман у својим семиотичким радовима. Свакодневни живот уобличавао се према идеалима драмске литературе, посебно током прве половине 19. века, те се извесни рецидиви управљања живота према драмској сценичности могу регистровати приликом употребе термина „слика” и у реализму. „’Театрализација’ и ритуализација одређених видова екстратеатралне стварности, ситуација у којој је позориште постало модел актуелног понашања” (Lotman 1975: 155)¹⁵, чини се, усваја нову модификацију током епохе реализма. Ова уметничка пракса, сачувана термином „слика”, остаје скривена и преслијена реалистичким језиком. Као слика у сликарству, и „слика” у књижевној уметности подразумева знаковну стварност, јер „целокупни свет, када постане драматизован, реорганизује себе према законима драмског простора, у коме појаве постају знаци тих појава” (Lotman 1975: 155). На основу изреченог, можемо се питати да ли је друштвени свет друге половине 19. века већ био „драматизован”, те се тај манир пренео и на књижевне врсте, или је пак литература тежила очувању драмског и поетског језгра пружајући отпор научној и материјалној стварности. Без обзира на то како се одвијао сâм процес, као утицање драмске литературе прошлости на живот, или живота на реалистичку књижевну продукцију, захваљујући овом међудејству термин „слика” архивира својства литераризације удаљујући се од документарности.

Стилска пракса реалистичког жанра слике постала је књижевни еквивалент импресионистичке стратегије у сликарству, о чему сведоче закључци из историје уметности¹⁶: „Док су раније сликари ишли испред писаца, сада писци повлаче за собом сликаре. И они врше анализу светлости и тонова, разлучују тон, да би га појачали, на састојке који ће се у оку опет здружити, бележе своје визуелне

једна „књижевна слика” (в. Иванић 1990: 305). Додаћемо овом низу и Андрићев есеј о Вуку Караџићу под насловом „Три слике из живота Вука Караџића”.

¹⁵ Напомена: сви наводи из Лотмановог чланка „Theater and Theatricality in the Order of Early Nineteenth Century Culture” дати су у нашем преводу.

¹⁶ „У трећој епоси, после 1870, научни и реалистички дух у књижевности, дух анализе, одговара у сликарству *пленеризму* (plein-air) и *импресионизму*, случајно названом тако по једној Монеовој слици изложеној 1874. у Салону Одбачених.” (Ибровац 1940: 21)

сензације.” (Ибровац 1940: 21) Трудећи се да одговоре захтевима поетике, приповедачи наглашавају порекло слике („слике из сеоског живота”, „слике из учитељског живота”, „слике из ђачког живота”), оправдавају очекивања читалачке публике и књижевне критике, те се слика може дешифровати као укрштај литературе и живота, поетизације и депоетизације, будући да је и позитивистичка свест доба увиђала: „Брзо пребрзо нестају слике, с којима се природа око нас титра! Огледало их није кадро задржати, а и у оку нашем за тили час се разликују.” (Андрејевић 1978: 142) Немогућност подударана стварносног и фикционалног происходи управо из научног поимања света, о чему је још 1858. године казивао Јован Андрејевић Јолес у свом научном есеју о фотографији, будући да „видело спада у колорит живота са безбројним чудним променама његовим” (Андрејевић 1978: 154). Природни и друштвени свет разумевају се као сфере које су непрестано у кретању, фотографија их само може овековечити и зауставити на тренутак. Ликовно или књижевно дело не могу то домашити, слике из живота „једина фантазија на дуже пригрлити и у тајном ковчежићу своје сачувати уме, да их после многих година оданде на видик изнесе и у својим бојама урешене на платно упише, или да у њих дивном речи нов живот суне” (Андрејевић 1978: 142). Уколико узмемо у обзир сва значења речи ’слика’ – производ сликарства, фотографија, приказ или лик, књижевни опис, сећање, представа, имагинација, особа или прилика, стилски поступак, књижевна скица или део драмског чина (*Речник српскохрватског књижевног језика* 1990: 854-855) – можемо наслутити како се одвијала еволуција слике од „фотографије” до „визије”, пролазећи кроз два начина подражавања, настајући према појмовима „којима се означавају трансмисионе релације засноване на процесу изједначавања текстуалног и стварносног (копирање, имитирање, пресликавање)” (Чорбић Вукићевић 1998: 22) и настављајући своје развиће према појмовима „трансмутационих релација заснованих на процесу разједначавања (улепшавање, идеализовање, бирање типичног)” (Чорбић Вукићевић 1998: 22). Потврду усмерености слике ка симболичкој пројекцији проналазимо у наративу Илије Вукићевића „Рождество твоје”:

„ – Село! – рече мој кочијаш и лако мрдну главом на ту страну. Та чудна и непокретна слика имађаше нечега тајанственога у себи. Учини ми се као да се

над њим разапињу снажна, циновска крила, која га од свега осталог одвајају, под којима се црне тамне и неосветљене сеоске кућице. Оне, у тој даљини, губе сваку јасну контуру, па им се крајеви везују један за други, расипају се у мраку, и лице на мале кабасте пластове.” (Вукићевић 19??: 94)

Вукићевићев злослутни опис села, у којем живи жалосни и запуштени чиновник, осрамоћен синовљевим преступима, прекорачује границе реализма и производи драстично неочекивану визију света, будући да њени делови „губе сваку јасну контуру”, те стичемо утисак да се свет тек ствара, тек раскриљује делимице, или створен урања у маглушасту дубину, отима се погледу и као да нестаје, не дозвољава потпуну идентификацију и „фотографисање”, допуштајући људској свести да памти само његове обресе и сенке. Описивање неразазнатљивог света посведочава да су писци српског реализма прихватили упутства књижевних критичара, који су „наглашавали како ’слика’ не смије бити проста копија оригинала и како претпоставља имагинативну радњу умјетника” (Иванић 1988: 269), шта више јунак Вукићевићеве слике као да долази у „међупростор, у догађај другости језика и његовог света, ’ослобођен’ од стварности, реалистичке репрезентације, од традиције писања” (Бошковић 2012: 50).

Друштвени контекст утиче на стварање књижевних форми и манипулише условима актуализације тих форми у конкретним литерарним делима. Дело се разумева као укрштај различитих социоеката, разнородних друштвених говорних жанрова, стога не опстаје као аутономна формално-структурна целина. Слика као форма реалистичке прозе очитује различитост стилова и вишејезичност, важне претпоставке идеолошке критике. С друге стране, савремена историјска поетика не опозива појам жанра, већ назначавача његову еволутивну променљивост, неједнообразност, нормативну отвореност.

„Стога је и метафора о ’родном’, ’генеричком’ својству књижевне творевине тек условна; – о припадности књижевног дјела неком ’роду’ или ’врсти’ не може се говорити као о објективно диктираној припадности, већ само као о ’сродству по избору’, тј. као о сличности на основу најопштијих обиљежја структурисања текста које аутор прихвата и *на свој начин* у дјелу реализује.” (Брајовић 1995: 18-19)

У том смислу, покушаћемо да скицирамо композиционе карактеристике слике као књижевног жанра, имајући на уму све варијантне могућности и одступања. Издвојићемо кључне поступке, који могу помоћи приликом разликовања слике и приповетке, наводећи примере који су жанровски „чистији”. Борис Успенски у студији *Поетика композиције – Семиотика иконе* наглашава важност опсервације почетка и краја уметничког дела, јер посебно истакнути почетак или крај могу бити од значаја за разумевање система семиотичке корелације друштвеног и личног искуства. Сходно томе, композициони поступак „оквира” додељује ликовном и књижевном делу симболичку вредност, па уколико бисмо желели да свет видимо „као знакован, потребно је (мада не увек и довољно) да поставимо било какве границе: управо границе и творе слику” (Успенски 1979: 197)¹⁷. Како се учестало примећује организација фикционалног света с тачке гледишта страног посматрача, који у први мах не припада простору нарације, да би се накнадно прикључио као учесник или сведок, поступак „оквира” означавамо пресудним за композициони склоп слике¹⁸. На пример, у „Малим сликама из рата” Ђуре Јакшића, сликама Јанка Веселиновића „На прелу” или „Момче”, те Вукићевићевом „Мишку Убојици”, „Стики” или „Искушењу”, уочљив је прелазак са спољне на унутарњу тачку гледишта, пре свега на просторно-временском плану, будући да се приповедач након припремних радњи, размишљања или разгледања околине одлучује на путовање. Путовање је у различитим сликама друкчије устројено, од кретања на дужи пут до краткотрајне шетње ка цркви, школи, прелу или механи. Слике обично подразумевају приповедача-путника, којег можемо одредити готово као неопходну фигуру. Приповедач омогућава реконструкцију тачке гледишта субјекта, доприносећи и занимљивости приказивања догађаја, услед могуће упоредивости са неком реалном позицијом.

¹⁷ Приликом овог закључка Борис Успенски скреће пажњу и на значење глагола 'насликати', које је у појединим језицима у етимолошкој вези са глаголом 'ограничити' (в. Успенски 1979: 197).

¹⁸ Поступак „оквира” није специфична карактеристика искључиво слике као жанра, појављује се у свим видовима реалистичке прозе. Контекстуализацијом овог поступка у слици, уочавањем односа са другим композиционим поступцима, приближићемо се одређеним организационим комбинацијама, које ће омогућити сагледавање композиционих начела реалистичког жанра слике.

„Реални” посматрач олакшава рецепцију приче „о стварним догађајима” и чини да појаве добијају одређена значења. Непосредно пре кретања на пут или приликом доласка у нови простор неретко следи опис природе. Премда су описи природе карактеристични и за приповетке, у сликама чешће имају неку од иницијалних позиција. Промена тачке гледишта видљива је приликом ступања јунака у нови простор, што нам потврђује извесну сличност са Тургењевљевим прозама у *Ловчевим записима*.

У Вукићевићевим сликама поступци „сказа” формирани су говором књижевних ликова, а првостепени приповедач постаје у појединим примерима једини слушалац („Стика”, „Искушење”, „Горак хлеб” и др.). Међутим, понекад недостаје уведени причалац, „сказ” се формира речима првостепеног наратора, који покушава да изгради илузију усменог приповедања апострофирајући читаоце. „Сказ” је саставни део приповедака и романа, те се ова техника не може приписати искључиво једном жанру. Место које „сказу” припада у сликама, усредсређеност на један упечатљивији или више незнатних догађаја, веома често и на једну личност, могу бити индикативни за диференцијацију „сказа” жанра слике. У *Животоописанију* (1833) Јоакима Вујића и *Дневнику* (1861) Косте Трифковића антиципиран је и дијалог као битан чинилац композиционог склопа слике. Скренувши пажњу на одломке који тематизују сусрете с граничарима-хајдучима, Васо Милинчевић их одређује као цртице, будући да представљају сведочанства „о једном времену и једној друштвеној појави” (Милинчевић 1978: 238). Премда су ти одломци-цртице краћи од реалистичких слика, они у композиционом смислу представљају окосницу будуће слике. Цртица као жанр наликује слици и устројава се истоврсним принципима, разлика се састоји у томе што је сваки поступак у њој минимализован. Међутим, и у поменутих цртицама из Вујићеве и Трифковићеве мемоарске прозе наглашене су улоге причаоца и причања, јер је Трифковић „забележио у свом *Дневнику* нека Боројевићева причања о ’карактеристици’ граничарској” (Милинчевић 1978: 237). Такође, знатан део Вујићеве цртице обухвата дијалог са харамбашом. У сликама, слично као и у цртицама, овај поступак се углавном појављује само једанпут. Употребом „оквира” нагостили смо и завршетак слике – обрнутим поступком у односу на почетак – прелазак приповедача с унутарње на спољну тачку гледишта приликом

напуштања приказиваног простора. Чини се, таква промена структуре доживљаја била је приповедачима неопходна како би из нове перспективе, након „сликања” света, самерили ефекте „насликаног”. Завршетак подсећа на бајковити крај, где приповедач финалним формулама означава прелазак од живота бајке на свакодневни живот (в. Успенски 1979: 203):

„Еј, кочијашу, живље крени и здраво да сте ви који ме чекате.” (Вукићевић 19??: 109)

„СТИГОХ КУЋИ. Жена ми даде писмо једно. Отворих. Мој познаник, кмет из Ж... јавља ми, да је крава у његову селу, него да пожурим што пре могу.” (Веселиновић 1896: 44)

„Изиђосмо из куће. Иђасмо лагано, сваки својим мислима обузет. Сетих се причања Видина...” (Веселиновић 1896: 26)

Овакви завршеци могу нам се учинити slabим и недејственим, ипак, захваљујући њима настаје утисак о недовршености теме. Почетак и крај истовремено сигнализирају да је говор о теми окончан, али управо та тежња ка свеобухватности ствара идеју о незавршивости дијалога, „сказа”, јунака (в. Успенски 1979: 210). Премда слика у основи тежи значењско-естетској парцијалности и фрагментарности (в. Иванић 1976: 104), услед регистрованих почетака и завршетака одаје утисак целовите и заокружене форме приповедања, међутим, никад није представљена целина, јер „један наративни свет, као хендикепиран, не представља максимално и потпуно стање ствари” (Еко 2001: 202).

Редослед поступака у сликама не утиче значајније на конструкцију приказивања света. Нашим истраживањем важно је обухватити делимичну правилност у њиховом распореду, тежњу ка успостављању јединственог жанровског обрасца. Неопходно је напоменути да привилеговано место у композицији слике имају описи људских фигура, екстеријера или ентеријера, посебно након ступања јунака у нови простор. Неретко се ти опсежни дескриптивни одељци уређују поступком „каталогизације”. Сусрет првостепеног приповедача са споредним ликовима, или ликом који ће задобити улогу причаоца, представља једну врсту приповедачког предуслова. Поступак „сказа”, карактеристичан за знатнију скупину слика, усмерава ка ономе што је у слици

главно – ка причању, и остаје најважније композиционо и жанровско обележје слике све до почетка високог реализма.

„Слика” као (међу)жанровски термин српске литературе сведочи о немогућности ослобађања од једног вида мимезиса и потреби за апстраховањем свакодневног живота посредством аутономне перцепције и њене унутрашње логике. Слика добија своје место у систему жанрова српске књижевности и успоставља узајамни однос са појединим публицистичким облицима. Увидом у модалитете структурисања језика у жанру као што је слика, у начине израстања форми смисла, које се пројављују у оквирима слике, распознајемо и интегрално значење језика, његову стваралачку ангажованост колико у постизању естетског квалитета као таквог, толико и у опстајању свести хуманитета о себи. Наше разматрање фикционалног карактера литературе и естетске достатности жанра слике унеколико може корелирати са идејом о нужности одржања имагинације, што жанр слике јамчи и у свом основном књижевном, естетском квалитету, али и у својеврсној метакњижевној равни – када слика није тек књижевно дело, дакле један облик света, него јесте и аутохтони књижевни жанр, који демонстрира нарочиту, самосвесну, самоодређујућу форму *сликања* света.

2. 3. Жанр слике – приповест – приповетка

За разумевање структуре жанра слике пробитачна је и студија Тихомира Брајовића *Поетика жанра*, којом се са становишта савремене историјске поетике описује жанр приповести у хрватској реалистичкој књижевности. Приповест је један од најчешће употребљаваних термина у том раздобљу, са сличним модификацијама које су карактеристичне и за 'слику' („сеоске приповести”, „приповести из живота”) (в. Брајовић 1995: 44). Шта више, ако је приповест

„епски наративна медијална, средња (прозна) форма која – не удаљавајући се битно од етимолошког опсега природног јој појма – почев од фактографске тематике *хисторичке приповијести*, до тематизације 'истинитости' и 'емпиричности' приповиједања у *оквирној приповијести* у периоду реализма, почива на истрајној литерарној транспозицији *естетике вјеродостојности*” (Брајовић 1995: 44),

то значи да реалистички жанр приповести и жанр слике поседују знатне естетичке и поетичке сличности. Међутим, оно што представља проблем приликом одређења ових жанрова јесте критеријум према квантитету, односно „обиму” приповедања, будући да тек циклизација – структурално-композиционо уланчавање приповести – „ствара неку врсту медијалне структуре, која више није 'мала' епска форма” (Брајовић 1995: 93). Када је посредни српски реалистички жанр слике, преваходно у Јакшићевој, Шапчаниновој, Веселиновићевој и Матавуљевој прози налазимо примере у којима приповедни „оквир” обухвата две-три (понекад и више) „иманентних” прича. Ипак, ако се задржимо на ужем схватању термина 'приповест', могуће је уочавање извесне разлике међу овим жанровима. Према Брајовићу, хрватска реалистичка приповест као „мала” наративна форма означена је бинарном структуром, коју чине оквирна приповетка и сказ. Сходно томе, жанр приповести доведен је у везу са гогољевским и тургењевљевским моделом приповедања, унутар којег уведени приповедач најчешће нема сужејну улогу, док склоп догађаја остаје најистакнутија компонента сказа. Оквирна наративна ситуација и сказ неретко су својствени и

жанру слике, међутим, чини се да слика има шири морфолошки и жанровски капацитет, будући да обухвата и примере који се не заснивају на стилизацији усменог казивања. Различите приповедне инстанце, од приповедача у првом лицу до ауторског приповедача, као и вишеврсни наративни поступци, употребљени приликом тематизације једног догађаја или личности, могу сачињавати књижевну морфологију жанра слике. У тематском погледу, слика, такође, показује шире захвате, јер осим историјских, ратних и сеоских збивања, предочава и учитељски, граничарски и (веле)градски живот. Док жанр приповести бива опредељен чврстом композицијом (оквирном структуром) и схематизованим сижеом (фабуларно наглашеним), жанр слике у српској реалистичкој прози, особито крајем епохе, одликује се већим бројем варијантних обележја, нестабилношћу тематско-структуралног састава и смањеним уделом стереотипизације у изградњи сижеа.

Разликовање приповетке и жанра слике представља битан теоријски проблем, јер једноставна подела на „дужи” и „краћи” приповедни облик није увек функционална. Наспрам опширнијег и детаљнијег приповедања, поступци сажимања и ограничавања могу чинити једно од разликовних обележја, међутим, поступак сажимања понекад није непознат и приповеци и роману. Наслућујемо да се пресудни чинилац разлике крије између обликовања тоталитета судбине, с једне стране, и изражавања фрагмента људске судбине појединца, с друге стране. Када је посредни појам тоталитета, подразумевамо инклинирање или тежњу приповетке ка идеји тоталитета, имајући у виду немогућност досезања тоталитарне стварности, будући да је савремена стварност увек недовршена и незавршена (в. Бахтин 1989: 448-455). Сходно томе, жанр слике српског реализма није могуће одредити као структуру која се искључиво заснива спојем оквирне приповедачке ситуације и сказа. Приповетке Лазе Лазаревића („Први пут с оцем на јутрење”, „Ветар”) или Симе Матавуља („Ђукан Скакавац”, „Сврзимантија”) не бисмо могли одредити као слике, не само због осамостаљивања сказа од фолклорног предлошка или приметне деконструкције те приповедне форме (в. Вукићевић 2006: 158-159), већ услед садржинског захвата који тежи обручењу судбине породице или субјекта у целости. Жанр слике усредсређује се на једну тачку пресека, један оделити историјски моменат, док малобројни догађаји

приповетке симболизују свеукупни живот, или пак сазревање јунака, позиционирање у социјалном поретку.

Мерила за успостављање поетике слике делимично су постојала у књижевној критици реалистичког доба. Оцењујући Глишићев приповедачки рад, Милан Савић закључује да Глишићеве приче из 1879. године још увек нису досегле форму приповетке, јер „ типови су му маркирани и живи, ситуације су му удесне и одговарају типовима, обоје пак у свези чине красне слике из живота” (Савић 1881: 31). Како „карактер у развоју Савић издваја као главно својство приповијетке” (Иванић 1990: 304), статични карактер постао је дистинктивно обележје жанра слике. Међутим, приметна је извесна недовољност овог поетичког критеријума. Морфолошка природа Глишићевих литерарних остварења сложенија је, разуђенија и динамичнија но природа жанра слике. Ако прихватимо уверење да су сценичност и анегдотичност основне категорије Глишићевог приповедања, „сцена као облик констелације јунака, а анегдота као тип заплета” (Иванић 2002: 195), дела овог реалистичког писца радије бисмо могли одредити као збир жанр-сценâ, особито уколико узмемо у обзир и пишчеву „технику приче у настајању” (Иванић 2002: 196), односно „један тип децентриране радње” (Иванић 2002: 204). Будући да садржи хронотоп причања и хронотопичног причаоца, једино се појмом жанра слике може именовати прича „Ноћ на мосту”. Уколико би се пак усвојила мерила Милана Савића, Глишићева књижевна дела могу се изучавати као посебна подврста слике. Пошто су приповедне категорије жанра слике превасходно у дослуху са новелистичком поетиком приповедања, испитивање додатне развојне линије, анегдотски утемељене, осветлило би нове аспекте у модификацији овог жанровског модела.

На основу реченог, жанр слике може се сагледати кроз узајамне односе, као резултат сучељавања са једноставним традиционалним облицима или пак „новијим” уметничким ентитетима, са којима опстаје у синхронијској равни, што умногоме отежава стварање јединствене статичке дефиниције реалистичког жанра слике. Шта симбиоза или смена жанрова говоре о природи саме књижевности? Ако прихватимо идеју да нови жанрови суштински мењају „периферију” књижевности, померају „границе” дискурса, не значи ли то да књижевност опстаје управо сменом не само једног жанровског идентитета другим већ

непрестаним заменама једних центара другима, повлачењима центара ка периферији и обратно? Сходно томе, наше истраживање усмерава се ка процесу канонизације жанра, померању слике са периферије система у центар, као и на обрнуту појаву – деканонизацију жанра слике – у којој одлучујућу улогу има пародија.

3. НАСТАНАК РЕАЛИСТИЧКОГ ЖАНРА СЛИКЕ

3. 1. Жанр-сликарство и књижевност реализма

Слика у реалистичкој књижевности често обухвата незнатне свакодневне ситуације/сцене, особито у почетној фази развоја, те се у жанр-сликарству¹⁹ може пронаћи једно од њених потенцијалних изворишта. Начелна склоност ове врсте сликарства ка емпиријској стварности, неузвишеним и неидеализованим формама представљања, у сагласности је са књижевном поетиком жанра слике. У српској литератури „тежња да се фикција маскира савременим искуством осјећа се већ код Атанацковића и Јована Суботића (уводи „образе” из рата 1848/49, знак везе са европским жанр-сликама)” (Иванић 1996: 22). У историји ликовних уметности жанр-слике су етикетиране као мање вредна уметничка дела због тематског

¹⁹ У *Енциклопедији ликовних уметности* жанр-сликарство означава сликарство које приказује догађаје или појединости из свакодневног живота, интимне породичне сцене, призоре са улица, човека у раду и ненамештеним животним манифестацијама. Услед тематске разноврсности издваја се неколико типова жанр-сликарства: сеоско, градско, дворско, религиозно, галантно, војничко, енигматско (в. ЕЛУ 1962: 362). Најраније примере чистог жанр-сликарства чине призори у египатској ситној пластици (пивар код рада, носач, чамац с веслачима и др.), док почетак овог правца у европској уметности представљају хеленистички рељефи с приказом пољских радова или ситних животиња (овца с јагњетом које сиса). На северу Европе, у Холандији и Фландрији, формира се у XVI и XVII веку сликарство у којем жанр као доминантна врста достиже високи уметнички квалитет. Знатан број сликара посвећује се искључиво сликању свакодневних догађаја из живота. Холандија је земља класичног жанр-сликарства, у коме преовлађује мотив смирене атмосфере грађанског дома, док фламанско сликарство одликују сатирична нота и разуздане сеоске гозбе. Представници холандског круга су: Јоханес Вермер, Питер де Хох, Рембрант, Карел Фабрицијус и др. Најзначајнији фламански сликари јесу: Питер Бројгел, Едријен Браувер, Јакоб Јорданс, Давид Тенирс. У XVIII веку преовладава галантно жанр-сликарство и постепено се појављују морално-дидактичке тенденције. Упркос често наметљивим и извештаченим сентименталним или хумористичким поентама, у XIX веку долази до процвата жанр-сликарства (в. ЕЛУ 1962: 363).

опредељења, међутим, испоставиће се да оне нису толико обичне и једноставне колико се мислило. Естетичке вредности жанр-слика нарочито је потцртао Хегел у својој *Естетици*. Покушавајући да реши питање односа између природног и идеалног, Хегел разматра тврђење према коме природне форме духовног постоје већ у стварним појавама. С друге стране, преиспитује захтев за стварањем узвишенијих и идеалнијих форми, које треба да буду достојанственије од постојећих. Идеалним формама даје се извесна предност наспрам природе као такве, те Хегел сматра да спољашње форме постојећег морају бити прожете духом уколико уметник жели да произведе естетички валидне творевине. Холандско жанр-сликарство 17. века представља један од најбољих примера уобличења свакидашње садржине духовном веселошћу и слободом. Околности које су у Холандији припремиле појаву новог уметничког покрета наликују условима који су омогућили популарност жанр-слика у српској средини. Жанр теме уследиле су након што је свргнута шпанска владавина, дакле, у периоду политичке и религијске слободе. Холандски народ посветио се брижљивом напретку радосно и охоло одајући почаст сопственој истрајности, јунаштву и радиности. Када је посреди појава жанр-слика у српском сликарству²⁰ и литератури, незаобилазно је поменути српско-мађарску револуцију 1848. године када се прозна оријентација усмерава ка актуелним приликама, а писци и сликари бивају снажно обузети националним осећањем. Осим тога, процес устаљивања и напредовања слике подудара се с временом трајања српско-турских ослободилачких ратова (1876-1878). Материјалистичко учење Светозара Марковића и његова теорија о људским

²⁰ Према наводима из *Енциклопедије ликовних умјетности* жанр-сликарство у Србији почиње у време развоја класицизма. Катарина Ивановић први је значајни представник српског жанр-сликарства. Стеван Тодоровић ће неговати овај тип ликовног стваралаштва током романтизма. Жанр-сликарство добија особен значај у доба реализма. Главни представници реалистичке фазе јесу: Милош Тенковић, Ђорђе Крстић, Урош Предић, Паја Јовановић. Посебну вредност представљају жанр-слике Уроша Предића и Паје Јовановића, представника тзв. академског реализма, јер ови ствараоци не само да тематизују друштвене и политичке теме већ показују интерес за егзотично и фолклорно. Урош Предић нарочито изражава националне и патриотске тенденције. Паја Јовановић је својим жанр-композицијама открио живописност ношње и ентеријера са југа Србије, напосе у призорима из Рашке и Црне Горе, са Косова и крајева око албанске границе (в. ЕЛУ 1962: 363-364).

потребама убрзали су надолазећу секуларизацију живота и уметности, слично као што је протестантизам пресудно утицао на развој холандског жанр-сликарства ослобађајући га библијске тематике.

Премда садржина жанр-слика подразумева уобичајене призоре из живота сиромашнијих друштвених слојева, Хегел своје тумачење жанр-сликарства и апологију једноставности заснива на идеји свеколиког знања, које дух поседује о себи, а које се изражава у историји. Сходно томе, призори подераних и убогих дечака, који на улици мирно жваћу свој хлеб или једу лубеницу, не представљају критику власти и социјалног сиромаштва, већ савршену духовну немарност и безбрижност, својствену ликовима светаца из средњовековне традиције. Жанр-сцене манифестују „немарност према ономе што је спољашње и та унутрашња слобода у односу према спољашњости, то је оно што појам идеала тражи” (Хегел 1986: 170). Отуд можемо разумети привлачност жанр тематике и блаженост посматрача пред потпуном духовном радошћу. О посебној врсти ликовних и књижевних јунака, који узрокују овакво естетичко задовољство првог реда, Хегел казује:

„Ми видимо да они немају неких виших интереса и циљева, али не због своје тупоглавости, већ зато што су задовољни, те блажено чуче ту на земљи скоро као олимпијски богови; ништа не раде нити што говоре, али они представљају тако рећи људе из једног комада, без јеткости и без унутрашњег неспокојства, те при таквој основи, из које може да проникне свака способност, гледаоцу се намеће мисао: из таквог младића може да постане све.” (Хегел 1986: 170)

Да би се остварио овакав уметнички утисак, према Хегеловом мишљењу, неопходно је да жанр-слике буду мале и да показују оно што је незнатно. У супротном, њихова садржина не би била достојна уласка у уметност. Наспрам перспективе мислилаца који хипостазу уметности виде у самовласном проналажењу и произвођењу узвишених форми, различитих од природе, дела италијанских и холандских сликара бивају препозната као најцењенији узор, који очитују спољашње форме у реалности (в. Хегел 1986: 171). На том трагу, реалистичке слике српске књижевности почивају на симболици форме која има своје утемељење у природи. Жанр-слике немају вредност као појаве непосредне стварности, оне су заправо симболичне форме, које изражавају појаве унутрашњег

и духовног живота. Дакле, уколико прихватимо идеју о надмоћи и ненадмашивости форми које већ постоје у природи, жанр-слике могу задобити статус идеалне форме духовног оспољавања, јер природа није разумевана у буквалном смислу, већ као спољашњи лик духа који се отеловљује. Природне форме захваљујући томе постају идеализоване, јер „идеализовање значи управо то уношење у дух, то стварање и уобличавање од стране духа” (Хегел 1986: 167).

3. 2. Жанр слике и фолклорна традиција

Прихватајући идеју да је књижевни жанр систем остварен говором а подстакнут новонасталим језиком, узимамо у разматрање смену системâ, односно књижевну генезу и еволуцију жанра слике у српском реализму. Питање улоге суседних жанровских ентитета поставља се као примарни задатак историјске поетике, будући да један жанр није изолована појава, већ саставни елемент ширег система – књижевности. Сходно томе, онтологија жанра слике зависи од функције у том систему, јер „постојање једне чињенице *као књижевне* чињенице зависи од њеног диференцијалног квалитета” (Тинјанов 1970: 290). Упоредјујући жанр слике, како са кратким приповедним обрасцима из фолклорне традиције, тако и уметничким облицима реалистичке литерарне праксе, издвајамо структуралне доминанте слике, захваљујући којима овај жанр стиче своју посебну књижевну функцију.

С обзиром на то да је могуће препознати неколике разлике и сличности кратке приче и жанра слике, отвара се питање њихове међусобне жанровске сродности. Наиме, ако је слика посебна врста кратке приповетке, може ли се њено порекло довести у везу са древном уметношћу књижевног изражавања? Ако постоје докази да је кратка прича „заиста најстарија књижевна форма, која је претходила балади и епу и формирала њихов нуклеус” (Лоафер 1989: 54), није ли онда могућно и слику довести у везу са непатвореном уметношћу, која се одувек свакодневно практикује? Чини се, техника сказа поткрепљује управо ту могућност, будући да се знатан број слика заснива на најстаријој комуникативној ситуацији. Често конципирање радње око једног јединог лика представља још једну спону кратке приче и жанра слике. Међутим, упркос генетичкој сличности, издваја се начелна генеричка дистинкција: жанр слике не концентрише сва своја приповедна средства и чиниоце ка кулминативном завршетку једног појединачног ефекта. Када не приказује једну појаву или јунака у статичном стању, слика поседује сажети класични заплет, међутим, не конструише узлазну линију радње градивним поступцима до момента изненадног ефекта или поенте. С друге

стране, тврђење да се жанр кратке приче може диференцирати искључиво захваљујући описаном компликованом компоновању радње, преиспитано је у посебним истраживањима, која подсећају да и поједини романи могу имати сложенију композицију и кулминацију фабуле (в. Лоафер 1989: 58). Сходно томе, премда није формално савршена, слика оскудношћу материјала и умањењем опсега садржине дели примарно жанровско обележје са жанром кратке приче: „обим развоја радње, не врста развоја радње; избор поступака не избор интенције” (Лоафер 1989: 58), то је оно што слику чини различитом од романа, драме или класичне реалистичке приповетке.

Анегдота је у досадашњим истраживањима препозната као једна од примарних приповедних категорија, којом се српска реалистичка приповетка²¹ повезала са фолклорном традицијом. Такав закључак имплицира уверење да је анегдота пресудно утицала и на уобличење жанра слике. Међутим, како је новела током свог развоја формирала извесне специфичности, под окриљем историјске поезике усталило се разликовање анегдоте и новеле, што ствара теоријски проблем у нашем истраживању:

„анегдота се препознаје по својој комичној усмерености, духовитости, парадоксалности, по краткоћи и крајње једноставној композицији (епизода или серија кратких епизода), по, може се рећи ’ситуативности’, док је новелистичка народна прича знатно озбиљнија и ’морално поучнија’, вуче ка авантуризму (приказивању променљивости!), ка сложенијој композицији” (Мелетински 1996: 28).

Да ли је српски реалистички жанр слике обликован анегдотским или новелистичким утицајима? Уколико прихватимо уверење да су новеле „озбиљније” приповедне категорије, јер у поређењу са анегдотом имају пословични карактер, упркос томе што новелистички актери неретко припадају

²¹ „Права историја српске приповијетке, *тренутак њеног настајања*, почиње кад прича (фабула) превазиђе опсег анегдоте и других једноставних облика и истовремено их укључи на различитим плановима текстуализације, а као чиниоце активира вријеме, прилике/средину, случај, индивидуализоване јунаке, с извјесним заплетом као везом каузалних односа између више чинилаца фабуле.” (Иванић 2008: 120)

каталогу анегдотских јунака (препредењаци, варалице, будале, наивчине, шаљивције), стиче се утисак да су новеле својом усмереношћу ка „памети” и мудрости, ка јунацима који ипак превазилазе тешка искушења, извршиле претежнији утицај на конципирање реалистичког жанра слике. Авантуристички елементи (Игњатовић), те снажна моралистичка интенција (Шапчанин, Јакшић, Веселиновић), одсуство апсурдних парадокса својствених анегдоти, те непостојање лукавства, које се у анегдоти готово по правилу „реализује у радњи као што је варање или лакрдијање” (Мелетински 1996: 38), све изречено упућује на закључак да су новелистичка структурална обележја имала значајну улогу у формирању жанра слике до појаве Симе Матавуља, Стевана Сремца и Радоја Домановића. Тек крајем епохе реализма, у хумористичким сликама, или пак у пародичним облицима, преовладаће анегдотични приповедни принцип, утемељен на извођењу „комичног ефекта из парадоксалног несклада између норме и описа” (Мелетински 1996: 40), то јест феномен специфичне „карневализације” фикционалног света. Када је посредни статус уметничке новеле у реалистичком жанровском систему, сложеност форме и прецизнији распоред мотива у причи, такође су препознати, као и виши степен артизма у компоновању фабуле, те се новели на хијерархијској лествици жанрова може доделити позиција у средини – иза романа и испред приповетке (Лаза Лазаревић, Драгутин Илић) (в. Vukićević Ћorbić 1998: 61).

Уколико прихватимо замисао Андреа Жола, блиску онтолошкој књижевној критици, о стваралачкој делатности самог језика, жанр слике можемо довести у контекст „преткњижевног” уметничког обликовања. Премда из Жолове научне перспективе сви књижевни родови, врсте и жанрови писане традиције чине „сложене облике”, какав је и жанр слике, приметан је извесни дослух слике са једним од првобитних облика изражавања, односно „једноставним обликом” – меморабилама. „Духовном заокупљености *чињеничним*” (Jolles 2000: 195) настаје облик меморабиле, близак новинском или историјском исечку, који издваја из општег збивања некакву конкретну појединачност. Исечци својом целовитошћу предочавају појединости „на такав начин да у својим односима и у свом заједништву објашњавајући, разлажући, срањујући и супротстављајући истакну смисао збивања” (Jolles 2000: 188). Дакле, меморабиле немају унапред задати

властити облик, будући да језик преуређује и захвата жељени феномен. Језик разлучује, дели, смањује или продубљује конкретне представе окупљајући оно што је у њима битно. Ову врсту духовне заокупљености историјом, чињеничним које постаје конкретно, слутимо и у жанру слике, особито у фолклорном реализму. Но, када је реч о књижевним делима поетског и високог реализма, чини се да би прецизније било говорити о активирању приповедних средстава, карактеристичних за меморабиле, него о посредовању овог једноставног облика. Жанр слике приказује измишљено као чињенично не би ли био признат као ваљани облик естетике веродостојности и један од важних феномена културе, којим се утемељује људски свет.

Како је до сада примећено, поред реалистичке приповетке, и новела настаје „из бајке и анегдоте” (Мелетински 1996: 327), што отвара питање поетичких сличности новеле и жанра слике услед истоврсног анегдотског жанровског језгра. Уколико прихватимо књижевнотеоријско одређење новеле као кратке прозне врсте, коју одликује „изузетност неког догађаја и изузетност лика, експонираног само у једној позицији” (Solar 1985: 72), новели се може приписати извесна надређеност у односу на друге, краће приповедне обрасце, шта више „као новеле функционирају тада и сасвим кратке анегдоте и дуже приповијетке ’из живота’, крајње сажете кратке приче с јаком поентом, као и кратке ’слике’ с изузетном атмосфером које немају никакав особит ’обрт’ у радњи” (Solar 1985: 47). У теорији књижевности наведени облици бивају сврстани у скупину новелистичких жанрова. Међутим, историја књижевности захтева да се потцртају начелне жанровске инваријанте сваког појединачног књижевног ентитета.

Када је посредни однос слике и новеле, осим анегдотичности, приметно је заједничко структурално својство ових жанрова – „оквир” – који симулира непосредну повезаност текста са вантекстуалном стварношћу. Увођењем различитих идеја, идеолошких ставова, стилова или приповедача, „оквир” може представљати средство прекодирања. Поред елементарне легитимизујуће функције, неретко има и само формалноинтеграциону улогу, којом не утиче на структуру појединих новела, те стичемо уверење да „оквир” није могуће фиксирати за један наративни облик или тип (в. Брајовић 1995: 74-77). Сходно томе, „оквирну” приповедачку ситуацију можемо одредити као један од

најважнијих чинилаца и жанра слике. Упркос томе што „оквир” представља „само с аспекта ’генезе’, али не и с аспекта ’еволуције’ аутентично новелистичко обележје” (Брајовић 1995: 77), потврђује наративну блискост реалистичког жанра слике и новеле. Дакле, схематизовани приповедни образац (један догађај и/или један лик), односно тематско ограничавање, те поступци сажимања и „оквирна” наративна парадигма, потврђују прожетост жанра слике новелистичким елементима. Међутим, садржинска и формална фрагментарност новеле и слике не подразумевају једначење ових жанрова, особито ако узмемо у обзир сазнање да се новела одликује „веома високим степеном структурираности” (Мелетински 2009: 253). Док се наративна природа слике чешће утемељује монолитним и монолошким сказом, у оквиру којег се склоп догађаја развија на класичан начин (експозиција, заплет, расплет), успон радње у новели готово у потпуности зависи од кулминативног момента и неочекиваног преокрета. То је карактеристика која суштински подваја ове кратке приповедне обрасце.

Причања о животу – самосталну жанровску категорију савремене усмене прозе – могуће је довести у везу са реалистичким жанром слике. Причања о животу обухватају не само облике који настају спонтано из свакодневног разговора већ и „усмена причања која слушамо путем радија и телевизије” (Вошковић Стули 1985: 160). Попут почетне оријентације жанра слике ка документарном и публицистичком, причања о животу крећу се од политичке фразеологије до сликовитог причања. Тематска паралела је, такође, уочљива, с обзиром на то да се као стални мотиви причања издвајају породични живот, рад, рат и ослободилачка борба (в. Вошковић Стули 1985: 160), управо они мотиви који су конститутивни за слику из рата или слику из сеоског живота. Премда постоји теоријски проблем приликом разграничавања мемората и причања о животу, будући да се оба облика темеље на сећањима и сведочењима, Маја Бошковић Стули скреће пажњу да термин меморат неретко обухвата казивања о натприродним бићима и појавама. Термин ’причање о животу’ остаје резервисан за „сјећања о реалним доживљајима и догађајима” (Вошковић Стули 1985: 147). Како подразумева казивања наратора о властитом животу, тако и приче које су наратору казивали савременици или преци, сказ – дистинктивно обележје жанра слике, представља на известан начин писану верзију усменог казивања о животу.

Међутим, поступак сећања, чак и онда када садржаји не захватају фантастично, изневерава естетику веродостојности. Упоредјујући причања о животу са меморабилама, из класификације једноставних облика Андреа Жола, стиче се уверење да меморабиле, као „исечак збиље” задржавају своју усмереност ка чињеничном, за разлику од причања о животу, која

„субјективношћу и особеним карактером, кратким трајањем, с оријентацијом према исказивању исјечка збиљског живота, *но ипак без праве, објективне документарности*, с могућим заметком фикције, с елементарном књижевном структуром, са становитом аналогношћу, али не и једнакошћу с традицијом и мотивима ’класичних’ врста усмене књижевности” (Bošković Stulli 1985: 161) [подвукла А. Ж.],

откривају виши степен литераризације и постојаније сродничке релације са уметничком прозом. У позицији између меморабила и причања о животу, српски реалистички жанр слике својом начелном склоношћу ка актуелним и конкретним појединостима из живота додирује се са меморабилама, док се преплет са причањем о животу одвија у процесу напуштања „истинитог” приказа „реалности”, током опредељења за нове литерарне обрасце и поетску „надградњу” стварности.

Уколико узмемо у обзир да „оквирна” приповедачка ситуација, прихваћена из новелистичког модела, у реалистичком контексту присваја нова конструктивна значења, односно постаје знак еволутивних процеса услед потребе за увођењем „реалних” одредница времена и простора, наслућујемо да се књижевна функција једног новопрепознатог жанра налази управо у посебном „начину коришћења старих поступака” (Tinjanov 1970: 272). На том трагу може се разумети и Сремчев повратак анегдотичности, посредством које се дезаутоматизује књижевна морфологија жанра слике.

На основу реченог, еволуција се испоставља као „промена односа чланова система” (Tinjanov 1970: 299) посредством нових функционализација формалних елемената, што се остварује жанром слике у српском реализму. Сходно томе, „оквирна” приповедачка ситуација у жанру слике дејствује не само као граница литерарног и ванлитерарног (ако ванлитерарно постоји) већ попут знака који упућује на сличност структуралне организације књижевног и ликовног дела. Када

је посреди нова улога сказа, или пак савременијих причања о животу, стиче се уверење да жанр слике посеже за овим приповедним техникама ради веродостојног подражавања народног језика. Ипак, уколико узмемо у обзир да се стилизација усменог приповедања у знатном броју примера темељи на сећању једног јунака, слутимо да „у наивном односу слушатеља према приповједачу влада интерес да се испривовиједано запамти” (Benjamin 1986: 177). Улога слушалаца у реалистичком жанру слике битно се иновира, јер „средишња је тежња непристрана слушатеља осигурати себи могућност репродуцирања” (Benjamin 1986: 177). Ако поетика реализма још увек верује у вредност искуства, особито свакодневног искуства и памћења, онда сказ постаје пуновредно средство размене искустава, средство заснивања традиције и историје. Међутим, савременост као учестало полазиште сказа упућује на још један моменат новине у функционализацији овог жанровског обележја, будући да јунаци нису носиоци апсолутне прошлости, односно јунаково мишљење о самој себи није подударно мишљењу друштва, породице или слушалаца. Како се сказ неретко јавља у форми исповести (Јакшић, Веселиновић, Вукићевић) и саморазобличавања, постаје приповедни начин тражења „новог погледа на самога себе (без примеса гледања других)” (Bahtin 1989: 468), и језички гест распада целовитости и затворености епског света.

3. 3. Компаративистички аспекти жанра слике

3. 3. 1. Српски реалистички жанр слике и „физиолошки” књижевни жанрови

Постојање жанра слике у српској књижевности поткрепљују књижевнотеоријска и књижевноисторијска истраживања спроведена у светској и српској научној традицији²². Премда су мале приповедне форме несумњиво изучаване у ширем научном опсегу, наш преглед обухватиће само ауторе и дела оних књижевности у којима су се развијали генерички сродни жанрови: слика, сличица, очерк, скица, физиологија. Сходно томе, компаративистички аспекти жанра слике превасходно ће бити усмерени ка теоријским закључцима француске, руске, енглеске/америчке, немачке и пољске научне мисли. Како у књижевној историји није постигнута сагласност о одлучујућем степену утицаја страних литература на српску књижевну праксу (в. Иванић 1996: 23-24), развиће жанра слике пратимо као сложени процес, кроз узајамни контакт домаће и стране приповедне традиције. Посреди је читава хијерархија или мрежа разноврсних узора, који у спрези са једноставним фолклорним облицима приповедања, превасходно анегдотама и меморабилама, очитују динамични процес трајања и

²² Види: А. И. Байрамукова, Картины русского быта В. И. Даля: филологические приоритеты автора, *Стил*, бр. 10, 257-269, 2011; В. Вулетић, Руски очерк и српска реалистичка приповетка 19. века, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XVI/2, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, 569-583; *Краткий словарь литературоведческих терминов*, Л. Тимофеев, М. Венгров (ред.), Москва: Учпедгиз, 1963; О. В. Ловцова, Политические и социально-бытовые очерки Бальзака 30-х годов XIX века, *Учен. записки МГПИ им. Ленина*, т. 86, Москва: Каф. Зарубежной литературы, вып. 2, 19-56, 1954; W. Reichart, Washington Irving's Influence in German Literature, *The Modern Language Review*, Vol. 52, No. 4 (Oct., 1957), pp. 537-553; *Rečnik književnih termina*, D. Živković (ur.), Banja Luka: Romanov, 2001; *Rečnik književnih rodova i vrsta*, G. Gazda, S. Makovska (red.), prevela Ivana Đokić Saunderson, Beograd: Službeni glasnik, 2015; Eberhard Seybold, *Das Genrebild in der deutschen Literatur*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1967; Т. Якимович, *Французский реалистический очерк. 1830-1848 гг.*, Москва: Издательство Академии наук СССР, 1963;

преобразбе жанра слике, црте и цртице не само у српској већ и општој књижевности.

У француској теорији књижевности термин 'tableau' јавља се још у антици и означава призоре из класичне митологије, историје или *Библије*, у средњем веку осамостаљује се као посебан позоришни облик – „tableaux vivant” („живе слике”), док у 18. веку у Француској добија световни карактер (в. *Речник књижевних термина* 2001: 839). Жанровска самосталност слике ('tableau') у односу на физиологију ('physiologie') и панорамску књижевност назначена је у раду Маргарет Коен (Margaret Cohen) „Панорамска књижевност и изумевање жанрова свакодневице” („Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres”) и истраживању Шерон Маркус (Sharon Marcus) „Вратар и урбана опсервација” („The portière and urban observation”). Термин 'слика' ('tableau'), прецизније у множинском облику 'слике из Париза' ('les tableaux de Paris'), препознат је као надређени жанр свакодневице, док се физиологије и панорамска књижевност одређују као подврсте овог жанра (в. Cohen 1995: 250; Marcus 2004: 349). Слика, посебна врста мале приповетке, сагледава се у историји француске књижевности као старији и трајнији жанр у односу на наведене подврсте, будући да се слике из париског живота јављају последњих деценија 18. века настављајући свој књижевни живот и током епохе реализма.

Након ослобођења од шпанске владавине и прихватања протестантизма, тематизација свакодневног живота, започета у холандском жанр-сликарству 17. века, јављала се спорадично у европским књижевностима и филозофији просветитељства. Међутим, сфера свакодневице добија на значају након Француске револуције, јер „воља и револуционарни принципи теже да се распростру свуда, да окупе људе у једном и недељивом простору грађанскога жара и чистоте срца” (Starobinski 2009: 250). Преузимајући већ делимично афирмисане теме жанр-сликарства, француска књижевност изнедрила је нови приповедни жанр – слику ('tableau'). Француском револуционарном режиму погодују књижевни жанрови с минимумом трансценденталног садржаја, будући да се под окриљем тадашње капиталистичке демократије развија нова митологија светлости и врлине. Политика након Револуције изазвала је у првом тренутку оштру поделу друштвеног тела на приватну и јавну сферу, на апстрактне

политичке идеје мушког света и простор домаћег живота, у којем жена има примарну улогу. Ипак, појава физиологијâ 20-их година 19. века, оријентисаних ка градском и актуелном животу, измениће и слике из париског живота, јер је визуелна култура Јулске монархије (1830-1848) „инкорпорирала простор свакодневице у свој режим транспаренције” (Marcus 2004: 356). Јавна сцена и урбане опсервације опчињавале су ауторе физиологијâ, док су писци сликаâ (tableaux) покушавали да сачувају интиму кућног простора. Оно што је у почетку разликовало ове жанрове била је усредсређеност физиологије на социјалну позицију и моралне аспекте књижевних ликова. Нарација жанра слике зависила је, дакле, од приватног простора свакодневице, док се поджанр развијао попут једне врсте социјалног портрета. Ипак, „физиолошки”²³ импулс урбане културе, оспољен у намери „читања” људи или градова, у интерпретацији скривеног живота на основу спољашњих знакова припадности одређеном сталежу, учинио је свакодневни живот саставним делом наратије о граду. Унутрашњи простор куће постаје доступан оку посматрача посредством јавног простора (в. Marcus 2004: 349).

Аутори физиологијâ преусмеравају своју пажњу са друштвених типова на „физиологију” града (тргова, кафанâ, позориштâ, улицаâ), те „физиологију” народâ²⁴ и животињаâ (в. Benjamin 1986: 44). У српском књижевном оквиру, тежња да се серијом кратких записа представе карактеристике једног народа приметна је већ у насловима збирки Милана Ћ. Милићевића (*Зимње вечери: приче из народног живота у Србији, Међудневица: писма, приче, и слике из живота у Србији*) или

²³ На настанак књижевних „физиологија” утицао је проналазак физиогнобриса, апарата који је Жил Луј Креријан измислио 1786. године. Посреди је апарат којим се комбинују два различита начина портретисања: силуетирање и гравирање; посредни је систем паралелограма способан да се помера по хоризонталној равни и оставља обресе цртежа помоћу игле (в. Benjamin 2006: 147).

²⁴ Када је посредни руски физиолошки очерк, Гогољева збирка *Вечери у сеоцету крај Дикањке* (први део 1831, други део 1832), представља зачетке овог жанра: „Основна вредност прве Гогољеве збирке приповедака састоји се у томе што је то истинска књига о народу, о народном животу. Време када је Гогољ писао своју књигу карактерише се појачаним интересовањем за народни живот, народне обичаје, народно уметничко стварање. Двадесетих година појавило се неколико књига о Украјини и Украјинцима. Гогољ је несумњиво био под утицајем те струје у културном животу своје земље. Радећи на својим приповеткама, Гогољ је брижљиво прикупљао етнографски материјал.” (Лалић 1970: 21)

Павла Марковића Адамова (*Слике и прилике из српског живота*), док се траг „физиологије” животиња наслућује у наслову једне Милићевићеве црте („Хајка: неколике белешке из живота животињскога”). Како је наслов ове црте дат у иронијском кључу, стичемо уверење да је аутор, знајући за ову врсту физиологија, упутио подсмех спајању књижевности и зоологије.

Оно што здружује француски жанр слике са физиологијама јесте истоветни контекст у којем се појављују – штампа. Ипак, говорећи о „физиолошкој” књижевној пракси, Валтер Бењамин разликује слику од физиологије по степену публицистичности:

„’Физиологије’ су пратиле типове на какве наилази онај тко је стао разгледати трг. Од летећег уличног трговца с булвара до гизделина у фоајеу Опере није било ниједног лика из паришког живота којег не би оцртавале ’физиологије’. Велики је тренутак те врсте почетак четрдесетих година. Висока је то школа фељтона.” (Benjamin 1986: 43-44)

Бењамин заправо истиче тренутак процвата овог поджанра, који је уследио захваљујући Балзаковој серији физиологија из тридесетих година. С друге стране, критичар издваја разгледање трга или ма које друге јавне сцене, као начелну склоност писаца панорамске књижевности. Панорама, као још један поджанр слике, делећи извесне карактеристике са физиологијом, остаје само на нивоу дескрипције простора великог града. Физиологије се, међутим, развијају карактеризацијом ликова и перспективизацијом градског простора, тумачењем односа и потенцијалних сукоба међу друштвеним слојевима. Издвајајући сличности и разлике, Бењамин о сликама у француској књижевности казује: „Те су се књиге састојале од појединачних скица, које као да својом анегдотском одјећом опонашају пластично прочеље оних панорама, а информативним фондусом њихову широко распрострањену позадину.” (Benjamin 1986: 43) Док су панораме углавном подразумевале само низ описа очигледних градских феномена, слике су исцрпније визуелизовале одређени простор дајући прегршт наративних информација из историје, географије или етнологије. Бењаминов осврт на анегдотичност слике потврђује да овај жанр није наративно засићен само статичним мотивима.

Флуидан однос између унутрашњег и спољашњег простора узроковао је узајамно дејство слике и физиологије. Иако се на рацијом слике првенствено обухватао само изглед фасаде или собе, од 1830. године „простор куће постаје идеалан оквир за визуелну опсервацију града” (Marcus 2004: 349). Овај моменат одлучујуће је утицао на еволуцију жанра слике, спремнију сада не само за екстеријер већ и савремени живот грађана. Жанр слике осавремењен је, дакле, урбаном опсервацијом, изворно пониклом у физиологијама. Премда је веома кратко трајала пракса писања физиологија, поджанр је заслужан за будућу афирмацију жанра слике. Услед фрагментарног приступа и знатније отворености за сублитерарне манире, физиологије нису могле домаћити успех који су слике оствариле својом издашном на рацијом. С друге стране, физиологије су макар привидно преузеле безазленост и лагодност жанра слике након протеривања сатире из културног живота Француске и поштравања цензуре 1836. године (в. Benjamin 1986: 44). Књижевност се ствара једном врстом „договореног” језика, који описује једноставност грађанског живота и рада, брачни морал или сјај младалачких доживљаја, потискујући супарничке односе револуционара и монархиста, „лагодност тих описа уклапа се у изгледу и понашању доколичара, шетача (flâneur)” (Benjamin 1986: 44). Безинтересна дескрипција стварности постала је једна од маркантних карактеристика жанра физиологије.

Утврдивши да кућа представља привилеговани наративни објекат жанра слике, Шерон Маркус је закључила да формална обележја слике одговарају архитектонским својствима грађевине:

„Иновирајући дугогодишња једнака својства литерарне и архитектонске конструкције, насловне илустрације (фасаде) неколиких збирки слика експлицитно репрезентују обим тих збирки попут архитектонских обележја конструкције, и обратно, слике учестало призивају метафору грађевина као метафору књига, страница и линија, не би ли читаоцима подариле способност да „дешифрирају” грађевину као што би дешифрирали текст.” (Marcus 2004: 350)²⁵

²⁵ „Updating long-standing equations between literary and architectural construction, the frontispieces of several tableaux explicitly represented their own volumes as elements of architectural construction and, conversely, the tableaux frequently invoked the metaphor of buildings as books, pages,

Како слике српског реализма фолклорне фазе углавном визуелизују сеоска дворишта и куће/школе/општине/цркве/, то јест сеоску кућу и окућницу, или фасаде јавних грађевина и њихову унутрашњост, слутимо да описи тих наративних објеката јесу метафоре које откривају структуру жанра слике. Двориште (школско, црквено) са оградом или прилаз некој установи може упућивати на први наративни ниво слике – хронотоп причања или тзв. „оквир”, док сама грађевина представља централни ток наратије – хронотоп приче²⁶. Према не представљају универзална својства слике, ови приповедни поступци добро расветљују повезаност жанра слике не само са ликовном уметношћу већ и архитектуром.

Поред тога што кућа (грађевина) са окућницом метафорично може указивати на спољашњи и унутрашњи хронотоп, кућа постаје повлашћено место осматрања простора приче и омогућава спектар разностраних приповедачких перспектива. Граница између приватног и јавног простора постаје флексибилна. С друге стране, лабилности границе доприноси и елементарни поступак физиологија, „проверени поступак фелтона: наиме, да се од булвара начини интеријер” (Benjamin 1986: 45). Паралелно са овим претварањем булеварâ, улицаâ, тргова у „ентеријер”, аутори књижевних слика „замисљали су да куће могу бити толико транспарентне (провидне) колико и град” (Marcus 2004: 350). Може се рећи да је то тренутак настанка реалистичке конвенције „транспарентности”, с обзиром на то да су писци веровали у идеју наративног представљања непосредне стварности. Слика се у књижевности реализма разумева као „огледало” емпиријске датости, попут „прозора”, „стакленог зида”, „провидног” жанра, чији језик директно упућује на референцијални свет. Међутим, концепт „транспарентности” радије бисмо довели у везу са метафоричким значењем, које упућује на „скуп техника које књижевном тексту дозвољавају да продре до неизречених мисли и осећања његових ликова, вештачки заобилазећи визуелну

and lines, as if to endow readers with the ability to decipher a building as they would a text.” (Marcus 2004: 350)

²⁶ О односу фолклорних и реалистичких хронотопа причања, као и односу унутрашњег и спољашњег хронотопа, видите студију Драгане Вукићевић *Писмо и прича* (в. Вукићевић 2006: 153-167).

барјеру која за стварне очи у стварном животу (као и за приповести које се стварним животом баве) остаје заувек непрелазна” (Кон 1997: 69). Према мишљењу Дорит Кон, реалистички текстови нису толико „транспарентни” колико се током епохе реализма веровало да јесу²⁷. Кућу као осматрачницу не подразумевамо у контексту метафоре Паноптикона, јер кућа може, означавајући доминантну тачку гледишта приповедача или лика, придружити наративном свету двосмислене или плуралне политичко-етичке вредности.

Тумачећи двоструки почетак и завршетак Балзакових прича, Жан Русе скреће пажњу на интерактивни однос јавне и скривене друштвене сфере, који се открива посредством различитости места и времена примарне и секундарне приповести. Двострукост хронотопа доприноси ефекту секундарне, испричане приче.

„То је оно што долази из другог света, кроз уста казивача, свет драме продире у затворене и удобне салоне отменог париског друштва. Тај казивач, који припада и једном и другом свету, делује као посредник; он преноси несреће и свирепости из спољашњег света до добро заштићених слушалаца, пружајући им могућности да уживају у тренутној идентификацији.” (Ruse 1990: 162)

Причање се, дакле, конфигурише као механизам здруживања светова, као стратегија продора савремених хтења у скучени салонски свет. Премда у српској књижевности реализма слике из сеоског живота нису могле остварити визуелизацију града, актуелне друштвене прилике и политичка воља престонице

²⁷ Осим што појам „транспарентности” нећемо тумачити у контексту реалистичког захтева за „одражавањем” стварности, овај концепт не доводимо у везу са Фукоовим „паноптичким виђењем”, будући да архитектонска оптика куће (грађевине) у реалистичким сликама не подразумева једносмерно „виђење” какво Паноптикон усваја. Према Коновој, паноптицизам може се евентуално применити на односе центара моћи, представљених унутар фикционалних светова на начин постојања у стварном свету, док примена на формалне поступке, на однос приповедача и књижевних ликова, није поуздана. Визуелна метафора Паноптикона не може се изједначити са приповедањем свезнајућег приповедача, јер он „може да перципира само манифестно понашање” књижевних јунака, „није у стању да продре у њихову свест или да види свет њиховим очима” (Кон 1997:69). На основу овог закључка, стичемо уверење да доминантна позиција, из које се посматра фикционални простор, не открива искључиво једну идеолошку оријентацију. Кућа као тачка гледишта може укључити двосмислене или плуралне политичко-етичке вредности.

уређују и условљавају организацију живота на селу. Убрзани развој урбане културе преорјентисаће и жанр слике ка догађајима из варошког или београдског живота. Опредељена у смислу форме или жанра, слика се у опусима српских реалистичких писаца јавља као производ есејистике просветитељства и „физиолошке” књижевне поетике. Остајући дуго у оквирима сеоске тематике, жанр слике усвојио је, посредством руске „физиолошке” списатељске традиције²⁸, начине визуелизације приповедног света својствене француским сликама и физиологијама. Модуси истраживања социјалног простора и мерила сагледавања сеоског живота иманентни су урбаном типу опсервације. Развој ове модерне опсервације, утемељене у научној методологији, добија на значају у српској прози високог реализма. Не само путеви, тргови, улице и терасе већ и мултикултурални медитерански градови, „транзитна места са којих се добро види и чује, карактеристични су хронотопи Матавуљевог дела” (Вукићевић 2014: 170). Међутим, слике из сеоског живота показатељи су да се дух урбане културе, унутар које не постоје невидљива места и тајни догађаји, инкорпорирао притајено у ткиво српске књижевности знатно пре (пост)реалистичког устоличења тематике града.

Термин ’физиологија’ подразумева заправо француску варијанту очерка. Међутим, као што је термин ’слика’ у српској књижевности употребљаван приликом насловљавања збирки приповедне прозе, тако је и термин ’физиологија’ имао ширу примену улазећи у наслове збирки или свешчица цепног формата, чак и дужих наратива као што је Балзакова *Физиологија брака* (1829). С друге стране,

²⁸ Један од значајних представника жанра слике у руској књижевности био је Михаил Салтиков Шчедрин, који након Тургењевљевих *Ловчевих записа*, објављује своје *Губерниске слике* уводећи мотивацију путовања, сказ, описе појединачних личности и збивања у Крутогорску. Одјек „физиолошке” књижевне моде препознајемо у Шчедриновој збирци: „У једном од далеких кутова Русије постоји град који ми је некако нарочито прирастао за срце. Он се не истиче величанственим зградама; у њему нема Семирамидиних вртова, у дугом низу улица нећете наићи чак ни на једну двоспратницу, па ни улице нису калдрисане; али у његовој физиономији има нечег спокојног, патријархалног, што умирује душу тишином која влада у његовим улицама. Улазећи у овај град ви као да осећате да се ваша каријера овде завршила, да ништа више не можете тражити од живота, да вам остаје само да живите од прошлости и да преживате своје успомене.” (Салтиков Шчедрин 1951: 5)

како је Балзак првих деценија деветнаестог века написао више од стотину кратких текстова, сматра се зачетником жанра физиологије, то јест реалистичког (физиолошког) очерка²⁹. Два циклуса: *Кодекс часних људи* (1825) и *Мали критички и анегдотски речник париских уличних натписа* (1826), представљају примере Балзакових физиологија. Сатирично критикујући буржоаску класу, француски писац ствара каталог ликова који ће ући у *Људску комедију*. Балзакове физиологије објављиване у дневној штампи током 30-их година биле су веома кратке, редуковане на елементарне црте људске нарави, са знатним уделом журналистичких стилских вредности. Премда су посредни политички и социјални текстови, оријентисани ка памфлетизму и дисквалификацији државног уређења, за процват малих форми значајан је податак да је Балзак само у часопису *Карикатура* за две године (1830-1832) објавио више од стотину физиологија (в. Ловцова 1954). Тек од 1840. године писаће комплексније и дуже физиологије, од којих ће поједине прекомпоновати у романе. Представници овог жанра у Француској били су и Пјер де Беранже, Жорж Санд, Фредерик Суле, Анри Моне и др. Физиологија (реалистички очерк) као самостални жанр истовремено представља најбољи пример белетристике, штампе и публицистике у време Јулске монархије, захваљујући увођењу читалаца у актуелну полемику између буржоаских и револуционарних начела, те подстицању напретка филозофско-историјских идеја демократске литературе (в. Јкимович 1963)³⁰.

²⁹ „Другое произведение Бальзака 20-х годов это – *Маленький критический и анекдотический словарь парижских вывесок*, вышедший под псевдонимом „Праздношатающийся”, включает в себе небольшие юмористические, а подчас и сатирические описания вывесок, украшающих фасады парижских модных магазинов и всевозможных лавчонок. Эти описания являются, в сущности, зародышевой формой очерка. Произведения в этом роде были очень популярны в 20-е - 30-е годы в парижской прессе, назывались они ’физиологиями’, что означало описание с натуры.” (Ловцова 1954)

³⁰ „Реалистический очерк — жанр, представляющий одновременно передовую беллетристику, прессу и публицистику времен Июльской монархии, вводит нас в атмосферу непосредственной полемики между носителями буржуазных и революционно-демократических взглядов в истолковании французской истории, помогает полнее ощутить воздействие прогрессивных философско-исторических идей на демократическую литературу данного периода.” (Якимович 1963)

У *Речнику књижевних термина* очерк³¹ (рус. очерк) одређује се као „руски термин за жанр приповедне прозе у коме се фабула темељи на неком истинитом догађају и стварним личностима, а обрада тежи ка уметничкој креацији” (*Речник књижевних термина* 2001: 541). Очерк је препознат као колебљива и неодређена форма приповедања, која по својој склоности ка документарности подсећа на публицистичке жанрове, особито на репортажу. Очерк поседује извесне композиционе сличности и са портретом као засебним приповедним обликом, којим се у приповеци или роману наглашено индивидуализује један лик. Премда се одликује концизношћу описа и фрагментарношћу материјала, и тако приближава цртици, очерк се, с друге стране, по ширини захвата може упоредити са приповетком, приповешћу, па чак и романом (в. *Речник књижевних термина* 2001: 541). Уколико узмемо у обзир начелна поетичка својства овог жанра, руски очерк можемо сагледати као пандан жанра слике у српској реалистичкој књижевности³². Премда је у тренутку настанка очерк композиционо и стилски био ближи цртици, након еволуције у руској реалистичкој књижевности, очерк и формалним и садржинским квалитетима превазилази ону врсту прозе која се у нашој теорији књижевности назива ’цртицом’, јер „ако су описи сликовити, ако одушевљавају, они онда нису копије, нису увек бледи преписи који ништа не казују, већ уметничко приказивање лица и догађаја” (Bjelinski 1948: 247). Витомир Вулетић у свом раду „Руски очерк и српска реалистичка приповетка 19. века” (1973) први је указао на важност руског очерка за српско прозно казивање. Како се жанр слике међу писцима и критичарима у почетку доживљавао као документ који даје „фотографски” снимак стварности, приметна сличност са руском приповедном формом постоји. Ипак, без обзира на публицистичност

³¹ Реч ’очерк’ може се превести као скица или цртица. Очерк потиче од глагола ’чертить’ (цртати, нацртати) и ’очертить’ (окожити, обручити; описати у општем смислу).

³² Руски превод слике „Рањеник” Ђуре Јакшића из 1879. године иде у прилог нашој тези, будући да у поднаслову текста, објављеног у Русији, налазимо жанровску ознаку ’очерк’ (*Раненый. Очерки изъ сербской войны*. Г. Јакшича. Перев. съ сербскаго. – Москва. Типографія „Современ. Извѣстій”. 1879. Превео Павелъ Каплинь.) (в. *Српска библиографија* 1991: 105).

очерка, истраживачи који су посветили радове овој проблематици³³, усаглашеног су мишљења да је посреди уметнички жанр, који се граничи с новинском репортажом и класичном уметничком приповетком, о чему Вулетић казује:

„Писац очерка има могућности за изражавање и значајно наглашавање своје индивидуалности: он бира тему у складу са својим погледом на свет и у непосредној зависности од својих стваралачких преокупација, он има потпуну слободу избора угла гледања на тему коју одабере, он има право да *домишља* и да из посматране појаве елиминише све оно што смета да читалац види суштину појаве.” (Вулетић 1973: 579)

У руском речнику књижевних термина очерк је уврштен у епске приповедне жанрове (в. *Краткий словарь литературоведческих терминов* 1963: 49)³⁴. Иако се у руској књижевности неретко сусреће и термин ’картина’ (рус. картина), као што је то у наслову збирке приповедака Владимира Даља (*Картины русского быта*, 1861), картина у руској теорији књижевности није задобила жанровско значење³⁵.

³³ Информације о литератури и конгресима, који су у 20. веку били посвећени очерку као жанровској врсти, могу се наћи у тексту Витомира Вулетића „Руски очерк и српска реалистичка приповетка 19. века” (1973), в. 578. и 579. стр.

³⁴ „Жанр литературный (от фр. genre - род, вид) так иногда называют роды литературы (см. Литература): эпический, *повествовательный жанр* (роман, повесть, рассказ, очерк); *лирический жанр* (лирическое стихотворение, песня); *лиро – эпический жанр* (поэма, баллада); *драматический жанр* (трагедия, комедия, драма, водевиль).” (*Краткий словарь литературоведческих терминов* 1963: 49)

³⁵ Термин ’картина’ у речнику (*Толковый словарь великорусского языка*) Владимира Даља (псеудоним Казак Лугански) има следећа значења: „живописна слика, посебно у бојама; усмена или писана жива и светла слика; јаркоцрвени изглед природе” (Даль 2002, II: 94). Према је у својој збирци прича (*Картины русского быта*) Даль само једном у наслову употребио термин ’очерк’, Аџа Бајрамукова препознала је жанровска својства очерка у неколиким примерима (в. Бајрамукова 2011: 265). На основу тумачења Даљевих прича, стичемо уверење да се под картином подразумевала слика, представа или визија у смислу приповедног поступка. Картинама су сматране интегралне визуелне целине сачуване у колективним или индивидуалним сећањима и искуствима. Овом термину ближи би био термин ’жанр-слика’ но слика у смислу како је опредељујемо у нашем раду. Разлоге за тумачење картине као феноменолошке и херменеутичке целине можемо пронаћи и у ослањању појединих руских писаца, све до средине 50-их година деветнаестог века, на Хегелов естетички систем. Милосав Бабовић у својој студији *Руски реалисти XIX века* указао је на критичко мишљење Чернишевског поводом хегелијанског

Премда реч 'образ' (рус. образ) у руском језику такође означава слику, као књижевни термин образ упућује на краћи наративни облик/поступак, портрет или пејзаж најчешће, којим се у приповеци или роману описује људски лик или део природе (в. *Краткий словарь литературоведческих терминов* 1963: 97-98). Очерку је пак додељена позиција одмах иза приповетке (рус. рассказ), што сведочи о популарности и делимичној стабилности овог жанра. Премда се очерк разликује од других приповедних врста по својој тежњи ка веродостојности и чињеничној тачности, стваралачком имагинацијом могу се конструисати и догађаји који се не би могли дешавати у друштвеноисторијској стварности, или се бар не би могли десити на начин како су у очерку уобличени (в. *Краткий словарь литературоведческих терминов* 1963: 102). Овај жанр наративизовао је у почетку само најважније чиниоце догађаја и најкарактеристичније особине људског понашања. Међутим, иако је очерк опредељен знатно нижим степеном фикционалности, постепено су јачали елементи литерарности, те је однос документарног и имагинативног бивао подстицајан за истраживања.

Представници руске натуралне школе³⁶ прихватили су и развијали очерк под утицајем француске књижевности, што потврђују и резултати истраживања предочени у *Речнику књижевних термина*:

„Група писаца (Н. А. Њекрасов, А. И. Херцен, И. С. Тургенев и др.) објединила се у часопису *Отечественные записки* и уз теоријску подршку Бјелинског објавила прозне радове у којима се одсликавао живот и психологија нижих слојева у тадашњем Петрограду. Они су 1845. објавили две књиге *Физиологије Петербурга*, у којима су дали снимак, 'физиологију живота великог града'. У свом *Погледу на руску књижевност* 1846. године Бјелински истиче да овај

схватања појма лепог, које отвара могућности за извесно поистовећивање идеје са сликом, ограниченом формом, чулним или појединачним предметом (в. Бабовић 1983: 15). На том трагу, картина би представљала заправо израз идеје. Међутим, како је Чернишевски у својим текстовима релативизовао естетичко јединство идеје и слике, те категорију лепог довео у везу са појавама из живота, тако се и значење картине (слике) могло саображавати животу, то јест сценама/призорима из свакодневице.

³⁶ Натурална школа представља књижевни правац у руској књижевности настао 40-их година деветнаестог века, касније познат и као „Гогољев правац”, у оквиру којег је очерк био један од водећих жанрова.

књижевни правац није посве самородан, него да је настао под утицајем француске књижевности.” (Живковић 2001: 517)

У руској књижевној енциклопедији као основне жанровске претпоставке очерка наводе се: усредсређеност наратије на један конкретан објекат приповедања, усмереност не само на типичне појаве већ и посебности/особености тих типичних феномена, инкорпорирање разнородних чинилаца новинског дискурса, научних генерализација, чак и статистичких прегледа (в. *Литературная энциклопедия*; 8 т. 1934: 381-388). Историја очерка била је условљена различитим друштвеним кретањима, што је омогућило успостављање извесне периодизације у развићу ове врсте. Нагли процват очерка наступио је након 1840. године, у доба јачања племићких и буржоаских капиталиста, затим током убрзаног успона демократско-револуционарног покрета (1860-1870), као и након победе пролетеријата. На основу поетичких, идејних и политичких оријентација начињена је и теоријска класификација овог жанра у руској књижевности, те се као подврсте издвајају: (1) физиолошки очерк³⁷, (2) просветитељски очерк и (3) совјетски очерк (в. *Литературная энциклопедия*; 8 т. 1934: 381-388). Физиолошке очерке писали су Булгарин (*Очерки русских нравов, или лицевая сторона и изнанка рода человеческого*, 1843), Њекарасов (*Физиология Петербурга*, 1844-1845), Даљ (*Повести, сказки и рассказы*, 1846), Григорович (*Очерк путешествия по Европейской Турции*, 1848), Салтиков-Шчедрин (*Губернские очерки*, 1856-1857) и др.). Најзначајнија за наше истраживање јесте Тургењевљева³⁸ реиновирана поетика очерка у *Ловчевим записима* (*Записки охотника*, 1852). У опсежној студији посвећеној изучавању овог типа литературе (*Русские очерки*) Костељанец

³⁷ О физиолошком очерку Белински казује: „Роман и приповетка су за писца широко поље с обзиром на главна својства његова талента, карактера, укуса, правца итд. Ето зашто у последње време има тако много романсијера и приповедача. И баш зато су се прошириле и саме границе романа и приповетке; сем 'приче', која већ одавно постоји у књижевности као нижи и лакши облик приповетке, недавно су у књижевности добиле право грађанства такозване физиологије, карактеристични описи разних страна друштвеног живота.” (Bjelinski 1948: 247)

³⁸ О почетку Тургењевљевог стваралачког рада и „физиолошкој” усмерености на уочену и проучену стварност, Белински напомиње: „Таленат г. Тургењева има много аналогije с талентом Луганског (г. Даља). Прва књижевна врста и за један и за други таленат јесу физиолошки описи разних страна рускога живота и руског народа.” (Bjelinski 1948: 275)

је афирмисао Тургењевљево обогаћење очерка превазилажењем „физиологизма” и увођењем фигуре приповедача у овај литерарни жанр (в. Костелянец 1956: 35). *Ловчеви записи* не само да предочавају одређене друштвене класе већ нијансирају и проблематичне појаве из руског живота захваљујући социјалним и психолошким карактеристикама различитих јунака. Дакле, термин „физиолошки очерк” у руским теоријским истраживањима настао је под утицајем масовне продукције француских *физиологија* и може се повезати са интересовањима француских писаца за природнонаучне успехе. Премда су француске физиологије биле окренуте градском животу, физиолошким очерцима у руској књижевности приказиван је и сеоски живот, што се одразило на српску књижевност програмског и фолклорног реализма.

Књижевна мода физиологије деловала је и на пољску литерарну праксу, будући да је око 1841. године забележен рекордан број објављених дела овог усмерења: „80 самосталних брошура с речју ’физиологија’ у насловима” (*Rečnik književnih rodova i vrsta* 2015: 407). Руском очерку у пољској теорији књижевности одговара жанр физиолошке скице, који су пољски научници дефинисали као „књижевно прозно дело чију тему представља монографски третирана друштвенообичајна појава (друштвени обичај, мода, институција, професионална интересовања), друштвена група (класа, слој, професионална и обичајна заједница), место (град, четврт, село) и слично” (*Rečnik književnih rodova i vrsta* 2015: 407). Као заједничко својство руске и пољске варијанте физиолошког очерка/скице маркиран је наратор који се попут етнолога или биолога специјализује за истраживања човекове природне и друштвене средине, као и различитих „врста” људског рода. Најзначајнији пољски ствараоци физиолошких скица (Крашевски, Богуцки, Хојецки, Ђешковски, Јанковски, Балуцки) неретко су објављивали своје текстове у сатиричним часописима следећи поетику париских физиологија и укалупљену композициону схему, коју чине следећи елементи: „уводни опис врсте, средина и начин живота, даља подела на подврсте (различита) и њихова презентација те, на крају, илустрација опште категорије појединачним примерима” (*Rečnik književnih rodova i vrsta* 2015: 407). Премда у српској књижевности не налазимо литерарна дела која садрже у (под)наслову ознаку ’очерк’, композициони образац физиолошког очерка/скице можемо

препознати у слици Јакова Игњатовића „Једна женидба” (1862), будући да представљена галерија трговаца, госпођа и младих јунакиња разоткрива приповедну тежњу ка уобличавању варијаната „врсте”. Свака целина доноси по једну варијанту девојке за удају (салонске лепотице, заводнице, лукаве девојке, старе госпођице, помодарке, избирачице). Посредством женидбене ситуације сагледавају се заправо социјалне условљености типова, по узору на типологије природних наука.

У *Речнику књижевних родова и врста* уз одредницу „сличица” дат је преглед развоја ове врсте, пробитачан за наше компартивно самеравање књижевних утицаја. Примат описа и рудиментарност фабуле издвојени су као неизоставне карактеристике сличице. У пољској књижевности првих деценија деветанаестог века сликама су се сматрали фрагменти романа, као што су у српској књижевности формална обележја слике препозната у путописној или аутобиографско-мемоарској прози (Јоаким Вујић, Коста Трифковић и др.). Ти фрагменти добили су касније назив ’сличице’, будући да су их проучаваоци оценили као еквиваленте фламанским жанр-сликама, које су тему свакидашњице предочавале тежњом ка миметичкој прецизности и веристичким описима. Порекло наративних слика доведено је у везу и са просветитељским сатирично-дидактичким фељтонима. Међутим, „подстицај за пољске фељтонисте били су успеси француских писаца сличица из свакодневног живота” (*Речник књижевних родова и врста* 2015: 1021), у које су убројани Луј Сабастијан Мерсје (*Tableau de Paris, 1781-1788; Le Nouveau Paris, 1798*), Ретиф де ла Бретон (*Les Nuits de Paris, 1788-1791*), Етијен де Жуиј (*L’Hermite de la Chaussée-d’Antin, 1810-1820*). Ипак, преводи скица (1829) Вашингтона Ирвинга на пољски језик омогућили су довршетак просветитељског дидактизма и заокрет ка документарним тенденцијама. Локални колорит, примери друштвене неправде и етичке надмоћи сиромашнијих над богатијима, оспољили су еволуцију слике у смеру позитивистичког духа. Слика ће све до почетка двадесетог века бити жанр којим ће се критиковати негативне социјалне појаве и бранити права понижених. Приказана стварност биће супротна романтичарском субјективизму, егзотичности и фантастици. Процват психолошког романа/приповетке, то јест монолошких наративних форми, условио је нестанак овог жанра, као и инвазија репортаже у

часописима. Будући да је репортажа преузела „описно-информативне задатке који су у XIX веку повезивани са сличицом” (*Речник књижевних родова и врста* 2015: 1023), за будућа теоријска и историјска истраживања жанра репортаже незаобилазна је историја књижевне слике.

Посебан проблем у изучавању поетике кратких проза представља њихов гранични положај. Жанр слике изворно потиче из књижевне и/или филозофске сфере, како смо то већ назначили, међутим, током трајања позитивизма однос литерарних и публицистичких карактеристика биће готово уравнотежен, посебно у физиологијама и физиолошком очерку, односно у знатном броју разноврсних текстова штампаних у српској периодици³⁹. Сlike / црте / цртице другоразредних и трећеразредних аутора имале су више публицистичких одлика. Истакнути књижевници пак и у тренутку када је слика сматрана „фотографијом”, успевали су да сачувају њен књижевни идентитет. У руској књижевности после Тургеева, а у нашој средини с моделом поетског реализма, жанр слике враћа се уметничком пољу и задобија најпотпунији облик (Илија Вукићевић, Светолик Ранковић, Симо Матавуљ). Док руски очерк опстаје као један од водећих жанрова социјалистичке и комунистичке литературе 20. века, мали жанрови (слика и цртица) након још једног процвата и модификације у доба српске модерне (Светозар Ћоровић, Иво Ћипико, Бора Станковић, Петар Кочић) постају нестабилни као самостални жанровски феномени, примичући се наново подручју публицистике посредством репортаже, фељтона, интервјуа, чак и појединих електронских комуникативних врста као што је блог. У појединим примерима ови жанрови бивају преобликовани у форме, те на тај начин претрајавају као уметнуте секвенце унутар опсежнијих приповедака или романа. На основу изреченог, можемо закључити да описани динамизам слике/скице/цртице функционише попут преображаја малих поетских облика у прошлости (басне, параболе, анегдоте), које „карактерише то својство да су отпорни на књижевноисторијске промене, тј. да

³⁹ Ради утврђивања публицистичности текстова са насловним одредницама 'слика', 'скица', 'црта' и 'цртица' може бити веома користан „Прилог библиографији српске приповијетке од 1865. до 1875. године” Душана Иванића објављен у студији *Српска приповијетка између романтике и реализма: 1865-1875* (1976).

њихов развој тече у некој мери изоловано у односу на главне токове у развоју књижевности” (Грдинић 1988: 304).

Премда се у насловима српских реалистичких дела не јавља термин ’физиологија’, у историји књижевности истицан је утицај физиологије као научне дисциплине на ствараоце епохе реализма. Посебно бисмо истакли утицај физиолошких метода на Милана Ђ. Милићевића који је 1878. године објавио свој превод природнонаучног списа *Физиологија и хигијена: за школу и кућу* Џона Кола Далтона⁴⁰. Како се време писања прича, које су ушле у збирку *Зимње вечери* (1879), и време рада на преводу готово подударају, могуће је претпоставити да је под утиском Далтонове *Физиологије* приповедач усмерио пажњу ка различитим природним и друштвеним процесима: расту и развоју биљака, узроцима сопствене болести, начинима лечења и сл. Нашу хипотезу поткрепљује и сâм приповедач жалећи се у циклусу црта „Под орасима: биљешчице из себичнога живота” на тешкоће преводилачког рада: „Већ ме у два у три маха пробијаше зној – не од врућине (под орасима је дебео хлад), него од једног врло тешког мјеста у *Физиологији и Хигијени за школу и кућу*. Бијох рад да дође ко било, те да ме отргне од тога мучнога посла.” (Milićević 1885^a: 244) Навођење података из разноврсних стручних области (географије, историје, етнологије, медицине, теологије, пољопривреде) наликује начинима изношења чињеница у научним огледима. С друге стране, акцентујући најважније информације у вези са сеоским свађама, злочинима, крађама, врачањима, Милићевић посеже за публицистичким средствима извештавања. Мишљења смо да црте *Зимњих вечери* представљају заправо прву фазу развоја слике из сеоског/варошког живота, односно одговарају жанру физиологије и руском физиолошком очерку. Свестан да *Зимње вечери* могу изазвати зачетак једног новог жанровског типа/модела у српској књижевности, сâм аутор збирке, надајући се таквом учинку, у предговору казује: „Ако ли се, најпослије, деси да ови моји огледи живље покрену млађе снаге на ову врсту

⁴⁰ Џон Кол Далтон (John Call Dalton) (1825-1889) био је амерички физиолог, настављач учења Клода Бернара. Дело *Физиологија и хигијена: за школу и кућу* (*A Treatise on Physiology and Hygiene: for Schools, Families, and Colleges*) објављено је први пут у Њујорку и Лондону 1869. године. Након што се појавио превод на француском језику, десетак година касније, Милићевић преводи Далтонову *Физиологију* са француског на српски језик и објављује 1878. године у Београду.

књижевности, онда сам ја учинио добро и нашој књижи и нашој отаџбини.” (Milićević 1885^a: VIII) Одредивши своје „приче из народног живота у Србији” као огледе, аутор их декларативно сврстава у гранични тип документарно-уметничке прозе. Како се оглед у теорији жанрова препознаје као наративни образац сличан есеју, па и очерку (в. *Речник књижевних термина* 2001: 544), поново смо на трагу могућих књижевних паралела међу краћим, физиолошки оријентисаним, жанровима.

Испитивања ових нестабилних књижевних образаца, који осцилирају од књижевности до публицистике, значајно је ради утврђивања начина и средстава ослобађања тих текстова од тривијалности, једнообразности и површности. Знатан број слика или физиологија био је обременен фактографијом која је анулирала књижевну нарацију. Међутим, одвијао се и супротносмерни утицај, те се литерарно – дијалози или говорне сцене/жанрови – развијало у правцу уметничке презентације удаљујући се од практичних дејстава и циљева. Поред наведеног, „на важност сублитературе упозорили су руски формалисти, кад су устврдили да је она резервоар из којег тзв. висока књижевност црпи жанровске, стилске и тематске идеје, па их уздиже до литерарнога статуса и тако обнавља своје поступке” (*Речник књижевних термина* 2001: 825). Гранични жанрови, дакле, представљају ревитализујуће језгро књижевноисторијског тока, особито када је посреди јачање реалистичке школе. Унутар тог прелазног и бивалентног подручја најуспешније се испољавају неканонизоване и смеле поетичке иновације, какве представљају слике, црте и цртице.

3. 3. 2. Есејистика просветитељства – могуће порекло жанра слике и скице

Традиција писања малих наративних форми започета је у француској и енглеској књижевности још у доба просветитељства. На настанак слике (сличице) / скице утицали су различити књижевни модели, те се не може говорити са сигурношћу о једној развојној линији ових жанрова. Есејистика може представљати једно извориште, посебно ако се узме у обзир двојакост и граничност есеја⁴¹ као књижевнонаучне врсте. Жанр слике може бити резултат деловања оних облика који на изванредан начин истовремено припадају књижевности, публицистици и/или науци (егземплум, козерија, цртица, сатирични чланак, фељтон, репортажа, беседа, расправа, оглед, трактат). У енглеској књижевности скице (енгл. sketches) као књижевна врста јављају се увек у множини, будући да су обично објављиване „као збирка остварења повезаних одређеним тлом и средином” (*Rečnik književnih rodova i vrsta* 2015: 1014). Овај тип литературе није се знатније развијао у Великој Британији, осим у време настанка

⁴¹ Према се есеј налази у позицији између уметности и науке, присуство стилских фигура и различитих литерарних образаца (дескрипција, нарација, анегдота, портрет, жанр-сцена и сл.) омогућавају сагледавање есеја као књижевне врсте у ужем смислу. Када је посредни однос есеја и жанра слике, слутимо да се начелна разлика између есеја и новеле – избор грађе – може применити и у овом случају. Ако новела захвата грађу из живота, а есеј грађу из литературе (в. Solar 1985: 59), одабир грађе може омогућити разликовање есеја и жанра слике. Док слика уобличава искуство живота, есеј, са своје стране, искуством литературе неретко само посредује знање које се непосредно односи на савремени живот и друштвене прилике. Међутим, поступци излагања утичу на диференцирање есеја и жанра слике. Чини се, као што новела почива на сажетом излагању приче, а структура есеја на концизно излагању идеје (в. Solar 1985: 58), тако у жанру слике пресудну улогу имају наративни чиниоци, а у есеју поступци закључивања, што жанровску границу између слике и есеја чини валидном. С друге стране, предочено искуство живота и делимична спознаја, нецеловито и фрагментарно знање, немогућност обухватања људске судбине у целости, остају заједничке карактеристике есеја и жанра слике. Целовита људска судбина и покушаји представљања кохерентног сазнања о њој задржавају се у домену приповетке/романа (старијих епоха) или пак чистих филозофских жанрова, као што је научна расправа.

историјског романа (1813-1837). Међутим, серија есеја Џозефа Адисона, штампана у часопису *Спектатор* (1711), препозната је као могући зачетак поетике жанра скице, будући да описује занимљиве ситуације и доживљаје на селу земљопоседника сер Родера де Коверлија.

Како су скице обухватале независне анегдотске догађаје или друштвене обичаје, наслов је имао функцију спојнице која, карактеристичном личношћу наратора и одабраним местом (средином), повезује низ скица у целину. Још један од могућих узрока развоја фикционалних облика на тему обичаја јесте интересовање за историју заједнице и обичајну проблематику прошлости, јер британски аутори желе да сачувају у записима те етноформе „пре него што их индустријска револуција и урбанизација у потпуности затру” (*Rečnik književnih rodova i vrsta* 2015: 1015). Наведени књижевни услови припремили су читалачку публику за једног од најзначајних представника жанра скице у Британији (и Америци), Вашингтона Ирвинга, који је крајем друге деценије деветнаестог века почео писати скице из енглеског и америчког живота. Обједињено издање ових текстова појавило се под насловом *Скице* (*The Sketch Book*, 1820). Поред Мери Расел Митфорд и Ана Марије Хол, које су стварале сличице из сеоског живота, Чарлс Дикенс је иновирао жанр скице усредсређујући се на друштвено маргинализоване личности Лондона. Чинећи осврт на тај регион, Дикенс је проширио тематску оријентацију овог скромног и непретенциозног жанра дајући посебан допринос тротомним издањем *Бозових скица* (*Sketches by Boz*, 1836). Нестанак жанра скице у енглеској књижевности узрокован је појавом викторијанског романа.

Међутим, утицај Вашингтона Ирвинга био је далеко распрострањенији у немачкој књижевности. По узору на британску публицистику, у немачким часописима објављују се преводи одломака из Ирвингових *Скица*. Први преводи („Путовање” и „Сеоски живот у Енглеској”) штампају се у Штутгарту 1819. године. Издања комплетно преведена на немачки језик (*Скице, Хумористи, Писма господина Донатана Олдстајл, Путникове приче*) појавила су се до 1825. године (в. Reichart 1957: 537). Сам Гете био је одушевљен овим једноставним, хумористички интонираним и умерено сентименталним скицама из енглеског сеоског живота, као и неколиким егзотичним примерима из живота америчких

домородаца. У досадашњим истраживањима установљен је Ирвингов утицај на Вилхелма Хофа, Хајнрих Хајнеа, Анете фон Дросте-Хилсхоф, Вилхелма Рабеа и др. Дух претпозитивистичке тенденциозности одразио се и у немачкој наративној лирици. Описи празничних обреда Вестфалије, традиционалних породичних свечаности, забавних прилика на селу, нашли су место у песмама Анете фон Дросте-Хилсхоф. Допринос ове песникиње и Вашингтона Ирвинга немачкој литератури деветнаестог века осветљен је кроз призму преламања романтичарских описа реалистичким утисцима, о чему Рајхарт казује:

„Ирвингово одушевљење природом и традиционалним вредностима, које су остале неизмењене помодним хтењима, његова уметничка и интелектуална ограничења учинила су га представником „традиције отмености/галантности” у америчкој литератури прве половине деветнаестог века, утврђујући чврсту поетичку сродност са Анете фон Дросте-Хилсхоф. Обоје су стварали под утицајем романтизма, тек покушавајући да дају реалистичке описе живота. Нису били посредни описи великих догађаја већ домаћих сцена из живота „малог” човека. Ниједно од њих двоје није показало велики напредак у стилу или уметничкој техници, али постигли су особиту вредност у једноставнијим и краћим литерарним формама. Можда су им душе биле сродне, живећи и пишући на начин карактеристичан за тадашње доба, одређено у књижевној критици као ’бидермајер’.” (Reichart 1957: 547)⁴²

Огромна популарност Вашингтона Ирвинга допринела је процвату жанра слике/скице у Немачкој, будући да је знатан број књижевних остварења настао захваљујући нескривеним позајмицама или угледањима на признатог америчког писца малих наративних облика. Слутимо да је ова књижевна мода посредством немачке рецепције имала одјека и у српској средини, будући да се и код нас

⁴² „Irving's delight in the natural and traditional values, unaffected by the whims of fashion, his artistic and intellectual limitations that make him so representative of the 'genteel tradition' in American letters in the first half of the nineteenth century, establish a strong bond of kinship between him and Annette von Droste-Hülshoff. Both were influenced by romanticism and yet both attempted a realistic depiction of life, not on a grand scale or of great events, but in the small world of the domestic scene. Neither shows real growth or development in style and literary artistry, both achieved distinction in the simpler and shorter literary forms. Perhaps they are kindred spirits, living and writing in a manner characteristic of their age and designated in literary criticism as 'Biedermeier'.” (Reichart 1957: 547)

јављају збирке прозних радова под насловом *Скице*, премда не би требало искључити и могућност Чеховљевог утицаја на књижевнике окупљене око часописа *Зора* у Мостару⁴³. Један од првих примера јесу *Скице* (1889, 1890, Београд) заборављеног Чеде Поповића. Почетком двадесетог века уследиле су *Скице* (1904, Мостар) Светислава Стефановића⁴⁴ и *Скице* (1905, Мостар) Стевана Сремца⁴⁵.

Када су посредни немачки и аустријски књижевни узорци, неопходно је поменути Петра Росегера⁴⁶, писца сеоских приповедака, којег је читао и преводио Павле Марковић Адамов⁴⁷. Драгиша Живковић назначава сличност Адамовљевих

⁴³ Увиђајући јако дејство Чехова у жанру краћих хумористичких проза, Радован Вучковић казује: „Да је Чехов био близак Ћоровићу, може се илустровати са два податка. У часопису *Зора*, чији је уредник Ћоровић, и као приповедач, вероватно, задужен за прозу, објављено је пет приповедака руског писца – више него било ког другог страног аутора. У издању „Мале библиотеке” из Мостара до 1900. објављене су две књиге Чеховљевих приповедака, што такође није могло бити без удела мостарског приповедача.” (Вучковић 2014: 186-187) С обзиром на то да су Сремчева дела у *Скицама* претежно обележена хумором („Ђокица”, „Малер”, „Зли поданик”, „Аца Грозница”, „Јусуф-агини политички назови”), могућ је, дакле, утицај Чеховљеве хумористичке прозе.

⁴⁴ Радован Вучковић запажа важност Стефановићеве прозе, јер „утицај Достојевског осећа се у збирци *Скице* (1904) песника Светислава Стефановића, који је и сам допринео развоју српске авангардне књижевности у предратном и послератном времену” (Вучковић 2014: 322). Иако рођен у граду, Стефановић углавном обрађује сеоске теме потцртавајући нагонско у људској природи, стога *Скице* обележавају „пут преласка српске приповетке из неонатурализма у нови прозни модел” (Вучковић 2014: 323).

⁴⁵ Предраг Палавестра прикључује књижевној групи окупљеној око часописа *Зора* у Мостару и војвођанског вероучитеља, Јована Протића, који је духовни следбеник Стевана Сремца, будући да пише „кратке прозне радове: цртице, фељтоне, записе и сличице из живота (*Листићи*, *Цртице са села*, 1891; *Сличице из сеоског албума*, 1894; *Шарени шљунци*, 1899; *Сеоске фотографије*, 1900; *Подлици*, 1923)” (Палавестра 1986: 368).

⁴⁶ За изучавање аустријске традиције стварања жанр слика од користи може бити следеће истраживање: Jennifer Kresitschnig, *Genrebildismus – der verdrängte Stil?: Das Genrebild in der österreichischen Literatur. Mit einem Schwerpunkt auf Texten von 1850 bis 1900 und Vergleichen aus der Gegenwartsliteratur*, Saarbrücken: Suedwestdeutscher Verlag fuer Hochschulschriften, 2015.

⁴⁷ Милан Савић напомиње како је Адамов, према приликама српског села, преиначио Росегерове приче: „Сиротиња”, „Свечан дочек”, „Антикрис”, „Тестамент”, „Игра је убила”,

остварења са оном врстом немачке приповетке, која се одређује термином 'Dorfgeschichte'. Међутим, тај круг немачких приповедака са ликовима везаним за земљу, са идиличним расположењима и оштром критиком градског живота (в. Живковић 1994: 209-210), превасходно се може довести у везу са нашом сеоском приповетком. Према Живковићу, немачки термин 'Genrebild' идентичан је нашем термину 'слика', то јест наративној прози усмереној на „приказ типичних догађаја, личности и нарави из мировног и задовољног грађанског или сеоског породичног живота, у простим сцена с мало радње, обојеним сентиментално или хумористички” (Живковић 1994: 210). На основу изреченог, тривијална и моралистичка немачка литература 18. и 19. века узета је као одлучујући фактор настанка жанра слике. Међутим, осврнувши се на уже (жанровско) значење 'слике', Драгиша Живковић признаје да „нека врста истинске или привидне документарности лежи у основи 'слике', и у том погледу она је по значењу блиска оном жанровском појму који се означава руским називом 'очерк”” (Живковић 1994: 211). Чини се да је овим закључком отворено питање коначног утицаја европских књижевности на појаву српског жанра слике. Уколико узмемо у обзир да паралелно са сентиментално-морализаторским писцима, као што су Адамов и Шапчанин, своје слике објављују и Ђура Јакшић и Милован Глишић, може се претпоставити да је термин 'слика' настао према немачкој терминологији, док су формална обележја слике прихватана из руских извора, премда не би требало искључивати у потпуности и могућност увођења термина 'слика' посредством руске терминологије. Осим Суботићевих 'образа', могуће је да руски 'очерк' бива преведен код нас као 'црта/цртица', што би онда значило да је руски утицај био примаран како у терминологији, тако и приповедачким поступцима. Уколико не заобиђемо сазнања о Адамовљевом, Шапчаниновом и Веселиновићевом подражавању Гогољевог сказа, онда смо још једном на трагу руског утицаја у уобличавању првих реалистичких слика. Ипак, како немамо поузданих доказа за овакво тврђење, остајемо у оквирима хипотезе. Оно што је извесно за разумевање развоја жанра слике јесте постојање двају утицаја: (1) немачке тривијалне

„Ватрена кола” (у збирци *Слике и прилике из српскога живота*, 1883) и „У Америку” (*Јавор*, 1879) (в. Савић 1903: 102).

бидермајерске литературе и (2) документарно-уметничке и уметничке литературе руске „натуралне” школе, то јест „Гогољевог правца”.

Након свега изреченог, која је сврха проучавања малих наративних облика? Осим што препознајемо њихово заједничко формално својство – краткоћу /скицозност/ цртичарство – шта сазнања о овим жанровима доносе нашој науци о књижевности? На основу наведених примера, стичемо уверење да су слике/сличице, скице, физиологије или руски очерци неретко представљали припремну фазу стваралаштва, како европских тако и српских писаца. Када је посреди Дикенс, *Бозове скице* (1836) претходиле су роману *Оливер Твист* (1838), Балзакова физиологија „Провинцијалка” (1841) постаје *Провинцијска муза* (1843)⁴⁸, *Ловчеви записи* претходе Тургењевљевим романима, као што и почетак Толстојевог књижевног рада бива обележен *Севастопољским причама* (1855-1856). Премда те Толстојеве приче нису опредељене у смислу очерка, приповедни поступци откривају могућну везу са тим жанром с обзиром на то да је реч о догађајима из Кримског рата и јунаку за којег се верује да је „истинит”. Као приче из војничког живота⁴⁹, оне су извесно могле бити тематска основица романа *Рат и мир* (1865-1869). Осим тога, композициони склоп текста „Севастопољ у децембру” наликује репортажном дескриптивном модусу и „стил репортаже се осећа и у ауторовом обраћању читаоцу у току целе приче” (Бабовић 1983: 254). Унутар српског књижевноисторијског тока, мали приповедни облици на сличан начин су учествовали у процесу кретања литературе ка романеској форми. Слика „Једна женидба” (1862) јавља се у време првог реалистичког романа и најављује будућа Игњатовићева обимна остварења, Шапчанинове слике 60-их и 70-их

⁴⁸ На пример, физиологија „Провинцијалка” (1841) постаје *Провинцијска муза* (1843) (в. Ловцова 1954).

⁴⁹ Поводом „Сече шуме”, први пут објављене у часопису *Савременик* 1855. године, с поветом И. С. Тургењеву, Њекрасов је писао Толстоју: „У овој цртици има врло много изванредно тачних запажања и она је сва нова, занимљива и озбиљна. Не занемарујте овакве цртице; та о војнику наша књижевност до данас није рекла ништа осим вулгарности. Ви тек почињете, и у ма каквом облику да изразите оно што знате о том предмету – све ће бити у највећој мери занимљиво и корисно.” (Н. А. Њекрасов, *Полн. собр. соч. и писем*, т. X, 1855, 241; према: Лав Николајевич Толстој, *Севастопољске и друге приповетке, Сабрана дела Лава Николајевича Толстоја, књ. друга*, Београд, Просвета – Рад, 1983)

година претходе роману *Сањало* (1881-1882). Тек након серије слика из сеоског живота Веселиновићев опус биће употпуњен *Сељанком* (1893) и *Хајдук Станком* (1896). Светолик Ранковић објављује *Јесење слике* 1892. године, док се романи појављују тек крајем века.

Мале приповедне облике разматрамо како би се показала разноврсност истраживачке проблематике и сагледало подручје књижевне периферије, која је у досадашњој стручној литератури имала занемарену улогу. Како су најзначајнији аутори потписивали ове литерарне жанрове, закључујемо да их нису сматрали недостојним. Посебно се то не би могло казати за жанрове који су превазишли сопствену сублитерарност. Истраживања грађе овог типа могу из децентриране позиције одговорити на питања конституисања магистралних поетичких токова једног дела, писца или раздобља. Функционишући попут допуне изучавањима која се баве највишим домашајима књижевноисторијског процеса, поетика и историја малих жанрова може указати на кључне промене у развоју књижевног система, на нејасне ставове писаца према поетичким конвенцијама или недовољно истакнуте идејне концепте. Национално књижевно порекло и контекст ових концизних приповедних облика омогућавају предочена издвајања у засебне моделе, међутим, када су посреди слика/скица/црта/очерк уочљива је и међусобна етимолошка и термилошка сличност, те

„’слика’ постаје мање-више општеевропски термин и у разноликим фонетским реализацијама истог семантичког поља (образ, *rodoba*, *priklad*, *Bild*, *tableau*) потврђује уједначавање поетичких поставки реалистичке литературе, независно од језичких прагова међу различитим националним традицијама” (Иванић 1990: 303).

Захваљујући компаративном проучавању ових малих литерарних модела, могуће је извести следеће теоријске претпоставке и закључке: (1) различите варијанте кратких приповедних жанрова потичу из енглеске и француске просветитељске есејистике и сатирично-фелтонске прозе; (2) жанр слике/сличице појавио се прво у француској књижевности 80-их година 18. века, у време јачања романтизма; (3) слика се као врста развија и у пољској књижевности (врло могуће и у другим мањим словенским књижевностима) под француским утицајем; (4) у Енглеској се 20-их година 19. века појављује романтичарско-реалистичка проза

Вашингтона Ирвинга као литерарна последица енглеске моралне есејистике 18. века; (5) захваљујући преводима Ирвингових скица, овај тип прозе доживљава процват у немачкој књижевности; (6) жанр слике преображава се у жанр физиологије током напредовања позитивизма у Француској; (7) под утицајем француских књижевних физиологија настаје руско-украјински очерк; (8) српски реалистички жанр слике извесно настаје, с једне стране, под утицајем руске литературе, с обзиром на то да су од 1860. године преводи руских дела и чланака далеко најбројнији у нашим часописима, као и због препознате типолошке сродности с очерком⁵⁰; 9) термин „слика”, с друге стране, највероватније потиче из немачке књижевности, чији је утицај незаобилазан током трајања поетског реализма.

Осим наведене развојне линије, неопходно је узети у обзир и деловање домаће документарно-уметничке традиције на појаву жанра слике у српској књижевној продукцији. Скренувши пажњу на посебан приповедни облик – причу из живота – Душан Иванић закључио је да „прве систематски изведене форме везане за лични и друштвено-свакодневни живот пише Доситеј Обрадовић у *Животу и прикљученијима* и у наравоученијима за *Басне*” (Иванић 2015: 16). Да се есејистика Доситеја Обрадовића може довести у везу са настанком књижевно-документарних врста, какве су у почетној фази развоја биле слике, црте и цртице, потврђује и Деретићева напомена о Доситеју:

„За време боравка у Енглеској ближе се упознао с енглеским моралним есејом XVIII века и са часописима у којима су есеји објављивани. Главни представник тог жанра Џозеф Адисон постао му је нарочито омиљен писац, на сличан начин као што су му одавно били Еразмо и Бекон, а његов часопис *Спектатор* био је један од главних књижевних узора и извора позних Доситејевих дела.” (Деретић 2002: 493)

⁵⁰ Термин 'образ' појавио се у поднасловима књижевних дела Јована Суботића („Два брата. Новела. (Образ из последњег рата)” (1851); „Женски јунак. Новела. (Образ из последњег покрета)” (1851-1852)). Овај термин најављује жанр слике у српској књижевности, премда је у Суботићевим делима присутна само форма слике. У овом контексту, употреба 'образа' може бити показатељ порекла слике у српској књижевној средини, те ићи у прилог нашој тези о примарности руског утицаја приликом конципирања овог жанра.

Она улога, дакле, коју је за настанак жанра скице и слике имао Адисон у енглеској књижевности, може се доделити Доситеју у српском књижевном контексту. На основу ових уверења, налазимо да се инкорпорирање фрагмената из актуелног живота у српску прозу одвијало посредством филозофије просветитељства, на приближан начин као што је то утврђено у енглеској и француској књижевности. Сходно томе, Доситејева есејистика, укључујући и наравоученија, може представљати зачетак не само приче из живота већ и реалистичког жанра слике, што доказује сродност природе књижевноисторијских процеса у европским оквирима.

4. КОНСТИТУИСАЊЕ СЛИКЕ КАО ФОРМЕ СРПСКЕ РЕАЛИСТИЧКЕ ПРОЗЕ

4. 1. „Једна женидба” Јакова Игњатовића

Књижевно дело Јакова Игњатовића „Једна женидба”⁵¹, које у свом поднаслову („слика из живота”) садржи одредницу „слика”, очитује процес устаљивања овог термина као (међу)жанровске ознаке. Како бисмо утврдили меру Игњатовићеве наклоности ка кључним естетичким конвенцијама реалистичке поезике, узимамо у разматрање однос референцијалног и фикционалног у овом тексту издвајајући приповедне поступке, који осветљавају „слику” као књижевну форму. Примењене у делима европских писаца прве половине 19. века, теоријске претпоставке реалистичке литературе узроковале су значајне трансформације класичног жанровског система. Приметно је уметање жанровских/међужанровских одредница у наслове и поднаслове литерарних дела. Такав поступак појављује се у српској књижевности тек 60-их година, тачније од 1862. године, када Јаков Игњатовић објављује наративно дело „Једна женидба” откривајући изравно новокреирану склоност текста ка посредовању путем „жанра”. Естетичко значење „слике” од тада бива маргинализовано, услед претежности генолошког значења, које нам отвара могућност за разумевање „слике” као обличке индикације, (међу)жанровске ознаке, показатеља приповедне форме, чију позицију треба сагледати у интеракцијама са другим формама (жанровима) како би морфолошки идентитет био бар делимично препознат. Након појављивања у Игњатовићевом поднаслову, „слика” се као ознака устаљује

⁵¹ Дело Јакова Игњатовића „Једна женидба” објављивано је у наставцима први пут у *Даница* (*Даница*, III, 1862, бр. 1-11) са поднасловом „Слика из живота од Јакова Игњатовића”. Иако је готово у свим наредним засебним издањима и збиркама овај поднаслов изостављен, у раду ће бити разматран значај тог поднаслова за устаљивање „слике” као жанровске ознаке током епохе српског реализма. У појединим збиркама одабраних Игњатовићевих приповедака оригинални наслов „Једна женидба” неретко је бивао преиначен у „Женидба Љубе Чекмеџића”.

у низу реалистичких дела Милорада Поповића Шапчанина, Ђуре Јакшића, Милана Милићевића, Павла Марковића Адамова, Јанка Веселиновића, Илије Вукићевића, Светолика Ранковића, Симе Матавуља и др. Овом реду прикључују се дела Стевана Сремца и Радоја Домановића у којима су, према досадашњим истраживањима (в. Иванић 1990: 307), примећени примери пародирања „слике”. С обзиром на то да је жанр слике у знатној мери усаглашен са имеративима реалистичке поетике, експанзија и популарност овог ентитета током епохе српског реализма нису неочекиване појаве.

Како Игњатовићево дело представља тек зачетак развојне линије жанра слике, по композиционим својствима наликује приповедним жанровима произишлим из француских физиологија (физиолошка скица, руски физиолошки очерк и др.). Подробна биографија и физиолошки описи главног јунака у уводном делу одговарају стереотипним почецима ових жанрова. Осим тога, усмереност на један обичајни (момак за женидбу) и професионални тип (трговац) упућује на омиљене књижевне ликове „физиолошке” литературе (младожење, старе нежење, удаваче, старе госпођице, обешењак, господаре). Сусрети са умиљатим девојкама, мање лепим, богатим и сиромашнијим, наивним и лицемерним, умножавају се не само како би гарантовали пишчево знање о етичким вредностима грађанске класе већ и ради илустрације једне друштвене „врсте” – девојке за удају – посредством малих појединачних портрета. Ништа мање нису заступљене варијанте трговца (ситнији трговац, господар, трговачки помоћник) или њихових жена (сујетне, осветољубиве, прорачунате жене/мајке). Истицање „физиолошких” црта својствено је Игњатовићевим описима:

„Госпођа Макра Мрачевићка била је мало јача од четрдесет година; велика крупна жена, лице и све мало позамашније; није била ружна ни сад, али имала је мушки глас – сва је као нека мушкара изгледала. Поред свог покојног јако се испрактицирала, па није дала да се с њом титрају. Како је ко пецне, а она га тако приклопи да се убезекне, једном речи била је права наџак-баба.” (Игњатовић 1951: 84)

„Господин Стева Гледић господин је око педесет година, но још угледан. Прошао је и он, као и многи, кроз разне незгоде живота; имао је имања, па је пропао, па се опоравио, и сад га у околини држе за доста имућна човека. Гостољубив је био и пријатељи његови радо су му кућу посећивали. На лицу би

му читао доброту, а доиста је био добар, али опет више је добар изгледао него што је био. Гдекоји су га за врло безазлена држали, али, управо, био је препреден. Где му је од користи, показивао се да је простране руке, али је у срцу циција прве класе.” (Игњатовић 1951: 102)

Стилистичке особености Игњатовићевог наратива посведочавају сродност прве слике у српској реалистичкој књижевности са француским/руским/пољским физиологијама. У те особености, које су последице научног становишта наратора, убројане су: „дефиниције *per genus proximum et differentiam specificam*, уопштене реченице, променљивост једнине и множине (момак за женидбу = момци за женидбу) и изразита назнака преласка с општег на појединачно” (*Rečnik književnih rodova i vrsta* 2015: 409). Презентација нових ликова првенствено је обухватала назначење припадности одређеној општијој категорији (девојка, сестра, мајка), тек потом конкретније портретирање:

„Шушноу му је чика Гавра да у вароши М. живи једна удовица, врло богата, а држи под своје једну девојку, коју је лепо васпитала, и даће је за трговца. Даје поред ње осам хиљада шајна. И, доиста, госпођа Макра Мрачевићка у М. богата је, а фрајла Паулина доноси мираз од осам хиљада.” (Игњатовић 1951: 83)

Разумевајући значење „слике” у смислу фотографије, Игњатовић је препознао потенцијале за успостављање аналогije између емпиријске стварности и фикционалног света, будући да је „Једна женидба” тенденциозни снимак једног друштвеног тренутка. Приповедање о Љуби Чекмеџићу, младом трговцу, за којег је женидба само један од начина профитирања, има за циљ повезивање радње са социјалном ситуацијом, конструисање етичког модела путем којег ће се представити тоталитет друштва. С тог становишта, садржина „слике”, заснована на друштвеној фактографији, погодовала је позитивистичком одређењу стварности и дескриптивно-аналитичкој методи. Прозирна лексика у поднаслову оправдава садржај, потврђује говорни чин, истура реалистички хоризонт очекивања, обезбеђује вредност делу категоријом „истине”. Не би ли илузија о репродуктивности и проверљивости исприповеданог била изграђена, структуру „слике” „Једна женидба” чини низ поновљених сцена, међусобно веома сличних, будући да радња, уколико можемо говорити о постојању радње у класичном смислу, обухвата неколицину разговора о потенцијалној женидби јунака. Свака од

тих ситуација, осим последње у којој се женидба остварује, трострука је: упознавање са девојком, ценкање око мираза и нагли одлазак. Таквим једноставним опетовањем наслућујемо дескриптивни програм реалистичког писања, које покушава да „ископира” све богатство и сложеност света, да предочи што већи број случајева и примера, чије присуство и функцију можемо протумачити као доказе и потврде пищевог сазнања о свету. Реалистичка форма тежи да постане један облик педагошке форме.

Међутим, такво приповедање можемо довести у везу са естетиком дисконтинуитета, која је, према мишљењу Филипа Амона, последица дескриптивног програма реалистичке поетике, будући да је стварност посматрана као „сложено и изобилно, ’богато’ и избројиво, именљиво поље, чији попис треба извршити” (Амон 1990: 221). У „Једној женидби” епизода се смењују, нарација је маркирана „прекидима” и „скоковима”, те се „слика” све више претвара у „мозаик” наместо у целовиту и кохерентну структуру. Може се говорити о независним поглављима, упркос томе што их је аутор обележио бројевима. Прича би неометано могла бити исприповедана и заобилажењем неког поглавља, док би, с друге стране, свако поглавље особито успешно функционисало као заокружена кратка прича или чак цртица. Како се уместо јединственог света успоставља дисконтинуирани свет, не може се заобићи приметна противречност реалистичког дискурса. Амон сугерише да су и писци највероватније били свесни могућних парадокса, те покушавали да их реше „развијајући одговарајуће *системе компензације*” (Амон 1990: 225). Један од тих система, којима се „усаглашава” знање које се конфигурирало као дисперзивно, присутан је у „слици” Јакова Игњатовића. Реч је о такозваном покретном лику, какав је Љуба Чекмеџић, који са својим двојником, проводацијом чика-Гавром, улази у занатлијске куће, скромне собе али и модерније салоне, повезујући тако вишеструке описе и ситуације, отварајући метафоричко поље текста, враћајући измрвљеном знању извесну хомогеност употребом стилских фигура, поређења понајчешће. Стил се тако издваја као средство кохезије, за које се писац опредељује желећи да сачува сопствени текст од дестабилизације. Стабилност текста остварује се и иронијом, помоћу које ауторски приповедач образлаже ставове, будући да кратким коментарима, углавном с дистанце, тумачи поступке јунака:

„Шта ће сад Љуба? Да остане тако налако у платки? Не! Љуба мора своју част да спасе.” (Игњатовић 1951: 75)

„Радо се веселио при доброј чаши винца, а рђави људи говорили су да је пијаница, премда се то сасвим никада засведочити не би могло.” (Игњатовић 1951: 50)

Ипак, упркос стилској доследности приповедача или јунака остваривање глобалног јединства може бити проблематизовано с обзиром на говор споредних ликова, који могу употребљавати различите идиоме стварајући на тај начин „језички мозаик”.

„Слика” као форма реалистичке прозе покушава се уподобити фотографији или ликовном делу. Како је сликарство просторна уметност, подразумева се брза рецепција уметничког дела, готово у једном тренутку, што је у књижевној „слици” резултирало појавом динамичног и убрзаног ритма приповедања. У „Једној женидби” смењује се приповедање ауторског и свезнајућег приповедача, укратко и оскудно описују се ликови родитеља и потенцијалних невести, а затим веома штуро слични ентеријери, што уверава да је ова приповедна форма блиска парадигми реалистичког дискурса захваљујући својој ужурбаности или ономе што бисмо могли назвати „његовом убрзаном семантизацијом, максималним скраћењем пута и растојања између функционалних језгара наратије” (Амон 1990: 219). Дескрипција простора и споредних ликова представља заправо једну врсту синегдохског уситњавања, које је наслућено већ и насловом Игњатовићевог дела заснованом на синегдоху, јер једна женидба означава женидбу као друштвени феномен у Јужној Угарској друге половине 19. века. Сходно томе, описујући област северно од Дунава и куће богатијих српских трговаца и занатлија, приповедач посебно наглашава место⁵² одвијања радње. Међутим, како се Љуба профилише као носилац опажања и доминантне тачке гледишта, захваљујући таквом јунаку места се здружују и граде простор, који стога бива „направљен

⁵² Према мишљењу Мике Бал неопходно је разликовати простор и место. Балова место одређује као позицију где се актери налазе и где се догађаји одигравају, док места повезана одређеним тачкама опажања, места виђена у односу према њиховој перцепцији, назива простором (в. Бал 2000: 110-111).

самим објектом презентације” (Бал 2000: 113) и има способност самосталног деловања.

„Опет окрену други разговор, кад наједанпут фрајла отвори једна врата и нуди их да уђу у другу собу. Сви уђу. Кад је Љуба видео шта има ту, језа га чисто напада од погледа на многе лепе ствари. Ту је диван од кадиве црвене, па какво огледало, па дугачке фиранге, па сат што свира!” (Игњатовић 1951: 86)

Простор и премештање јунака у њему покретачка су снага фабуле, узроци су промене лика поткрај приповедања, будући да су омогућили ново искуство, које је обогатило јунака бар делимичним сазнањем о сопственој заблуди и наивном прорачуну.

„Сликом” као композиционим склопом, установљеном на „естетици огледала” реалистички писци испуњавали су примарни поетички захтев за објективношћу. Из тих разлога, текст је засићен знатним бројем најразличитијих информација. У „Једној женидби” можемо издвојити документарни комплекс сачињен од економских, друштвених, географских или културних чињеница. Сваку промену места радње приповедач је пажљиво назначио почетним словом географског назива. Скраћена номинација један је од начина „маскирања” текста и прикривања реалистичког кода. Референцијалну илузију одржавају тачни називи градова: Шабац, Београд, Пешта, Беч и др. Упознајући нас са Љубиним трговачким талентом, приповедач преноси знање о економском стању и начинима трговине. О културном контексту добијамо информације из Љубиних дијалога са образованим девојкама, којима саветује да читају Видаковићеве романе и свирају композиције Корнелија Станковића. Осим поменутих елемената документарно-научног стила, евидентни су и други језички индикатори неизоставни приликом референцијалног језичког чина: квалификативни презент, деиктичност и темпорална опозиција:

„Овако прођоше Љуби две три године дана; али пролази и кредит и имање. Сад си га претставите као млада или стара младића од двадесет и девет година, јер као такав спрема се за женидбу. Двадесет и девет година! То је доиста време за трговачког момка у малој вароши да се жени.” (Игњатовић 1951: 51)

Текст покушава да се утемељи у референцијалном пољу не би ли нам представио целовиту истину, истину која ауторитарном интенцијом ауторског

приповедача постаје заправо знатно сужена и редукована. „Слика” је у реалистичком жанровском систему заузимала повлашћено место, будући да се у њој на најпогоднији начин утемељила поетика брисања граница између литературе и стварности. Међутим, неопходно је имати у виду и домете новијих књижевних теорија, попут теорије деконструкције, према којој однос литературе и стварности није једноставан, јер друштвене чињенице не омогућавају увид у истинитост емпиријске стварности и догађајности, већ учествују у креирању „референцијалне илузије”, која бива обележена пукотином услед отискивања текстуализоване, већ интерпретиране, трансформисане стварности (в. Хачион 1996: 163-164). Питање веродостојности исприповеданог света, сагледано кроз степен успелости „копирања” и „пресликавања” животне грађе, постаје подстицајније за преосмишљавање односа текста и реалности.

Презиме главног јунака (чекмеце је фиока или ладица) конотативно упућује на садржај и значење дела: на трговачки сталез у коме брак представља врсту новчане добити. С обзиром на то да се поступком систематске мотивације властитих имена појачавају ефекат стварног и читљивост реалистичког текста, открива се још једна особитост „слике” као реалистичке форме: склоност ка извлачењу ефекта из „конотације неког *социјалног* контекста” (Амон 1990: 204). Конотација се интензивира понављањем типичних сцена, као што су сцене упознавања и представљања приликом Љубиних бројних посета. Реалистички лик ретко кад се појављује сâм, често га видимо у друштву пријатеља или познаника. Симболички потенцијал имена или „маске” значајан је као један од елемената којима се реализује литерарност Игњатовићевог дела.

Према Амону, реалистички текст може извући ефекат и из семиолошке комплементарности, тј. помоћу редуваности у коју ступа са илустрацијама, фотографијама, цртежима, што није случај у „Једној женидби”, јер у текст није уметнут ниједан од ликовних додатака, међутим, до читаоца свакако долази двострука информација посредством унутрашњих поступака и упућивањем на ликовну уметност у поднаслову, те „слику” стога опредељујемо као текст који се појављује и као „надкодиран”.

„Реалистички дискурс би се дакле могао дефинисати као дискурс *који се може парафразирати*. Веома се често читљиво надовезује на видљиво, и обрнуто,

видљиво се може поистовећивати са читљивим, са оним што се може испричати.” (Амон 1990: 205)

„Слика” као форма реалистичке прозе усмерена је на могућности „пресликавања” видљивог, покушавајући да оствари бар задовољавајућу сличност, ако не и потпуну еквивалентност или подударност, са читаочевом стварношћу. Ипак, порицање фикционалног у овој књижевној форми није могуће, упркос интенцији аутора креираној по начелима „естетике одраза”. Премда је извесна фактографска тачност присутна, Игњатовић се није задржао на тој наративној равни, прегршт фикционалних детаља подстиче читаоце на смех и естетски ужитак: Љубин плач пред дужницима све до исплате, казна када је „господаров ауспрух у подруму крадом пио” (Игњатовић 1951: 49), комична сцена на једном ручку, приликом којег је Љуба морао транжирати печеног зеца, јер је господар Белкић држао да „ко није кадар печење транжирати, није кадар ни заслужити га” (Игњатовић 1951: 72), те јунаково опрезно испијање вина пред домаћином и неумерено опијање на свадби. Када је посреди лик чика Гавре, Љубиног проводације, стиче се уверење да је типским ликом овог шаљивчине, убеђеног да је госпођа Макра заљубљена баш у њега, литерарност превагнула у „Једној женидби”. Стварност уметничког дела најзанимљивија је на крају Игњатовићеве „слике”, будући да се тек тада кристализује „порука” дела захваљујући неочекиваном обрту својственом анегдотској наратији: зацртани и тешком муком остварени циљ јунака претвара се у непромишљену лудост. Након што је пажљиво пописао све трошкове у просидбама, Љуба напослетку схвата своју неразумност: „Добио сам хиљаду форинти, а потрошио сам хиљаду четрдесет форинти и тридесет крајцара – дакле, нисам ништа добио, још сам жену купио за четрдесет форинти и тридесет крајцара у шајну! Збогом памети!” (Игњатовић 1951: 112) Иако се „слика” окончава коментаром приповедача, рефлексijом о догађајима, једном врстом реалистичког наравоученија, шаљива поента анегдотског порекла учинила је „поруку” сугестивном и опажајном. С друге стране, јединице анегдотског модуса приповедања упућују и на закључак да „слика” као форма реалистичке прозе присваја стратегије усменог приповедања.

Из приповедачког опуса Јакова Игњатовића издвајамо приповетке „Пита хиљаду форината” и „Најскупља коза”. Радње ових приповедака конципиране су

попут радње коју сусрећемо у „Једној женидби”: духовитом и хумористичком поентом на крају као потврдом реализоване народне изреке „Већа дара него мера.” Међутим, иако судски процеси у овим приповеткама више коштају јунаке, него што доносе корист, као и Љубу Чекмеџића женидба, различности и неједнакости међу овим делима потичу из домена стилистичких и композиционих поступака. У приповеткама учествује знатно већи број јунака и акценат није само на једном лику, нарочито у причи „Пита хиљаду форината”, где радњу комплекснијом чине креативни заплет и упадљиви паралелизам у композицији. Ритам приповедања је сталоженији, приповедач стрпљивије и промишљеније сучељава јунаке, нијансира односе међу њима и расветљава неспоразуме. С друге стране, ужурбано скицирање једне друштвене ситуације остаје доминантна карактеристика реалистичке „слике”. Упоредјујући и разликујући Игњатовићеву слику од приповедака, можемо закључити да „Једна женидба” има литерарну вредност и знатну функцију у српском жанровском систему, јер очитује нову миметичност и до тог тренутка српској књижевности непознати морфолошки модел.

На основу свега изреченог, „слика” као књижевни облик устаљивала се током епохе реализма са променљивим али и сталним чиниоцима, на основу којих можемо наслутити координате апстрактног жанровског модела. Места стабилности у Игњатовићевој „слици” јесу: путовања, краћи дијалози, сцене, описи, коментари, непреображеност јунака, усредсређеност на један догађај из живота, неразвијеност радње, убрзани наративни ритам. Премда је однос системско-документарног и фикционалног у „слици” проблематичан, удео литерарности није занемарљив, те чини могућним груписање дистинктивних обележја настајуће форме – „слике” – активног судеоника у проширењу жанровског система, у еволуцији саме књижевности шта више, како европске тако и српске. Ипак, путовањима јунака очитује се и извесна противречност ове реалистичке форме. Учесталост салонских призора активира кључне захтеве поетике – топологику знања, пренос и промет знања покретношћу ликова. С друге стране, дескриптивна набрајања и именована, или низ радњи у које нас лик само „уводи”, узрокују ишчезавање или варијабилност јунака. Нестабилна позиција јунака распршује конзистентност текста и перманентност знања које треба да буде

одаслато. Текст постаје укрштај естетике дисконтинуитета и естетике јединства, будући да „попис” антрополошких поља производи сегментацију „стварности”, док херменеутичка тенденција ка тумачењу целовитог бића света наново успоставља приповест као трагање за знањем, као педагошки уговор писца и читаоца. Сходно томе, Игњатовићева „Једна женидба” учествује у процесу усвајања нових критеријума приликом селекције и квалификације будућих књижевних ликова и феномена, карактеристичних не само за жанр слике већ српску реалистичку књижевност у целини.

4. 2. Милорад Поповић Шапчанин: жанр слике и аксиолошка прича

Слике из сеоског и варошког живота очитују још једно од кључних структуралних обележја жанра – дуалитет друштвено : индивидуално, предочен најчешће малом скупином ликова захваћених етичким сукобом. Формална решења у протореалистичким сликама Милорада Поповића Шапчанина управљају пажњу на гестове вредновања у фикционалним световима. Жанр слике открива се као посебан систем одабира садржаја, у којем значајно место заузимају народни напредак, рационална свест и национална књижевност. Шта више, човек и људски живот издвајају се као примарни вредносни центри, који усмеравају и вредности формалних решења: сижејну напетост између добра и зла, унутрашње просторно виђење и спољашњи просторни опис, унутрашње време приче и спољашње време приповедања.

Поетичка самосвест определила је Шапчанинова дела као „слике из обичнога живота” или „слике из сеоског живота”. Будући да садржи у себи идеје о свету, слика, дакле, не само да подразумева извесно уређивање света и организовање животне грађе већ и начине примењивања одређених идеја на свет. Следствено томе, значајна је примена идеја позитивистичке и историцистичке школе мишљења у Шапчаниновим наративима: „Предбројници: слике”, „Матере” и „Деда”. Ако је аксиолошки кодекс „валоризација света од стране друштвене групе, културе или историјског периода” (Долежел 2008: 134), могућно је у овим сликама назначити аксиолошки кодекс филозофије позитивизма: вредност опажања и слушања у домену емпиријског изучавања материјалних феномена, вредност конкретних предмета услед негирања ма какве метафизичке основе, те вредности егзактних и прецизних описа одабраних појава. Слика, као и други жанрови, показује једну усмереност сазнања, међутим, аксиолошко структурирање фикционалних светова у њој производ је како различитих замисли позитивистичког и реалистичког кодекса, тако и неизоставних субјективних комбинација. Упркос присуству научне тенденције и тежње ка објективном

приказивању света, слика ипак није „одраз” реалности у ширем смислу. Приповедна грађа распоређује се према одређеним схватањима и субјективним аксиологијама. Синтеза је филозофског и уметничког тумачења једног доба, чије вредности управљају селекцијом приповедачких стратегија, деловањем приповедних инстанци, унутрашњим/спољашњим временом и простором, наративном употребом детаља – формирањем идеологије и аксиологије самога жанра. Вредности формално-естетских решења у Шапчаниновим сликама функционишу као показатељи вредносног контекста емпиријске стварности, изванкњижевних садржинских система, чији је утицај незаобилазан приликом креације фикционалних светова. Како уметнички циљ подразумева поучавање и забављање читалаца, као и исказивање истине о друштвеном уређењу и односима, естетска процена литерарног дела била је условљена категоријом истинитости.

Ако је валоризација света „најснажнији подстицај за делање” (Долежел 2008: 134), то значи да жеље или одбојности према одређеним појавама могу бити кључ за разумевање природе Шапчанинових јунака. У „Предбројницима” реч је о представљању нових вредности, што приповедач јасно казује обраћајући се имагинарном пријатељу: „У твом последњем писму опазио сам срдњу, управо подозрење на моју свесрдност и енергију у раду за народни напредак. Подсећаш ме на члан одлука омладинске скупштине, којим је сваки члан од омладине позван да међу народом у својој околини шири свест.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, III, 19??: 9) „У „Матерама” пак конфигурише се, посредством баладичне приче, љубав као основна људска и егзистенцијална вредност. Остварење под насловом „Деда” допуњава причу о предбројницима, претплатницима српских књига, будући да се централни догађај – подизање и освећење школе, уклапа у позитивистичку идеју напретка уз помоћ знања. Сходно томе, у овим примерима наслућујемо реализацију аксиолошких прича, чији је основни образац стицање вредности. Јунаци предузимају одређене радње како би стекли жељене вредности. Аксиолошке приче најчешће се развијају у форми приповести о потрази (в. Долежел 2008: 134-135). У Шапчаниновим сликама приметни су аксиолошки односи, који одговарају структури потраге. Премда су фабуле редуковане и поједностављене у овим делима, комплексне друштвене силе обликују их, као и етичке категорије добра и зла, те идеолошка идеја национализма. С обзиром на то

да у „Предбројницима” дејствује лик наспрам којег се издвајају потенцијални претплатници, припадници старог доба и застарелих ставова, стабилно формално решење – сижејну напетост између добра и зла (општег и појединачног) – можемо протумачити у смислу одражавања друштвено-културних сукоба. Шапчанинов јунак изравно информише о евидентној културној подвојености указујући на њену узрочност: „Различито васпитање њиховог и садашњег времена истина да је изазвало ту несагласност; али кад метнемо руку на срце, онда нећемо рећи да је доба криво, него они који нису ишли стопу по стопу за временом.” (Шапчанин, *Целокупна дела, III*, 19???: 10) Слична сижејна напетост реализована је и у слици о деда Ђорђу, захваљујући одлуци овог лика да своју нову кућу подари селу и претвори у школу. Дедин вредносни контекст сучељава се са вредносним контекстом архимандрита који покушава да задржи старије уређење, школе смештене под окриљем манастира. Сижејна тензија није наглашено напета, међутим, наговештена је односом новог учитеља и сеоских младића, чија сумња у учитељеву исправност и добронамерност потврђује да структуру ових наратива одређују аксиолошки односи.

У слици „Матере” примећује се још очигледније како друштвене фрустрације покрећу јунаке, будући да су новац и богатство вредности које утичу на различитост етичких карактеризација. Вредносни контекст разумевамо на основу једне од јунакових реплика: „Уверен сам, да се при избору вашег зета нећете обзирати на оне, који су претрпани заслепљавајућим благом и таштим чиновима, јер држим, честитост је много јача и претежнија од блага.” (Шапчанин, *Целокупна дела, III*, 19???: 57) Љубавни пар обележен је жељом да се досегне она вредност која је за њих једино истинска, што отвара могућности да ове ликове третирамо као аксиолошке бунтовнике, мислиоце опречне успостављеној валоризацији материјалних добара, носиоце отпора према стандардизацији малограђанског кодекса. Премда у Шапчаниновим сликама можемо регистровати бинарне структуре, стиче се уверење и о потенцијалном структуралном проширењу у смислу Бахтинове хипотезе о каузалности, тј. узајамним везама књижевности, језика, култура или идеологија, што заправо упућује на аутора и читаоца, ствараоце форме, дејственике из такозване позиције „изван”, на активне судеонике у структури текста. Сходно томе, формална решења добијају

сугестивнију етичку и аксиолошку конотацију, јер „оцена прожима предмет; више од тога, оцена ствара слику предмета, управо формално-естетска реакција згушњава појам у слику предмета” (Бахтин 2010: 23). Издваја се свеобухватни поглед аутора као услов уметничког виђења, будући да се свако виђење јунака и предмета изнутра дешава из те тачке „налажења изван”. Све речи у књижевном делу, детаљи, интонација, конструисани су супериорнијим и ширим вредносним контекстом аутора, што заправо упућује на свођење различитих контекста на један заједнички – формално-естетски вредносни контекст. Изговорене речи истовремено откривају вредносну позицију појединачног лика и однос аутора према лику. Обиље описа, карактеристичних за Шапчанинову прозу, може се разумевати на том трагу, унутар два вредносна контекста од којих ауторов увек подразумева „вишак виђења” у односу на јунаков: „А кад беше на савијутку где је кућа дедина, пажљиво је погледао у прозоре, кроз које је видео свећу на столу и нас како сеђасмо за препуним столом.” (Шапчанин, *Целокупна дела, III*, 19??: 157). Уочени предмети за јунака немају исто значење и вредност које имају за Шапчанина, будући да аутор оваквим одабиром садржаја посредно оспољава сопствено веровање у патријархалне и породичне вредности доминантне у целини опуса. Формално-садржинску структуру није могуће одвојити од субјективног става и процене, упркос томе што се у реализму, па и током прве фазе назначене као прелазак од романтизма ка реализму, веровало у могућност објективног посматрања и описивања предмета. Два вредносна контекста унутар дела подразумевају да се „вредносне реакције налазе у различитим културним световима, јер, реакција јунака, његов емоционално-вољни став, носи сазнајно-етички и животно-реалистички карактер – аутор на њу реагује и естетски је завршава” (Бахтин 2010: 22). Формативна активност и супериорнији дух аутора чине немогућим и неостваривим чисто реалистичко читање.

Тачке гледишта приповедача и јунака, које могу бити идеолошке, фразеолошке, просторно-временске или психолошке (в. Успенски 1979), имплицирају повезаност структуре и семантике књижевних дела. Иако реалистичко приповедање тежи уверљивости и научној опажајности, у Шапчаниновим делима претежнија је тзв. „унутрашња” тачка гледишта, на основу које самеравамо идеолошки став јунака. Иако свака реч у делу завршно припада

аутору, евидентни су моменти када свеукупност речи може бити враћена у потпуну надлежност јунака, те описи предмета и нарације о догађајима могу потицати „из преовлађујућих тачака гледишта њихових вредности (то јест вредности предмета и догађаја) за јунаке” (Бахтин 2010: 21). У ситуацијама када је тачка гледишта одређена посматрањем са дистанцираног и уздигнутог положаја, делује као да је доминантна ингеренција јунакове вредносне позиције:

„И тако сам се у великом нестрпљењу и мукама одржао на докату, с кога сам мотрио на свет... А да бих колико толико задовољио своју жедну радозналост, припех се горе на таван. С њега сам вам лепо видео све што се збива око суднице.” (Шапчанин, *Целокупна дела, III*, 19??: 127)

„Она и мајка заузеше места, куд је лакше допирала топлота од угрејане пећи, а ја и Милка седосмо код прозора, да гледамо онај весели свет, што се санка по улица, и што се тако од срца радује.” (Шапчанин, *Целокупна дела, III*, 19??: 37)

Јунаци усмеравају поглед ка ономе што је важно за реализацију њихових ставова и идеја, те наративни детаљи функционишу као својеврсна јемства и потврде субјективних реакција и неизбежних сукоба.

Шапчанинове слике садрже низ сличних описа, који се појављују на предвидљивим местима и готово са извесном правилношћу, сугеришући оно што је статично и непроменљиво у жанру слике. Приповедач их редовно смешта на почетак наративне целине, приликом доласка у нови простор, а пре описа јунака који ће деловати у њему. Надовезују се описи двориштâ, кућа, цркава, унутрашњих просторија, зидова, намештаја, салона, јер „унутрашње просторно виђење и спољашњи просторни опис, имају вредносну тежину” (Бахтин 2010: 11), преносе амбијент људске перцепције: окружење и видокруг човека. Шта више, у реалистичким сликама дескрипција простора један је од највалиднијих елемента у композиционом склопу, који ствара специфичну „поетику разгледања”. Приповедач позива актере или читаоце да крену у „разгледање” амбијента, креираног попут некакве изложбе „слика” или дворане „огледала”:

„Хоћете ли, да вам кажем и дворац, где живљаше то моје голупче? *Изволите* само поћи за мном, па ћу вам задовољити и ту радозналост.” (Шапчанин, *Целокупна дела, III*, 19??: 30)

„*Изволите* са мном на једну игранку, која је у то време била у нашој веселој варошици. Сала је врло добро осветљена, дуварови су нештедимице окићени бршљаном и лепим повећим сликама, а у прочељу на дувару извајан бејаше српски грб, а над њиме висаше венац од самога зимскога цвета. Госпођица и младих људи било је пуно, а оно, што се бројаше међу старије, сеђаше унаоколо по меким диванима. Да сте само били на овој игранци!” (Шапчанин, *Целокупна дела*, III, 19??: 45)

„Сад пођем даље, јер ми се ваља добро упети да још кога предбројника напабирчим. Аха! Ово је дворец госпођице Марије. Држим, биће ту што берићета. Дакле, *да се иде унутра*, рекох у себи, те на врло пристојан начин уђем на велику капију.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, III, 19??: 16-17) [курзив А. Ж.]

Током епохе реализма дескриптивни чиниоци неретко су били усмерени на пренос информација. Очекивало се да речи репрезентују означене предмете. За реалистичке описе није резервисана аутотеличност, сваки детаљ потврђује узајамну повезаност свих елемената реалности, каузални поредак стварности, која опстаје као целина. Међутим, неопходно је управити пажњу и на друкчија тумачења језичких знакова, која се драстично разликују од наведеног схватања језичког система. Говорећи о писму, Ролан Барт подсећа да су постојала и још увек постоје „нечитљива” писма, тј. знаци који немају некакав смисао, те сходно томе, могу бити проблематизовани. „Тачност која је у питању не происходи из пораста брижљивости; она није реторички вишак вредности, као да су ствари све *боље и боље* описиване – него следи из промене кода: модел (далеки) описа није више ораторска беседа (ништа се нимало не ’слика’), већ нека врста лексикографског артефакта.” (Барт 2010: 116) Форма се, дакле, не може доживети естетски уколико се не доживи као активни вредносни однос према садржају. Интуиција Шапчанинових приповедача подударна је мишљењу савремених теоретичара књижевности, будући да и за фикционалног јунака и за интерпретаторе није довољно само опазити елементе уметничког дела, неопходно је све литерарне састојке, виђене, чувене или изговорене, уобличи изразом сопствене вредносне релације, то јест неопходно је превазићи материјални карактер форме, њену предметност, „*нужно је ући као стваралац*” (Бахтин 2010: 90) Жалећи што не може у потпуности да подели са читаоцем или

интерпретатором моменат опажања, Шапчанинов субјекат свестан је ипак да треба непосредно обухватити, формирати и довршити приказани садржај. Формом се заузима позиција изван садржаја, захвата сазнајно-етичка оријентација, „форма је израз активног вредносног односа аутора ствараоца и опажајног субјекта (саствараоца форме) према садржају” (Бахтин 2010: 91). „Сви моменти дела у којима можемо да осетимо себе, своју активност која је вредносно усмерена ка садржају и која превазилази ту активност у својој материјалности морају се односити на форму.” (Бахтин 2010: 91)

Формално-естетска решења не могу се из апстрактне сфере самостално наметати садржају, јер „унутрашња и спољашња форма се такође распоређују само око човека као вредносног центра, покривају њега и његов свет” (Бахтин 2010: 13). Унутрашње време приче и спољашње време приповедања одражавају животни ток смртног човека, његове емоционално-вољне поступке, жеље и настојања, те људски живот функционише као вредносни центар, који управља формалним решењима захваљујући поседовању граница: рођењу и смрти. Временско устројство, препознато у том смислу, запажа се у „Матерама” и „Деди”, будући да време приче у првом наративу укључује упознавање и заљубљивање јунака, затим аксиолошки бунт довршен браком, те јунакињину прерану смрт изазвану осећањем кривице због нарушавања стандардизованог поретка, што можемо довести у везу и са Шапчаниновим етичким ставовима, те смрт разумети као шифру пишчеве нескривене осуде друштвеног система заснованог на девалоризацији љубави, пријатељства и милости. Казивањем о матерама, очитује се свет поремећених вредности:

„Јако нас мрзаху, што учинисмо тај корак насупрот њиховим упорним намерама. Оне не уживаху никакве материнске радости, што се нас двоје слагасмо и љубисмо. Ми смо им – чисто се бојим рећи – били црни пред очима, штавише, кад им пребациваху да то није на своме месту, што нас напустише, оне нас се сасвим одрицаху, говорећи да ми нисмо њихова деца!” (Шапчанин, *Целокупна дела, III*, 19???: 63)

Међутим, у слици „Деда” смрт нема такав семантички опсег, већ као стабилно формално решење потврђује вредност животног тока. Сви Шапчанинови јунаци у домену су сазнајно-етичког одређења које је, према Бахтиновом мишљењу, услов

за уметничко-формално детерминисање. У том смислу, лик деда Ђорђа најдетаљније је приказан, носилац је нових вредности: солидарности, љубави и бриге за друге, за заједницу. Он отвара своје кошеве у време гладних година и поклања храну целом селу, што омогућава деловање етичког момента који заокружује портретисање. Морално одређење подразумева „датог” човека који постаје вредносни центар. Етика ове прозе усмерава ка тоталној експресији јунака, што истовремено активира естетизацију, јер, према Бахтину, естетски моменат је већ то што се сазнајно-етичко одређење односи на *целог* човека” (Бахтин 2010: 31). Издвојени вредносни центри – људски живот, човек и окружење – маркирани су већ поступком насловљавања, те (под)наслови Шапчанинових дела („слика из обичнога живота”, „слике”, „слика из сеоског живота”) кореспондирају са аксиолошким параметрима уметничке форме, са чиниоцима који управљају формом.

Формална решења значајна су за (не)повезивање фабуле и дескрипције природе. Природа припада свету људске датости, те у уметничком делу она може бити околина, „позорница” дешавања, која неретко успешно измиче аналитичкој методи описивања, будући да је опредељују „уписане” вредносне детерминације живота. На основу одломака из Шапчанинове слике „Матере”, разумевамо важност функционализације описа који се фабуларно прикључује, показујући сврховитост сваког сижејног чиниоца и навешћујући предстојеће догађаје:

„Као тамно и суморно време, тако сам био тужан и жалостан. По читаве вечери проводио сам гледајући у оне црне, тмасте облаке, што се сад брже, сад лакше мицаху, пуштајући из себе снег, или се скриваху у ону густу маглу, што је по вас дуги дан не може да пробије сунце. Оно голо грање долазаше ми као моје туговање, које се замагљиваше сад слабије сад јаче, као год и оне витке шибљике, што се пригибаху тамо и амо од хладнога ветра.” (Шапчанин, *Целокупна дела, III, 19???: 60*)

С обзиром на то да присутно поређење готово нескривено најављује смрт јунакиње, природа се прикључује радњи. Профилише се као фон догађања, осмишљен ради наглашавања јунаковог туговања, безвољности и разочарења. Међутим, природа се „додаје” приповедању и када не зависи од фабуларног оживљавања, тада је пратилац, имлицитни коментар или „надградња” људске

судбине. Природа се понекад уводи и ради контрастирања, с намером да се ефекат смрти оснажи: „Ведро небо наднело се било као големи лазурни шатор, а по њему шеташе се јасан месец, просипљући слабе зраке кроз прозор преда мном. У том тренутку мрзио сам сам на себе.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, III, 19??: 61) Описи, дакле, нису ослобођени аксиолошког структурирања, будући да ведрина неба вредносно кореспондира са несрећним људским животом, јасан месец са густом маглом, црним облацима и снегом, односно обележјима друштвене (породичне) одговорности.

Приповедачево инвестирање у визуелизацију емпиријских појава сведочи о дејству мисаоног пројекта деветнаестовековног позитивизма у структури Шапчанинових слика. Наизглед наместо позитивистичког ослањања на индуктивну методу изучавања/литераризовања феномена препознајемо дедукцију у оквиру нарације, рефлексију која упућује на општост поводом извесне друштвене ситуације. Ипак, пажљивим ишчитавањем наведена дедукција разоткрива се као лажна и прикривена индукција. У „Предбројницима” и „Матерама” приповедање прати формулу дедукције, али се на основу примера подразумева индуктивно приповедачево истраживање и опажање. Из тих разлога разумевамо зашто се у Шапчаниновој прози често смењују ликови, као у „Предбројницима”, где јунак покушава да придобије за претплатнике и газда Јову, и господина начелника, и попу, и председника суда. Обухвативши представнике различитих слојева друштва, структура манифестује позитивистички дух, који свет види као подељени и разврстани систем утемељен на истинитој хијерархији. Како је током епохе реализма лепо било искључиво оно што је истинито, закључујемо да су вредности доба и духа времена управљале естетском природом жанра слике осцилирајући од дедуктивног до индуктивног начина спознаје фикционалног света:

„Ствар, која пролази кроз више руку, изилази и боља и савршенија. Али тај случај није при женидби. Ако ти се ко у ту твоју намеру уплете, онда она тече свакојачко, само не онако, како ти хоћеш. Зато и има многих несрећних бракова, зато и налазимо многе, који су сами са собом незадовољни, па још презиру и живот, стога, што изгубише оно, што им бејаше и мило и драго. *Дакле да видимо, је ли тако.*” (Шапчанин, *Целокупна дела*, III, 19??: 45)

„Питао си ме, пријатељу, како стојимо са читаоницом. И на то ћу ти овом приликом да рекнем коју. Какав је одбор што управља нашом читаоницом, још је и добро. Да није неколицине могло би и горе бити. На ову моју мисао ево ти, као премија, *једна илустрација*.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, III, 19??: 14)

„Мати, која има сина, овако мисли: Богу хвала, красан ми је и угледан. Ако будем жива и здрава, наћи ћу ја њему добру прилику; данас се жене којекаки, па не узимају без новаца – богме, нећу ни ја сироту! А мати, која има ћерку, овако умствује: Нека је она мени жива и здрава; њена суђена прилика наћи ће већ њу – било новаца или не било. А богме није ни поштено, да ја лепо одгајим и васпитавам своје дете, па још и да дајем уз њу!Тако отприлике мисле матере; а да ли су и наше матере тако паметовале, *изволите, да видимо*.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, III, 19??: 27) [курзив А. Ж.]

Коментари дедуктивног типа у тексту не функционишу попут застарелих наравоученија, већ као научне тврдње/дефиниције која треба да обелодане истину о друштву, људским односима и вредностима, да управе пажњу на оно што је репрезентативно.

Анализирани примери из 60-их година 19. века на структуралном плану још увек не садрже скуп дистинктивних обележја слике, који превасходно одређују овај жанр у фолклорном и поетском реализму. Шапчанинов приповедни опус има еволутивни значај и улогу, будући да наративи, објављени крајем века („Отац Зарије”, „Отац Варнава”, „Сени”, „Јесења љубав”) јасно показују диференцирано жанровско језгро слике и самостални морфолошки идентитет, освојен напуштањем цикличне композиције. Како „Деда” (као и „Предбројници” и „Матере”) обухвата серију слика („Деда и мајка”, „Драгомир”, „Један летњи дан”, „Тетка Вида”, „Архимандрит”, „Пред Преображење”, „Чика Радован и тетка Селена”, „Освећење школе”, „Свадба и смрт”), стиче се уверење да слика у протореалистичкој фази није стабилан жанровски норматив, будући да се овом одредницом обједињују засебне приче или портрети. Слика постоји као медијална структура, која јединственим оквиром држи на окупу самосталне наративне јединице.

На основу свега претходно изреченог, закључујемо да је свест о вредности сваког појединачног живота, особито у породичном окружењу, очигледна од самих наслова Шапчанинових слика. Човек се разазнаје као вредносни центар, посебно у односу на своју припадност породици („Матере” и „Деда”). Према превасходно приказаним вредностима, Шапчанинове слике можемо поделити на „портрете” („Предбројници”, „Матере”, „Божица”, „Крчмар”, „Чича Сима”, „Деда”, „Отац Зарије”, „Отац Варнава”) и „камерне портрете” („На сеоској слави”, „Неопојан гроб”, „Десет дуката”, „Сени” и др.). Слика као форма реалистичке прозе Милорада Поповића Шапчанина одразила је вредносни однос ствараоца, опажајног субјекта (јунака) и читаоца према садржају. Према је однос системско-документарног и фикционалног у жанру слике проблематизован, удео литерарности није потцењен, будући да описане вредности формалних решења учествују у еволуцији саме књижевности, рефлектујући делотворност и динамизам филозофских и друштвених вредности једног времена.

4. 3. Фелџтонистичко-сатирични жанр слике Ђуре Јакшића

У досадашњим истраживањима начињена је подела прозног стваралаштва Ђуре Јакшића на неколико врста (Вуловић 1882; Скерлић 1966; Иванић 1996). Определујући се за троструку поделу, која обухвата романтичарску, политичко-сатиричну и прозу социјалне и ратне тематике, усмеравамо пажњу на другу скупину Јакшићевих текстова, која својим поетичким особеностима кореспондира са жанром слике. Како у политичким сатирама коментарише целокупну друштвену и политичку ситуацију у Србији за време владавине кнеза Милана Обреновића, „Јакшић у то доба, око 1870, постаје за *Уједињену омладину српску* оно што је око 1840. Хајне био за *Младу Немачку*: песник који свој велики таленат ставља у службу идеја слободе и истине” (Скерлић 1966: 457). Фелџтонистички оријентисане прилоге штампа превасходно у *Србији* (листу за политику, трговину и просвету), *Младој Србадији* и *Враголану*. Предмет нашег рада подразумева тумачење морфолошких, наративних и семантичких аспеката сатирично-алегоријских цртица, односно прелазних форми, које су на граници фелџтона и мале приповетке, то јест слике. У *Србији* су то Јакшићеве прозе објављене 1870. године („Моја љубав: писмо покојној цензури”, „Једно писмо баба-Р...”, „Друго писмо баба-Р...”, „Претпостављени”, „Мисли једног пензионера”, „Покојној цензури”). Из *Младе Србадије* издвајамо најзначајни пример фелџтонистичко-сатиричне прозе у српском протореализму, „Комадић швајцарска сира” из 1871. године. Када су посредни текстови штампани 1871. године у *Враголану*, шаљивом социјалистичком листу, „Мајстор Триша и г. Миша” и „Писмо из Смедерева” представљају граничне приповедне облике. Од значаја за формирање фелџтонистичко-сатиричног жанра слике јесте и Јакшићев текст из рукописне заоставштине „Наше домаће ствари”, који је по први пут објављен 1978. године у *Сабраним делима Ђуре Јакшића*. Сарадња са поменутиим часописима одвијала се најчешће под псеудонимима (Темељко у *Враголану*, Теорин у *Младој Србадији*, Учитељ цртања у некој вароши или Теорин у *Србији*).

У науци о књижевности постоји разлика између фељтона као новинске рубрике и фељтона као форме по себи (в. Иванић 2002: 228). Казујући о Јакшићевој фељтонстичкој прози, упоредићемо фељтон као приповедни облик међужанровских веза, образац између књижевно-публицистичког и друштвено-политичког контекста, са жанром слике којем додељујемо атрибут „фељтонистички”. Како одабрани Јакшићеви прозни радови нису ограничени само на вербалне ефекте и духовиту поенту, нити су тек импресионистичка форма „у виду атрактивног, површно забавног садржаја, причања и ћаскања, или козерије” (Живковић 2001: 218-219), већ садрже елементе „књижевне драматике, у облику кратке приче и путописа, ведрога тона и фамилијарног, лежерног стила и језика” (Живковић 2001: 219), стиче се уверење да ови текстови превасходно припадају подручју између књижевности и новинарства. С обзиром на то да њихову структуру неретко чине језгровита и скромна радња, жанр-сцене или дијалози, према композиционо-морфолошким карактеристикама могу бити препознати као посебне (фељтонистичке) варијанте књижевног жанра слике. Поетика жанра слике подразумева не само кореспонденцију слике са типолошки или хронолошки блиским књижевним облицима већ и утицај социјалних фактора, будући да утврђивање друштвених „утицаја” заправо „замењује изучавање еволуције књижевности изучавањем *модификације* књижевних дела, односно њихове деформације” (Тинјанов 1970: 300).

Текстови штампани у *Србији*, као и текст „Моја љубав” из *Младе Србадије*, слично су тематски настројени, јер пре свега функционишу као полемички одговори уредницима реакционарних листова или писма против њихове цензуре. Премда се у овим текстовима примећује нова лексика савременог новинарског речника (дипломата, субвенција, кондуитлист, капитал, слободњаци), усмерена на чињенично и информативно, слутимо да знатну улогу имају и поетизована лексика и стилске фигуре, посебно алегорија фигуралног типа својствена текстовима који се односе на уредника шаљивога листа *Ружа* и један напад на Јакшића у *Световиду* („Једно писмо баба-Р...”, „Друго писмо баба-Р...”). Будући да је цензура представљена фигуром мртве драге, текстови „Моја љубав” и „Покојној цензури”, такође, представљају алегорије фигуралног типа. Особито се по концентрацији дескриптивних пасажа издвајају текстови „Претпостављени” и

„Мисли једног пензионера”. Када су посреди приповедне перспективе, приметно је да „оквирни” приповедач у тексту „Претпостављени” најављује улогу првостепеног приповедача жанра слике: „Али нисам науман да вас са мојим тужним разматрањем морим, то су моје мисли, с којима понекада сâм своје срце разговарам...А за вас сам спремио једну малу скицу из живота *претпостављених* и сиротих *потчињених*.” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 329) Сходно томе, мишљења смо да се Јакшићеви краћи облици фелџонистичке природе подударају са физиолошки оријентисаним жанровима европске приповедне традиције 19. века (француске физиологије, руски физиолошки очерк и пољска физиолошка скица), односно литерарно-журналистичким формама, које обележавају припремну фазу развоја жанра слике.

Текст „Мисли једнога пензионера” обликован је фигуром контраста, из перспективе богатог чиновника и газде, који жали за идеалном прошлошћу и „златним” добом, будући да не може мирно и задовољно да ужива у стеченом капиталу: „Веле да је многа сиротиња због мене проплакала, као да Бог није створио сиротињу да плаче, а чиновника и газду да ужива?... Хај! Хај! Проклета деца, несрећно време!” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 337). На основу реченог, приметно је да Јакшићеве сатире посредним или „директним инвективама упућеним богаташима и капиталистима” (Иванић 1975: 175) неретко кореспондирају са Марковићевим чланцима. Критика чиновничке хијерархије и неправде коју трпе сиромашни/подређени у тексту „Претпостављени”, Јакшићев је одговор на постављени задатак нашој интелигенцији, који подразумева проучавање народне патње, свакидашњег живота и борбе за самоодржање – „зближење са народом” (Марковић 1965: 41). Приповедна стратегија сећања, контрасне слике, учестали дијалози, обраћања читаоцима, ескресивни епитети, персонификације, реторичка питања, метафоре, хиперболе, широк интонативни распон од сажаливо-патетичне дистанце до заједљиво-увредљивог тона, духовите поенте, анегдотичност, структурална су обележја која потврђују да у Јакшићевим текстовима „свијет фикције почиње да се оцртава као у себе затворена цјелина” (Иванић 2002: 242), што је, такође, установљено поводом фелџона Пере Тодоровића (в. Иванић 2002: 227-242).

У „Комадићу швајцарска сира: причи из паланачког живота”, штампаној у *Младој Србадији*, уочавају се морфолошки обриси жанра слике, будући да нарација укључује један комични догађај – „једење депеше”, хронотоп пута, долазак приповедача у кафану, описе простора, скициране портрете, „каталог” гостију, дужи монолог, који је на извештан начин претеча фолклорног сказа. Иронично-полемички стил, политичка тенденциозност и алузије откривају јасну идеолошку поруку о социјалној неједнакости и потчињености, бирократској небризи и лењости, зеленаштву, издајништву и личним интересима:

„То тако изгледа у прочељу, а у зачељу — е, ту је сасвим други свет: пет-шест пензионера, седам-осам трговаца, и они који нити продају свилу ни челик, него лепо дају новце на зајам... заиста, милостивни људи, добри људи!... Не раде ништа: пуше, једу, пију и примају интерес... То је њима тако бог дао, а власт им не крати, јер су *поштени људи, имају новаца*, а новац није мали доказ за узвишено поштење нечије личности. Погледајте, напр., онога дебелог човека што носи сиво јапунце са цигеричастом јаком, чибук сасвим по агаларски, са големим ћилибаром — то је, вид’те, некад био чиновник. За њега кришом говоре да је у неко време отимао; а сви му се у очи чуде доброту и поштењу... Таки је свет! Таки су људи! Штавише, и сам г. негдашњи великаш, у беличастожутом капуту, са црвеном випушком на капи и на чакширама, сваки трећи дан долази му на ручак, па, осим што њему у очи, још и осталом свету казује да је његов побратим најваљанији човек на свету.” (Јакшић, *Приповетке*, 1978: 93-94)

Поред иронично презентоване слике друштва, којом се може наслутити политичка подвојеност српског народа поводом Париске комуне, Јакшићев приповедач апелативним говорним чином и позивом да се свет приче „види” још једном антиципира фигуру приповедача својствену жанру слике. Текст садржи – мотив *Видовдана* – часописа монархистичког усмерења, који не само да је био предмет оштре критике Јакшићеве сатире већ представља опште место неколиких политичких текстова Светозара Марковића, превасходно чланка „Видовданској господи”, у којем се напомиње да је основна замисао *Видовдана* „*да се уништи Милетићева партија код аустријских Срба*” (Марковић 1960: 138). Алузије на епске јунаке, Хајдук Вељка и Виљема Тела, израстају у симболизације побуне и револта понижених и потчињених, будући да је једно од знатнијих обележја

сатиричне прозе Марковићевог периода у „социјалистичкој класној свијести, помијешаној, додуше, са свијешћу сељачког колектива и његовом борбом против бирократске државе” (Иванић 1975: 175).

Комично насловљени текст „Мајстор Триша и г. Миша” и „Писмо из Смедерева” чине један сатирични диптих из *Враголана*, „уперен против реакционарних гласила и њихових новинара, овде посебно Милана Максимовића, професора из Смедерева, сарадника *Видовдана*” (Иванић 1978: 436). Шаливи дијалог мајстора Трише и г. Мише очитује централни проблем српске културе седамдесетих година 19. века, односно начин комуницирања и ширења нових идеја у народу. Док г. Миша чита само *Видовдан*, у којем се унапред осуђује свака напредна мисао у Срба, мајстор Триша подсећа на промене у схватању функције књижевности:

„Е, ја бих хтео да ми те новине кажу, зашто смо ми готово у свему назадни, – па да нам пишу о занатима, о општинама, о земљоделству, да нас избаве из оног несрећног и јадног сиромашког живота; или да пишу која фабрика израђује најбоље и најјефтиније гвожђе, а не: ’Папа Пије болестан је и бљује’, или: ’Јутрос овуда прође шпањолска краљица Изабела, путујући за Цариград.’ – Све којешта...лук и вода.” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 345)

Дакле, у духу Марковићевих политичких препорука о уређењу државног апарата, особито изложених у тексту „Општина”, Јакшић је овим сатиричним дијалогом потцртао жељену садржину гласила и посредничку улогу књижевности „између строго научних дисциплина и наслеђених, схватања и праксе” (Иванић 1975: 171). Текстови „Писмо из Смедерева”, „Једно писмо баба-Р...” и „Покојној цензури” конструисани су устаљеним поступком – навођењем стихова у реторичко-стилском маниру народне песме – ради изазивања пародијског, патетичног или комичног ефекта.

Шаливи текст „Наше домаће ствари”, ведријег тона и фамилијарнијег стила, садржи само метаприповедни коментар, опис вечери и једну жанр-сцену на улици, међутим, апелативним коментаром, односно обраћањем читалачкој публици, најављује уводне поступке жанра слике:

„Извол’те само са мном! Или сте непознати?... То ништа не чини! Ја ћу вас одвести, ви ћете добити по једно слатко, шљивовицу, каву, а његове ће вас

ћерчице са најумиљатијим погледима дочекати и испратити, па ћемо се онда даље кренути, да вам и друге знатности наше скромне варошице покажем.” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 353)

Својом настојањем да покаже интересовања омладине, изобилје у протиној кући, потенцијалну женидбу из рачуна, приповедач ове кратке скице, „Наше домаће ствари”, тематски се усаглашава са потоњим ликовима приповедача у сликама из варошког живота.

Преображај стварности након уласка српског друштва у модернију класну организацију, условио је несагласност романтичарског језика и света, провоцирао семантички неспоразум знака и означеног, што је у крајњем исходу резултирало појавом нових жанровских смерница. Препознају се процеси који се одвијају унутар жанрова: постепено нарушавање жанровске равнотеже, дисонанција непромењивих јединица са диспаратним чиниоцима, те постизање стабилности на друкчијем нивоу. Нагласак на делатности Уједињене омладине српске и Светозара Марковића разоткрива узроке језичких и жанровских промена, заправо стварање погодних социјалних околности за појаву савременијих жанрова, отворенијих ка „дјелатном, непосредном семантизму, као нпр. путничке црте, путничко-путописно-новелистички текстови, везани за текући живот и његове појавне облике” (Иванић 1976: 65). Дифузни жанрови, посебно књижевно-публицистичког смера, представљају једну врсту сигнализације сукоба литературе и идеологије. Ипак, ови новопрепознати жанрови, какви су фељтон, фељтонистички жанр слике, црте или цртице, пројављују разноликост културе, активирају потчињене или маргиналне слојеве, будући да „недоминантни и доминантни елементи утичу једни на друге, понекад коегзистирају, некад други апсорбирају прве, или их поништавају, некад први оспоравају друге, модифицирају их или их чак смењују” (Лешић 2003: 144). Повезивање писане традиције са фолклорним и говорним жанровима, омогућило је не само настанак реалистичке приповетке већ и јединственост српске књижевности на једном нивоу (в. Иванић 2008: 115). Међутим, истраживање српског жанра слике прелазног периода, од романтизма ка реализму, у пуној мери потврђује немогућност постојања јединствене литературе и културе, чак ни када се један

период одређује поетичком терминологијом или збиром условно стамених посебности.

С обзиром на то да су Јакшићеви текстови из 1870. и 1871. године настали под наглашеним утицајем Марковићевих програмских дела и беседа, те опште партијске и политичке климе доба, не само да садрже савремену лексику политичког, економског и научног профила већ и стилске црте жаргона, говора улице и кафане. Сходно томе, иако се Јакшићев жанр слике не може одредити као Бахтинова слика језика у романескној прози, могуће је маркирати основно структурално обележје овог фељтонистичко-сатиричног жанра слике – двогласно реторичко преношење туђе речи (в. Вахтин 1989: 116). Према Бахтину, најмања свакодневна реплика, а особито реторички и вербално-идеолошки жанрови, садрже схватање туђе речи у скривеном или откривеном облику, те узајамним дејством и дијалогским осветљавањем исказ постаје „сложенији и динамичнији организам него што изгледа када се узму у обзир само његова предметна оријентација и директна једногласна експресивност” (Вахтин 1989: 117). „Сатира (*'satura'*) је етимолошки 'мешавина' (дословно: 'здела пуна свакојаког воћа')” (Милић 1987: 112), те се фељтонистичко-сатирични жанр слике може сагледати као парадигма хибридног жанра, који својим интересовањем за политичке и публицистичке активности, свакодневне и савремене прилике, „српску књижевност непосредно уводи у реализам” (Иванић 1975: 175). Шта више, одређеним конструктивним принципима животне чињенице, односно различите појаве свакодневног (интелектуалног, научног, техничког), могу се претварати у књижевне чињенице (в. Тинјанов 1970: 282), што омогућава нови приступ ма ком жанру периодике као „посебном књижевном делу, као конструкцији” (Тинјанов 1970: 283).

4. 4. Сlike из рата: жанровски преображаји у ратној прози Ђуре Јакшића

4. 4. 1. Жанр слике као семиотички знак

Осветљавање композиционих поступака у краћим протореалистичким делима Ђуре Јакшића – сликама, скицама, цртицама, визијама – открива семантички и морфолошки идентитет текстова. Наведени приповедни облици функционишу из семиотичког угла као модели света ограничени сопственом моделативношћу, будући да „затворен унутарњи простор текста омогућује да се – по закону метонимије – део приказаног света уздигне до уметничког модела тога света” (Петковић 1984: 189). Однос реалистичких писаца према књижевном тексту наликује следећој семиотичкој претпоставци: „метонимијски обрт није могућ ако део у који се пројектује целина и сам није смештен у оквире, који му дају вредност пуне и независне целине” (Петковић 1984: 189). Књижевне слике, скице и цртице, постепено током прелазног периода (1865-1875) а потом све интензивније током напредовања српског реализма, објављују сопствену морфолошку усмереност на парцијалне аспекте предметне стварности с намером репрезентовања целине те стварности. Током фазе фолклорног реализма слика постаје водећи облик у којем „се дешава да говорни жанрови постају одлучујући посредници сужејно-фабуларног устројства”, док се током фазе поетског реализма инсистира да „умјетничко/књижевно дело буде *слика* у смислу метафоричко-симболичне пројекције свијета, како би се издвојило исконско-есенцијално-идеално од пролазних манифестација свакодневице” (Иванић 1996: 50-51). Сходно томе, Јакшићеве литерарне слике препознају се као књижевни модели, који улазе у састав семиотичких културних модела. С обзиром на то да се узима у разматрање укрштај релационих и референцијалних значења, као и могућност преплета разноликих приповедних перспектива, семиотички приступ не подразумева укидање жанровског еластичитета и флексибилности. Управо тамо где се укрштају различите перспективе, настаје нова естетска информација,

опис се мења, не тече једнолико по једној оси, смањује се предвидљивост, повећава ентропија текста и информациона моћ (в. Петковић: 1984: 226). Семиотичко поимање динамизма упућује на унутарње кретање жанра, на разигравање текстуалних јединица независно од рецепције књижевног дела.

Тематска оријентација Јакшићевих кратких проза опредељена је корпусом мотива и ситуација типичних за епоху романтизма: страху, нагонима, осветом, убиством, издајом, смрћу. Трећа фаза Јакшићевог стваралачког рада, која обухвата прозу „савремене, социјалне или ратне тематике” (Иванић 1990: 139), испољава процес кретања српске литературе од романтизма ка реализму. Освета, убиство и издајство не представљају више последице љубавног сладострашћа, већ знакове ратних недаћа и злочина. Док тематика рата погодује пишчевом романтичарском сензибилитету, изненађује нас избор приповедних облика у оквиру којих су визуелизоване представе српско-мађарских сукоба 1848/49. и Српско-турских ратова у периоду од 1876-1878. године. Јакшић се одлучује за краће форме приповедања – приповетку, слику, скицу, цртицу, визију – за нове приповедне врсте које су 60-их година 19. века тек почеле добијати свој морфолошки идентитет у оквиру поетике реализма. Услед необичног споја романтичарске и савремене тематике издвајају се знаци ратне стварности и композициони поступци, који указују на Јакшићев доживљај сукоба и дејство саме књижевности на обликовање представљеног света. Жанр се опредељује као контролни механизам који изнутра управља распоредом књижевних поступака. Слика као књижевни жанр погодује приказу актуелних ратних околности, будући да дозвољава (бар током 60-их и 70-их година) већи уплив документарности и историјске чињеничности. Душан Иванић у својој опсежној студији *Српска приповијетка између романтике и реализма: 1865-1875* стиче уверење да текстови с поднасловима „црта из живота” или „слика из живота” током прелазног периода „имају стару схему приповијетања”, међутим, значајна је нова естетска намера, „која се у првој фази пробија само као етикета, камуфлирање старих облика и садржина, исказујући поред унутрашње оријентације писаца на ново подручје, и декларативно дистанцирање од осталих конвенција књижевног именовања” (Иванић 1976: 104). Дакле, ознака ’слика’ у поднасловима књижевних и књижевно-публицистичких радова нема жанровско значење у прелазном периоду

српске литературе друге половине 19. века, током кретања од романтизма ка реализму (1865-1875), будући да писци још увек немају јасну представу о посебностима овог приповедног обрасца. Међутим, Јакшић своје слике, скице, цртице и визије пише крајем поменутог раздобља, тачније од 1875. године, када објављује дело „Милан” с поднасловом „слика из године 1848”. Након тога следе „Мале слике за време рата” (1876), „Рањеник – скица из српског рата” (1877), „Ратници – цртице из живота покојног Илића” (1878), „Капетанов гроб – слика из нашег рата” (1878). Сходно томе, наведени примери очитују процес канонизације жанра слике и представљају последњу фазу прерастања форме у књижевни жанр. Ђура Јакшић поднасловима конкретизује ликове (Милан, покојни Илић, капетан) или догађаје (сукоб 1848, Српско-турски рат) и приближава се реалистичким књижевним узорима не само декларативно већ неколиким композиционим поступцима својственим жанру слике. Незанемарљив је значај Јакшићевих прозних остварења за осамостаљивање и еволуцију слике у српској књижевности реализма.

Будући да се рат до Јакшићеве појаве на књижевноисторијској сцени није представљао жанром слике (цртице, скице), највреднији пишчев допринос представља одабрана тематика. Примери слика откривају своју моделативну моћ, којом најразличитије и најсложеније друштвене теме, попут рата, могу бити ваљано пројектоване. Јакшићева остварења показују да краћи наративни облици немају уско ограничену тематску оријентацију и не морају бити усредсређени искључиво на скромније догађаје и личности из живота. Претежност дескрипције над нарацијом утицала је да писац посегне за новим пикторескним ентитетима осећајући да његова ликовна дела ратне тематике не могу обухватити све аспекте рата: искуство појединца, односе међу војницима, измене система вредности, политичке прилике, национални контекст рата, значај у оквиру светске историје, однос идеала и реалних збивања, знање стечено ратним искуством. У слици „Капетанов гроб” наратор објашњава однос књижевног и сликарског дела:

„Све што је кичица кадра била, то је у овој величанственој слици изразила!... Све!... И опет, како је мало то! ...Ти видиш сузу младе слабе женице; а на лицу окорелог ратника видиш како је тврдо срце стегао, да се и сам не заплаче!... Стари родитељи дају, можда последњи благослов, потпори својој!... Па и верни,

рутави пас онде се нашао, да са неом тугом испрати доброга господара!... Све је то дивно изражено! ... Све, и опет како је све непотпуно!... У стократним варијацијама вибрира туга човечија у телу и по телу његовом!” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 122)

Књижевност могућношћу развоја догађаја и детаља допуњује недостатности сликарства, јер наративне врсте засноване на бржем ритму приповедања, попут слике и цртице, покушавају достигнути непосредност експресије карактеристичне за ликовне уметности. Желећи што ефектније да подели специфично ратно и историјско искуство са читаоцем и олакша читаочеву емпатију, Јакшић бира поменуте облике и језгровите приповедне поступке чувајући и активирајући истовремено у књижевном делу сва преимућства сликарства⁵³. Како се у самој уметничкој намери и методологији препознаје заједништво, поменути прозни облици, усредсређени на „сликарску” представу света, могу се поредити са делима ликовне уметности. Књижевни жанр слике није једини жанр који има слична композициона својства са сликама на платну. Борис Успенски доказао је блискост, како краћих тако и обимнијих жанрова (новеле, приповетке, романа), са делима ликовне уметности детаљно испитујући разноврсне композиционе поступке (в. Успенски 1979: 183-241). Мишљења смо да су ти заједнички поступци знатно бројнији и сроднији када су посреду слика као књижевни жанр и слика као ликовно остварење.

Јакшићеве књижевне слике („Милан”, „Мале слике за време рата” и „Капетанов гроб”) активирају у уводном делу тзв. „оквир”, као што сликарска платна имају свој рам. Тај „оквир”, према мишљењу Успенског, функционише

⁵³ „Отприлике у исто време, исте 1876. године када се збио догађај на Вучјој пољани, Јакшића узбуђује херојска погибија бањанског војводе Бачевића. Могуће је да га зато инспиришу стихови Н. Грујића-Оточанина објављени у „Јавору“ 1876, али не треба заборавити да он исте године у краткој причи *Мајстор Митар на лађи*, из циклуса *Мале слике за време рата*, такође даје своје литерарно виђење погибије бањанског војводе у бици на Радован Ждрелу. На слици, чији се траг губи још пре првог светског рата – па је сада њен изглед познат само према сачуваној фотографији, приказана је погибија војводе Максима Бачевића, односно онај час када га смртно погођеног прихвата други јунак, војвода Пеко Павловић.” (Јовановић 1978: 117) Напомена: Сви цитати из коришћеног издања (*Сликарство, Сабрана дела Буре Јакшића*, књ. 6, Београд, Слово љубве, 1978) припадају Миодрагу Јовановићу, чије је ауторство изостављено грешком издавача.

попут границе која дели знаковни свет, смештен унутар дела, и свакодневни свет, путем којег се живот пробија у уметност. „Оквир” настаје преласком од „спољне” на „унутарњу” тачку гледишта, и обратно, што је од важности јер представља „процес преласка од реалног света на приказани свет” (Успенски 1979: 194). У „Капетановом гробу” опис природе из позиције страног посматрача на почетку смењује „унутарња” тачка гледишта капетанове супруге, али се „оквир” проширује поступком „слике у слици” и изједначава са фоном, будући да наратор започиње опис љубавно-ратне атмосфере из задњег плана посредством прозора, чијим рамовима сужава видно поље и усмерава пажњу ка фигурама капетана и младе жене. Позиција наратора постаје двојака, јер описавши прозор са улице, наратор се смешта унутар представљеног призора и прикључује свету „оквирне” приче:

„Иза тога цвета виде се два плава ока, баш као љубичица плава!...И она се умиљато смеше, пуна свежине, младости и живота; те дивне очи красе румено лице једне младе госпоје, која је на страни свога мужа сада тек прву јесен дочекала; па јој се и та хладна јесења проза допада, те све се њојзи мили, све њу усхићава.” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 115)

Цвет се издваја као простор прелаза, као линија која дели „спољну” и „унутарњу” видну позицију. Цвет, иза којег се откривају очи младе госпоје, знак је конфликта приповедних позиција. У „Капетановом гробу” оспољава се конфронтација двају супротних уметничких система. Током одржавања просторне баријере између наратора и наратизоване „стварности”, класична (централна) линеарна перспектива делује, док тачка гледишта наратора корелира са тачком гледишта апстрактног „гледаоца” (в. Успенски 1979: 191). Међутим, у тренутку када наратор преузме улогу замишљеног унутарњег посматрача, те опише госпојине очи или заљубљени пар, чини се као да у односу на фигуре предњег плана појаве у дубини постају веће и крупније, што посведочава присуство такозване обрнуте перспективе. Овакво начело организовања уметничке грађе запажено је и у Јакшићевом сликарству⁵⁴. Тематика ратног окршаја као да је условила и заваду

⁵⁴ Говорећи о првом сликарском делу Ђуре Јакшића *Бој Црногораца са Турцима* Миодраг Јовановић казује: „Већ густо кружно ковитлање масе бораца, са пуно жестине у покрету, наговештава једно од композиционих решења карактеристичних за зрело сликарство романтизма.

композиционих поступака. Вишеструке перспективе омогућавају различит интерпретативни домаћај и сигнализирају размимоилажење ставова фикционалних јунака. Након дијалога и узајамно упућених љубавних изјава наговештен је сукоб међу јунацима и унутарњи раскол у самоме капетану: незадовољено честољубље и упорно јогунство. Свет рата не доживљава се и не квалификује истоветно из перспективе приповедача, ратника или госпе. Капетановом тачком гледишта, Јакшић сугерише трагику обичног човека у рату, који губи свест о вредностима живота изван ратног контекста. Срчано приступа ратним походима у жељи да потврди сврховитост сопственог бића оцењујући свет спрам ратне етике, у којој храброст мора бити награђена службеним унапређењем. Наратор пак својом „унутарњом” позицијом интензивно „осветљава” младе супружнике откривајући кретање светлости од центра ка периферији фикционалног простора. Оно што представља проблем приликом тумачења ове књижевне слике јесте управо наглашена светлост на „оквиру”. Обрнута перспектива на самом почетку наратива изненађујућа је. Наместо да свет приче тамни на периферији, на фону, фигуре у дубини представљеног света, иза прозора, у соби, добијају истакнуто место. Чини се, „оквир” има примарни статус у Јакшићевим кратким прозама, будући да отвара питања од егзистенцијалне важности и представља почетак скидања романтичарске чаролије с рата. Премда „иманентна” прича обухвата и јуриш српске војске на турску, као и нескривено приповедачево одушевљење победом, носиоци различитих гледишта усмеравају ка закључку да Јакшићев доживљај рата није једностран.

Фигура жене на периферији овог дела илустрација је неспоразума мушкарца и жене, будући да мужевљево учествовање није нужно већ жељено, те грижу савести неисказану речима слутимо јер „је стојао пред њоме блед, као неки

Још више у том погледу казује начин на који је покушао да изгради други план, односно да реши слику по дубини. Користећи се облацима насталим од дима барута и пожара који букти у позадини, Јакшић је покушао да дочара дубину слике тако што је фигуре ратника у другом плану и даље само назначавао сводећи их до голе контуре. Ту, истина, још увек нема наглашених контраста светлих и тамних површина типичних за романтизам и Јакшићево касније сликарство, али је зато јасно наговештен пут ка њима.” (Јовановић 1978: 19)

кривац” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 123). Тренутак растанка маркиран је рађањем модерне ратничке свести. Обелодањена кривица знак је хероја који више није једнодимензионалан и ограниченог деловања. Премда се херојска смрт на бојишту у Јакшићевој прози и даље велича, капетан Карановић више није носилац романтичарских националних идеала, представља и савременог хероја, коме циљ није задобијање бесмртности или остварење државотворног јединства, већ верност себи и сопственом избору. Рат се разоткрива у српској прози седамдесетих година и као поље афирмације сопственог хуманитета. Капетан очитује модерну свест, која стешњена службом, звањем и одлукама надређених, „извориште дужности мора наћи у самом себи – он мора ’чути’ дужност као унутрашњу заповест” (Кокер 2010: 88). Занимљиво је да завршетак слике „Капетанов гроб” поново садржи дуплирање композиционих поступака у смислу затварања „оквира” и још једног довршења уметнуге приче. Приказ борбе, у којој капетан гине, бива заокружен навођењем документарних података о положају капетановог гроба, из аспекта приповедача који више не припада приказаном свету. Завршетак који потом следи дат је, такође, из „спољне” приповедне позиције, из које је могуће изнова видети прозор младе госпоје која је усређивала капетана. „Оквир” са својом уметнутом „сликом” – идиличних супружника на почетку и уплакане женице на крају – разграничава знакове: знак представљене ратне стварности (унутар оквира) од знака (на оквиру) који ближе одређује саму ту знаковну стварност. Стиче се уверење да знак са оквира допуњује причу о погибији капетана, повезује живот, љубав и рат показујући да рат не чине само борба и смрт. Рат није оделит од свакодневних животних кретања, јер вредности света изван рата жртвују се зарад ратног вредносног система. Премда одлазак у рат доноси друкчије искуство, свакодневни живот и рат само су наизглед раздвојени. Обележја тих разлучених стварности преплићу се, живот се увлачи у просторе окршаја, а одблесци тих окршаја присутни су у животима и љубавним историјама Јакшићевих ликова.

Слика „Милан”, усредсређена на тематизацију ратне сирочади, поред главног „оквира” који обручује дело, садржи још неколико графички издвојених целина. Нови „оквири” стварају се поступком заустављања времена, који се испољава употребом глаголских облика несвршеног вида, те „као да време при

томе престаје да постоји, будући да није приказано у виду радње која се сукцесивно развија, него у виду цикличног понављања једног истога” (Успенски 1979: 211): „Разуздана гомила бесних Маџара, која нигде на отпор наилазила није, јураше као бесомучна из једне у другу улицу, са једног на други крај велике Кикинде.” (Јакшић, *Приповетке*, 1978: 179) Након описа ратних опустошења, нарација се наставља употребом глаголских облика свршеног вида, те се захваљујући томе одломак може сагледати у виду микроцелине која има своје време и простор. Иако смештен на периферију приповедања, опис представља знак и подређен је првом плану којем припадају приказана погибија дечаковог оца, спасење рањеног дечака од стране мађарског непријатеља и покушај отмице непосредно пре смрти. Све што је читаоцу видљиво у првом плану, требало би да буде уверљивије и реалистичније, а микроописи попут наведеног могу се посматрати у ширем контексту, у смислу историчности ратног процеса. Рат има историју и „та историја је увек садржавала један људски елемент због истинске способности ратника да унесе виталност” (Кокер 2010: 113). Укидање времена обједињује тренутке прошлости, садашњости и будућности, наговештава да је историчност рата незавршава, или бар да још увек није при крају. С друге стране, поступак заустављања времена може се тумачити и као Јакшићева тежња да књижевне ефекте приближи сликарским, те да се сцена бесних Мађара фиксира у читаочевој свести попут виђене слике на платну. Поступак је присутан у још неколиким одломцима слике „Милан”, који имају функцију у визуелизацији периферије исприповеданог света, будући да опстају као додаци и својеврсна атрибуција фикционализоване стварности.

Литерарни квалитет и посебност скице „Рањеник” открива се у модернијем устројству организације мотива и ликова, у распростирању светлости од периферије (оквира) ка центру, будући да „оквир” садржи концизни али упечатљиви приказ болнице изнутра. Наратор прво предочава појаве у дубини – широке ходнике, дугачке редове скромних постеља, бледа измучена лица, болничарке – а потом након завршетка „оквира”, наставља своје казивање из исте „унутарње” позиције: „Са високих прозора падала је пуна светлост на бледо лице италијанског добровољца.” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 41) Светлосно акцентовање и приповедно вредновање италијанског војника у складу

је са деветнаестовековном представом рата, која је подразумевала бајковито егзистенцијално царство херојске акције, царство сакралне жртве. Светлосни „ореол” јунака опстаје као контраст мрачној презентацији ратног боја: „Кад би осмог јула, а оно се уочи тога дана спустила страховита киша; околу се погасише ватре, мрак, прста пред оком не видиш; чини ти се да на целој пољани нигде живе душе нема, а овамо човек до човека, пушка до пушке...” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 52) Према прецизно датирање битке у овој скици очитује реалистички стил, писац повремено задржава романтичарски манир писања, установљен на сучељавању дисхармоничних појава, на напоредности светлих и тамних тонова. Романтичарске језичке експресије Ђуре Јакшића „понекад су болне као рана ударена у светлост, а понекад величанствене као приближавање смрти” (Секулић 1970: 10). Ипак, нарочита употреба глагола ’чинити се’ открива и реалистичку жељу приповедача да свесно ограничи сопствену перспективу, видокруг и знање, ради успелије илузије веродостојности описиваног (в. Успенски 1979: 234). Скица садржи језгро композиционих поступака својствених жанру слике, разлика се састоји у томе што су ти поступци редукованији, бржа је њихова динамика смењивања, не дају целовите и потпуне представе предмета и догађаја, не надовезују се складно један на други. То је видљиво чак и на графичком плану у почестој употреби тротачке и тачкастих празнина између појединих делова текста, у недовршености мисли и реченица, што је неретко било својствено и појединим Јакшићевим сликама на платну⁵⁵.

Јакшићев наратив „Ратници” са поднасловом „цртице из живота покојног Илића” разликује се од слика и скице захваљујући постојању шест мањих оделитих јединица. Прва и последња цртица чине својеврсни политички коментар/извештај наратора о партијском животу у Србији. Обе цртице

⁵⁵ „Не само на Рубенсовим скицама из Старе пинакотеке, већ и на платнима великих димензија, запажа се извесна недовршеност, скицозност, тако да поједине фигуре и делови слика остају недорађени. Скица рађена уљем на платну, као варијанта за будућу композицију великог формата *Полагање у гроб*, остварена је широким потезима којима се назначавашу ликови, текстил, стење, али тако да су споредне фигуре забележене само хитрим цртежом. Такву „недовршеност” могуће је препознати и у неким Јакшићевим сликама (*После боја, Таковски устанак*), вероватно као последицу опонашања поменутог поступка на неким Рубенсоновим делима.” (Јовановић 1978: 40-41)

уобличавају по једну сцену у кафани. Према се скица у теорији књижевности одређује као кратки прозни облик најближи фелтонистичком изношењу утисака (в. Живковић 2001: 113), у Јакшићевом опусу ту улогу преузима цртица. Композициони поступци скице потврђују виши степен литераризације. Ипак, уколико бисмо узели у обзир чињеницу да средишње цртице граде извесну целину, причу о страдању капетана Илића, онда бисмо почетну и завршну цртицу могли посматрати у контексту „оквира”. Најзначајнији поступак поетизације у цртицама јесте поступак „сказа”, посредством којег стари хвалисави ратник Вуко преноси ратно знање. Овај поступак упућује на важност ратничких прича, које имају друштвено значење за храброг ратника. Причама се прослављају херојски подвизи, самосвесни ратник задобија признање својих сабораца и суграђана или поштовање непријатеља, славну репутацију, залог да ће у причама живети и након смрти. „Сказом” из рата манифестује се карактеристична људска жеља – да постанемо оно што други поштују. Извесно је да ће се рат завршити „само онда када тај друштвени тип не буде више слављен од стране ближњих” (Кокер 2010: 24). У краћим Јакшићевим делима наведени елементи технике у дослуху су са етичким и сазнајним бићем рата. Историјски подаци, политичке асоцијације и улоге конкретних личности у одређеном рату, све то не може бити издвојено из естетског објекта, не може бити само чињеница јер, према Бахтину, нису у естетском објекту дати у сазнајној издвојености, нити је уметничка форма усмерена искључиво на њих: „ти увиди су нужно везани за етички моменат садржаја, за свет поступка, свет догађаја” (Бахтин 2010: 71). У том кључу, цртице као морфолошки облици нису једноставни документарни памфлети, будући да удео фикционалног у њима није занемарљив.

Међу Јакшићевим концизнијим формама посебан статус имају визије. Посреди су заправо две редакције истог текста објављене 1876. године: „Проклети. Визија” и „Визије. Уочи рата”⁵⁶. Према су ови текстови остали

⁵⁶ Напомена Душана Иванића у IV књизи *Сабраних дела Туре Јакшића* пружа нам информације у вези са текстом „Проклети. Визија”. Текст „Проклети. Визија” је први по постанку и представља претходну редакцију текста „Визије. Уочи рата”. Будући да је прва редакција целовитија, наше тумачење засниваће се на тексту „Проклети. Визија”. „У писму Н. Капамације, власника листа Србадија (Беч), упућеном Јакшићу 16. децембра 1876. помиње се пишчево обећање

недовршени, пажњу изазивају наслов и поднаслов који садрже књижевни термин – 'визију'. С обзиром на то да је визија као елемент стваралачког процеса имала истакнуту улогу у поезији романтичара, особито приликом метафоричке визуелизације сна, овај термин може означавати пишчев повратак претходној епоси. Текст обухвата визију испреплетаних змија, визију васкрслог Вука Бранковића и чудновати приказ камених плоча са датумом Косовског боја. Фантастична садржина, утемељена на догађајима из српске прошлости, може, такође, упућивати на поетику српског романтизма. Упркос томе што се под појмом визије „подразумева и једна оквирна форма и песнички образац” (Живковић 2001: 923), могуће је придружити овај текст Јакшићевој прози ратне и социјалне тематике, која, такође, настаје у периоду након 1875. године, у контексту конкретних ратних околности. Незанемарљиво је време настанка Јакшићевих визија – уочи рата Србије и Турске – које разоткрива извесну ангажованост ових текстова. Српска историја није фикционално реконструирана услед романтичарске наде у обнову преткосовског златног доба. Функционалност фигуре издајника и мотива клетве огледа се у упозорењу, подсећању, опомени српских војника пред поновни бој са Турцима. Сходно томе, визија „Проклети” има карактеристичан композициони склоп, који не одговара склопу класичне приповетке. Услед веома сличне просторне организације, структура ове визије ближа је Јакшићевој слици, скици или цртици. Просторност јесте примарно обележје ликовних дела, међутим, „проблем простора налази се у самом средишту погледа на свет свих система мишљења који се појављују: он предодређује структуру читавог система” (Флоренски 2013: 252), као што предодређује структуру Јакшићеве визије. Оно што визију разликује од слике, скице и цртице јесте управо подељеност простора, паралелно постојање више самосталних простора, који прелазе један у други. Простори визије „Проклети” компоновани су независно од емпиријског простора. Сваки простор унутар овог прозног текста обликује заправо по једну визију, „визије се, уопште, издвајају у посебне просторе” (Флоренски 2013: 395). Доминацију овог композиционог својства – подвојености простора – наслутио је и Јакшић, зато у наслову друге редакције

да за лист Младу Србадију (Беч, 1876) пише Проклети. Тако се, осим поднасловом друге редакције, потврђује да су текстови настали током 1876.” (Иванић 1978: 430)

иницијалну позицију додељује термину 'визија', и то у множинском облику: „Визије. Уочи рата”. Из семиотичког аспекта, ове визије одгонетају се као знаковна поља, која упућују на област српске историје и културе, на значењски садржај посредован идеологијом.

Истраживање ратне прозе Ђуре Јакшића резултирало је увидом у знатну сличност структуралног устројства жанра слике са принципима организације дела ликовне уметности. Применом семиотичких методолошких хипотеза издвојени су композициони поступци пресудни за Јакшићево конституисање краћих протореалистичких облика – слике, скице, цртеже и визије. Укрштајем различитих тачака гледишта установљено је дезинтегрисано биће рата и разравнотежена слика света. Поступци „оквира” и тачке гледишта указују на дестабилизацију и преламање описа, на немогућност одрживости реалистичког поверења у непосредну дескрипцију друштвеноисторијског поретка.

Слику као семиотички знак опредељују наглашене и изоштрене перспективе, особито када је посредни приповедно раздвајање „оквирне” и тзв. „иманентне” приче. У опусу Ђуре Јакшића жанр слике нема стабилну структурну организацију, будући да анализирани примери показују да слику неретко чини серија мањих слика, које имају заједнички „оквир” а засебне мотиве. Стичемо уверење, дакле, да структуру слике из рата обележава „оквир” унутар којег се „иманентне” приче уланчавају. Иновирање приповедних поступака, почетак разобличавања метафизичке димензије рата, укидање романтичарске „чаролије” рата савременијом лексиком и критичком оријентацијом према актуелним чињеницама политичког живота докази су не само поетичких заокрета у прози Ђуре Јакшића већ и жанровских преображаја српске литературе седамдесетих година 19. века, односно постепеног ослобађања књижевности од песничке и мелодраматичке структурације текстова.

4. 4. 2. Жанр слике као посткласични наратолошки облик

Јакшићеве литерарне слике, скице, цртице и визије могуће је одредити као посткласичне наративе, односно реторичке моделе, који имају сопствену наративну прогресију и пружају средства за разумевање историјских процеса. Та средства кључне су компоненте, како наше рецепције, тако и устројства и сврховитости самих текстова. Посткласичном наратолошком методологијом усмеравамо пажњу не само на текстуалну већ и читалачку динамику Јакшићевих проза, како бисмо испитали хипотезу о виталности и самоодрживости жанра слике (цртице, скице) као модела формираног узајамним односом текста и контекста, модела који није само метонимијска представа света већ и субјективна пројекција искуства изван иманентне самоинтерпретације жанра. Како Јакшић од 1870. године чини поетички заокрет под утицајем социјалистичког програма Светозара Марковића, доживљај историје и политике условљен је новом идејном оријентацијом. Претпоставке Марковићеве материјалистичке концепције света деловале су и на одабир приповедних поступака.

Раздвајајући почетке, средишта и завршетке наратива, Џејмс Фелан стекао је уверење да сваки део наратива одређују четири аспекта: два аспекта из домена текстуалне динамике и два аспекта читалачке динамике (в. Phelan 2007: 17-21). Аспекти наративног почетка јесу (1) излагање (exposition), (2) лансирање (launch), (3) упућивање (initiation) и (4) улажење (entrance); аспекти наративног средишта јесу (1) излагање (exposition), (2) путовање (voyage), (3) интеракција (interaction) и (4) средишња конфигурација (intermediate configuration); аспекте наративног завршетка представљају (1) излагање или затварање (exposition/closure), (2) долазак (arrival), (3) опраштање (farewell) и (4) коначни крај (completion) (в. Phelan 2007: 15-22). Књижевна дела Ђуре Јакшића не тумачимо као стриктне и чврсте реторичке обрасце, који треба да илуструју доследну примену текстуалних или читалачких аспеката. Како наведени аспекти илуструју посебност функционисања у пишевим остварењима и нијансирања приликом еволуције радње, помоћу њих закључујемо о ауторовим индивидуалним намерама и циљевима, о значењским

специфичностима жанра слике, скице или цртице као рецепцијске категорије и когнитивне мапе.

Наративни аспект излагања обухвата део почетка који доноси информације о наративу, ликовима, траговима прошлости или садашњости, времену, простору, догађајима и најчешће локалним (не)стабилностима, којима се припремају глобалне тензије. Излагање је наклоњеније хармоничним ситуацијама и карактерним сличностима, како би се накнадно појачао ефекат глобалних нестабилности⁵⁷, чијим првим помињањем излагање бива окончано и започиње други текстуални аспект почетка – лансирање. Излагање обележено хармоничним односом међу јунацима обухвата знатан део наративног почетка Јакшићеве слике „Капетанов гроб”, јер „ако се ико могао назвати срећним, њи’ двоје беху одиста срећни” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 116)! Излагање у делу „Мале слике за време рата” слично је конципирано. Шаливи дијалог о ракији расветљава весели занатлијски живот старог мајстора Митра и мајсторице. За разлику од ових слика, скица „Рањеник”, цртице „Ратници” и слика „Милан” имају сасвим друкчије устројено излагање, редуковано на основне историјске податке или симболичне описе природе, који одмах навешћују начелне супротности и дисхармоничности наратива, будући да весело лепршање птичијих крила одмах сневесели приповедача, „песма којом она можда своје радости исказује, чини ти се тужна и жалостива” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 40). Уколико се узме у обзир мишљење Драгане Вукићевић, према којем Јакшић уместо реферирања на стварност „стварносно филтрира кроз жанр мелодраме” (Вукићевић 2015: 651), онда се разумевају разлози акцентовања љубавног/брачног склада у првим примерима. Јакшић романтичар жели да изазове што јачи потрес, те излагања обликује мирнијим тоновима, како би потом омогућио „продор стварности (и то епске – ратне) у свет идиле и пасторале” (Вукићевић 2015: 650). Премда у насловима читалачка свест препознаје трагично структурирање поруке,

⁵⁷ Почетак је део наратива који генерише наративну прогресију представљајући нестабилне односе међу јунацима (нестабилности), или између имплицитног аутора и ауторске публике, или наратора и ауторске публике (тензије). Локалне нестабилности су оне чије деловање не утиче на целовитост прогресије. Глобалне нестабилности су оне које обезбеђују главни ток наративне прогресије. Оне морају бити разрешене како би се остварила целовитост наратива (в. Phelan 2007: 16).

хармоничност излагања опстаје као реторичка обмана приповедача ради поетских ефеката. С друге стране, та обмана је и семантичка, јер упућује на идеју непостојања психолошких или социјалних конфликта изван рата, на перцепцију идеализованог свакодневног живота. Породични/брачни „рај” развидњава наративну тактику прикривања конфликта, тактику укидања друштвено непризнате жртве. У минулим временима ратник је био једина жртва и преобраћење јунакове смрти у жртву осмишљавало је феномен рата, међутим, Јакшић профилише нове типове жртава – жртве изван метафизичког концепта умирања за друге, жртве малог човека, који у контексту ратних опасности није носилац жеље за самонадмашивањем и самопотврђивањем.

Други текстуални аспект почетка – лансирање – у „Капетановом гробу” започиње госпоином стрепњом због капетановог презира према представницима војне власти. Конструкција унутарнационалних тензија претвара се у малу расправу о војним стратегијама. Српско-турски ратови обележавају довршетак епске традиције прошлости, утемељене култом косовских јунака. Лик капетана, двоструко окарактерисан, као романтичарска херојска жртва али и савремени ратник, који жели да се утемељи у садашњости, створен је под утицајем Марковићевих запажања, о чему Витомир Вулетић казује:

„Са стварањем самосталне државе династичка подељеност, потпомогнута почетном акумулацијом капитала, утицала је одлучујуће на формирање морала *покоравања претпостављеноме*. Овакав пут развоја Марковић је схватио као ударац високим етичким начелима народне епске традиције. Он је менталитету кукавичлука, страха, лукавства и подвалацијства, који су поступно постајали етичка норма, супротставио борбена и револуционарна начела народне традиције.” (Вулетић 1975: 168)

Лик капетана очитује друштвену неравнотежу и морални раскорак, будући да следи начела народне традиције не успевајући да се одржи на том путу у новим историјским условима. Последње деценије деветнаестог века очитују војну примену, како техничких, тако и хуманистичких наука, ради постизања војних циљева. Нашавши се пред историјом модерног ратовања, пред системом знања о припреми и вођењу рата, капетан „у таким тренуцима беше смућен” и мисли о увреди се „као неки отров са његовом крви спојише” (Јакшић, *Приповетке и друга*

проза, 1978: 117). Не желећи да обезвреди вредносне судове прошлости, Јакшић осветљава историјски тренутак у коме је започета политичка и економска рационализација рата. Капетан репрезентује збуњеност субјекта пред новим условљавањима света, отпор рату као рационалној калкулацији у којој је „хуманитет сведен на индустријску функцију” (Кокер 2010: 18). У „Малим сликама за време рата” може се пратити потискивање метафизичке димензије рата у корист инструменталне, унутар које ратник бива опредељен искључиво као средство државе, као извршилац воље политичког вође, о чему сведочи казивање мајстора Митра мајсторици: „Из оног великог оквира да извадиш икону светога Николе, па да у тај рам туриш ту кнежеву Прокламацију!” (Јакшић, *Приповетке*, 1978: 282). Помен прокламације („Проглас народу црногорском”, на Видовдан, 1876) кнеза Николе, којом је објављен рат Турској, наративни је замајац који изравно покреће и усмерава приповедни ток. Читалачка пажња добрано зависи од овог увођења глобалних тензија, јер ће наставак читања бити у знаку потраге за потврдама или последицама оцртаног сукоба. Замена иконе Прокламацијом може се тумачити као реализација једног од примарних захтева Светозара Марковића, као симболични гест довршетка традиције, будући да су потребе народа сада другачије:

„Није ни чудо што ове хладне слике не моглоше никад да загреју јадни, озебли, измучени српски народ, да га распламте ватром за ослобођење и нов живот. Ново колено видело је како се пред њим уништавају сви они хладни идоли и кипови и пошто су му разрушене пређашње обмане оно не уме и нема снаге да пође новим путем и што је најгоре: *не зна новог пута.*” (Марковић 1965: 40)

Почетак наратива „Милан” устројен је опсежнијим коментарима о непријатељству Срба и Мађара, које се профилише већ првим реченицама и дилемом: „слобода или смрт” (Јакшић, *Приповетке*, 1978: 177)! Средиште наратива – битка за Кикинду – одваја се од почетног извештаја у којем дознајемо разлоге револуције и односе међу народима. Трагични обрис рата појачава се унутрашњим раздорима, јер глобалне напетости не подразумевају само наспрамност Срба и Турака, већ и сучељеност лажних родољуба, парадера и фразера са честитим народом, што је навешћено громким контрастом у цртицама „Ратници”: „народ је питајући дигао очи својим великашима, богаташима и

научењацима, али душа њихова беше себичношћу занета, а памет њина тражила је начина како ће ту своју себичност задовољити.” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 56). Појединачни интереси, политички или материјални, обелодањују скидање чаролије с рата, док „шарена маса, вична на вашарску ларму свога доба, научена на праксу усиљенога смеха, на бомбаста честитања, на параде и парадне дочеке” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 57) посведочава и борбу да се одржи та бајковита омађијаност ратом. За користољубиве патриоте, рат је већ постао средство манипулације, а фразама, свечаностима и „убедљивим” говорима ваљало је одржавати вишевековну илузију о њему. Показујући се као они који бране народне интересе, лажни родољуби користили су се ратним збивањима да би остварили личну корист, што открива „израз новог менталитета који се почиње формирати у условима сурове борбе за власт” (Вулетић 1975: 167).

Читалачки аспект наративне прогресије – упућивање – одређује се као иницијални реторички чин између имлицитног аутора и наратора, с једне стране, и актуелне и ауторске публике, с друге стране (в. Phelan 2007: 18). Наратор, који задржава емоционалну дистанцу према својим карактерима или прећуткује понешто, удаљава и ауторску публику од књижевних јунака онемогућавајући коначни улазак читалачке публике у фикционални свет. Четврти аспект наративног почетка – улажење – не може се остварити све док ауторска публика не поседује довољно информација како би креирала своје хипотезе и очекивања. Моменат уласка у наративни свет маркирају интерпретативни, етички и естетички судови ауторске публике (в. Phelan 2007: 19). Чак иако су формиране круцијалне нестабилности у тексту, од уласка читалаца у наративни свет зависи постепена прогресивност наратије. Скицу „Рањеник” можемо узети као пример одлагања уласка читалаца у причу, будући да се ауторској публици не открива ко је Анета, ни коју улогу јунакиња има у причи о италијанском добровољцу. Аспект упућивања траје дуже но обично, непотпуност знања публике и дистанца наратора од имлицитног аутора манифестују се бројним питањима:

„Ко беше та Анета коју је млади Италијанац у своме заносу споменуо? ... Беше ли то љуба, или сестра његова? ... Можда је он ту тајну, коју је у своме заносу тако лакомислено исказао, и сам од себе чувао?... Ил’ можда је то нечија слика,

која се у његову душу тако дубоко удубила да већ без њених успомена ни сањати није могао?" (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 44)

Тек када јунак у својој исповести помене да је посреди ћерка старог крчмара, с којом је пре рата доживео љубавну радост, ауторска публика се примиче претпоставкама о смислу љубавне приче у доба ратних разуларености. Слутњом трагичног исхода окончава се упућивање и читалац улази у свет јавних и приватних тензија, где се однос тираније и слободе упризорава извештајем са крвавих бојишта. У „Капетановом гробу” наративни почетак траје све до наговештаја капетанове смрти. Када стари угоститељ Коста изнесе своју слутњу о капетановој судбини, „а баш му у очима пише, е ће овога пута погинути” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 121), читалачко очекивање кретаће се ка идеји о погибији имајући свест и о проблематизованом положају капетанове жртве унутар етичког кодекса. Дајући потребна објашњења ауторској публици, у „Ратницима” ће управо наратор омогућити улажење читаоца у свет. Акцентоване садашњег тренутка у „Милану”, којим почиње битка за Кикинду током српско-мађарских сукоба 1848. године, место је прикључивања ауторске публике наративу, будући да сазнање о бици подразумева и очекивања смрти, окршаја, крвавих лешева, насиља и неправде.

Крећући се ка средишту приповедног развића – ка излагању, „путовању”, интеракцији и средишњој конфигурацији – упознајемо детаљније ток Јакшићеве историјске мисли. Граница између наративног почетка и средишта функционише попут прелаза са једног на други ниво концептуализације историјског тока. Уколико прихватимо идеју Хејдена Вајта према којој хроника и прича представљају „првобитне елементе” историјског рада, онда можемо казати да се претварање наративног почетка у наративно средиште спроводи попут трансформације хронике у причу. Дескрипција збивања у средишту наставља се „кроз даље организовање догађаја у компоненте ’представе’ (спектакла) или процеса дешавања, за који се утврди да има уочљив почетак, средину и крај” (Вајт 2011: 19). Како средиште наратива садржи извесне етапе, могућно је и у самом средишту препознати уводни, средишњи и завршни део, што потврђује уверење да концепт наративне прогресије очитује заправо Јакшићев концепт историјског процеса. Сврха препознавања текстуалних и читалачких аспеката ратне прозе

огледа се у осветљавању пишевог разумевања историје, које је истодобно Мишлеовом и Ранкеовом начину суочавања са „историјом као са причом која се развија” (Вајт 2011: 227).

Након развоја хронотопа или карактеризације јунака у почетној секвенци средишње фазе, у излагању као првом текстуалном аспекту, други текстуални аспект средишта – „путовање” – представља напредак глобалних нестабилности и/или тензија (в. Phelan 2007: 19). У овом делу наратије неретко се сучељавају тензије садашњости и прошлости. Једне се могу интензивирати, друге слабити, а могући је и утицај заборављених/прећутаних/скривених тензија на оне које су тренутно актуелне у причи. У „Капетановом гробу” глобалне историјске нестабилности нарастају паралелно са капетановим предосећањем сопствене смрти. Романтичка историја Ђуре Јакшића презентује заправо „реализам” у метафоричком модусу. Наративном формом манифестује се историјски процес као борба суштинске врлине и отровног порока, јер „у густим колонама јуришали су непријатељи; картач их је брисао, колоне су падале, а на њино место нове су се образовале, да још већом жестином нападају...” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 128). Капетаново путовање са батаљоном ка Нишу наратор употпуњује описима гробаља, кршева, предела обавијених маглом и снегом, што асоцира на путању кретања историчаревог ума, будући да и историчар, попут капетана, не зазире од таме/магле, привикава свој поглед и покушава да продре иза завејане тврђаве „из које куљају бели облаци дима” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 126). Јакшићев концепт историје приближан је концепту историје Жила Мишлеа, француског деветнаестовековног историчара, који је веровао да „историчар мора писати своје историје тако да унаприједи остварење склада по коме све настоји да постане” (Вајт 2011: 153). Премда је Мишле веровао у могућност постизања братства само током првих година Француске револуције, издвајају се обриси таквог историјског духа и у Јакшићевим прозама, будући да се српски војници профилишу попут револуционара који својим војевањем и побуном треба да допринесу тријумфу љубави, правде и милости. Присуство идеје братства у Јакшићевим текстовима може се разумети као још један одјек или утицај уверења Светозара Марковића да су национализам и православље најопасније препреке друштвеног и политичког развоја српског народа. Говорећи

о том Марковићевом ставу, Вулетић закључује: „У геслу „Брат је мио које вере био” афирмисано је једно од најзначајнијих начела наше епске традиције, начела братства међу људима, *не братства хришћанског и самарићанског*, већ *братства у раду и борби за високе идеале националне слободе и социјалне правде.*” (Вулетић 1975: 166)

Међутим, историја, тј. пут успостављања склада, обележен је „низом катаклизмичких преокрета чији су узрок дуготрајне и све веће тензије које су човјечанство подијелиле у *супротстављене* таборе” (Вајт 2011: 158). „Путовање” слике „Милан” градивно интензивира ратни окршај локалних „табора” све до жалосног исхода: „отац са размрсканом главом лежи мртав, а дете у крви, бледо, својим великим плавим очима гледа убицу...” (Јакшић, *Приповетке*, 1978: 181). У „сказу” италијанског војника налазимо нешто друкчије моделовану наспрамност супротносмерних сила. Средствима вербалне комике, иронијом и сарказмом, Антонио у „Рањенику” описује свој сусрет са генералом Алимпићем, и тај опис задобија особитости моралне гротеске и чини наративни врхунац приче. Антонио Панагини постаје носилац Јакшићевог историјског идеала према којем узорито историјско стање представља спонтано уједињење свих људских заједница са истоветним емоцијама: „Утоме се чуло да српска племена на југу траже слободу; а тиранија им пружа ланце, дели смрт... На такве гласове задркћу честити синови старог војводе, крв им живље појури по жилама, и нема тога који на први позив не би у бој пошао! Па зар ја да останем?” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 46) Наслућујемо да је особита будничка реторика настала под утицајем Марковићевог чланка „Српској омладини” из 1868. године, који не само да садржи Јакшићев стих „Ми нисмо људи, ми Срби нисмо” као мото већ представља позив омладини да се припреми за оружану борбу:

„Српска омладино! Погледај на сужњу рају. Њеним грудима заустављена је страховита бујица која је топила све нас, њеном крвљу купљена је цела слобода којом се ти користиш. Погледај на твоју „слободну” браћу што морају крвавим знојем да зарађују харач, „порезе” и „прирезе” и још да теби даду средства да се издржаваш. Српско омладинче треба да у истој руци држи мач и перо – кад је за што време. Ради и спремај се! Па кад се разда клик: „Ко је витез?” да потечеш и тад међ првима са сабљом у руци као што си сад с пером, да ти не

каже сиротиња раја као што је говорила српској господи у Првом устанку.”
(Марковић 1960: 26)

Чланак „Српској омладини” завршава се „као борбени поклич, лозинка и застава, по темама и патосу подударан тадашњој српској прози ослободилачких заноса” (Иванић 1975: 173). Желећи да се идентификује са ратницима у служби тих идеала, Јакшић посвећује своја литерарна дела приповедању ратних прича, које уздижу тај идеал за будућност.

Читалачки аспект средишта – интеракцију – Фелан одређује као непрекидну комуникативну размену између имлицитног аутора, наратора и публике (в. Phelan 2007: 20). Често се догађа да наратор не казује све податке дајући само селективни увид у свест јунака, међутим, тада се изједначавамо са имлицитним аутором пратећи истовремено и завршне закључке наратора. Таква је ситуација у „Капетановом гробу” где наратор таји од нас зле слутње капетанове свести: „Сад се капетану учини као да је ту околину, у којој се сада налази, видио... Као да му је добро позната, а и коњ се хтеде странпутице неке прихватити? Шта је то?” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 127) У „Рањенику” се, такође, само делимично публици наговештава блиска будућност јунака, као и унутрашњи ток његових мисли, јер Антонио се загледао у таласе, „рекао би, да у њима нешто чита, као да је то књига у којој су нечија страдања описана” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 54)? Пратећи Јакшићеву тежњу ка приказивању појавâ чија се сврховитост помаља из тенденције ка складу, приметна је истоврсна законитост тог кретања ка складу не само у историји већ и у природним токовима. Имплицитног аутора природа подсећа на историју, таласи јесу метафорички приказ подземних сила, које се пробијају, укрштају и обликују земљу, али и историјских сила које покопавају правду (в. Вајт 2011: 156-157). Сила револуције и побуне признаје се као сила заштитница конструисаног историјског склада. Такав доживљај историје наликује Марковићевом разумевању револуције као социјалног преображаја српског друштва и укидања свих подела које постоје у народу. Дакле, поред националног, пуну вредност има и класни смисао српске револуције.

Последњи аспект средишта – средишња конфигурација – читалачки је аспект који подразумева развој одговора ауторске публике на свеобухватни

напредак наратива (в. Phelan 2007: 20). Завршетак средишњег дела омогућава да потврдимо хипотезе и предвиђања која смо стекли приликом уласка у фикционални поредак, или да ревидирамо и коригујемо очекивања, уколико нису у сагласности са новооткривеним наративним чиниоцима. „Мале слике за време рата” понајвише су изневериле наше читалачко очекивање, будући да смо чекали херојски гест или јуначку погибију главног јунака, док наратив слави заправо страдање војводе Бачевића. Изненађујући ефекат присутан је и у „Милану”, услед хуманог чина непријатељског војника, који српско сироче спасава и предаје мађарској госпи. Ипак, имајући у виду Јакшићев идеал сједињења слободарских народа, разумевамо да је наративно окончање завршнице средишњег тока умногоме семантички далекосежније, но што се то чини у први мах.

Када је посредни наративни завршетак, Џејмс Фелан је указао на још два текстуална и два читалачка аспекта: (1) излагање/затварање усредсређено на акције или јунаке којима се сигнализира крај наративне комуникације, а може обухватати и коначни долазак јунака до жељене дестинације; (2) „долазак” чини тренутак разрешења тензија, како прошлих, тако и садашњих; (3) опраштање подразумева закључну размену знања између наратора, имплицитног аутора и публике, здруживање ових приповедних инстанци; (4) завршетак претпоставља наш етички и естетички суд о наративу у целини (в. Phelan 2007: 20-21). У „Капетановом гробу” први знаци приближавања наративног краја активирају се приспећем капетана и војника на бојиште, јер „то што се пред њима белило, беше доиста Нишор”! (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 133). Постепено развијање завршног дела приче у цртицама „Ратници” слично се остварује, будући да капетан Илић долази на Јавор како би помогао саборцима. Осим наслућеног окончања пловидбе на Дрини, скица „Рањеник” садржи и једну симболичну антиципацију судбине јунака у наративном моменту када „најтања жица на гитари писну...прекиде се” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 55). Затварање наратива у „Милану” биће друкчије, сећањем на минуле сукобе омогућава се самеравање последица на плану садашњости, где „Милан показиваше својом слабом ручицом оно место које су Маџари четрес’ осме године ранили” (Јакшић, *Приповетке*, 1978: 184). Моделујући овакве наративне границе, Јакшић потцртава разлику између историјских и легендарних/поетских извора. Како је писац као

романтичар добро разумевао природу митског мишљења, могао је јасно разлучити мит од историјског реалитета. Међутим, изванукрштај романтике и позитивизма опредељује доживљај историје, јер напредовање наративне прогресије, тј. језгро ратних збивања, бива двојачко представљено: документарношћу и тајанственом узрочношћу. Према су наведени тачни ратни локалитети, историјска каузалност не може се утврдити у потпуности, историја се описује непрестаном слутњом божанске тајне.

„Долазак” као приповедни аспект обзнањује моменат свеколиког сазнања унутар којег не постоји подвајање на појединачно и опште, на појаву и идеју. „Долазак” у Јакшићевој прози углавном сажето и концизно приказује дуго наслућивану смрт јунака и коначно разрешење глобалних нестабилности. Смрт сирочета, капетана Илића и Карановића, као и Антонија Панагинија, постаје довршетак литерарног портретисања, постаје примарни извор историјског сазнања, које великим појединачним личностима посведочава дискурзивност литерарног ума, будући да тај ум све појединачно и расуто може да обједини, да осмисли, да сабере. У метафоричком кључу, страдање јунака означава и тренутак победе тираније, контролу над националним животом, као и „појачано иронијско поимање историјског процеса и осјећање трајног повратка зла и расцјепа људског живота” (Вајт 2011: 157). Трагедија и иронија маркирају читав историјски процес и употпуњују романтичарску структуру заплета. У Јакшићевој ратној прози виђење историје сагласно је третману историје у српском историјском роману деветнаестог века, у коме је тријумф принципа зла „дживљен као судбински, предестиниран, с тим што се тај ’план’ свеприсутног демијурга историје у *дословно сваком појединачном случају* фабуларно остварује неким издајничким деловањем” (Јовићевић 2007: 166). Такво дејство издајства препознаје се нескривено у наративи о генералу Алимпићу, док у другим наративима задобија статус узгредне примедбе, у којој је, међутим, раскринкана мотивација конкретног збивања. Приликом борбе за Кикинду било је забрањено палити и пљачкати у самој вароши, „јер су ту становали Срби чиновници, Немци и Чивути – а то беху све верни пристаоци Маџара” (Јакшић, Приповетке, 1978: 181). У „Малим сликама из рата” из перспективе руског капетана чујемо похвалне речи о младој српској војсци, али и дискретну критику социополитичких околности,

будући да тој дичној војсци „официри нису умели казати *за шта војују, и зашто су се дигли на оружје*” (Јакшић, *Приповетке*, 1978: 296).

Читалачки аспект завршетка – опраштање – у Јакшићевим сликама, цртицама и скици бива подржан чак и графички издвојеном јединицом на самом крају приповедања. Домашено сазнање о феномену рата наратор на приповедном нивоу заокружује разменом важних информација између имплицитног аутора и публике, прецизним описом сахране капетана Карановића, или извештајем да је Антонио на самрти захтевао да се поред њега у гроб положи и фотографија једне лепе Флорентинке. Романтичарски идеал сједињења бива потврђен макар на наративној равни, ако то није могао бити у домену историјског тока усмереног ка недосежној нади. Последњи читалачки аспект – коначни завршетак наратива – обликује уверење о романтичарском поимању света које задобија статус „научне” истине. Протумачени текстуални и читалачки аспекти наратива служе наративној дескрипцији историјског тока. Омогућавају сагледавање једног система сећања, система који постепено развија причу како би се надиграо заборав. Ратна проза Ђуре Јакшића интерпретира појединачне поступке или колективне гестове који нису били сасвим разумљиви и актерима прошлости, јер историчар, као и писац, „док пише о мртвима, пише и за мртве” (Вајт 2011: 160).

Када је посреди Јакшићева визија „Проклети”, унутар текста може се приметити изванредан прелаз са знаковног/читљивог/видљивог плана на план одсуства знака, на раван нечитљивог и невидљивог, будући да „гледаш по влажним дуваровима, не би ли нашао каквога знака, не би л’ по тесању камена познао мајстора и век у коме је зидана та тако страховита зграда...” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 296). Након приказа змијоликих клупчади и Вука Бранковића, трећа целина/визија обухвата стари напуштени двор, сличан некој прастарој гробници, „у којој су посахрањивани неки злочинци, те им се унуци стидише крст, или други какав знак свога поштовања, чело главе укопати” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 295-296). У моменту интензивног поверења српске науке и литературе у свемоћ фотографије и доказа, чини се да Јакшић наслућује немогућност објективне и непристрасне перцепције, немоћ позитивистичког свевиђења. Конструисање простора без знака и излагање времена без обележја антиципирају двадесетовековну слику света, опредељену

теоријом релативитета, која нас враћа не-виђењу или првобитном незнању (в. Вирилио 1993: 40). Премда Јакшићеве слике и скице илуструју кретање ка реализму, визије манифестују крхкост политичко-филозофских система, ограничења научне истине и отпор манипулацијама наших илузија. Шта више, реч је о укидању самог принципа истине, јер нема знакова у прошлости, нема знакова остављених унуцима, „не видиш трага животу; ни травке, ни гранчице, нити чујеш глас петла или друге какве птице” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 295). Оваква представа света освешћује прво ратно лукавство – „укидање видљивости чињеница” (Вирилио 1993: 103) – трик прикривања информација. Приповедач своје доба маркира питањима и претпоставкама незнања сугеришући да је истина Косовског боја постала недоступна потомцима. Зато уводи фантастичну панораму бројева, којом нас враћа знаковној сфери и назначавача: „Она су стајала на своме месту, као да се чуде да има Србина који не зна за дан кржаве Косовске битке?” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 296)

Визија „Проклети”, попут жанра слике или скице, садржи хронотоп пута, функцију доласка јунака у нови простор, дескрипцију усамљених дворова. Међутим, композициони образац испуњен је радикално друкчијим квалитетима. Путовање нема посредничку улогу, „слабе ноге не носе у друштво живота” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 295), путник не осваја простор историјског сазнања, путовање се премеће у својеврсно антипутовање, будући да итинерер води „преко провалија, преко крвавих река, кроз мрачне стене, и пуне планине” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 295). Наместо очекиване детаљизације материјалног окружења, налазимо редуковани, готово деконкретизовани, опис запуштеног двора: „нигде прозора, нигде врата, а го камен зачуђено блене у тебе, чисто се чуди животу” (Јакшић, *Приповетке и друга проза*, 1978: 296). Субјект као да се гледа очи у очи са светом лишеним значења, са поретком који не подлеже симболизацији, будући да је однос означитеља и означеног нестабилан. Дворац/камен само је обрис онога што би требало да представља, један је знак у коме је избачен означитељ. Српска историја остаје као означено, али значење које јој можемо доделити постаје измичуће. Прихватајући претпоставке поетике реализма, Јакшић је визијама начинио и корак даље – ка модернизму, јер Лаканово „Реално је оно што не подлеже симболизацији због

трауме и што се јавља онда кад, на пример, предмети који су у свакодневној употреби бивају лишени очигледног, рутинског значења и појављују се у промењеном облику” (Бужињска, Марковски 2009: 71). Наратор управо жели да рехабилитује нестајућу историју, да савлада оно што постаје контрадикторно, да протумачи и обележи догађај прошлости, и то чини својим визијама које постају текстови „реалног”, док се то „реално” „опиरे концептуализовању, оно је испресецамо силама, нигде реално присутно, а једино се реалним могу сматрати дискурси који производе то реално” (Бошковић 2011: 50).

Краћи приповедни облици Ђуре Јакшића – слике, скице, цртице, визије – очитују особену естетику, у којој је препозната тежња истоветна историји филозофије. Ови наративи изједначавају се са интуитивном сликом јединства у филозофији. Интуитивна слика јесте помоћно филозофско средство, „налик на скицу у геометрији” (Бахтин 2010: 63), те сходно томе, и српска литература 19. века потврђује однос естетског према филозофији: „тенденцију која се стално враћа ка замени системског *задатог јединства* сазнања и поступка конкретним интуитивним и, као већ *датим, присутним јединством естетског виђења*” (Бахтин 2010: 63). Јакшићева протореалистичка фикција представља естетизоване концепције интуитивног јединства сазнања и етичког поступка, будући да се биће и дужности препознају као „конкретно и живо јединство које нам је дато у непосредном виђењу, у нашој интуицији” (Бахтин 2010: 63). Из семиотичке перспективе, слике, скице, цртице и визије Ђуре Јакшића јесу естетски инструменти, кроз које домашујемо знање, или бар предосећање истине свеколиког света, признајемо акционост онтолошког добра идентификујући јединство литерарног вредносног система са вредносним оквирима постојеће културе. С друге стране, из угла посткласичне наратологије, овај тип ратне прозе не потискује индивидуалитет историчара, не укида теоријски ум који „посматра”, не одузима снагу субјективитету, те се не може одредити у смислу простог „одраза”. Наративизована историјска сазнања бивају формирана посредством рата и дискурзивног ума, који бива руковођен унутрашњом законитошћу и живом

хеуристичком. Аспекти наративне прогресије показатељи су не само степеновања историјског процеса већ и субјективног структурирања предмета сазнања.

Методологијом посткласичне наратологије Џејмса Фелана начињен је осврт на текстуалне и читалачке аспекте наративне прогресије, која рефлектује историјске, социјалне и психолошке нестабилности у доба рата. Сажетији приповедни облици Ђуре Јакшића очитују једним делом вредносни систем рата у оквирима српске културе, а потом се отварају реорганизацији ратне нарације допуштајући субјективну и вишеструку визуелизацију ратних феномена. Одабрани примери могу се тумачити као знаковни системи, али и као наратолошки облици, реторички обрасци и рецепцијске категорије. Сlike, скице, цртице и визије из рата уобличавају колективна значења предочавајући истодобно и значењске изводнице контекстуализоване различитим читалачким аспектима. Једном речју, откривају се као слојевити и комплексни наративи, двојако структурирани: реалистичком рационализацијом рата и романтичарском немогућношћу субјекта да се ослободи херојског и трагичког доживљаја историје.

5. СЛИКЕ ИЗ СЕОСКОГ ЖИВОТА: ОСНОВНИ МОДЕЛ ЖАНРА

5. 1. Јанко Веселиновић: жанр слике и поетика свакодневне приче

Јанко Веселиновић прве приповетке објављује у *Шабачком гласнику* 1886. године и већ наредне 1887. постаје сарадник најугледнијих српских књижевних часописа (*Отаџбине*, *Стражилова*, *Кола*, *Босанске виле*, мостарске *Зоре* и др.). Премда заједно са Лазом Лазаревићем, током фазе фолклорног реализма, уводи породичне односе и лик жене у српску приповетку, мењајући профил јунака са села, „Веселиновић се као ново име уклопио у струју поетског реализма и избором фабула, и стилском оријентацијом, и структуром заплета/расплета” (Иванић 2013: 59). У досадашњим истраживањима наглашени су клишетираност његових прича, недостатак дискретног фабуларног прелома, мањкавост језичке имагинације, литерарни стереотипи (мелодрама, идила, пасторала, балада, бајка) као маске стварности (в. Иванић 2013: 60-61). У нашем раду издвајамо Веселиновићеве наративе који се могу оделити од класичних реалистичких приповедака и прикључити реду мале приповетке – слике. Упркос препознавању усмене стилизације у језику и књишкости у сижеу, покушаћемо да осветлимо Веселиновићеве слике из перспективе свакодневне приче – темеља теорије приповедања још од шездесетих година двадесетог века.

Веселиновићево опонашање али и превазилажење фолклорног сказа укључивањем нефолклорних чинилаца остваривало се приповедним средствима оцењивања приче, својственим свакодневном говору. Међутим, Милован Глишић имао је пресудну улогу приликом модификације сказа у српској књижевности реализма, те се Глишићева дела могу сматрати првим примерима преиначења ове наративне технике. Глишићев сказ у досадашњим истраживањима доведен је у директну везу са Гогољевим сказом из *Вечери на салашу крај Дикањеке* (в. Вулетић

1987; Поповић 2009). Приликом обухватнијег изучавања генезе сказа у српској књижевности, Драгана Вукићевић закључила је да Глишићев сказ чини трећу етапу, коју карактерише поступно интегрисање фолклорног модела у све наративне нивое. Сказ је објединио „стилски подвојен екстрадијегетички и интрадијегетички ниво приче” (Вукићевић 2006: 158). Међутим, у Глишићевој прози уочено је и делимично осамостаљивање сказа од фолклорног модела, могуће прикључивање и четвртој етапи еволуције, јер од фолклорно стилизоване приче, монолошки издвојене у приповеци „Ноћ на мосту”, „сказ се приближавао дијалогски разуђеном облику из којег је потекао” (Вукићевић 2006: 159).

Задржавајући неретко структурну окосницу шаљивих народних прича, Глишићеве приповетке очитују процес деконструкције фолклорног сказа померањем наратије ка причањима о животу. Не добијајући статус фолклорног жанра, причања о животу у фолклористици остају препозната као граничне форме усмене књижевности (в. Вукићевић 2006: 161). Приче из свакодневице разуђују фолклорно стилизовани говор чувајући илузију „живе речи”, међутим, и саме бивају деконструисане дијалогском матицом, у којој се неретко појављује више приповедача. Жанр „причања” се тек накнадно „реконструираше из фрагмената повезаних нејединственим причаоцима и јединственом темом” (Вукићевић 2006: 165). Објаснивши два пола усмености у Глишићевој прози, опонашање усмених књижевних облика и мимезу живе говорне речи, Драгана Вукићевић казује о важности удаљавања пишчевог текста од канонизованих форми:

„У поређењу и са усменим и са писаним, тада популарним, приповедним облицима, мимеза свакодневног говора је код Глишића много експанзивнија – има је просторно више и самим тим придаје јој се значајније место у структури приче. У канонизованим усменим облицима, она је прилично редукована. У писаној књижевности пре Глишића она је или игнорисана, или, уколико се појављивала у тексту, толико стилизована (повишена реторика, патос у говору романтичарских јунака), да је више откривала интенционалну него миметичку компоненту текста (просветитељским текстовима доминира дидактички а романтичарским страсни субјективни тон). Приповедало се због поуке или јаке емоције, и у једном и у другом случају с израженом експресивношћу, али се у српској књижевности, све до појаве Глишића, није интензивно разговарало.” (Вукићевић 2009: 16)

Од важности за наш рад јесте управо разумевање сказа као књижевног поступка, којим се може не само опонашати или мењати већ и надмашивати фолклорни сказ нефолклорним квалитетима.

Како се у Веселиновићевим сликама из сеоског живота појављује другостепени приповедач, који казује причу, усмеравамо пажњу на занимљиве и неочекиване моменте индивидуализације грађе, што омогућава да причу размотримо и као полазиште културолошко-лингвистичког рада. Теорија приповедања подразумева да све теме нису подједнако погодне, нити се све приче могу приповедати у свим ситуацијама:

„Истраживања показују да не постоји неограничен број 'занимљивих ствари' погодних да се о њима приповиједа међу припадницима исте културе, већ само њихов ограничен број – то су релативно малобројни, врло сложени и вишезначни појмови који су у средишту друштвене организације неке културе и на које се увелико троши емоционална и интелектуална енергија припадника те културе.” (Полањи 1984: 81)

Реторичка структура текстова показује те основне појмове око којих се гради прича. Ако се догађаји из сеоског живота обликују као културолошки значајно градиво, то значи да је друштвена стварност захтевала да приче о тим догађајима буду вредне причања. Сходно томе, у Веселиновићевим сликама приповедач наглашава оно што је важно на рачун мање важног, то јест употребљава различита конвенционална средства оцењивања (в. Полањи 1984: 81-84). Ливија Полањи средства оцењивања одређује као метаинформације о тексту, које функционишу на тај начин што се одвајају од утврђених норми самог текста, те маркирају обавештења о догађајима и дуративно-дескриптивне информације. Оно што је у средишту нашег испитивања јесу управо те дуративно-дескриптивне информације, будући да се поента приче не мора искључиво налазити у структури догађаја, већ може бити смештена и унутар позадинских структура. Такве структуре обухватају податке о месту догађаја, о карактерима, о прошлом животу ликова или приповедача, опште изјаве о природи фикционалног света. Догађаји су енкодирани у реченицама које садрже свршене глаголе (у перфекту или приповедачком презенту), док су дуративно-дескриптивне јединице активирани учесталим или трајним глаголима, као и глаголима у несвршеном времену (в.

Полањи 1984: 82)⁵⁸. Културне претпоставке, које би слушаоци могли делити са приповедачем, произлазе из адекватне парафразе на основу које добијамо увид у приповедачев поглед на свет. Парафраза представља један приповедни минитекст, који садржи и обједињује највише оцењене чиниоце структуре догађаја и најистакнутије јединице дуративно-дескриптивног информативног домена.

У Веселиновићевим сликама из сеоског живота поетика свакодневне приче показале да ли је посредни разилажење између онога како би у приповедачевом свету требало да буде и онога како обично јесте. Премда је вредно причати о „неуобичајеном”, јер нормално и очекивано нису вредни приче, необични догађаји или ликови могу заправо бити средства којима се предочавају уверења о нормалном и очекиваном унутар једне културе. Несвакидашње фигуре потцртане су већ приликом насловљавања појединих слика: „Код самртника”, „Сметењак”, „Пустињик”, „Божји слуга”, „Пробисвет”, „Луда”, „Чудно побратимство”. Можемо се запитати да ли је овим фигурама очитована власт над друштвеним нормама и да ли се помоћу ових јединки слушаоцу представља шта би те норме требало да буду. Наведени наслови, односно заједничке именице, упућују на непроменљиве и трајне особине људи, те их можемо сагледати као битне минимализоване описе дуративно-дескриптивног поља. Осим поменутих слика, издвајамо и оне које насловом не указују одмах на необичност садржаја: „На прелу”, „Мали Стојан”, „Све због дуката”, „Момче”, „Преслава”, „Љубан”, „Мали певач”, „Чича Пера”, „Ашиков гроб”, „Календар”, „Чича Дамњан”, „Недеља”. Унутар ове скупине приметна је пишчева склоност ка лику времешног мушкарца – деде⁵⁹, и лику дечака, што дакако осветљава пишчев полазни културолошки образац.

⁵⁸ Будући да дуративно-дескриптивне приповедне информације обједињују наративну и дескриптивну функцију текста, могу се одредити као чиниоци описне нарације из методолошког аспекта трансмедијалне наратологије (в. Milosavljević Milić 2016: 244-251).

⁵⁹ Када је посредни лик деде у Веселиновићевим сликама, могуће је издвојити један мали циклус тзв. дединских прича, које могу представљати заправо још једну подврсту жанра слике – тенденциозну слику. Како овај циклус тематизује историјске теме ради поуке, може осветлити статус тенденције у жанру слике у будућим истраживањима („Дедине приче: крсни знак”, „Домуз-Арабе: сличица из историје за децу”, „Над попом – поп”).

У слици „Све због дуката” сказ обухвата пропаст једне сеоске породице због крађе. Трагичну причу првостепеном приповедачу, учитељу сеоске школе, казује брат несрећног преступника. О догађајима, који су претходили крађи, сазнајемо на основу употребе перфекта, јер „имања смо имали доста, радили смо сложно – па све како је Богу воља!” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 68). Кључне информације о поенти приче ипак неће бити предочене структуром догађаја, већ дуративним чиниоцима, будући да се завада и деоба унутар породичне задруге најављују учесталим и трајним глаголима:

„*Мој старији брат Јеврем* био је изнајпре домаћин. Сви смо га слушали. Али у последње време он ти се *поче опијати*. Синовцима не би право. Видим ја, али опет *забашурујем* – к’о велим: нека је само мир. Тако данас, тако сутра, *мој се Јеврем једнако опија*. Кад дође кући, триста чуда – не смеш га погледати, а камо ли да му штогод рекнемо!” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 69)
[подвукла А. Ж.]

Свет, друкчији од устаљеног сеоског поретка, почиње преовладавати у причи. Конфронтација двеју стварности очитује се променом глаголских времена. Ова измена, која припада синтаксичком типу оцењивања, сигнализира слушаоцу да се догађа нешто важно. Приповедач реинтерпретира причу у светлу својих властитих уверења. Као посебно средство оцењивања приповедне грађе издваја се поступак понављања, који се у наведеном примеру остварује синтагмом „мој старији брат Јеврем”. На почетку сказа причалац ће још неколико пута варирати овај исказ подвлачећи информацију да је реч баш о његовом старијем брату, о брату који је руководио кућном задругом. Овим наративним средством вреднована је стожерна фигура патријархалне културе. Приповедање, дакле, открива односе унутар света, као и започето растемељење и разравнотежење друштвеног устројства. Распад породичне заједнице и губитак привилегија, које је имао приповедачев брат, означени су и редуковањем синтагме на само два члана „мој Јеврем”. У овом облику синтагма ће се понављати до краја приче и Јевремовог одласка на робију откривајући истинско саучествовање казивача са братом.

Слика „Све због дуката” илуструје сав наративни потенцијал понављања, будући да се варијацијом мотива једног дуката гради прича. Јеврему је припао само један дукат приликом деобе украденог новца, али „тај дукат што га је на деоби добио повуче добар интерес” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 86). Мотив дуката биће делотворан и у свету „изван” сказа, по окончању причања, када га казивач буде понудио учитељу како би свога сина ослободио школе. „Тај дукат” упућује на показно оцењену грађу, која заузима примарно место у приповедној парафрази приче. Уз лик осуђеног газда Јеврема, поступком увођења семантички „набојитих” речи издваја се и лик Пантелије Прокића, сељака коме се приписује сва кривица, будући да је завадио браћу и организовао крађу. Улога овог лика од важности је за причу:

„Ал’ он ти је био човек завидан. Кад види у кога да му се задруга слаже – сместа се постара да му тури угарак у кућу. А то је умео ка’ нико. Мени је било дивно чудо како да се мој Јеврем с њим здружи, кад је онаки... Он га је пре и мрзео... А и био је човек да Бог сачува! Мален, риђ; очи зелене ка’ у гуске; обрва и нема никако: врљав, крезуб; неколико длачица уместо бркова – та ја чешће и купус у мојој башти садим: једна му нога крива ка’ левча – просто нагрдна! – рече, плуну и ману руком.” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 71-72)

Речи попут „врљав”, „крзуб”, „нагрдна”, а у даљем развоју приче и „поганац”, интензивирају однос причаоца према тајанственом и злокобном деловању Пантелије Прокића разоткривајући истовремено газда Јевремову слабост, незнање и неспособност. Адекватна парафраза могла би гласити овако: двојица браће живела су сложено у патријархалној заједници све док старији брат није учествовао у похари верујући неискреном пријатељу, што га је коштало имања, угледа и слободе. У овом минитексту присутне су културне информације које указују „како би требало да буде” и „како обично јесте”. Патријархални свет изопштава људе који се „не понашају како треба”. Међутим, да би се морална поента реализовала, прича о крађи испоставља се као она која је вредна да „одузме” време приповедачу и слушаоцу. Напетост приповедања почива између „знања” и „незнања”, „поимања” и „непоимања”. Слика „Све због дуката” открива шта се догађа када неко нешто не схвата. Газда Јеврем је у власти непознатих

сила, неискусан да се ухвати у коштац са свакодневном стварношћу, сведен на статус заблуделе личности, пијанице и робијаша, на јединку која не влада сопственим животом. С друге стране, ако је таква личност из перспективе приповедача оцењена као неподобна и несрећна, то значи да се унутар патријархалне културе села понајвише цене знање, умешност руковођења заједницом, расуђивање о ономе што је могуће и немогуће, добро и зло. Газда Јеврем до краја приче остаје у делокругу заблуделих личности, будући да од брата тражи који дукат да подметне суду. Кршећи морални кодекс, браћа учествују у свету корупције на различите начине. Како учитељ остаје једини који у овој слици одбија понуђени дукат, унутар овог културног обрасца учитељ је носилац знања, супериорна фигура у предоченом свету, неко ко поступа у складу са својим мишљењем, противно тадашњим уобичајеним правилима понашања на селу⁶⁰.

У Веселиновићевој слици „Код самртника” након позивања приповедача (учитеља) да крене комшијиној кући, јер важно нешто се догађа – болест и агонија, сусрећемо се са семантички „набојитим” речима, којима приповедач оцењује садржину приче и управља пажњу на њену реткост и посебност. Осим што је та болест „рђуштина”, у наредном одломку налазимо и описе деловања те болести на самртника: „Па и не гледаху оне очи као обично, него некако разрогачено. Пуно лице његово беше опало толико, да је готово страшно било погледати оне јагодице, како су искочиле, као да хоће да пробију кроз кожу.” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 91) Приповедач вешто управља структуром приче знајући којим ће средствима оцењивања нагласити представу смрти. Семантички потенцијалне речи прати и поступак хиперболизације, јер приликом кашља „сва се утроба у мени преврне” (Веселиновић, *Целокупна дела*,

⁶⁰ У Веселиновићевим сликама из учитељског живота могуће је, такође, препознати комуникацијске ситуације из практичне свакидашњице. Разлика у односу на слике из сеоског живота очитује се у институционализацији говора свакидашњице, кроз примену у школској настави или разноврсним приповедним ситуацијама. Како конструктивни принцип – литераризација свакидашњице – тежи да пређе уобичајене границе и ослободи се сопствене аутоматизације, Веселиновићеве слике из учитељског живота могу осветлити утицај нове тематике (учитељског живота) на језичке, морфолошке и идеолошке модификације жанра слике у будућим истраживањима („Крле”, „Мушкобања”, „Бела врана” и др.).

књ. I, 19???: 94). Поступак прекида приче упадицом или питањем првостепеног приповедача још један је начин процењивања и потцртавања приповедног материјала, с том разликом што се у наставку сказа „рђуштини” супротставља прохујали занатлијски и породични живот самртника. Да је прича из казивачеве прошлости занимљива, показује додатно средство процене – сигнализирано враћање приче конструкцијом „и тако...”: „И тако ти ја постанем шегрт” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19???: 99). Како би трагични моменат слике из сеоског живота био што ефектнији, иза самртника остаје убога сирочад, а казивач осветљава најрадосније тренутке младости употребивши суперлативне изјаве: „Ал’ сам био дете – мислио сам да је калфа највећи чин који се на овом свету може постићи... Бог, па – калфа!” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19???: 103)

Разумевамо да слика „Код самртника” није дидактичког усмерења, узрок приповедања скривен је у предсмртној жељи јунака да још једном проживи властити живот. Прича тако постаје јемац сећања за казивача, док за слушаоца представља извориште памћења и могућност репродуковања. Памћење је епска способност првог реда, која омогућава сећање.

„Сјећање заснива ланац традиције, који оно што се збило води даље од нараштаја до нараштаја. Оно је та музичност у епици у ширем смислу, те обухваћа посебне музичне врсте епскога. Међу њима је на првом мјесту она коју утјеловљује приповједач. Она успоставља мрежу која на крају међусобно везује све приче. Једна се надовезује на другу, како су то увијек радо показивали велики приповједачи, особито оријентални. У сваком од њих живи по једна Шехерезада, која се на сваком мјесту свог причања сјети нове приче. То је епско памћење и оно музично у приповјести.” (Бењамин 1986: 178)

У једној приповеци та музичност остварује се уланчавањем догађаја, онда када „не могу да спавам, а како заклопим трепавице, одмах ми излазе којекаке слике пред очи...” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19???: 99). Самртник тежи да његова прича уђе у ту музичку мрежу, приповедањем покушава да врати свету мисао о вечности. Веселиновић се удаљава од световног знања и мудрости, јер превасходно живљени живот – „а то је градиво од којег настају приче – на самртнику поприма свој наследни облик” (Бењамин 1986: 175). Писац крајем

деветнаестог века наслућује у свету отклон од вечности и друкчије лице смрти, те сликом о самртнику наново валоризује умирање као јавни догађај. Наиме, уколико је након средњег века било потребно „омогућити људима да се уклоне погледу умирућих” (Бењамин 1986: 174), писац се креће мимо тог убрзаног процеса не истискујући умирање из опажајног света живих. Веселиновић осећа да мисао о вечности најснажније потиче из смрти, зато отвара простор самртникове куће, макар за неколико посматрача, и болеснички одар претвара у престо приказујући како је чин умирања крајње узоран у животу ма ког појединца. Сходно томе, предсмртна агонија ставља у покрет низ слика̂ посредством којих се самртник несвесно сусреће са самим собом дајући свему што се догодило ауторитет, ауторитет који на смрти свако поседује. Писац зна да управо „тај ауторитет стоји на искону приповиједања” (Бењамин 1986: 175). Слика „Код самртника” издваја се као наративна минијатура о приповедању, као својеобразна метаприча која доказује да искуство још увек опстаје као најсигурнија и неотуђива људска способност.

Фонолошко оцењивање грађе, „као ономотопеја, рима, или једноставно прављење ’буке’ која није ријеч” (Полањи 1984: 81), знатно је заступљено у Веселиновићевим сликама. Оно што бива озвучено, мерило је сеоског живота, вредно је књижевне приче. Ако у овим сликама још увек нема „психолошке студије”, како су писали критичари деветнаестог века, усаглашени да се „тај мањак узме као главна мета неповољних оцјена” (Иванић 2013: 64), онда експресивни фонолошки облици имају улогу да потврде присуство психолошке материје. Душан Иванић скренуо је пажњу на ову неоправдану процену Веселиновићевих дела, будући да и Симо Матавуљ и Илија Вукићевић крајем осамдесетих година 19. века још увек психолошку садржину дају у облику коментара или гестова. Није се опажало да знатан број великих дела живи и без „психолошке студије”, „као што се то није опажало ни на Лазаревићевој приповиједи *Први пут с оцем на јутрење*, гдје је „психолошка студија” у погледу, покрету тијела, дијалогу, перспективи, односно аудитивно-визуелним знацима” (Иванић 2013: 65). Сходно томе, Веселиновић посеже за изражајном фонологијом како би профилисао лик несрећног сирочета, сеоске луде или сметењака. Слика „Мали Стојан” у оквиру сказа доноси информације о дечаковом животу и очевој

смрти. Како би психолошко стање јадног, слабог и помодрелог дечака било конструисано, породична неслога и деоба задруге предочене су дијалозима заснованим на викању, јаукању, запевању, псовању. У слици „Љубан” фонолошка средства су још успелије употребљена, будући да је и тема приче деликатнија. Свестан да ће говорити о запањујућој, чак табуисаној теми, првостепени приповедач наративним поступком експлицитне изјаве најављује тему приче неодређено припремајући публику за сусрет са Љубаном:

„Има мученика који не знају да су мученици; има паћеника који не знају да су паћеници. Они не вичу на судбину, не ропћу на Бога; шта више: још се смеју и певају!... Таке људе данашњи век зове само једним именом *лудаца*. Е, о таком једном 'лудаку' хоћу да вам причам.” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 247)

Овај почетни метаприповедни коментар, обликован превасходно презентом и глаголима несвршеног вида, визуелизује наративни свет и људе. Информације дуративно-дескриптивног плана неретко заузимају иницијалну или финалну позицију у наративу. Међутим, на том плану се почесто одвија и дешифровање приче, што су реалистички приповедачи и разумевали. Догађаји, који следе након овог коментара, функционишу као потврда најављеног, као конвенционални облици приче. Након овог наративног поступка, следе Љубанови искази, којима се манифестује психолошко стање јунака. Љубан говори овако: „Да-а ... дај ми ја-ја-јако дес' пара, да-да ку-ку-купим љу-љу-љуљу!” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 353) Употребљавају се, дакле, чак и речи са нејасним значењем. Осим тога, не би ли радост приповеданог света и јунакова различитост биле наглашене, фонолошко оцењивање грађе наставља се Љубановим наивним смехом или песмом, јер „како није могао говорити, он је певао” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 354). Можемо се запитати зашто је Веселиновић причу о Љубану, сеоској луди, сматрао приповедивом? Да ли се иза приче о неконвенционалном јунаку скрива каква поучност? Ма како чудно и збуњујуће изгледало Љубаново понашање, оно се ставља изнад поступања других чланова заједнице. Овај наратив прикључује се кругу Веселиновићевих слика које су опредељене у смислу педагошког дискурса. Премда су чиниоци просветитељске традиције и те како дејствени у опусу реалистичког писца, наместо самосвесне

одрасле јединке, која уме и зна овладати друштвеним и емоционалним аспектима живота, налазимо – сеоску луду. Слабоумник је онај који зна боље од других, који се понаша сходно сопственом (не)знању. Вредности унутар културног обрасца бивају пољуљане, маргинализована фигура постаје носилац хуманог начела, то је оно што провоцира причу, о чему и Душан Иванић казује: „Можда је ту Веселиновић ма и нехотице модеран: у процијепу између идеала и стварности, он је осјетио да прича живи од поремећаја, од грешке у поретку, или од погрешно успостављеног поретка ствари.” (Иванић 2013: 61)

Средства фонолошког вредновања грађе функционишу и у слици „Сметењак”. Међутим, наместо Љубановог славопоја свему што постоји, налазимо песму сеоског ћате и свирача, кафанску песму посве друкчијег семантичког квалитета, коју прати испрекидани говор пијаног сметењака, ситног чиновника који се хвали својим нечасним пословима, добицима, партијским чланством. Бирокуратски језик очитује семантичку испражњеност, будући да ћата непрестано понавља исте речи:

„Јесте чули, госпон’-учитељу...Да-да!...Ја теби кажем: ти, овај...ви...’Факт!’...Ја само...да-да!... Овамо, само да сте ти наш учитељ и овај...но-но!...већ наше – разуме се, деце...ја би’!... ’Факт!’... ’Факт!’...Свирајте, Цигани!...Деде, учо, да пијемо...” (Веселиновић, *Целокупна дела, књ. I, 19???: 446*)

Овај „заиграни” језик проблематизује и означитељску праксу, јер истоврсни означитељ упућује на вишеструко означено или се пак не зна на шта се заправо односи. Сеоски чиновник је отуђен од језика, те егзистенцијални раздор покушава превазићи вештачки изазваним јединством – „’заборавити се’, у смислу анестезирања свог разума, циљ је свих тих покушаја обнављања јединства у себи” (Фром 1989: 59). Одвојен од света, од других људи, народног живота, верујући да служи науци, ћата постаје симболична фигура посртања, која упућује на неуравнотеженост и лицемерство бирократског поретка, јер „испи опет чашу вина, и пође да игра...Но тек одмаче од стола – заљуља се и паде...” (Веселиновић, *Целокупна дела, књ. I, 19???: 446-447*). Премда се овај чин пометености и заталасалости јунака може сагледати у смислу парализовања ума и коначног занемаривања чињеница трагичног раскола, причање сметењака пред слушаоцима у кафани открива елементарну људску потребу да се нађе некакав облик,

комуникативни у овом случају, којим ће се укинути болна подвојеност од других. Траженим суделовањем учитеља и слушалаца укида се власништво само једног човека над догађајем, што обезбеђује основни смисао причања који је „задовољење те потребе у облику комуникацијске интеракције” (Фладер, Гизек 1984: 132).

Употреба заменице ’сви’ (’све’, ’сваки’) доприноси интензивирању реченице и представља одступање од основне наративне синтаксе. С обзиром на то да је уметнута на пресудном месту за разумевање приповедне поенте, ова заменица је квантификатор који има уочљиви ефекат. Према мишљењу Виљема Лабова, обични разговори имају сложенију структуру од појединих приповедних текстова. Уколико прихватимо идеју о једноставности приповедне реченице, можемо се запитати каква је улога сложене синтаксичке организације у причи. У ситуацијама када се појављује оваква комплекснија синтакса, „налазимо да одступања од основне наративне синтаксе имају појачано дјеловање оцјењивања” (Лабов 1984: 65):

„Ја сам као што зна и цело село, стек’о оно мало имања... Има га, ’вала Богу, доста!... Да живи ка’ мали цар!... Сам забран ваља данас, на овој безбрашници, пет стотина дуката... Ја сам онај забран одгајио ка’ и њега!... Сваки онај церић у њему, то је моја радост... Све сам ја поткресив’о, крчио од трња, па је сваки одраст’о прав ка’ стрела!... Каку ’оћеш градљичку, мож’ осећи у мом забрану!... Велим: њему је, моме детету. Не мора се мучити, ако сам се ја мор’о мучити! Нек има *свега* – ка’ што и има!...” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. II, 19??: 122) [подвукла А. Ж.]

Употреба поређења као врсте компаратора, којом се наставља оцењивање приче и постиже највиши степен синтаксичке сложености, домашује и поетске ефекте приче. Како увођење приповедних конструкција с везником ’као’ наговештава алтернативни свет, свет неостварених могућности, таква компликованија приповедна синтакса надограђује причу слојем психолошке фантастике, када се осећај рајске лепоте претвара у паклену муку: „Ишао сам као пребијен. И саме очи почеше да ме варају. Учини ми се да видим кућу, бунар или тако нешто, па кад тамо ближе дођем, оно ништа.” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. II, 19??: 276) Поређења и фигуративни изрази, уведени модалном формулом

„учини ми се”, учестали у свакодневном говору, показују како се фантастичко служи реторичким фигурама. Веселиновићев језик свакодневице омогућио је чак и поимање „онога што је увек одсутно – натприродног” (Тодоров 1987: 85).

Подједнако постаје важан однос казивача и слушалаца према наративном материјалу. У теорији приповедања, језичка техника приказивања названа „деиксе у фантазми”, на коју је психолог Карл Билер први упозорио, од нарочитог је значаја за анализу „причања” као облика комуникативне интеракције (в. Бити 1984: 11). Деиктичка средства („овде”, „сада”, „тамо” и др.) могу се примењивати чак и када приповедач и слушаоци не деле исти опажајни простор. Овим језичким средствима може се упућивати на заједничко стварање представе у „фантазми”, на „премештање” унутар простора предочене ситуације. Овакав наративни поступак, који новим околностима преображава предложак приче, онемогућава да приповедни чин разумевамо „као репродукцију каква стварног, измишљеног или документима посредованог догађајног сегмента, већ га морамо схваћати као репродукцију *доживљаја* тога сегмента” (Бити 1984: 11). Такве примере налазимо у Веселиновићевој прози, што уверава да је добрано познавао задатке и законитости приповедања. Казивачи, кроз временски след приче, умеју слушаоцима дати „упутства за премештање”, која подразумевају време и место догађаја устројеног сказом. Причалац и слушалац могу се на сличан начин „преместити” у ситуацију фантазме и интерпретирати употребљена деиктичка језичка средства.

„Тиме што почиње слиједити ово упутство слушалац заузима становиште које бисмо могли назвати становиштем *’реципијента догађаја у фантазми’*. Оно одговара становишту приповједача за вријеме одвијања догађаја. То приповједачево становиште можемо назвати *’субјективним судјеловањем у догађају’*.” (Фладер, Гизек 1984: 135)

Приповедач, дакле, ток догађаја не приказује као објективно стање ствари, већ из субјективног аспекта, мотивисаног особитим интересима и личним реакцијама на догађај. Причалац организује догађајни план и контролише рецепцију слушалаца. Време приповедања обухвата сада још једно становиште – тзв. реинсценацију догађаја у фантазми, као што је то предочено у слици „Сметењак”: „Да-да!... Да-да!... Сад је још згодније!... ’Факт!’... ’Факт!’... Сад, знате, ове партије. Ово, знате,

не ваља, али мени је добро дошло!...знате, ја немам куд даље од власти...” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19???: 442). Наведени одломак илуструје субјективну структуру доживљаја партијског система, коју јунак износи раздвајајући своје унутрашње ставове и склоности од тадашње нормативне друштвене стварности. Овај приповедни концепт не само да пројављује комуникативно-стратегијске способности причаоца већ упућује и на врсно опхођење с разрађеним конверзацијским облицима кооперације. У слици „Момче” млади казивач употребљава „деиксе у фантазми” говорећи о своме оцу: „Он ти препречи преко градине, срете Мићу у сокаку, и ту се с њим побије.” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19???: 288). Премда је реч о младићу који није упамтио мајку, о субјекту чији је живот обележен траумом, код Веселиновића не постоји „отпор” према приповедању, шта више овај јунак исповедањем слушаоцу ствара заједнички перцептивни простор. Слушалац, неретко учитељ, у знатном броју слика отвара се према једној стварности коју још није искусио. Управо та упућеност приче на адресата чини конститутивно обележје ових слика. Приповедне јединице реферирају на слушаочеву представу стварности, те се поступцима креирања стварности фантазме приповедни текст бори за своју „причљивост”, за равноправност са познатим наративним формама. Веселиновићеве слике потичу из свакодневног контекста, то је оно што их раздваја од фолклорних облика (мита, бајке, новеле). Преимућство сликаâ из сеоског живота састоји се у томе што нас враћају управо у ону врсту контекста који је само приповедање изнедрио.

На основу свега изреченог, стиче се уверење о Веселиновићевом дару за причу и приповедање, за динамизацију грађе помоћу разноврсних наративних и језичких модуса. Премда се тематика неретко у Веселиновићевим сликама ограничава троуглом ерос – смрт – новац, искорак је начињен онеобичавањем ових топоса и традиционалних приповедних образаца, те обликовањем темâ које нису својствене поетици реализма (свађа, злочин, помрачење ума, пијанство, привиђење, самоубиство). Оцењивачка приповедна структура довикује: „то је било застрашујуће, опасно, ненормално, дивље, лудо; или забавно, смијешно, чудесно; или уопћеније, да је било чудно, ријетко или необично – то јест, вредно причања” (Лабов 1984: 60). Слике из сеоског живота не искључују психолошку

стварност, што потврђују анализирание доживљајне и приповедне схеме, путем којих се одражава посебна врста приповедачевог односа према психосоцијалним структурама интеракције. Удаљавање од фолклорне наративне ситуације остварује се самим оквирним поступком, јер „у класичном фолклорном композиционом обрасцу, уводни оквирни облик + прича + завршни оквирни облик, први и трећи члан који се односе на контекст најчешће изостају” (Вукићевић 2006: 159-160). Интерпретирани наративи откривају се као потпуно обликовани и развијени приповедни текстови, који превазилазе границе фолклорног сказа. Веселиновић релативно минорним нефолклорним синтаксичким јединицама, срећно употребљеним приповедним средствима оцењивања садржине, осветљава не само релевантније догађаје већ целокупну догађајну хијерархију приче стварајући својеобразну наративну синтаксу и „аксиологију”.

5. 2. Реалистички жанр слике као реторички образац

Однос концепта наративне публике у реторичкој критици према концепту наратера у структуралној наратологији представља проблемско теоријско питање⁶¹. Према се у појединим наративима ова два концепта подударају, свест о њиховим различитим улогама пружа знатне информације у вези са самом природом наративног дискурса, посебно у оним случајевима када је реч о приповедању у другом лицу једине или множине. Наратери и наративна публика подсећају како на сложеност литерарне истине тако и на протејску природу читалачког искуства. Према мишљењу Питера Рабиновича, задовољавајуће и адекватно читање књижевних дела дуалистичког је карактера: презентовани догађаји бивају у исто време третирани и као „истина” и као „лаж” (в. Rabinowitz 1977: 125). Једна од могућности разумевања те литерарне двојбености обухвата анализу четири врсте публике, од којих и зависи овакав двоструки идентитет књижевности. Реч је о актуелној, ауторској, наративној и идеалној наративној публици. Из тих разлога, наведени теоријски описи осветљавају реалистички жанр слике као реторички образац, будући да реторичка критика верује да чак и велики писци имају на уму публику којој упућују поруку. Међутим, мисао о читаоцу не подразумева ласкање, испуњавање читалачких очекивања, већ директне или прерушене реторичке гестове, који треба да моделују читалачки доживљај. Дело се рашчитава на различите начине у зависности од публике којој се писац обраћа, што активира поље семантичке напетости. Уколико узмемо у обзир разматрања Вејна Бута, који је одредио два типа реторике, препознатљиву и прерушену реторику, онда свако дело можемо сагледати као укрштај отворено казаног и „ћутањем” прерушено казаног. Препознатљива реторика не обухвата само непосредно казивање публици, већ и кључне сцене или догађаје који су реторички по намери, ради идеја које читалац треба да разуме и бар делимично

⁶¹ О типолошком разграничавању наратера у српском реалистичком роману писала је Снежана Милосављевић Милић у свом раду „Типови наратера у српском реалистичком роману” (2007). У нашем истраживању биће начињен осврт на фигуру наратера у контексту жанровских особености реалистичке слике.

усвоји. С друге стране, реторика која се маскира „ћутањем” не подразумева прекиде и празнине у тексту, већ сцене и детаље који изгледају као да „ћуте”, као да су непотребни и сувишни, међутим, „критичар који покушава да одбрани економичност њиховог аутора мора да се позива на потребе публике уместо на ма какво употпуњавање нужних појединости ’природног објекта’” (Бут 1976: 117). Из перспективе реторичке критике разлика између битног и небитног се укида, споредности усмерене на читаоца чине реторику прихватљивом. „Нема елемената који су *само* реторички” (Бут 1976: 120) [подвукао В. Б.], јер, мимо казивања приповедача, споредни заплети и ликови појачавају жељени ефекат и постају „битни” за разумевање књижевног дела.

Амерички теоретичар књижевности, Кенет Берк, допринео је осавремењивању и модернизацији реторичке теорије. У свом чланку „Реторика – стара и нова” (1951) најавио је и одредио задатак „нове” реторике – „идентификацију” – поистовећивање исказа са субјектом, усвајање свих знања савремених наука о субјекту, ослањање на антропологију, психологију и психоанализу, социологију, семантику, психосоматску медицину (в. Burke 1951: 203). „Нова” реторика прихвата и појединачни „несвесни” фактор приликом обраћања. „Стара” реторика заснивала се на уверавању и убеђивању публике и била превасходно реализована у судској и политичкој пракси. Заједнички именоватељ „нове” и „старе” реторике јесте управо таква врста „убеђивања”, будући да се жеља наратора за поистовећивањем, било са одређеним субјектом, било конкретном друштвеном класом, може протумачити као својеврсни политички чин. Ипак, главно поље Берковог интересовања односи се на изучавање психолошких последица симболичких експресија, на активну и истовремену употребу језика од стране писца и публике. Жанр слике може се, дакле, посматрати као узбуђујуће испуњење очекивања, јер форма није само културна конвенција.

„Док се ’психологија информација’ односи на начин обрађивања нове информације у свести појединца, ’психологија форме’ показује како појединац прима информацију у односу на формално структурирање поруке. Берков

аргумент подразумева да уметничка комуникација не може бити схваћена уколико је сведена на чисту информацију.” (Hansen 1996: 53)⁶²

Реторика, према Берку, бива обелодањена као одбрана субјективности која пролази кроз три фазе: „пакао”, „чистиштиште” и „рај”. Прва фаза – „пакао” – обухвата тренутак у коме језик има знатне проблеме, када „ћути” и креће се кроз „маглу” речи. Збуњеност језика изазвана је новом информацијом, нејасном природом медијума и ризиком услед драматичности новог. Реторика као да је прогнана, као да је у егзилу, услед уласка свакодневне „стварности” у текст и присуства несрећа, слутњи и конфликта, јер „таква документарна копија арене збуњује као актуелни рецепт мотива према којем свет функционише” (Burke 1951: 203). Друга фаза говора – „чистиштиште” – обећавајућа је и представља царство трансформације и дијалектике. Наиме, гласу наратора прикључују се други гласови, сваки глас открива своја ограничења и ставове, дијалектика делује и субјекти бивају измењени. Ова фаза представља „излазак из шуме симбола”, објављује рађање симболичког језика из ћутања, из замуцкивања, помера нас ка чистом поетском смислу, као што нам музика ствара осећај кретања током слушања (в. Burke 1951: 204). Трећа фаза – „рај” – обухвата однос вербалне и социјалне пирамиде, преиспитивање престижних идеја (лепоте, природе, добра) у социолошком контексту и унутар хијерархијске структуре. Ова фаза требало би да осветли чистим смислом, досегнутим у претходној фази, све јединице света појединачности. Међутим, упркос томе што би „идентификација” са јединицама социјалног поретка требало да укине све значењске нестабилности, у овој „рајској” фази опстају реторичке стратегије „скретања”, „извијања”, примери манипулативног наговора, „учтиве” комуникативне секвенце. „Рај” се може посматрати као чиста литерарна тактика прикривања конфликта, као простор идеализације односа, као реторичка сублимација друштвених, психичких или културних противречности. Заменицом ’наше’ трансцендира се сукоб између

⁶² „Whereas the ‘psychology of information’ refers to the way in which an individual processes new information, the ‘psychology of form’ refers to the way an individual receives the information in relation to the formal structuring of the message. Burke’s argument is that artistic communication cannot be understood if it is reduced to sheer information.” (Hansen 1996: 53)

'мог' и 'твог' и реализује тежња ка унификацији (в. Burke 1951: 209), којом се постиже уједињење различитих субјеката „духом”.

Као што је Берк образложио, посебност комуникације унутар литерарног света огледа се у овом специфичном начину преношења информација, приликом којег писац и читалац уопште не морају говорити један с другим прелазећи заједно пут од залуталости језика у „ћутању” до креације симболичких структура. Уколико не постоје очигледно дати коментари у тексту, контрола наших процена ликова или појединости, као и уобличавање наших реакција, остварују се управо структурама метафора и симбола. Замену непосредног излагања може представљати ма који приповедни поступак, који нас усмерава ка једном од значења књижевног дела. Примери, у којима се приповедање у целости препушта јунаку, омогућавају скоро потпуну „идентификацију” са њим. Захваљујући нашој угодној поводом властите важности достиже се интензитет ефекта заснованог на различитим емоцијама или интелектуалним уверењима, која читалац и јунак међусобно деле, док писац ћути. Осим сарадње са ликовима, читалац може склопити „тајни” договор и са ћутљивим писцем „иза приповедачевих леђа” (Бут 1976: 326), може учествовати у просуђивању не прихватајући у потпуности приповедача као поузданог путовођу.

„Врстом ћутања које одржава, начином на који пушта својим ликовима да сами уобличе властите судбине или испричају властите приче, писац може да постигне ефекте који би били тешко остварљиви или немогући, кад би допустио себи или поузданом говорнику да нам се обраћа непосредно и ауторитативно.” (Бут 1976: 297)

Реторичка критика сагласна је са мишљењем Хенрија Џејмса о уметности „стварања читаоца”, будући да сматра неопходним очекивање одређеног знања од читаоца, ако не знања, онда бар интересовања, очекивање пристанка да се дође „на такав ступањ духовне чистости који ће омогућити његове најтананије ефекте” (Бут 1976: 329).

Почетком 60-их година 20. века реторика Вејна Бута, као и потоњих истраживача структуралистичког усмерења, ослања се на Бахтиново одређење „металингвистичке” природе гласова и приближава Бартовом разликовању читаоца, којем је упућено дело, од читаоца који је дело заиста и прочитао. У

чуеном чланку из 1966. године „Увод у структуралну анализу”, Ролан Барт први је употребио термин наратер, али истински продор овог наратолошког термина догодио се захваљујући варијанти на енглеском језику и чланку Џералда Принса „Белешке о карактеризацији фикционалних наратера” из 1971. године (в. Schmid 1992). Према Принсу наратер је фиктивни ентитет којем наратор упућује своју нарацију. Према даљем излагању, наратер се разликује од трију фигура: (1) „читаоца књижевне фикције, како прозе, тако и поезије, не би требало поистовећивати са наратером”, (2) „нити се наратер може схватати као виртуелни читалац”, и коначно (3) „наратера не би требало мешати ни са идеалним читаоцем” (Prince 1980: 9). Препознајући проблем приликом дефинисања овог термина и концепта, услед могућности постојања вишеструких наратера у тексту, Принс покушава да апстрахује особине тих фигура стварајући концепт наратера „нултог степена”, који треба да представља читаоца опредељеног минималним позитивним особинама: разумевањем нараторовог језика, закључивањем о претпоставкама и последицама на језичком плану, добрим памћењем. Овакав концепт наратера подразумевао је замишљени конструкт без антропоморфизације, међутим, у каснијем истраживању објављеном у чланку „Поново размотрен наратер” (1985) Принс не усмерава искључиво пажњу на разликовање наратера „нултог степена” и наратера који су девијације тог конструкта, већ предност даје препознавању заједничких и посебних знакова, који упућују на присуство најмање једног наратера не изузимајући и његово могуће постојање изван фикције. За Принса, наратер, дакле, није више искључиво фикцијом ограничени конструкт. Неки од знакова наратера јесу „директни или индиректни идентификатори, посебна питања и нагодбе, уопштене експресије, речи које упућују на заједничко знање, поређења и аналогije, металингвистички коментари” (Prince 1985: 300). Овом низу могу се додати и друге врсте знакова попут посебних видова афирмације наратера или синтаксичких конструкција усмерених на „оно што се заиста догодило”. Наратер је, дакле, уписан у текст употребом другог лица, али се може здружити и изједначити са неким од друга два ентитета – адресатом (коме је наратив упућен) и/или примаоцем (који је наратив прочитао), што Принс објашњава веома једноставним али тачним примером из свакодневне комуникације, у оквиру које можемо сасвим јасно

казати да упућујемо наратив особи А, затим, свесно или несвесно, можемо уписати у текст неко „Ти”, тј. особу Б, док трећа особа Ц, случајно или намерно, може бити стварни и актуелни прималац упућеног наратива (в. Prince 1985: 302).

Када је посредни однос реторичке критике према оваквом концепту наратора, Џејмс Фелан сматра да се комплексност литерарних ефеката понајбоље може објаснити комплементарношћу нараторског концепта са реторичким концептом „наративне публике” (в. Phelan 1996: 23). Пре него начинимо осврт на редефинисање ових концепата унутар реторичке критичке оријентације, усмерићемо пажњу на основно разврставање публике у истраживањима реторичког критичара Питера Рабиновича. Рабиновичев модел произлази из естетичког искуства заснованог на симултаном обухватању два текстуална нивоа током читања: нивоа који је носилац несумњиво фикционалног и нивоа који презентује жељу књижевног дела да се представи као нешто друго, најчешће као „истина”. Први тип публике – актуелну публику – чине реципијенти од крви и меса, то је једини тип публике који је у целости „стваран” и над којом аутор нема потпуну контролу (в. Rabinowitz 1977: 126). Други тип читалачке публике – ауторска публика – представља „специфичну хипотетичну публику”, будући да аутор „не може писати без стварања одређених претпоставки о веровањима, о наклоности конвенцијама и знању читалаца” (Rabinowitz 1977: 126). Пишчев уметнички избор зависи од ових свесних или несвесних нагађања, а успешност самог књижевног остварења условљена је тачношћу изведених хипотеза (в. Rabinowitz 1977: 126). Уколико желимо разумети текст, морамо у извесној мери делити карактеристике са морално супериорнијом ауторском публиком. Неопходно је, са реторичког становишта, ослободити оно најваљаније у нама како бисмо се прикључили ауторској публици. Поједини писци, желећи да смање раскорак између актуелне и ауторске публике, активирају оне моралне квалитете за које верују да их актуелна публика и поседује. Ређи су примери пишчевог ослањања на публику интелектуално знатно надмоћнију од актуелних читалаца. Ауторску публику, на извешан начин, чине најбоље варијанте нас самих, које изван читалачког искуства често остају непрепознате. Ипак, минимални зјап увек постоји, ма колико писац покушавао да предвиди знања и веровања актуелне публике. Уколико читалац жели сагледати и проценити дело у целини, потребно

је да премости тај међупростор. Што је већа хронолошка, географска и културна дистанца између писца и читалаца, већи је читалачки изазов, будући да не поседујемо довољан број историјских или културних информација, те се теже можемо прикључити ауторској публици и умањити постојећу разлику. У овој ситуацији образовање из историје уметности јесте најделотворније, јер може помоћи да се приближимо некој од ауторских публика и допунимо читалачки процес.

Трећи тип публике – наративну публику – Рабинович одређује као имитацију публике која, такође, располаже нарочитим знањем. Приступање ауторској публици више није довољно. Читалачки ритуал захтева од нас нешто више: „претварање да смо чланови имагинарне наративне публике за коју наратор пише” (Rabinowitz 1977: 127)! Концепту наративне публике у реторичкој критици одговара концепт наратера у наратолошкој критичкој оријентацији. Према Рабиновичу, наратер је неко ко, премда омогућава комуникативни процес, остаје „тамо негде” у фикционалном свету служећи наратору, док наративна публика представља улогу коју читалац мора да прихвати принуђен самим текстуалним устројством. Наратер је интензивније везан за текст, који мора да потврди његове језичке или логичке способности, док је наративна публика ближа нама самима, нашим предрасудама, страховима, вредностима, познавању друштва и литературе. С друге стране, најбољи пример за разликовање ауторске и наративне публике пружају нам дела фантастичке традиције, будући да таквим делима прво прилазимо као представници ауторске публике не верујући у фантастичне догађаје, а потом као чланови наративне публике претварајући се да смо уверени у могуће постојање фантастичних бића, предела или преображаја. На том трагу, за разумевање реторичких особености реалистичког жанра слике, од важности су управо они наративи који садрже својства фантастичке литературе, помоћу којих можемо испитати однос „стварности” и „фикције”. Одабрани контролни примери су: приповетка (са два сликама) „Сени” Милорада Поповића Шапчанина, слика „На прелу” Јанка Веселиновића и слика „Здухач” Симе Матавуља. Ипак, упркос сличности наративне публике са нама самима, у реторичкој литератури наглашена је фикционална природа овог ентитета. Стиче се уверење да писац зна колико се ова публика разликује од актуелне или ауторске публике, но ипак се тој разлици

радује тражећи због тога радост и од актуелних рецепијената. Шта више, ова разлика омогућава писцу двоструко нивелисање естетичког искуства, поигравање фикционалним и „нефикционалним” компонентама и стварање знатног броја поетских ефеката. У реалистичким делима пак дистанца између ауторске и наративне публике сведена је на најмању меру, док се у аутобиографијама ова два типа готово у потпуности подударaju. У изабраним сликама усмерићемо пажњу ка наративној публици, која представља први и елементарни корак приликом читалачке интерпретације књижевног дела, затим и ка ауторској или актуелној публици, будући да у сарадњи са наративном, ови типови публике могу утицати на коначни суд о књижевном делу и потенцијалним симболичким значењима.

Четврти тип публике – идеална наративна публика – представља, из нараторове перспективе, на изванредан начин бољу публику но што је наративна публика. Реч је о публици којој би наратор желео да приповеда, о публици која му апсолутно верује, без подозрења прихвата његове оцене и коментаре, показује наклоност и смеје се чак и лошим шалама (в. Rabinowitz 1977: 134). Посреди је једна врста некритичке читалачке свести. Идеална наративна публика никада не осуђује наратора, будући да није морално утемељена. Управо та морална недовољност разлог је сучељавања идеалне наративне публике и наративне публике, јер наративна публика има право гласа у фикционалном свету и слободу да критикује наратора. Семантичку пуноћу управо обезбеђује тензија која се манифестује сукобом ових типова публике. Захваљујући овој врсти етичке несагласности међу њима, књижевна дела обликована поступком ироније одувек су имала високу уметничку вредност. У оним случајевима где иронизације нема, идеална наративна и наративна публика се подударaju. Вејн Бут у другом издању своје студије *Реторика прозе* (1983) усваја наведену Рабиновичеву поделу публике изостављајући једино овај концепт идеалне наративне публике, што ће учинити и Рабинович неколико година касније у студији *Пре читања* (1987). Премда идеална наративна публика представља логичку категорију анализе, према мишљењу ових критичара, недовољна је њена ефектност унутар читалачке димензије наратива.

Приповетка „Сени” Милорада Поповића Шапчанина представља први контролни пример јер бројни наратори и унакрсне читалачке позиције доприносе

семантичкој далекосежности овог наратива. Две целине (слике) садрже једну од структуралних доминанти реалистичког жанра слике – сказ. Када је посреди прва приповедна целина, приповедач у првом лицу описује учитеља карактеришући га као добричину али незналицу, као човека који је „критиковао свакога и све” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 130). По доласку овог „оквирног” приповедача и учитеља Николе у манастир Чокешина, детаљнијом дескрипцијом оцртани су карактери оних књижевних ликова, који ће ускоро и сами преузети улогу казивача или пак наратера. Реч је превасходно о житељима манастира: игуману Кирилу, намеснику Рафаилу и оцу Агатанђелу. Кратка игуманова прича о привиђењу покојног архимандрита Самуила и три приче оца Рафаила о спасоносним упозорењима, дате посредством сказа, чине прву слику приповетке „Сени”. Приповедач подробно износи информације о ликовима, који су већ институционално опредељени манастирским животом и задужењима. Игуман је чувен међу духовништвом у Србији, човек који „погледом бије као танетом” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 133), док је отац Агатанђео немирна духа „као на жеравици”, али „благ, безазлен, детињаст” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 136-137). Наведене особине књижевних ликова у сагласности су са рецепцијским искуствима поводом саслушаних прича.

Први казивач, игуман Кирило, након вечере приповеда свима један необични доживљај из свог монашког живота, за који и сâм не зна да ли се заиста догодио како му се чини, јер „не верује у духове, ни у васкрсење мртвих пре Страшног суда, али...” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 141). Ово „али” показује игуманову немоћ да пронађе адекватну реч како би објаснио лупање црквених врата, кораке и појаву покојника у ноћи. Игуман, дакле, као казивач, користи могућности да причу протумачи и испита, не представљајући се као привилеговани свезнајући приповедач. Дилема и питање, „Ама да ли ја то доста спавам?” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 141), уводе игуманов сказ у сферу психолошке фантастике и дестабилизују реалистички кôд. Игуманова сумња као да упућује на могућа и очекивана питања, која би ауторска публика поставила писцу поводом испричаног догађаја. Игуман, попут писца, предвиђа како би читалачка публика могла реаговати приликом рецепције фантастичног збивања. С друге стране, нашавши се међу наратерима који су јасно профилисани,

првостепени приповедач остаје социјално и психолошки неодређена фигура, што омогућава његово лагодно премештање из једне рецепцијске позиције у другу. Након саслушане приче о појави и нестанку омаленог старца, приповедач ће заузети позицију ауторске публике покушавајући да рационално растумачи игуманов „сан”, шта више, не сумњајући да је посреди само несвакидашњи сан. Знајући причу унапред, намесник Рафаил открива начин мишљења наративне публике казујући: „Нешто има, што ја не знам шта је, нити умем казати, али тек...” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 141). Запињући на „али”, попут игумана Кирила, отац Рафаил верује у предочену чудесну представу. У приповедном свету представља наратера слушаоца, који прихвата улогу наративне читалачке публике.

Међутим, када преузме улогу казивача, отац Рафаил неће инсистирати на веродостојности својих прича, јер обраћајући се превасходно неодређеном наратеру, то јест „оквирном” приповедачу, напомиње:

„Не верујте господине, ово што ћете чути од мене. Одбите ми, ако ни на шта друго, оно на глупост. Мало сам да ти кажем учио, али ипак знам да све има свога узрока. Па ипак понешто, простићеш, склупча се тако чудновато, да не видиш где почиње конач – видиш крај, не видиш почетак.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 141)

Причама оца Рафаила психолошка фантастика проширује се елементима религиозне фантастике остављајући слободан избор читалачкој публици, избор који наратере заправо смешта у подручје несигурности и неодлучности, односно у домен чисто фантастичног (в. Todorov 1987: 46-49)⁶³. Реакције јунака поводом

⁶³ У студији *Увод у фантастичну књижевност* Цветан Тодоров напомиње како одређење жанра зависи управо од реакција књижевних јунака: „Фантастично, као што смо видели, траје само онолико колико и неодлучност заједничка читаоцу и лику, на којима је да одлуче да ли оно што опажају потиче или не потиче од 'стварности' каква она јесте према општем мишљењу. На крају приче читалац, па и сам лик, ипак доносе одлуку, опредељују се за једно или друго решење, и тиме излазе из фантастичног. Ако читалац прихвати да закони стварности остају нетакнути и да пружају објашњење описаних појава, кажемо да дело припада једном другом жанру – чудном. Ако, напротив, одлучи да се морају прихватити нови закони природе којима би та појава могла бити објашњена, улазимо у жанр чудесног.” (Todorov 1987: 46) Тодоровљеви критеријуми поделе фантастичне књижевности на фантастични, чудни и чудесни жанр умногоме се подударују са

натприродних збивања у овом жанру наликују реакцијама публике која се не може одредити, која осцилира између позиција ауторске и наративне публике. Насупрот томе, из перспективе оца Агатањела, прича о непознатом гласу из даљине, који оцу Рафаилу виче „Назад!”, као и прича о покојној мајци, која оца Рафаила буди у сну и спасава од пожара на јави, тумачене су из супериорније позиције, односно из аспекта ауторске публике, која не верује у истинитост чудних догађаја. Коментар оца Агатањела раскрива однос свести ауторске публике према наративима попут Шапчанинових „Сени”: „Ја све то не верујем; што се мени не појављују матере? А имао сам их три: једну рођену и две маћехе.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 141) Реалистичке конвенције нису пољуљане, те свет приче у приповеци „Сени” можемо разумевати као саставни део народног живота, као етнолошки материјал, будући да је присутно просветитељско одстојање лика. Међутим, након последње приче оца Рафаила, у којој је описан још један срећни исход захваљујући покојној мајци, првостепени приповедач одговара на постављена питања у вези са „истинитошћу” догађаја само штурим коментаром: „Доиста чудновато.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 145) Управо реч ’чудновато’ као да сједињује чудесно и чудно, безрезервно поверење у исприповедано и, с друге стране, рационално објашњење невероватних али могућих дешавања. Завршетак прве слике обележен је неопредељеношћу приповедача, немогућношћу да постане члан искључиво наративне публике. Ипак, чини се, његова припадност ауторској публици, узурпирана је, те слутимо истовремено двоструку улогу приповедача, улогу ауторске и наративне публике, што усложњава семантичке вредности Шапчаниновог дела и помера реалистичку интерпретацију света ка религијском тумачењу.

У другој приповедној целини сусрећемо нове казиваче: газда Остоју и његове кћери, Павлију и Андријану. Сви ликови, присутни у манастиру, сада су рецепијенти, односно (унутрашњи) наратори. Ова слика обухвата само један

критеријумима реторичке критике, који, такође, скрећу пажњу на двоструку природу књижевности. Из тих разлога, различите улоге читалачке публике (актуелна, ауторска, наративна и идеална наративна) у приповеткама, ствараним током епохе српског реализма, могу упућивати и на један од жанрова фантастичне књижевности.

чудновати догађај, о којем приповедају сва три казивача – Божије чудо, исцељење Остојине кћери, којој се ноге и руке једном изненада скупише, те је била „као уверижена” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 148). Попут игумана Кирила, Павлија сказом обелодањује неверицу поводом сопственог оздрављења:

„Лежим, па мислим: откуд такав сан, па тако рано у свету недељу? Па онда рекох себи: можда ћеш ти оздравити, или си већ и оздравила. Та да ми је само да се прекрстим. Хајде да скупим прсте, можда ће ми толико помоћи Бог. Почех да их исправљам. Запуцаше зглавци и мало по мало исправим прсте и саставим их. Уместо да се радујем, уплаших се. Можда је ово сан? Окренем се око себе, погледам зидове, таваницу, долапе, видим лепо да не сневам, да је јава, сама сушта истина. Хајде да дигнем десну руку, да се прекрстим ... Иђаше с големом натегом, кости пуцају у лакту, у рамену, и мало по мало па се прекрстих: ва име Оца, Сина и Светога Духа. Још више се уплашим. Сва се узнемирила, срце бије, а по челу оволике грашке.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 151-152)

Почетна несигурност јунакиње и њена сумња у моћ молитве не трају до окончања приче. Павлија превазилази хипотетичка неслагања ауторске публике са описаним збивањем и завршава своје приповедање надајући се да ће публика с апсолутним поверењем прихватити посведочено религиозно искуство. Међутим, разлике у рецепцији и интерпретацији Павлијине чудновате приче показују све реторичке потенцијале Шапчаниновог дела. Посебно је занимљива промена позиције оца Агатанђела, који раније није веровао у појаве које нарушавају природне законе. Сада пак улогу ауторске публике мења за улогу наративне публике, казујући о Павлији и газда Остојином дару манастиру: „Кад видим Павлију, која толико година беше узета, и погледам у нашој стоци сивуљу, онда богме и ја верујем.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 154) Више верујући но сумњајући у истинитост Павлијиних речи, игуман Кирило и отац Рафаил приближавају се позицији наративне публике. С друге стране, манифестујући мишљење ауторске публике, која увек зна да је посредни фикционално дело, учитељ Никола упита: „А да нисте ви то све наместили, онако по калуђерски?...” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 155) Између ових коначних процена, које су начинили књижевни ликови, односно различити модели читалачке публике, до краја приповетке једино неокарактерисани наратор, тзв. „оквирни” приповедач, остаје „дужан

одговора” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19???: 155). Умножавајући питања: „Јели ово целина света што је опажамо ми, или је то само један велики део? И у сфери, у којој се крећемо ми, да ли се мичу још каква суптилнија сушаства, моћнија и савршенија од нас?” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19???: 156), овај тип наратера открива не само природу фантастичког дискурса већ ђуд целокупне литературе, која почива на омамљујућој вишеструкости значења, на разноликим могућностима третирања фикционалних „истина” и „лажи”. Присуство полифункционалних текстуалних стратегија омогућава вишеверсне нивое пријема реалистичких слика, што доказује извесну стабилност овог жанра, условљену хоризонтом читалачких очекивања. Сходно томе, комплексност реторичких решења наговештава и могућу непредвидивост слике као модела читања и интерпретирања књижевних дела.

Поређењем Шапчанинових приповедака, Урош Џонић стиче уверење да „краће приповетке, као *Отац Зарија* и *Отац Варнава*, имају боје и типичних особина, али су више слике” (Џонић 19???: LXVII). За теоријски опис овог жанра као реторичког обрасца значајна је слика „Отац Варнава” (1893), будући да се коментари старог игумана и приповедача-наратера поводом саслушане приче оца Варнаве сврставају у метаприповедне секвенце. Необичност ове слике састоји се у замени позицијџа, јер приповедач-наратер сада беспоговорно прихвата улогу наративне публике, док игуман неочекивано сугерише забавну функцију књижевности, попут какве ауторске публике, уживајући у литератури и знајући да је свет приче фикционалан. Религиозно искуство оца Варнаве презентује се као искушење преподобног оца Прохора Пчињског. На путу за Пчињу, тврди казивач: „Осврнем се, а за мном на коњу – помислите – девица!” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19???: 107) Отац Варнава усрдном молитвом успева да се ослободи заводљивог загрљаја горске виле и страшног привиђења. Међутим, покренувши питање „истинитости” казаног доживљаја, игуман закључује о причи оца Варнаве: „А ја – хм! Он је ’раб’ добри и послушни. Па кад види да ћутим, или му се чини да сам невесео, он ми онда ето тако приповеда...” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19???: 108-109) Наслућујемо да се и ондашње дилеме актуелне публике поводом забавно-књижевне и научно-књижевне штампе окончавају у тексту игумановим коментаром о приповедању по дужности: „Јест, да ме разговори и разгали. ’В

прочем’, господине мој, и ја сам некад тако разговарао свога игумана у постригу, па, да ми Бог опрости сагрешеније, по каткад се довијах исто овако као мој Варнава.” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 109) Књижевност се, дакле, не разумева на трагу учења Светозара Марковића и не подразумева искључиву усмереност ка поуци и популаризованој науци. Премда се сврховитост фантастичне приче оца Варнаве одређује у смислу забаве која треба да „разгали”, мишљења смо да овакав интерес рецепције уметности упућује на јединствени комплекс „забава и поука”, јер „иако забава и поука заправо означавају белетристику и популарно-информативне чланке из примијењених и фундаменталних наука, односно различитих хуманистичких дисциплина, ова подручја, подручја забаве и поуке, не треба схватити као супротности” (Иванић 1988: 18-19). Да сказ оца Варнаве није само чиста забава показује и коментар приповедача-наратора, који читаво манастирско устројство доживљава као поучавање „у практичној педагогији” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 106), те се том домену може прикључити и ово приповедање о чудесном привиђењу, наратив који настаје захваљујући томе што је оцу Варнави „прирастао за срце канон послушности” (Шапчанин, *Целокупна дела*, V, 19??: 105).

С обзиром на то да у реалистичкој слици Јанка Веселиновића „На прелу” запажамо неколико типова наратора и укрштање различитих улога читалачке публике, начинићемо осврт на овај тип наратива како бисмо наслутили све замајце и својства читалачке комуникације. Екстрадијегетички наратор примарне приповести, који је окарактерисан као учитељ на селу, након доласка на прело преузима функцију једног од наратора, јер уведени приповедач, старица Вида, започињући другостепену причу, сигнализира промену позиције досадашњег наратора казујући: „Ти питаш, учо, како је живела девојка у оно време кад сам ја девовала. А кад је девојци било рђаво живети? Шта сам имала бриге и посла? – ништа. Слушала сам што ми мати каже и – то је све. Боже, ала сам живела!” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 22) Упркос томе што су професионално звање и сеоски простор у служби идентификације учитеља, услед које је начелно удаљен, како од наративне публике, тако и ауторске, јер представља јасно профилисаног наратора, ипак, могуће је извојити моменте у којима учитељ наратор преузима двоструку улогу: улогу ауторске и идеалне

наративне публике! Илустративан је следећи пример приближавања овог наратора ауторској публици:

„ – Молим те, тетка, само штогод 'страшно' – мољаше Живојин.

Којешта, рекох ја – а шта ће ти страшно? Слушајући ти се наплашиш, па после не смеш ни напоље да изиђеш. А да је бар истина, не бих ни ја жалио, него пука лаж.

Како лаж? – питаше ме стара Вида.

Ја узех да јој објасним како су постале те приче, али стара Вида не хте ни да ме чује. Шта више, рече ми да ја о том баш ништа не знам.” (Веселиновић, Целокупна дела, књ. I, 19???: 30)

Учитељ наратор, премда је својим питањем покренуо старичино приповедање о девојачком животу и првим годинама боравка у „туђој” кући, одустаје од чланства у идеалној наративној публици не прихватајући нове приче о вилама, „утвору”, ветрењацима и вештицама. Реагујући на захтев другог наратора и одбацивши „истинитост” народних прича о фантастичним бићима, учитељ очитује свест ауторске публике „коју постулира аутор конструишући текст, а која текст разумева савршено” (Принс 2011: 26-27). С друге стране, наратор Живојин, након саслушане⁶⁴ приче о вештицама, желећи да види „која је то што 'срце једе’”, казује да ће „искушати” жене у селу на Божић како би дознао истину, што је показатељ неразумевања природе наратива, писаног или усменог, сигнал

⁶⁴ „Whether or not he assumes the role of character, whether or not he is irreplaceable, whether he plays several roles or just one, the narratee can be a listener (*L'Immoraliste*, *Les Infortunes de la vertu*, *A Thousand and One Nights*) or a reader (*Adam Bede*, *Le Père Goriot*, *Les Faux-Monnayeurs*). Obviously, a text may not necessarily say whether the narratee is a reader or a listener. In such cases, it could be said that the narratee is a reader when the narration is written (*Hérodias*) and a listener when the narration is oral (*La Chanson de Roland*).” (Prince 1980: 19)

„Без обзира на то да ли наратор претпоставља и улогу неког карактера, без обзира на то да ли је заменљив, да ли преузима неколико улога или само једну, наратор може бити и слушалац (*Иморалист*, *Несреће врлине*, *Хиљаду и једна ноћ*) или читалац (*Адам Бид*, *Чича Горио*, *Ковачи лажног новца*). Очигледно, текст не мора казивати да ли је посредни наратор читалац или наратор слушалац. У оваквим случајевима, може се рећи да је наратор читалац када је наратија писана (*Иродијада*), а слушалац онда када је наратија орална (*Песма о Ролану*).” (Prince 1980: 19) [наш превод]

нерасуђивања о разноврсним дужностима и функцијама читалачке свести. Наратер Живојин репрезентује читање које пропушта поенту литерарне приче. Упркос томе што припада идеалној наративној публици, преступајући правила фикционалног света, Живојин не прониче у фиктивну природу овог ентитета. Међутим, оно што нас изненађује, јесте учитељева спремност да убудуће подржи управо нереметилачку улогу идеалне наративне публике, будући да отворено изјављује поводом вербалног сучељавања са старицом и Живојином: „Видећи да би била лудорија да јој и даље то поричем, *ја се учиних као да се с њом слажем.*” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 32) [подвукла А. Ж.] Од тог наративног тренутка учитељ наратер приближиће се поново идеалној наративној публици, дивећи се без поговора „старој Види како слатко прича” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 33), питајући је и сâм шта су то „ветрењаци”.

Осим двојице описаних наратера, Веселиновићева слика „На прелу” садржи и засебну групу мање окарактеризованих наратера, сачињену од свих фикционалних ликова који слушају приче на прелу. Од првостепеног приповедача сазнајемо да су око огњишта окупљене девојке и жене, да су „поседале преле и плетиле” и ”неколико момчади” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 20), те одређење хронотопа, пола и друштвене класе, ове наратере не само да удаљава од наративне публике већ повећава дистанцу и од нас као актуелних читалаца. С друге стране, с обзиром на то да је наглашено „ћутање” ове публике, можемо је означити као идеалну наративну публику и регистровати колективно померање ових наратера ка тој новоприхваћеној улози, о којој нам учитељ, повремено се враћајући привилегијама наратера, казује: „Настаде тишина; ништа се не чује осим зврке вретена и пуцкарања ватре... Стара Вида изгледаше као какав попа међу својим парохијанима. Сигурно је знала колико је утиска оставила међу својим слушаоцима.” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 28) Ова скупина наратера слушалаца на прелу у почетку не показује своје реакције поводом „страшних” прича, „све се то беше ућутало и слушаше” о „утвору” који разбија по кући и баца прашину у очи, ипак, нема тишина управо нам објављује ћуд идеалне наративне публике, публике која безрезервно верује свом наратору, будући да у овој ситуацији не постоје сумњичава питања, шта више тишином уприсутњен је страх као знак апсолутног поверења у законитости наративизованог света.

Међутим, ова „ћутљива” публика и учитељ наратер неће задуго остати у улози идеалне наративне публике. Учитељ својом гестикулацијом, смехом пре свега, показује однос према фантастичном садржају, декларативно се примиче идеалној публици задржавајући истовремено и улогу ауторске публике, чак преноси своје подозрење у „истинитост” наратива и на преостале наратере, прикључујући скривено и готово неприметно и њих ауторској позицији, смехом који их све мислено уједињује, јер учитељ признаје након прича о ветрењацима и вештицама: „Ми се заценисмо од смеја.” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 34) Чини се, био је неопходан временски проток, током којег је учитељ постепено дејствовао на публику заразивши је (под)смехом и иронизацијом, истовремено ослободивши је страха. На крају наратива, након учествовања на прелу и окончања другостепене нарације, учитељ у примарној приповести, коју можемо одредити и „оквиром”, заузима поново повлашћено место приповедача. С обзиром на то да почетни „оквир” наратива „На прелу” открива једно неодређено уписано „Ти”, којем приповедач казује шта оно само осећа, у чему ужива и о чему мисли, јер „тишина је, али ти осећаш да си баш у тој самоћи окружен самим животом, па ти годи што си сам” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 17), могуће је потцртати и ову врсту наратера у Веселиновићевој слици, уписаног (спољашњег) наратера, врло блиског идеалној наративној публици, наратера који је имплицитно присутан и у завршници приповедања. Учитељ, који није знао толико о прелу – „колико сада” (Веселиновић, *Целокупна дела*, књ. I, 19??: 40), обраћа се овом ентитету као рецепијенту првостепене приче.

Наратери слике „На прелу” – неодређени наратер, учитељ, Живојин, наратери слушаоци – подударујући се са ауторском и/или идеалном наративном публиком, илуструју не само Принсову типологију наратера и Рабиновичев модел публике већ непрекидан пораст интерпретативних линија унутар читалачког кретања, промену искуства, поступно премештање, динамично померање граница читалачке димензије, ширење једних и повлачење других улога, композициона и конструктивна начела, временски след елемената који одржава свеукупност читалачких појава. Читање препознајемо као један специфични вид „опажања”, у оквиру којег „није могуће ухватити некакву статичку стварност, ону која је постојала у одређеном тренутку” (Флоренски 2013: 386). „Сваки пут кад видите

нешто јасно, разнолико и богато, то је сигуран знак да је око тог објекта било мноштво кретања.” (Флоренски 2013: 387) Мичући се по уметничком предмету, „осветљавамо” његову „историју” учествовања у времену и успелије појмимо његове квалитете и садржаје. Реалистичка слика „На прелу” представља заправо један реторички образац таквог читања, читања које „помера” како особине књижевних појава, тако и самих читалаца.

За разлику од Веселиновићеве слике у којој фолклорни наратели, момци и девојке, асоцирају не само на идеалну наративну публику већ и актуелне рецепијенте, у Матавуљевој слици „Здухач” појављује се фигура необавештеног наратора, значајно средство идеолошког контролисања и усмеравања читалачког искуства. Посреди је лик странца, француског официра, који с приповедачем креће у лов на медведе. Дошавши у једно село, приповедач-јунак и Француз сусрећу се с младићем Мићуном, за којег колектив верује да је здухач, „одабрани јунак и божји човјек” (Матавуљ 1953: 582). Међутим, и пре него што странац путем сказа добије информације о чудноватом веровању у здухаче, приповедач ће накратко преузети маску необавештеног наратора претварајући се да не зна ко све може постати здухач: „Е нијесам знао! У нашим крајевима друкчије се мисли! Видиш: колико села толика адета!” (Матавуљ 1953: 582) У овој комуникативној ситуацији маска тобожњег незнања употребљава се ради преоријентације наратива ка ироничном дискурсу, ради изазивања неверице да честити људи могу бити здухачи.

Директним апострофирањем у оквиру сказа уписује се фигура странца, истински необавештеног наратора, којим се заправо мотивише приповедање:

„Све је то чудновато, драги господине, али најзагонетније долази сад. Чујте! Уопће, здухач не крије да је здухач и народ га поштује, али ближеј његовој родбини није то баш мило, јер кад умре, ударају му глогово трње под нокте и ножем црних кора испресијецају му жиле испод кољена, да не би могао излазити из гроба као вампир!” (Матавуљ 1953: 584)

Дајући етнолошке податке о фантастичном бићу, приповедач се позива на ауторитет колектива, задржавајући извесну дистанцу према појави у коју „наш народ вјерује” (Матавуљ 1953: 584). Смејући се, француски виконт препознаје естетске вредности и поетске ефекте фолклоризоване фантастике и разумева

причу из аспекта ауторске публике: „Дијабл! Колико су те фариболе смијешне, толико су и језиве! Зар не?” (Матавуљ 1953: 587) Коментари овог наратера потврђују да етнолошка дескрипција здухача није у функцији „преношења знања”, јер „за разлику од ’класичних’ етнографизама, фикционални (књижевни) етнографизми референцијалну функцију увек подређују поетској; увек су у служби текста – дескрипције књижевног јунака, хронотопа, стварања заплета, перспекције расплета и сл.” (Вукићевић 2006: 207). Како „Француз закључи Хамлетовим, познатијем ријешењем о тајнама између неба и земље” (Матавуљ 1953: 588), слутимо да сагледавање страшне приче задобија место нестабилности и сведочи о тешкоћи да се одржи изабрана читалачка позиција. Ипак, позивање на лексикографску одредницу о вампиру из *Вуковог рјечника*, уводи слику „Здухач” у интертекстуалне релације, допуњује смисао исприповеданог, оснажује перспективу ауторске публике и разоткрива још једну „од поетичких жеља Матавуљевог текста да се објави не као реалистички већ као културни текст” (Бошковић 2011: 62).

Матавуљеве „Водене силе” представљају особени реторички образац овог писца и јединствени пример жанра слике, не само због путовања као мотивације приповедања или кратког Ловрићевог сказа о „воденим силама” већ превасходно услед очитовања метаприповедне равни. Слика „Водене силе” представља метапричу унутар које ликови, проблематизујући приповест о покретним и самовољним „воденим силама”, тумаче заправо улоге, утиске и значења приповедања као таквог. Приповедач-путник описује свој громогласни смех приликом испловљавања из драге, јер Сеп „трима прстима десне руке, тачно по пропису Ловрићеву, ухватио се за грло” (Матавуљ 1954: 432). Овај смех приповедача, који из аспекта ауторске публике интерпретира причу, показује истовремено и однос према Сеповој рецепцији приче, те се „Водене силе” могу посматрати и као својеврсни метаинтерпретативни текст. Од Сеповог безусловног поверења у исприповедано до приповедачевог слатког смеха, који се „развијао по пустом и ’убетном’ затону, посред ’водених сила”” (Матавуљ 1954: 432), тумачење постојећих разумевања Ловрићеве приче усложњава се и допуњује завршном интерпретацијом приповедачевог познаника, будући да њоме бива разобличено и поништено Сепово неискрено и симулирано припадање наративној

публици. Матавуљева слика издваја се услед сугестије о неопходности преиспитивања рецепције и немогућности апсолутног поверења у ма који тип читалачког искуства. „Глумачка” природа наративне публике понајбоље се открива Сеповим ликом, док сама прича/књижевност опстаје у својој амбивалентности, између „реализма” и „поезије”, попут старог Ловрића, који се „претвара да је луцнут, а може бити да и јест” (Матавуљ 1954: 434). Ако „Водене силе” постају прича о кријумчарењу, не указују ли онда на самоосвешћивање српске књижевности и извесно „кријумчарење” реалистичке поетике, на „кршење” поетичких закона? Ако Ловрић и Сеп одржавају једну стратегију приповедања ради сопствених интереса, док приповедач „истину” фикционалног света утврђује посредством страшних снова, у којима га походе водене силе невероватних облика, то значи да се истина реалистичког текста „измеће изван наративно-поетичких истраживања, и за њом се трага у једном парапоетичком, надсвесном и несвесном приповедном контексту” (Бошковић 2017: 25).

На том трагу, Матавуљева слика „Гоба Мара” отвара питање „производње” жанра, јер ликови, обухваћени спољашњим хронотопом, посредством метапоетичких коментара преиспитују жанр божићне приче. Критикујући конвенционалност, дидактичну функцију, незанимљивост и предвидљивост божићних прича, лепо Милован, прозвани Банкар, цени једино добре приче за децу „и оне које су искрена сећања из дјетињства, ни сувише банална, ни намјештена” (Матавуљ 1954: 601). Међутим, „оквирни” приповедач, који је један од наратора, постаје свестан да се Банкарева прича, предочена сказом, радије може разумети као обмана сећања, односно на начин како би „успомене” перципирала ауторска публика, која зна – „одбрамбена стратегија реалистичке свести осликава се у стратегијама сећања” (Бошковић 2017: 32). Сходно томе, рекавши да ће забележити саслушану божићну причу а не сећање, „оквирни” приповедач на крају наратива показује сопствени став и дистанцира се од казивачевог убеђења у истинитост сећања о Гоби Мари. На основу изреченог, наслућујемо да сећања истовремено могу функционисати као „места идентификовања реалистичког дискурса, али и стратегије премештања, сублимирања, бекства, метанарације” (Бошковић 2017: 33).

Наведеним реторичким моделом читалачке публике презентовали смо четири основна типа публике, који даљим укрштањима граде знатнији број подтипова. У својој студији *Наратив као реторика* (1996) Џејмс Фелан преиспитује поменути Принсов концепт наратера и Рабиновичев концепт наративне публике верујући да ваља задржати одређене резултате и закључке, како наратолошке, тако и реторичке традиције. Овим традицијама заједничко је првенствено разумевање наратива као објекта комуникативне сврхе. У Принсовој наратологији наговештене су могуће функције наратера у процесу комуникације: „наратер може бити посредник између наратора и читаоца, може конституисати оквир наратива, учествовати у карактеризацији наратора, наглашавати одређене теме, потпомагати напредак заплета, наратер може бити и гласноговорник морала” (Prince 1980: 23)⁶⁵. Феланова реконструкција концепата задржава ову Принсову дефиницију наратера као публике којој се наратор обраћа, док Рабиновичев модел наративне публике модификује: наративна публика представља заправо „пројекцију актуелне публике на посматрачку позицију/улогу у фикцији” (Phelan 1996: 145). Што је мање наратер карактеризован унутар наратије, већа је блискост наратера и наративне публике. Уколико је, на пример, наратер прецизније одређен као женски лик средњих година, који припада тачно наведеном социјалном миљеу, дистанца између таквог наратера и наративне публике повећава се.

На основу свега изреченог, стиче се уверење да није могуће маркирати и разграничити типове наративних читалаца у сваком појединачном тексту, будући да понекад не постоје разлике међу њима. Међутим, свест о разноврсним улогама и вишеструким односима међу наративним читаоцима потврђује важност ових инстанци за тумачење реторичке и семантичке комплексности жанра слике, посебно наратије у другом лицу, која је парадигма поигравања са овим читалачким улогама. У ситуацији када нисмо сигурни ко смо заправо, наратер протагониста или актуелни читалац, „улога посматрача постаје нам блиска приликом читања хомодијегетичке или хетеродијегетичке наратије, позиција са

⁶⁵ „He constitutes a relay between the narrator and the reader, he helps establish the narrative framework, he serves to characterize the narrator, he emphasizes certain themes, he contributes to the development of the plot, he becomes a spokesman for the moral of the work.” (Prince 1980: 23)

које видимо како карактери мисле, крећу се, причају, делају” (Phelan 1996: 137), те ми, који припадамо актуелној публици, прихватимо нову улогу наративне публике верујући у „истинитост” догађаја. Могућност поистовећивања наратора и актуелне публике може бити средство пишевог „скретања” наратије, замагљивања нашег идентитета, премештања од улоге посматрача до улоге наратора, како би се перспективизовало значење књижевног дела или одложио читалачки суд. Један од основних Феланових критичких фокуса представља начин на који актуелни читаоци откривају знаке непозданог наратора и доносе закључке потом о ауторовим хипотезама и вредностима. Одбијање процена и знања, које намеће непоуздани наратор, чини једну од начелних активности актуелног читаоца. С друге стране, немогуће је заобићи неподударан однос публике према наратору, те Џејмс Фелан предлаже реконструкцију запостављеног концепта идеалне наративне публике, будући да је дошло до престанка употребе термина, али не и до губљења раније постављеног концепта. Концепт се задржао под окриљем термина ’наративне публике’ нарушавајући теоријску претпоставку о слободи наративне публике да „проговара” и дестабилизује нараторову причу. Задржавајући Рабиновичево одређење идеалне наративне публике, Фелан закључује да се у знатном броју наратива у другом лицу уједињују идеална наративна публика и наратор фигуром текстуално уписаног „Ти”, док однос наративне публике према присутном „Ти” осцилира – поклапајући се понекад са том фигуром (осећајући се адресатом) или пак посматрајући све са емотивне, етичке и/или психолошке дистанце (в. Phelan 1996: 145).

Концепти наратора и наративне публике усмеравају ка сличном интересовању структуралне наратологије и реторичке теорије наратива – ка принудном односу текста и читаоца, међутим, смер праћења дејстава текста на читаоца потврђује разлику међу овим критичким опредељењима: наратологија испитује механизме преноса ефеката наративне структуре на актуелног читаоца, док реторичка теорија прати реакције и искуства свести актуелне публике током преузимања улоге на коју је публика присиљена самим текстом (в. Phelan 1996: 142); фикција је полазиште наратологије, друштвена и психолошка стварност чине почетну базу „нове” реторике. Реторички приступ проверава механизме којима нас дело убеђује и уверава, нуди резултате који нас могу стварати и

усавршавати као читаоце, омогућава потенцијална сагледавања, како фикционалног тако и историјско-културног поретка, бодри нас да унапредимо поједине аспекте људске комуникације, да утврдимо зависност реторичких ситуација од идеолошке праксе, индивидуалност реторичких и естетичких информација у конкретним контекстима, да пратимо рађање чудесних симболичких структура превазилажењем замуцкивања поетског језика. Шта више, реторички модел публике постаје методолошки инструмент којим отварамо замашно поље неодлучности – питање „истине у фикцији” – те разумевамо бар донекле зашто смо у једном тренутку веровали да су „чињенице” фикционалног света „истините”, у другом их демаскирали као „лаж”. „Оквирни” приповедач у наведеним примерима постаје наратер слушаалац на нивоу унутрашње приче. Овај тип наратера одликује се супериорном когнитивном позицијом и манифестује хоризонт очекивања ауторске публике. Наратери слушаоци пак, који представљају додатну поетичку особитост реалистичког жанра слике, апострофирани су управо као присутни колектив⁶⁶ у свету приче. Међутим, за разлику од наратера, који је био приповедач, слушаоци су најчешће у улози идеалне наративне публике. Анализирани реторичке константе и варијанте откривају раскошну метатекстуалну димензију жанра слике. Реторичка оријентација посткласичне наратологије афирмише, мимо ауторовог и нараторовог језика, још један нови вербални квалитет реалистичког жанра слике – „језик” наративних читалаца. Будући да се смисао књижевног текста не може одржати као аутономан и независтан, читалац из периферне позиције прелази на стварачеву позицију, читање постаје креација, читање постаје ново „писање”.

⁶⁶ Ову врсту колективног наратера ваља разликовати од колектива који се увек имплицитно подразумева, јер уколико се у тексту и указује на наратера „као на јединку, ради се само о синегдоху” (Милосављевић Милић 2007: 32). „Наратер је, дакле, увек колектив, али реторичка теорија текста допушта да и у томе видимо исто фигуративно значење. Јер, није спорно да ће и такав неименовани колектив имати своју интерпретативну конкретизацију у читаоцу – појединцу. У супротном, тешко да би се могла бранити реторичка природа наративног текста. Њу, свакако, потврђују и устаљена стилистичка средства, односно фигуре којима се уводи наратер: метонимија, синегдоха, антономазија, иронија, реторичко питање, апострофа.” (Милосављевић Милић 2007: 32).

5. 3. Слика као друштвено-симболични чин: идила или утопија?

Како реалистички жанр слике делује као идеолошки образац? Какав је учинак током епохе српског реализма? Српска литература осцилује између захтева социјалистичког правца Светозара Марковића и сопствене нужности одржања свести хуманитета о себи. Премда у време високог реализма тенденција у књижевној критици већ постаје „релативизована и супротстављена миметичкој уверљивости исприповеданог” (Ћорбић Vukićević 1998: 26), приметно је дискретно постојање тенденције унутар структура одабраних слика. Стиче се уверење да је главна приповедна „шифра”, односно уједињујући текстуални механизам, идеологија чулног опажања, чији би ефекти требало да обезбеде прелажење из поља историјске нужности у поље друштвене слободе и ослобађање од инструментализоване логике капиталистичког света. Жанр слике могуће је осветлити као специфичну врсту идеолошког привиђења.

„Јесење слике” Светолика Ранковића, објављене у *Отаџбини* 1892. године, сврставамо у скупину слика из сеоског живота. Како се нова аутономија апстрактних објеката – аутономија боја или чистих звукова – може дешифровати као простор имагинације супротстављен рационализацији и распарчавању стварности, Ранковићеву стилистичку праксу могуће је сагледати као идеологију и утопију. Будући да се текстом као симболичним чином истовремено пружа отпор тлачитељској стварности, али и пројектује чулни апарат, проблем представља пишчево опредељење за утопијску мисију и опажање. Фредрик Џејмсон је указао на двосмисленост чулног апарата, који је несумњиво историјски одређен, док „покушава да стане изван историје” (Džejmson 1984: 291). Премда воља за креацијом визуелних и аудитивних слика упућује на „заустављање” живота и бекство из историјске ситуације, ова приповедна стратегија парадоксално открива управо потискивање света рада, преображај стварности у времену, приповедачев напор да уклони непожељне реалности. Сходно томе, Ранковићева стилска тежња постаје валидан друштвено-симболични чин и естетска прерада друштвене стварности. „Јесење слике” доносе новину јер се чула појављују као тема за себе, као садржина, а не као форма. Жанр слике, заснован

на опажајности као историјски новом доживљају, представља квалитет света, „седиште архаичности и осећања усред обесвећивања” (Džejmson 1984: 291). Међутим, елементарно опредељење жанра за визуелно бива у појединим ситуацијама дестабилизовано доминацијом најапстрактнијег од свих чула – чулом слуха. У Ранковићевом остварењу могуће је пратити наративну динамику узроковану напетом визуелног и звучног, јер се „сада пасивно наслеђеном апарату чисто визуелног импресионизма супротставља, поткопавајући га, нови идеал аудитивне слике” (Džejmson 1984: 294):

„А ти гледаш у сјајно небо, у онај заносан трепет, па се јединиш са тим високим светилима, чујеш њихов шапат, осећаш како те машта вуче у висину и ствара безброј младачких снова, а ти живиш другим, чаробним животом, па ти је тако лепо, тако слатко... А ватра пуцка и греје, звони једначити глас приповедача, а тамо са друма чује се крчање пуних кола и суморно извијање сетних 'двојница'...” (Ранковић 1952: 218) [подвукла А. Ж.]

Визуелизација небеских светала уступа место аудитивним сензацијама, готово нечујним шапатима, те на тај начин читав чујни апарат бива истакнут у први план, доживљај ноћног неба интензивирајући је до границе која уводи у царство неопажаности. Џејмсон наглашава како ниједан други стилистички поступак или стратегија конструисања невидљивости/нечујности спољашњег света не могу представити супротност опажању колико то може „појачана форма опажања самог по себи, царство јаког али празног интензитета” (Džejmson 1984: 296). Аудитивним средствима нарушава се идилична утопија визуелног.

Визуелни чиниоци наративне усмеравају читалачку пажњу ка простору изван света и приче очитујући у „Јесењим сликама” процес конфронтације идеологије и историје, јер за разлику од оних слика у којима је сказ био приповедни стожер, Ранковићеве слике иду мимо приповести. Дело се рашчитава као мали циклус сеоских слика. Иако је обимом знатно дуже, садржи само две кратке приче посредоване сказом, шаљиву причу ча-Стеве о бардаку и историјску причу о војевању с Турцима. У сликама из деведесетих година деветнаестог века превласт дескрипције над наративом постаје све уочљивија. Прича се најављује, приповедачка свест се позива на њено постојање, јер „друштво се опет поређа око вуруна и продужи започету причу” (Ранковић 1952: 218), али прича остаје

неисказана, заобиђена, потиснута, чак замењена народним лирским песмама које се чују на комишању. Наместо приче налазимо читав низ аудитивних описа (подврискивање, смех, псовке, клопарање посуђа, јечање и шуштања воде, трештање ветрењача), узвикивања и дозивања младих:

„Слабо светлуца бледи пламичак лојанице, једва му зраци продиру кроз густе мрак, те показују тамне предмете, поређане околу. Не види се лице ниједног радника, но чује се много... Пуцају тепељке, шушти сува комишина, прелећу преко главе једри, учврсли кукурузи и падају на гомилу као град; цепа се и пуца комишина на зрелу корену, шушкољи корење отиснуто са 'рпе, севају једре радничке руке, вије се српска девојачка песма, пролама се врисак момчадије и смех веселих комишилаца, а рад кипи све брже и брже, све лепше и лепше.” (Ранковић 1952: 224)

„Јесење слике” Светолика Ранковића подсећају на бербанску атмосферу Радичевићевог „Ђачког растанка” у коме мелодија и ритам одређују структуру поеме. Ипак, функционалност громогласног звучања у Ранковићевој слици другачија је. Аудитивне фигуре не обезбеђују претварање визуелног у тонско како би се досегао апсолутни романтичарски идеал и отворио простор чисте духовности. Чујни апарат негира тенденцију визуелног да стварност претвори у вечност. Звук реалистичке слике само наизглед ствара отклон од простора практичне делатности формирајући подлогу која чини могућим опажање и отискивање чулних интензитета – историју – царство неопажња.

У „Јесењим сликама” ова могућност бележења саме историје реализује се још једним модусом – аудитивном фигуром тишине. Зашто је ноћ на селу толико страшна у идилично устројеном наративу? Да ли постоји могућност поистовећивања фолклорно енцираних сила подземља са друштвеним силама зла? Пред чим се то приповедач утајио и од чега стрепи? „Гледајући” пред очима, у сећању, сјајне слике младости и јесење виноградске бербе, наратору се „очи засењују, ум се мути” (Ранковић 1952: 243). Да ли је то несвестица пред имагинацијом или страх од нарастајуће рационализације свакодневног живота? Сходно томе, покушавајући да се измести из историјске ситуације и очува у имагинарном, субјект слуги да је немогуће побећи од темељне историје противречја, макар се она оглашавала једва чујним шапатам:

„Па како је страшно то наступање поноћи на селу!... Тада се обично све – све што је живо – утиша, јер сва живина хоће сна, а поноћни је сан најслађи. У то доба и поветарац стаје, јер се и он боји да лута по пољима и шумама тако касно. Прво отпочне шаптати густо бучје са високим грмовима... Ала је то страشان шапат, да ти се кожа најези! Попци, што дотле певају по ливадама, намах умукну. И тада се све утиша. Тако постоји неколико минута, па ти све око тебе изгледа као човек који је, пред неком страхотом, и сâм свој дах утајао...” (Ранковић 1952: 238)

Ипак, производња нових визуелних објеката и опажајно комбиновање чулних података бива редуковано до крајње границе. Тмина ноћи доноси коначну завршницу „дијалектике чулних регистара дотле док ови практично не укину сами себе” (Džejmson 1984: 297) и не ослободе историју која „јечи, шушти, стење и хуји” (Ранковић 1952: 243). Наслућујемо траг формалистичке и структуралистичке потраге за универзалним карактером језика, за општом ванвременском и трансисторијском језичком схемом, која ослобађа језик књижевних традиција и конвенција, и историјски утврђених начина дефинисања језика. Ранковићева слика отвара се звуку, односно тишини, која одводи до трајног и непромењивог функционисања језика – до естетичке функције. Језик се оспољава у свом естетичком дејству налазећи различите начине да скрене пажњу на себе.

Веселиновићева слика из сеоског живота „Пустињик” (1893) очитује структуру опречних естетичких поступака, идилу и утопију, будући да се наратијом приказује живот једног пустињака у шуми, изван села и класних борби. Приповедач у првом лицу узима улогу ловца, међутим, не разобличава директно друштвене односе попут писца *Ловчевих записа*, већ замагљује историју друштвених сукоба, то јест актуелне прилике у српској средини друге половине 19. века. Конфликтност радника/сељака и капиталиста наслућује се тек понеким кратким коментаром. Упечатљиви пејзажи истовремено откривају приповедачеву апологију патријархалног друштва, али и трагове непрекинуте историјске приче, угушене стварности:

„Преда мном се виђаше бела кућица, бела, као да је од сира срезана. Да сте је нешто видели – као ја – окренули би леђа сјајним палатама, па би под овим лепим кровом затражили гостопримства. Око кућице било је воће, и оно је

готово заклањало кућицу; мало даље беше липњак, а тамо још даље, дигла се гора од кукуруза, који се модрио као чивит... Лепота кућице, ово зеленило, па још мирис од липе – лепо ме наново освежише...” (Веселиновић, *Целокупна дела*, II, 19??: 462)

Опис који је засићен чулним осетима садржи дискретно поређење беле кућице са сјајним палатама, што асоцира на извесну подвојеност унутар историје и политике. Визуелне наративне компоненте немају дакле декоративну функцију. Приповедач верује да се може очувати слика старог света, пре материјалне производње, те посеже за идиличним стилским средствима. Међутим, не само да патријархални свет не постоји већ није ни постојао изван друштвених наспрамности, јер се апологија народног живота, среће и задовољства заснива на парадоксу идеалне људске заједнице под Турцима (в. Деретић 2002: 832). Премда следи патријархалну утопију Светозара Марковића и веровање да се све социјалне поларизације могу превазићи позитивистичком конфигурацијом знања, када омладина „путем просвете, путем науке, најпре васпита себе саму, тј. млади српски нараштај, тако да у будућем српству нестане зала што га сада једу” (Марковић 1960: 24), Веселиновић коментаром пустињака критикује управо идејну оријентацију „нових људи” крећући супротним правцем од Марковићевих захтева:

„Е... шта ћеш?... Нов свет, нови људи. Ја не би’ мог’о са овим данашњим светом живети!... Ето, ономадне дође ми овде мој Жика, синовац, па вели: „Изгибосмо ’вамо у селу!” – „А што, брате?” – питам ја. – Вели: „Бирамо кмета”. – „Па што морате гинути?” – „Не дамо – вели – газдама! ...Нека кметује ко и осим њи’!” – А ја велим: „Па њима је најзгодније. Они имају и кога оставити да им ради, а шта ће једин човек?” – „Не дамо да нас више арају и краду!... Они су газде што нама скидају гуњ с леђа!... О буди Бог с нама! Тога није било пре, да се неко отима да кметује.” (Веселиновић, *Целокупна дела*, II, 19??: 468)

Нове социјалистичке идеје и идеали подразумевају отпор политичком несвесном, одрицање од „читања и писања текста историје у себи” (Džejmson 1984: 37). Припадници новог доба, односно присталице Марковићевог покрета, сматрају да смена политичког уређења може зауставити ток темељне историје и нивелисати социјалне разлике. Уобличавајући јунака „који је у својих 70 година само двапут

видео свештеника, који ниједанпут није видео капетана” (Веселиновић, *Целокупна дела*, II, 19??: 475), приповедач осцилира између поезије свакодневног сеоског живота, напретка схваћеног на „русоовски начин, као кретање унатраг, као повратак у природно стање” (Деретић 2002: 832), и нових тема као што су „раслојавање села, распад сеоских задруга услед деобе имања, продирање капитала на село, осиромашење” (Деретић 2002: 845). Будући да је структура идиле дестабилизвана, слика из сеоског живота не може опстати као јединствена уметничка форма, но као приповедна подлога друштвених супротности, замаскираних приповедачевом утопијском стратегијом:

„Замислите: пролетње јутро!... Устанем пре сунчева рођаја. Лака, нека провидна маглица диже се са земље увис, ја газим по росној трави, а око мене цвркут тичјих гласова; живина полеће са седала; онде петао залепрша крилима и кукурекне, онамо гусак отеже свој дугачки бели врат и шишти, не да ни прићи гушчићима, који безбрижно почеше да чупкају зелену траву...” (Веселиновић, *Целокупна дела*, II, 19??: 459)

Ако се село више не може препознати као стабилан и постојан простор друштвених односа, ако српски сељак више није доброћудан и наиван, ако се може говорити о тиранији сеоске власти, онда писцу језик остаје као једина утеха, којом ће покушати да савлада капиталистичку реорганизацију субјекта и све тамније појаве спољашњег света. Сходно томе, жанр слике као идеолошки образац реконструише разбијена традиционална или „природна” јединства, те сада

„изоловани одломци и парчади старијих јединстава стичу и неку властиту самосталност, неку полуаутономну кохеренцију која није само одраз капиталистичке опредмећености и рационализације већ унеколико служи и као надокнада за дехуманизацију доживљавања коју доноси опредмећење и поправља иначе неподношљиве учинке новог процеса” (Džejmson 1984: 72-73).

Стратегија ограничавања или преображавања свакодневног живота, приметна је и у Матавуљевом реалистичком жанру слике, особито у „Поварети”, „слици са далматинског острва”, која је објављена у *Српском књижевном гласнику* 1901. године. Море се у „Поварети” појављује истовремено као место у свету и ван њега, као одсуство тмурне и конкретизоване садржине, али и као

„место где се врши стварни посао; оно је граница и декоративни обруб, али је и јавни друм” (Džejmson 1984: 257). Јурај Лукешић заузима посебан спољни положај у односу на свет, острво, институционализоване облике живота, налази се у међупозицији, која омогућава да се реални објекти претворе у импресионистичке утиске: „између града и острва стакли се море у одбљеску жарког сунца на западу” (Матавуљ 1954: 496). Лик морнара допушта иступање из класних сукоба и далматинског сиромаштва, омогућава сагледавање острва и мора као сликовитих пејзажа. „Сједио је и пушио мирно, гледајући око себе ствари мирне: воду и ваздух.” (Матавуљ 1954: 496) Међутим, премда жанр слике конструише приповедање као одбрану архаичне менталне способности – чулног опажања у доба опредмећења или распарчавања друштвеног света – идеологија слике не успева да сакрије појмовну раван стварности испод формалних структура текста, јер „затече пристаниште загушено гајетама и проглушено грајом и њакањем магараца” (Матавуљ 1954: 501). Не само да се аудитивно сада супротставља визуелном, већ утопијски преображени свет, прешифрован чулним чиниоцима, пројављује своју онтолошку лабилност. Квантификовани свет помаља се иза првостепене приповедне равни, односно иза идеологизоване и улепшане реалности, „јер свака крапњанска гајета (барка која хвата више од тоне и којој је предњи дио покривен) носи на крову по једнога магарца натоварена дрвима” (Матавуљ 1954: 501). И очево питање Јурају: „А, а, а, а реци ти мени колико си заштедија?” (Матавуљ 1954: 504), подрива Матавуљеву утопијску стилистичку праксу и успостављену дереализацију садржине скрећући пажњу на садржину испод идеологије и привида.

Тишина, невидљиво и нечујно, дејствују у „Поварети” двојачко: као приповедни чиниоци премештања читалачке оријентације у правцу визуелне или акустичке слике и као средства бележења свеобухватног историјског процеса. Чула „нису димензија материјалног бића већ ишчезавајући привид структуре, учинак ишчезавања” (Džejmson 1984: 297), покушај маскирања рационализације. Међутим, необично вербално инвестирање бива пољуљано приповедачевим коментаром: „Да младић бјеше из каква далека краја, па да га је случај нанио на острво, морала би га језа обузети што је село потпуно нијемо, што нигде не види живе душе, ни од куд људског гласа, као да је све куга поморила” (Матавуљ 1954:

497)! Матавуљев жанр слике постаје историјски двосмислен. С једне стране, интензивирајући свој чулни апарат, естетска идеолошка производња посредством опажајних апстракција прерађује објекте фикционалног света како би одржала своју утопијску мисију, док распад традиционалних институција и друштвених односа дестабилизује чин исказивања. „Поварета” очитује сучељавање двају језика, јер наредо са „реалистичким” језиком именовања појмова, језик идеологије устројава приповедни материјал „тако да би се мисао могла потпуно остварити у сликама” (Džejmson 1984: 260). Шта више, приповедање напредује у корист сневања на јави или халуцинација:

„Кад опет све занијем, 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 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 1954: 504-505)

„Реалистички” језик настоји да се диференцира од хипнотичних приказа узимајући их као објекте које мора да демистификује. Сходно томе, приповедање се прекида и ућуткује, наративни темпо хита кључној сцени, у којој мајка разрешава дилеме јунака. Мајка представља симболичну фигуру идеолошке функције религије, те њен говор о „сну” постаје још једна од стратегија ограничавања урушене реалности. Јунак се заправо несвесно одлучује да одглуми у стварности оно што лик мајке симболички постиже. Субјект жанра слике не остаје изван отуђујућег доживљаја историјске нужности.

Упркос тежњи да као посебна врста симболичног чина оствари побуну против све присутније дехуманизације свакодневног живота, литература својом утопијском компензацијом саморазобличава противречје и контрадикторност сопствене структуре, односно политичко несвесно. Жанр слике као идеолошки образац или утопија манифестује привидно формално јединство текста. Будући да ствара нове објекте, „који су и сами производи апстракције и рационализације” (Džejmson 1984: 73), жанр слике постаје самостална делатност и сâм себи циљ,

међутим, коначни смисао и учинак уочљив је у мисији „да бар симболички обнови доживљај либидиналног задовољства свету који је тога лишен, свету простирања, сивом и само квантитативном” (Džejmson 1984: 73). Сходно томе, слика се рашчитава као идеолошки преслојени текст, у којем једна идеологија замењује другу, што, с друге стране, афирмише „отвореност дискурзивне свести несвесним територијама поетике и приповедања, реализма, културе и друштва” (Бошковић 2011: 59).

5. 4. Различитости књижевних жанрова: слика и цртица

Руски формалисти повезују форму са уметничким „опажањем”, специфичним начином „осматрања”, које има за циљ „онеобичавање” предметног света како би се књижевно дело издвојило својом чудноватошћу и неубичајеношћу. „Појам 'форме' јавио се у новом значењу, не као омотач, већ као пуноћа, као нешто конкретно-динамично, садржајно само по себи, изван свих узајамних односа.” (Ејхенбаум 1972: 16) Основна средства уобличавања, на тај начин схваћене форме, јесу различити поступци формирања ликова, сижеа, заплета, кулминације, расплета или мотивације. Међутим, у Бахтиновој критици „књижевне чињенице” руских формалиста, форма је афирмисана двоплански: (1) као архитектонска форма вредносно усмерена ка садржају и (2) као композициона форма остварива уз помоћ материјала (в. Бахтин: 2010: 88). Сходно томе, техника је заправо оно што руски формалисти називају формом уметничког дела.

„У контексту уметничког стваралаштва речи *техника* не треба приписивати одиозно значење – техника ту не може и не треба да се одваја од естетског објекта. Уз помоћ естетског објекта техника је оживљена и динамична у свим њеним моментима, те зато у уметничком стваралаштву она никако није механицистичка. Техника може да се учини механицистичком само при неозбиљном естетском истраживању које губи естетски објекат, чини технику самодовољном и одваја је од циља и смисла.” (Бахтин 2010: 87)

У оквиру естетске анализе кључно питање односи се на начине и могућности повезивања архитектонске и композиционе форме, односно на израстање и конвертовање композиционе форме у архитектонску, у форму која истовремено подразумева организацију материјала и обједињење свих сазнајних и етичких вредности. На том трагу, усмерено је и наше истраживање како бисмо жанровски разлучили слику од цртице.

Примењујући методу руског формализма и узимајући у обзир Бахтиново одређење појма форме, технике и естетског објекта, издвојићемо техничке поступке у сликама Јанка Веселиновића, Илије Вукићевића и Светолика Ранковића. Ради осветљавања поетичких сличности и разлика жанра слике и цртице, упоредићемо реалистичке слике поменутих аутора са модернистичким

цртицама Светозара Ђоровића. Интерпретацију усмеравамо ка приповедачима, чије је стваралаштво једним делом опредељено тематиком села, узимајући у разматрање и Ранковићеве слике из паланачког и школског живота, као и Вукићевићеве слике из лова и из граничарског живота. Литерарна дела Светозара Ђоровића⁶⁷, писца српске модерне, који је особиту пажњу посвећивао жанру цртице, од посебне су важности за нашу упоредну анализу. Приметан је истоветни поступак у знатном броју примера – наратија почиње одлуком о кретању на путовање и коментаром о разлозима путовања, што заправо чини специфичну врсту увода у главни ток радње, који ће се одвијати током путовања. У раном реализму догађаји „с пута” углавном су у сликама презентовани поступком набрајања, међутим, крајем епохе приметно је потискивање хронотопа пута. Путник се задржава неко време понајчешће на једном месту (прело, шума, село, сеоска кућа и др.) и радња се приповеда посредством уведеног наратора (старије жене, домаћина, ратника и сл.) или развија током самог сусрета/боравка/посете путника. Поступак мотивације у сликама може се одредити радно-забавним путовањима, која се „попуњавају сусретима, свраћањима, сјелима, посјетама, ловом, причањима на путу” (Иванић 2002: 101). Двостепена наратија проблематизује положај јунака, те упркос томе што фигуру путника непрестано задржавамо у свести, књижевни лик, који приповеда путнику или о коме нам путник приповеда, постаје главни јунак слике. Путовање се разумева као најпогоднији поступак за формирање илузије реалистичности, као нетрадиционалистичка мотивација створена по узору на Тургеевљевоу у *Ловчевим записима*⁶⁸. Премда слику неретко доживљавамо као савременији и модернији жанр, чини се да њен приповедни оквир одаје везу са најстаријим слојевима људске културе, са обредима иницијације, посебно ако се осврнемо на приметну структуралну сличност са бајком, будући да прву – одлазак јунака на

⁶⁷ Светозар Ђоровић објавио је збирку *Цртице* 1901. године. Потом је објавио још четири збирке (које садрже цртице, слике, записе, приповетке) под насловом *У часовима одмора* (1903, 1904, 1906, 1910).

⁶⁸ Тургеев се у Срба налазио на врху листе преведених европских прозних писаца. Само шест његових слика објављено је у *Јавору*. Био је веома актуелан од 50-их година 19. века, како у руској тако и у српској књижевности, те лирским моментом и фантастичним слојевима своје прозе задржао актуелност и за постреалистичка струјања (в. Иванић: 1988: 273-274).

пут (ступање у непознати простор) – и једну од њених последњих функција – повратак с пута – препознајемо у структури слике (в. Проп 1982).

Пишући о лектури Илије Вукићевића, Љубомир Јовановић напомиње да је овај писац читао превасходно Тургеневљеве списе. У низу Вукићевићевих слика присутан је утицај руске прозе, будући да „велики руски писац приповеда у *Ловчевим записницима* своје ловачке доживљаје и познанства па изнесе, у неколико јасних потеза, коју сељачку душу, исприча често у неколико реченица судбину, обично интиман душевни догађај, рускога мужика” (Јовановић 1972: 168). Желећи да обухватимо естетику пута, тумачићемо повезаност хронотопа са људском природом и њеним потребама, човековом свешћу и различитим областима културе. У путовању књижевних јунака, краћем или дужем, до удаљеног места или сеоске крчме, открива се важан удео човекових рационалних и емотивних снага, отвореност и спремност интелекта и срца за нове елементе егзистенције, за притајену устрепталост и радост услед очекиваног приближавања неокушаном искуству. Путовање до цркве или канцеларије може изменити умне домете и моћи схватања, проширити хоризонте свести и видност магловитих сензација, преиначити и етичко биће у знатнијој мери него што претпостављамо. Новине и неочекиваности, које се јунацима догађају на том путовању, завређују своје место у форми и вредносном односу. Функционишу као средства која чине једном „препознати и заједнички доживљени свет сазнања и поступка” (Бахтин 2010: 62) новим и изнова створеним. Пут омогућава семантичко богаћење појма сазнања добра/зла увођењем не само онога што се традиционално конфигурирало као добро/зло – живот на селу или узајамна љубав младих – већ и прикључивањем нових ваљаности попут живота слепог чича Ристе у Вукићевићевој слици „Искушење” или друкчијих представа зла посредством фигуре човека без срца у „Мишку Убојници”. Приликом тумачења књижевних дела разликујемо оно што је научно дознато од онога што је уметнички дешифровано, јер „сазнање и поступак су примарне активности, то јест они стварају свој предмет по први пут – сазнато није препознато и није упамћено у новом светлу већ први пут одређено” (Бахтин 2010: 63). Свет приступачан јунацима, свет који одашиље одговор каква је егзистенција на неком другом месту и како се јунак мења у зависности од окружења, то је свет који препознајемо, будући да свет чистог филозофског

сознања има то преимућство да „у уметности изгледа и звучи на нов начин, у односу на тај свет се активност уметника и перципира као слободна” (Бахтин 2010: 62-63). Сходно томе, уводне секвенце реалистичких слика могу се тумачити као изводнице ка утврђеној филозофској равни, као сигнали отворености овог жанра ка самом бићу. Цртица, такође, није ослобођена путовања као мотивације („Мајстор-Петрово срце”, „Другови”, „На води”, „Пред црквеним прагом”, „Под липом”). Разлика је уочљива јер јунаци углавном крећу на пут због неког изненадног догађаја или снажног емотивног недостатка. Цртице са акцентованим догађајем садрже кратки опис пута или само хитро предочену одлуку о путовању, док цртице с нагласком на напетом психичком стању јунака инсистирају на детаљнијем опису пута, захваљујући којем се овај литерарни жанр приближава слици. Наредни одломци илуструју сличан поступак ових двају жанрова, као и њихову заједничку повезаност са Тургењевљевим сликама.

„Као што је обично при таквим намерама, решио сам се да путујем брзо, врло брзо, и још са детињском жељом да своје изненадим на Божић.” (Вукићевић, *Целокупна дела, II, 19???: 69*)

„Скопчам капут, савијем и запалим цигару, закључам собу и изиђем на поље. Живојин, тако му беше име, забављаше се закључавајући ходник. Кад би готов, пођосмо.” (Веселиновић 1896: 5)

„Пођосмо Хору. Усред шуме, на обрађеној крчевини, уздизао се усамљен Хоров салаш. На њему је било неколико борових зграда, плотовима састављених, пред главном кућом отезао се наслон, подупрт танким стубовима. Уђосмо.” (Тургењев 1967: 7)

„Ја држим да је мало мојих читалаца имало прилике завиривати у сеоске крчме, али човек моје врсте, ловац, камо све неће доспјети.” (Тургењев 1967: 217)

„Примичући се цркви, успори ход и поче задивљено посматрати горди, величанствени звоник, који се, освијетљен безбројним свијећама, између низа витких јабланова, као висок пламени стуб блистао кроз помрчину, са великом снијежном шубаром на широкој јабуци, изнад које се назирала, бакарномрка силуета големог, поноситог крста.” (Ђоровић 1997: 263)

Други технички поступак, опис природе, не само да представља заједничко обележје слике и цртице већ умногоме олакшава разликовање слике и приповетке.

Описи природе могу се наћи у слици и приповеци на различитим позицијама, али у незанемарљивом броју слика опис природе ипак заузима иницијално место. Већ у почетним реченицама текста веома често налазимо опис, уколико претходно није изнесена намера да се путује. У појединим примерима опис следи убрзо након кретања на пут. Руским формалистима дескрипције природе нуде могућност за издвајање стилских фигура, за тумачење књижевног стила, диференцирање лексике тамног/светлог колорита, доказивање поетске функције језика у њеној пуној раскошности. На том трагу, стил Илије Вукићевића слојевито се гради стилским фигурама, метафорама, епитетима, контрастима, те природа постаје средство за метафоризацију виђеног света:

„Бистра, плитка и брза вода јури преко округлих каменова, што се чине да су превучени црвенкастом кошуљицом. По средини се воде јасно познају праве и вијугаве пруге матичине, као неравно пераје на рибљим леђима. Понегде јаче затрепери светлост над водом, и ту једнолико, а опет живо шибају светли зраци сунчеви, пробијају таласасту матицу, отискују се од глатког камења и засењују очи.” (Вукићевић, *Целокупна дела*, II, 19???: 6)

Формализам посматра описе околине у односу на радњу и сиже, мери удео дескриптивних елемената и одређује на који начин они успоравају и сужавају радњу изазивајући статичност сижеа, што додатно издваја „проблем приче, као конструктивног принципа несижејне новеле” (Ејхенбаум 1972: 27). У сликама и цртицама описи предњаче и узрокују атрофију приповедања. Ипак, не потискујући нарацију у потпуности, ограничавају је на оно што је од суштинске важности за један догађај. Уколико се начини осврт на саме ознаке ’слика’ и ’приповетка’, налазимо да „ове ознаке претпостављају и напетост између описивања и приповиједања као интенционалних форми сваког наративног текста” (Иванић 1988: 269). Занимљиво је приметити да цртице имају или изразито штуре описе природе, када су у спречи са значајнијим социјалним догађајима, или веома опширне дескриптивне пасаже приликом формирања амбијента погодног за препуштање одређеном дитирамбском или трагичном душевном стању. Ђоровићеве цртице препознатљиве су по светлим и сјајним описима оријенталних башта или пак нијансираним дескриптивним пасажима тамнијег колорита:

„Дубоке пећине зијале су око ње, са обје стране, обрасле по темену маховином и ситном травом, а између пукотина им, гранале се три окрхане кошћеле и, одвојена у страни, једна пресахла мурва, испод које су сједила три муслиманска момка и, пијући ракију и куцкајући уз шаргију, припијевали у пјесмама све комшијске дјевојке.” (Ћоровић 1997: 167)

Чини се да је природа припојена судбини човека у цртицама и интензивније укључена у језгровито обликовану радњу. С друге стране, поступак „каталогизације” својствен је реалистичким сликама. „Каталогизација” не само да има улогу да уметничко дело што више приближи тачности, или открије затајене способности језика приликом новог, „специфичног”, „поетског” именованја биљног и животињског света. Поседује значај приликом вредновања природе као човековог окружења и погледа на свет, очулотвореног кроз одабир предмета или детаља, кроз спознају бића присутног у визуелизацији природе. Поступак, којим се гради једна врста хијерархизованог социјалног „каталога” или „списка”, употребљава се ради описивања/пописивања људског света и природе. Те две врсте описа зато обједињујемо, како због сличности њихових структура, тако и због аналогне етичке усмерености. Иако су реалистички писци посегли за овом врстом „научног” поступка како би слици обезбедили илузију документарности, поступак говори више о вредносном саставу стварности него о сцијентистичкој контури света, више о самом приповедачу, „реципијенту”, „читаоцу” или „гледаоцу” него о научнику који треба да пренесе стечена сазнања о свету. Вукићевић слути непрозирност стварности, те путем симбола заснива једну нову перцепцију реалистичког жанра слике, под окриљем које се

„не може говорити о стабилном читавању реалног света, јер такав свет је разломљен (што је један вид субјективистичког преламања приповедне оптике, али и новог, онтолошког самоописивања), па су учинци његове фрагментације (одломци света) додатно превредновани различитим над-стварним операцијама, као што су сећања, визије, халуцинације, снови, патологија и слично” (Николић 2015: 292).

Следствено томе, поступак низања развидњава начин приповедачевог естетског опажања, његово садоживљавање предоченог света, завршавање и уједињење разнородних чинилаца догађајне стварности:

„Кроза-њ се јасно чује крештав и опор глас гавранов, што прелеће преко наших глава са прорешетаним црним крилима и дугуљастом главом. Јасно се чује тупа рика марве са црвено-жутом длаком у великим уплашеним очима. Пред нама трчкара живина, раздвојена у мале гомилице. Њине бистре, жуте очи блистају исто онако сјајно, као и мале љуспице на гомили сламе. Пси се провлаче од прага до хладовине, ту се лепо извале, положи своју дугуљасту и полудивљу њушку на предње ноге, отерају ушима мушице око себе, пажљиво пазе на кујински рад моје домаћице и с неповерењем гледе на мене.” (Вукићевић, *Целокупна дела, II, 19???: 5-6*)

Уколико управимо пажњу на епитете којима се остварују атрибуције гаврана, марве, живине и паса, запазићемо да Вукићевић дестабилизује реалистички модус описивања, јер ограђује простор човековог бивствовања фигуром гаврана „са прорешетаним црним крилима” и фигурама паса који „пажљиво пазе” и „с неповерењем гледе”, што асоцира на традиционалне представе света обремененог ривалством добра и зла, на исконски страх човека и животиња услед свакодневних могућности страдања. Није ли сва егзистенција маркирана „црвено-жутом длаком у великим уплашеним очима”? Да ли су деоба и разједињеност човечанства „у мале гомилице” нужне у кризним тренуцима борбе? Може ли човек одбацили неповерење и сумњу у другог, може ли заборавити на своју личност и предати у руке свој живот неком другом бар на кратко? Вукићевић осврхловљује постојање зла, јер захваљујући застрашивању човек схвата да треба прилежно заштитити сопствену нејакост и слабост других, попут паса који „пазе на кујински рад” током узбуне. Премда поступак „каталогизације” није својствен једино Тургењеву, незанемарљива је сличност овог поступка у прози руског писца и српских реалистичких приповедача:

„Малко ниже, сељачки коњ стајаше у ријечи до кољена и лијено махаше око себе мокрым репом; испод жбуна, који се бијаше наднио над ријеком, испливала би овда-онда повелика риба, пуштала би бобуке и тихо потонула на дно, оставивши за собом лако титрање. Скакавци бијашу узаврели у пожутјелој трави; препелице клицаху некако нерадо; јастребови су лагано лебдјели на пољима и често се заустављали на једном мјесту брзо машући крилима и раширивши реп као лепезу.” (Тургењев 1967: 43)

Примењујући поступак каталогизације, Веселиновић и Ранковић учесталије социјално диференцирају опис с намером да покажу многострукост друштвене структуре, способност науке да превлада све сложености света и објасни једну појаву изнутра деобом на саставне јединице. Ипак, списак представника друштвених слојева и одређених занимања у Веселиновићевој „Преслави” или Ранковићевој „Званичној исправци” одаје етику једног раздобља, односе међу људима, будући да кујунџија – механџија – слепи – свирачи – људи – деца – Цигани – жене – изазивају слутњу о узнемирености, подељености и нескладности света, о антиномијама и неспоразумима, о задовољству богатих и жалости убогих. Тек таквим опажањем бројни описи у реалистичкој прози постају битни носиоци естетизованог света.

Приликом компарирања књижевних слика тројице аутора, издваја се трећи технички моменат или поступак – долазак јунака у нови простор. Места стабилности у сликама, односно жанровске одлике које препознајемо као заједничке, не подразумевају идентичан распоред јединица у сваком конкретном примеру. Поступак каталогизације може уследити након приспећа јунака у нови амбијент. Редослед поступака у сликама не утиче значајније на конструкцију радње. Нашим истраживањем обухватамо делимичну правилност у њиховом распореду, тежњу ка успостављању јединственог жанровског обрасца. Како бисмо разликовали слику од цртице, као и приповетку од слике, неопходно је маркирати постојане поступке у сваком од ових жанрова и самерити степен њихове различитости или сличности. Приспеће јунака у ново окружење донекле је редуковано у сликама Светолика Ранковића, јер се приповедање углавном одвија из перспективе објективног приповедача, који назначавача долазак јунака и не задржава се на првим утисцима. Недостатак путовања као мотивације или одсуство описа у уводном делу не ремете тежиште жанровског идентитета. Међутим, знатан број слика Илије Вукићевића почиње управо поступком каталогизације, који задобија нову функционалност и симболичну вредност услед преламања описа, измењене визуре, кретања ка непредстављивом:

„ – Село! – рече мој кочијаш и лако мрдну главом на ту страну. Та чудна и непокретна слика имађаше нечега тајанственога у себи. Учини ми се као да се над њим разпињу снажна, циновска крила, која га од свега осталог одвајају,

под којима се црне тамне и неосветљене сеоске кућице. Оне, у тој даљини, губе сваку јасну контуру, па им се крајеви везују један за други, расипају се у мраку, и личе на мале кабасте пластове.” (Вукићевић, *Целокупна дела, II*, 19??: 94)

Вукићевићев злослутни опис села, у којем живи жалосни и запуштени чиновник осрамоћен синовљевим преступима, прекорачује границе реализма и производи драстично неочекивану визију света, будући да њени делови „губе сваку јасну контуру”. Стиче се утисак да се свет тек ствара, тек раскриљује делимице, или створен урања у маглушасту дубину, отима се погледу и као да нестаје, не дозвољава потпуну идентификацију и „фотографисање”, допуштајући људској свести да памти само његове обресе и сенке. Овакво описивање карактеристично је и за цртице, а сведочи о повезаности књижевне слике и цртице са импресионизмом у сликарству (в. *Речник књижевних термина* 2001: 113). Долазак у неразазнатљиви свет потврђује да су писци српског реализма прихватили упутства критичара тог доба, који су „наглашавали како ’слика’ не смије бити проста копија оригинала и како претпоставља имагинативну радњу уметника” (Иванић 1988: 269). У цртицама Светозара Ђоровића поступак доласка јунака у нови простор заузима важно место, нарочито у цртицама с тематиком љубави („Испод врба”, „На води”, „Под липом”), које су „рађене декоративном стилском техником на преокрету столећа” (Вучковић 1997: 290). Ступање у ново фикционално подручје најтешње је повезано са перцепцијом, која се никада „не подударе ни са материјалом, ни са било каквом материјалном комбинацијом” (Бахтин 2010: 85), премда је формирана уз помоћ језичког материјала и усредсређена на естетску компоненту света.

Четврти технички поступак – опис људске фигуре – својствен је свим књижевним жанровима, али овом приликом покушаћемо да укажемо на вредност описа у сликама и цртицама, као и у подврстама ових жанрова – портрету и портретистичкој цртици, како бисмо доказали тачност тврдње Виктора Шкловског: „Ето тако је историја *Ане Карењине* ступила на поља узорана цртицом историјског романа, прецизних описа.” (Шкловски 1985: 135)⁶⁹

⁶⁹ Шкловски објашњава жанровске одлике првих Толстојевљевих прича („Препад”, „Сеча шуме”) одређујући их као цртице. Напомиње важност *Севастополских прича* као система цртица, којим се писац припремио за изградњу опсежних романа (в. Шкловски 1985: 26).

Шкловски у студији *Енергија заблуде* у неколико поглавља истиче значај и жанровску новину *Ловчевих записа* Ивана Тургеева, док за Толстоја казује: „Толстој се расправљао са Тургеевим, писао му је тако разна писма. Ствар је стизала до избора начина двобоја. Али он није случајно једну своју рану цртицу посветио Тургееву. Он је боље од других схватао композицију *Ловчевих записа*.” (Шкловски 1985: 112) У српској књижевности такву еволутивну улогу имају књижевне слике и портретистичке цртице, чији квалитет омогућава да „о Ћоровићу говоримо као о мајстору портрета, који је у том погледу претходио В. Петровићу, И. Андрићу и И. Секулић (у књизи *Кроника паланачког гробља*) – писцима који су продужавали његова приповедачка достигнућа и имали могућности да његово дело доживе из близине и у времену пуног успона” (Вучковић 1997: 291). Жанр слике и цртице припремили су и најавили узрастање српске романескне прозе! Ипак, не подразумева се да су литерарни портрети засновани искључиво на дескрипцији људских фигура, јер их неретко одликује сведена и убрзано исприповедана радња. Читајући слике Светолика Ранковића, Јован Скерлић је приметио да описи јунака јесу хитри и недовршени, али и пријемчиви, захваљујући успешно запаженим карактеристичним појединостима. Не само описи већ и „његове приповетке изгледају као материјал за писање романа, као они нацрти које сликари бележе у своје блокове, да их после унесу у велике композиције” (Скерлић 1904: XXVII). Као део технике – опис човека – добрано превазилази физички изглед, црте лица или начин одевања, акценат се преноси на читав човеков свет, на откриће новине о људској природи, на душевно устројство и однос ка бићу, на дужности према себи самоме и другима:

„Та те очи мора да имају само површину, да се свет само споља огледа у њима и да је иза њих шупљина, у коју *слабо продире светлост и виђење*. Оне укочено гледе на мене или око мене, и док једно, с великим напрезањем, посматра све појаве око себе, док се у грчењу очних мишића види последње напрезање снаге, да *одржи везу* између његове душе и света – дотле друго, тамно и укочено, чини се да *ништа не види*, нити може да види.” (Вукићевић, *Целокупна дела*, II, 19???: 14) [курзив А. Ж.]

Наведеним одломком понајбоље разумевамо естетску форму описа, јер Вукићевић портретизацијом Стике, књижевног јунака без развијене свести, манифестује сву

комплексност виђења и разгледања света. Стика не поседује моћ мишљења, његови поступци наликују понашању малог детета, не разликује добро од зла и зато понекад безразложно упућује пакостан поглед или осмех без повода. Овим примером усмеравамо се ка закључку – видети неки предмет или човека на Стикин начин, само очима, није виђење у правом смислу, не доноси естетску информацију, тек пружа подлогу за формирање естетског опажаја. Када би јунаково умно и емотивно биће било живо, јединствено са стварним светом, без преграде у очима која га дели од уцеловљења са бићем света, тада би елементи његовог видног поља постали естетизовани, јер, према Бахтиновом мишљењу, „да би се нешто видело или чуло, нешто што је предметно одређено или вредносно-значајно, нешто што има тежину, нису довољна само спољашња чула” (Бахтин 2010: 84).

Пети и шести технички поступак – опис екстеријера (куће, зборнице, цркве и сл.) и опис ентеријера (собе, канцеларије, механе и др.) – готово по правилу појављују се у низу слика и цртица. Уколико имамо путовање као мотивацију, јављају се на сличним позицијама у тексту, након доласка јунака у нови простор, док изузетке од правила представљају она дела која почињу директно описом нечијег дома или какве већнице. Атрибуција простора који је најуже испреплетан са човековим животом, дескрипција куће и собе као ентитета заједнице, породице и интима, помажу приликом разумевања позиције материјалног у људском животу. Кад је посредни говор о опису, чини се пробитачним покренути питање о (не)могућностима постојања неутралне стварности. Приликом разликовања новеле и цртице⁷⁰ Шкловски дефинише специфичну разлику међу овим

⁷⁰ У оригиналу на руском језику реч употребљена за краће прозно дело јесте – ‘очерк’ (*РАЗЛИЧИЕ НОВЕЛЛЫ И ОЧЕРКА. СЕВАСТОПОЛЬСКИЕ РАССКАЗЫ ТОЛСТОГО*). Тај термин преведен је на српски језик као ‘цртица’. Међутим, на основу жанровских карактеристика Тургеневљеве прозе, те према тумачењима Шкловског, сматрамо да је термин ‘очерк’ у српској науци о књижевности ближи термину ‘слика’, посебно уколико узмемо у обзир незанемарљиву сличност Тургеневљевих прича са сликама Илије Вукићевића, о чему су уверења стекли и ранији истраживачи овог проблема (в. Живковић 1982: 124-136; в. Јовановић 1987: 471-495). Такође, усвојили смо и објашњење ове одреднице дато у *Речнику књижевних термина*, као и назначену жанровску сродност руског очерка са следећим жанровима – есејом, скицом, цртицом, сликом

жанровима – заинтересованост/незаинтересованост: „*Севастопољске приче* превазилазе оно што се у то време назива цртицом, тиме што су директно критичне. А обична, традиционална цртица, као да је незаинтересована. Ловац, јунак Тургеневљевих *Ловчевих записа*, као да је равнодушан, као да је невидљив, не огледа се у стварном животу јунака.” (Шкловски 1985: 128) Узимајући у обзир српске реалистичке слике и модерничке цртице, може се казати да књижевна дела нису изван политичких и социјалних питања, како Шкловски тврди. Приповедачи не граде визуелизацију света држећи се по страни као да их се предметне јединице не тичу. Упоређујући новелу и цртицу, тј. слику, Шкловски истиче делотворност питања у новели, захтев за одговором, док цртица (слика) не садржи никакво питање, већ „личи на скицу оловком, која понекад приказује само део предмета” (Шкловски 1985: 129). Наредни описи екстеријера и ентеријера посведочиће могућну заблуду руског формализма:

„Кућа му је била невелика, грбава, стара. Зидови јој чисто црни, напукли, а по плочи, којом је покривена, нахватила се маховина. Врата велика, толико иструхла, да се једва држе. Један канат искривио се и, ако мало јачи вјетар затресе њиме, обориће га. Алка на њему сломљена, зарђала...А одмах изнад врата, издиже се велики ћошак, славни *бегов ћошак*, сличан швапскоме балкону, само што висином допире до под кров и што је ода свих страна ограђен великим, округлим демирли-пенџерима.” (Ђоровић 1997: 64)

„Пред њим је чкиљила димњива лампа и бацала неку плашљиву светлост на суморне и суре зидове његове собе. И како је нераван пламен горео и дрхтао, тако су и зидови били час осветљени, а час су се њихали и трептали у некој покретној полутами, која је усамљеног човека плашила, улевајући му у душу неки сумор и сету...” (Ранковић 1904: 111)

Опис Ибрахимбегове куће из перспективе објективног наратора утемељен је на контрасту који подразумева славну прошлост муслиманских бегова у Босни и корозивну садашњост западноевропске цивилизације. „Славни бегов ћошак” задобија симболичко значење културе прошлих времена, која је ценила љубав, лепоту и човекове врлине, о чему сведочи Ибрахимбегово одбијање продаје

(*Речник књижевних термина* 2001: 541), те у даљем тумачењу говор Шкловског о цртици разумеваћемо као говор о слици.

ћошка наслеђене куће. С друге стране, опис јунакове собе у Ранковићевој слици „Страшна ноћ” осим што може означавати јаку психичку пометњу услед очигледно присутног страха, отвара питање мотивације плашње која улива „у душу неки сумор и сету”. „Плашљива светлост”, која се једва пробија до суморних и сурих зидова, показује пут истинског живота јунака, пут сједињења са потенцијалном женом кроз разговор и осмех. Ипак, зидови бивају осветљени само на тренутак, жеља за другим бићем бива ућуткана стабилним и сигурним поретком усамљеника који не жели да се одрекне својих дугогодишњих навика. Страх услед „опасности” од другог, али и страх због неиспуњења последњих мајчиних жеља, предочених у наставку нарације, даје одговоре на више питања. Сходно томе, Ранковићева слика не може се препознати као социјално или психолошки индиферентна, будући да приповедач

„заузима суштинску позицију изван догађаја као неко ко естетски опажа, ко је незаинтересован, али разуме вредносни смисао онога што се збива, и то не тако као да га доживљава, већ тако што га садоживљава, јер ако нема савредновања у извесној мери, догађај се не може естетски опажати баш као догађај” (Бахтин 2010: 64-65).

Тумачећи у овом смислу телеологију описа екстеријера и ентеријера у књижевном стваралаштву, стиче се уверење да речи, изрази и сазнања у уметничким делима не могу излазити из оквира етичке или идеолошке сфере.

Седми поступак технике – сусрет (са причаоцем или споредним јунацима) – поступак којим почиње радња или говор о неком дешавању, у сликама и цртицама идентификује се брзим и једноставним приповедањем, скицирањем ситуације у неколико реченица након којих често следи опис учесника самог сусрета. Иако се овом композиционом поступку додељује скромно место, сусрет не само да је неопходан за даље конципирање радње већ представља нужност и услов како би се у причи отелотворило оно што је од пресудне важности. За стицање ма каквог знања о себи или другима, о некој појави или деловању самог бића, потребно је успоставити однос са човеком, то је природна људска тежња, истинска путања ка догађајној реалности света, која је „заправо интерсубјективни свет, свет интеракције ја и не-ја” (Радуновић 2012: 59). Област међуљудских односа, поље истовремено пријатне узајамности и напетости, јесте морална сфера коју поступак

сусрета актуелизује и отвара. На основу свега претходно изреченог, поступци слике и цртице припадају од самог почетка моралној равни, али сусретом се почетна морална сфера проширује и интензивира до врхунца естетско-етичког односа оформљеног наредним поступком – поступком „сказа”. Једној скупини слика, међутим, недостаје „сказ”, композиција се формира само поступком сусрета, те у тим примерима сусретање задобија нешто пажљивији третман, као у прози Јанка Веселиновића, српског сеоског приповедача, који пратећи Русоа, изражава „један хуманији однос према човеку и демократски став према правима човека на моралан и срећан живот у људској заједници” (Живковић 1982: 123).

„Сваки пут кад јој Пела каже: мајко, њу обујми нека радосна стрепња. Трчала је свуда, причала јој све, показивала све, учила је раду у кући. Нека радост напела јој груди, готово подетињила.” (Веселиновић 1896:101)

Осми издвојени поступак, карактеристичан за знатнији број примера – сказ⁷¹ – најбитнији је за жанровско разликовање слике и цртице, јер цртица не садржи ову специфичну технику стилизације усменог приповедања. Сказ захтева опсежније обликовање радње, што цртици као краћој форми приповедања није погодновало. Покушавајући да одреди композицију књижевног дела на основу односа сижеа и приповедача, процењујући у којој мери сиже остварује организациону улогу и питајући се колико се приповедач служи сижеом приликом организације језичке грађе, Ејхенбаум казује о новели и пружа важне смернице за интерпретацију жанровских врста, које су предмет нашег истраживања:

„Композиција новеле у значајној мери зависи од тога какву улогу у њеном склапању има ауторов *лични тон*, и да ли тај тон представља организационо начело које мање или више уобличава илузију *сказа*, или остварује само формалну везу између догађаја, па због тога добија другостепени значај.” (Ејхенбаум 2012: 93)

⁷¹ „Сказ је кованица Бориса Ејхенбаума, чију етимологију он, додуше, не објашњава, али је можемо тумачити бар на два начина: она је настала или скраћивањем глагола *сказати*, што значи причати, или пак од именице *сказка* којом се одређује фолклорна прича, најчешће *бајка*. Међутим, у првим анализама овог наративног поступка о сказу се говори искључиво као о нечему што је карактеристично за уметничку прозу.” (Поповић 2011: 85)

Стваран под утицајем Гогољеве прозе, која садржи сваковрсне варијанте сказа, овај поступак маркиран је као једно од омиљених приповедних средстава српских реалистичких писаца. Наративни сказ, формиран на плану композиције променом тона, присутан је и у Тургењевљевим *Ловчевим записима*, посебице у слици „Једнодворац Овсјањиков”. Сказ веома ретко има комичну функцију у Веселиновићевим и Вукићевићевим сликама, углавном се појављује ради поуке или како би се испричала сентиментална прича ради уверљивије карактеризације јунака. У слици „На прелу” сказ се приметније приближава другом типу – интерпретативном сказу (в. Ејхенбаум 2012: 94), систему мимичко-артикулационих гестова, али остаје без каламбура, будући да је посреди дидактички усмерен сказ заснован на мимици сете. Меланхолични тон приповедања старе плетиле Виде призива слику прошлости низом узвичних реченица, речца и узвика: „Још кад се сради летина, па кад наступе љуштитбе – е ту сам живела!...” (Веселиновић 1896: 9). Међутим, у појединим Веселиновићевим сликама недостаје уведени причалац, сказ се формира речима приповедача у првом лицу, који покушава да изгради илузију усменог приповедања апострофирајући читаоце („Љубан”, „Недеља”, „Мудрац” и др.), као у слици „Ашиков гроб”: „Он седе крај мене, повуче неколико димова и исприча ми. И ја ћу вама, драги моји, али све онако ’поредом’, како то народ прича” (Веселиновић, *Целокупна дела*, II, 19???: 278) У Вукићевићевим сликама поступци сказа формиран су говором књижевних ликова, а првостепени приповедач постаје понекад једини слушалац („Стика”, „Искушење”, „Горак хлеб”, „Рождество твоје”, „Мишко Убојица” и др.). Поред тога што сказ има функцију приликом стварања успелије илузије веродостојности и реалистичности, овај поступак непрестано подсећа на изворе човекове потребе за уметничком активношћу духа, на тренутке рађања уметничке форме, на контекст у коме је она настајала.

Девети композициони поступак – дијалог у форми питања и одговора – заједнички је поступак слике и цртице. Премда није увек присутан, заузима важно место у ситуацијама обликованим деловањем више актера. Разговори са занимљивим саговорницима (дечацима, свирачима, старцима, одметницима, граничарима, борцима) преносе језичко обиље са небројивим нијансама српских дијалеката и социолеката, што је био и један од приповедачких циљева током

епохе реализма. Оно што заокупља пажњу јесу разлози претрајавања дијалогске форме у слици и цртици, упркос тежњи ових жанрова ка хитром и брзом приповедању, краткоћи и сажетости. Дијалог, ипак, захтева одређене услове, припрему сцене, време трајања, простор смештања, те посезање за њим поручује да ови жанровски обрасци поседују интензивну потребу за испитивањем света и човека, за установљавањем истине и ислеђивањем добра/зла. Жанрови конципирани на подражавању живота нису могли заобићи метафизичку запитаност човека над светом, над тајанственошћу виђеног и слушаног, над сопственим поступцима и преступима. Питања и одговори још један су доказ да се цртица и слика не могу „упоредити са сведоком на суду” (Шкловски 1985: 133), да су жанровски ближе новели, уметности уопште, која је „као и роман, парница” (Шкловски 1985: 133). Сlike Илије Вукићевића и Јанка Веселиновића дијалогу неретко додељују централно место („Момче”, „Девојче”, „Мали Стојан”, „Мали певач”, „Пустиињик”), док ће Ранковић у појединим примерима поступак дијалога заменити полилогом („Званична исправка”).

Десети композициони поступак – (фрагментарни) унутрашњи монолог – одликује модерније устројене слике Светолика Ранковића („Страшна ноћ”, „Пропаст”, „Страх”). То се може разумети на основу опште оријентације прозе овог аутора ка Толстоју⁷² и Достојевском, који предочавају (не)поступајућу свест слабе воље, „без моћи владе над собом, једном речју Словене, за које је Тургеев говорио да је од десет њих девет *започет и недовршен човек*” (Скерлић 1904: XXIII). Овај сложени поступак не улази у композицију цртице и не појављује се у *Ловчевим записима*. Пружа знатан број нових информација о психичкој тананости човека, о унутарњим борбама, дилемама и слабостима, о загонетности која мучи појединца, о муци и сагоревању на пламену сопствених страсти. Унутрашњи монолог препознајемо као поступак којим књижевно дело директно комуницира са сазнајним и етичким бићем, будући да се њиме може пратити начин размишљања и расуђивања, мисли о себи и другима, мисли поводом пробуђених емоција или мишљење због недостатка емотивности, отежаност мисленог тока услед пренаглашених сензација.

⁷² За наше истраживање важно је узети у обзир чињеницу да је Светолик Ранковић био руски ђак и да је преводио Толстојеву *Опсаду Севастопоља* (в. Скерлић 1904: XXIII).

Кад су посреди последњи композициони поступци, којим се завршавају слике, издвајају се – одлазак јунака – у прози Илије Вукићевића и Светолика Ранковића, те срећни крај – женидба или помирење – у прози Јанка Веселиновића. У цртицама Светозара Ђоровића уочљивија је разлика међу приповедним завршецима: присутни су примери са одласком јунака („Омерага”, „Хафиз-ефендија”), постоје цртице заокружене најављеном женидбом јунака („Испод врба”, „Сан Мехе Фењерције”), неочекивано окончане чулним сусретом („На води”). Једино се функција плача или јадиковања може одредити као заједничка за једну скупину цртица („Мајстор-Петрово срце”, „Пред црквеним прагом”, „Прије сахране”, „У очи свадбе”, „Омерага”). Одлазак јунака, односно повратак на почетну позицију, најинтересантнији је за наше истраживање, будући да тај поступак не учествује само у конструкцији прстенастог сижеа већ уноси измену у други композициони поступак – тачку гледишта – означавајући повратак „стварности” и „животу”, то јест прелазак са „унутарње” на „спољњу” тачку гледишта. Одласком се сугерише позиција јунака изван приповедног света, што отвара могућности за посматрање тог света, омеђеног доласком и одласком, као света саме уметности, као света који треба „гледати” и „испитивати” попут естетског објекта. Захваљујући овом поступку на крају књижевна слика додирује се са сликом у ликовној уметности делећи са њом сличне стратегије у приказивању вредносне стварности, што потврђује завршетак слике „Рождество твоје”: „Еј, кочијашу, живље крени и здраво да сте ви који ме чекате.” (Вукићевић, *Целокупна дела, II*, 19??: 109) Одлазак јунака и прекид комуникације са приказиваним светом асоцира и на сам процес стицања сазнања. Будући да слика циља на целовито и стабилно потцртано знање, не изненађује потреба овог жанра да сачува постојани поредак повратком на почетну ситуацију, то јест да заштити домашено сазнање и задовољство услед одређеног увида. Жанр тежи да оброчи дознато и смести на сигурну позицију, омогућујући истовремено да „уметничка активност споља обједини, оформи и заврши догађај” (Бахтин 2010: 65).

На основу свега изреченог, могуће је извести закључак о жанровским карактеристикама слике и цртице. У књижевној критици реалистичког доба цртица се углавном одређивала као редукованији облик жанра слике. Оцењујући

вредност Ћоровићеве збирке цртица *Из Мостара* (1898), Марко Цар под појмом цртице подразумева „регистравање појединих догађаја без икаквих пејзажа и других описа” (Цар 1898: 1598). Према *Речнику књижевних термина* цртица се приближава приповедној скици, односно „фелџонистичком изношењу утисака” (Џивковић 2001: 113). Међутим, како током епохе српског реализма цртице нису штампане у засебним издањима (осим неколико изузетних примера), оне заиста представљају књижевно-публицистички облик, чија је структура неретко већ била предодређена часописним контекстом. Уколико се прихвати уверење „о битно другачијој жанровској структурираности ’новинске’ и ’праве’ књижевности” (Јовићевић 2013: 105), могуће је разликовати фелџонске (реалистичке) цртице од модернистичких, које више не представљају жанр периодике, већ се сврставају у књижевну хијерархију жанрова. Дакле, почетком српске модерне цртице се измештају из публицистичког оквира, премда и даље њихов третман повремено бива условљен периодиком. Иако начелна жанровска двострукоост цртице, као фелџонског и књижевног модела, није укинута, стиче се уверење да литерарност напредује на рачун тривијалног журнализма у Ћоровићевим цртицама. Приметно усавршавање овог малог приповедног обрасца одвија се и унутар Ћоровићевог опуса, с обзиром на то да збирке цртица *У часовима одмора* показују пажљивији пишчев однос према овом жанру и интеграцију описа у сажето приповедање једног догађаја. Запажање Марка Цара поводом друге збирке *У часовима одмора* поткрепљује нашу тезу.

„Утисак што сам га од ње добио није био толико повољан за Ћоровића пјесника и умјетника, колико је био повољан за Ћоровића стилисту и сликара непосредног живота. Сликара – и то претежно фламански сликара – који се у Ћоровићу почетнику крио, постао је кудикамо јачи и изразитији, сигурнији у потезима и тачнији у бојама, али се пјесник-створац није подједнако у њему развио као сликара.” (Цар 1906: 103)

Дакле, у књижевној критици регистровано је померање жанра цртице ка књижевном систему, особито на стилском плану, који превасходно открива смањени удео фелџонских стилских примеса. Упоређујући Светозара Ћоровића са фламанским сликарима, критичар потврђује могући утицај жанр-сликарства на конципирање жанра слике и цртице.

Усмерене заједничком тежњом ка непосредном семантизму и језичкој идентификацији са светом, структуре слика и цртица очитују подударност неколиких приповедних поступака. Оба жанра хронотопом пута мотивишу приповедање, с том разликом што је путовање у цртицама неретко пропраћено неочекиваним и изненађујућим поводом, док се јунак жанра слике чешће одлучује на путовање ради забаве или неког циља. Од особите важности за цртицу јесу опсежно структурирани или штуро предочени описи природе, будући да се понајпре овим поступком цртица ослобађа сублитерарности. Док су описи природе у сликама често обликовани раскошним поступком „каталогизације”, у цртицама су пратећи чиниоци људске судбине. Долазак јунака у нови простор представља дистинктивно обележје оба жанра, посебно оних цртица које тематизују ашиковање. Једно од најмаркантнијих заједничких обележја – дескрипција људске фигуре – својствена је и слици и цртици, шта више представља структурну доминанту цртице. У овим малим жанровима описи екстеријера и ентеријера разликују се само по обиму. Када су посреди поступци дијалога и унутрашњег монолога, приметан је суженији опсег дијалога у цртицама, док унутрашњи монолог као наративна техника учествује само у иновираним примерима жанра слике у високом реализму. Оно што суштински разлучује слику од цртице јесте – сказ. До краја епохе реализма, сказ представља структурну доминанту жанра слике. С обзиром на то да су приповедачки завршеци цртица мање предвидљиви, отежано је установити композициону правилност. Ипак, уколико узмемо у обзир стереотипни завршетак жанра слике – одлазак јунака/повратак на почетну позицију – могуће је наслутити сличност ових жанрова приликом окончања приче. Како један број цртица бива обележен срећним крајем, то јест мотивом женидбе јунака, завршница цртице подударна је идиличном типу жанра слике. Основна разлика међу финалним наративним формулама уочљива је захваљујући цртицама које су опредељене слутњом трагичног исхода, плачем или јадиковком јунака, што је претежно заступљено у тумаченим примерима. Дакле, иако модернистичке цртице понекад садрже некијевне чиниоце, могу се вредновати као једна омања врста приповетке. Како је херцеговачки писац, „остајући на земљишту еротике, знао да унесе у своје причање и лијепу дозу емотивне силе и fine психологије” (Цар 1906: 102),

цртица не само да заузима позицију иза жанра слике у реалистичкој генеричкој номенклатури већ завређује место и у жанровском систему српске модерне.

6. ПЕРСПЕКТИВЕ ЖАНРА СЛИКЕ НА КРАЈУ ЕПОХЕ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

6. 1. Фантастички жанр слике као политичка антиутопија

Реалистички и фантастички жанр слике поседују знатан број композиционих сличности. Међутим, уколико их сагледавамо као идеолошке форме, могуће је установити неколике разлике на структуралном плану. Фантастичка слика Светолика Ранковића „У XXI веку” (1895) и слике реалистичког усмерења поседују заједнички наративни стожер: промет информације и потрагу за знањем. Према се реалистички и фантастички текстови начелно разликују, услед усредсређености реалистичког протокола на референт, могуће је препознати заједничку склоност ових текстова ка „стручном” знању, научној фразеологији и технолошким парадигмама, које претпостављају извесну „програмираност” света. Одређујући реалистичког писца као читаоца енциклопедија, који „вечито јури за ’последњим достигнућима’ научног сазнања” (Амон 1990: 210), Филип Амон опредељује природу реалистичког дискурса: „Тај дискурс је дакле у основи фантазматски, утолико што бескрајно понавља исти сценарио, сценарио сопствене продукције, прикривене педагошком претпоставком о објективности, о безличности, па би се према томе реалистички дискурс могао дефинисати као дискурс код кога се *семантичке структуре исказивања до максимума мешају са семантичким структурама исказа.*” (Амон 1990: 210) Топологика знања у реалистичкој слици није наративно витална попут знања у фантастичком тексту, будући да сазнање пренето неким „референцијалним” описом неретко бива „заборављено” са наративног становишта, нефункционално у односу на радњу. У фантастичком делу знање пак задржава повлашћено место у наративи, јер води до круцијалних одговора и одгонетки, омогућава разумевање необичних и мистериозних догађаја. Међутим, уколико узмемо у обзир идејну сарадњу реалистичке школе са теоријом еволуције, разоткрива се још једно заједничко обележје реалистичког и фантастичког текста: усмереност ка пројекцији будућег

времена. Реалистичка слика ослања се на актуелну стварност укључујући увек будућу перспективу. Чак иако та предвиђачка перспектива на семантичком плану не подразумева развојно стање неког естетичког објекта, на наративном плану учестало се манифестује предвидљивошћу самог текста и антиципативним исказима, те остварењем најављеног.

Наслов Ранковићеве фантастичке слике „У XXI веку”⁷³ асоцира на реалистичку тежњу ка моносемији термина и приповедних јединица. Текст реализма избегава игре речима, редукује двосмисленост значења, „отуда склоност ка сасвим посебном семиолошком систему који представљају (прости и редни) бројеви и морфолошки ’прозрачна’ техничка лексика” (Амон 1990: 216). Прецизна лексичност пројављује „референцијалну” усмереност текста ка измеривости света, међутим, број у реалистичкој нарацији опстаје као ефекат стварног, као чинилац који конотира категорију „стварног”, те се миметизам још једном може дешифровати у смислу стратегије која прикрива поетски дискурс. Број у наслову Ранковићевог дела осветљава глобалну тенденцију научне фантастике – преузимање обележја научног наратива који опонаша.

У „XXI веку” приповедач отвара кључно питање напретка уметности. Да ли увећање умног и материјалног богатства, и промене економских и друштвених односа, могу допринети развоју српске књижевности? „Одмах у почетку морам објаснити читаоцима, да је мој дух веома склон на размишљања, нарочито она која се баве будућношћу човечанства.” (Ранковић, *Целокупна дела*, II, 19??: 9) Светозар Марковић у својим филозофским и политичким чланцима уобличава визију сигурне будућности, која ће бити ослобођена несклада и страха. Ранковићев приповедач дискретном иронијом подрива такву представу спасоносне будућности, и то чини из позиције те будућности, из позиције XXI века. Јунаци Ранковићеве слике „У XXI веку” као да цитирају неки од

⁷³ На појаву научнофантастичке прозе у српској књижевности, особито на обликовање мотива путовања кроз време или простор, извесно су могли утицати преводи Жил Вернових романа, које Андра Николић наводи у свом чланку „Жил Верн у српском преводу”: „Прво је *Путовање у средину земље*, с француског превели Ј. Ђокић и А. Антић, правн. III год. Београд, 1873, затим долази *Путовање са земље на месец и око месеца*. Превео с франц. Васа Т. Гавриловић, великошколац. Београд 1874, а најновије *Пет недеља у балону, путовање по Африци*. Превод с франц. Н. Сад 1875, (преводник непознат).” (Николић 1938: 108)

Марковићевих текстова, који уобличавају захтев да литература доноси само оно што је од користи друштву: „Књижевност и уметност су за нас безначајне ствари. Срећа и добро једног народа не лежи у његовом умном и културном напретку, као што сте ви некада мислили, већ у мирном и правилном току живота: кад ја имам све што ми је потребно за живот (јело, пиће и одело) и кад ми нико не ремети домаћи мир, онда је то права срећа.” (Ранковић, *Целокупна дела*, II, 19??: 21)

Фантастички жанр слике постаје политички чин којим се критикује нова позиција уметника у социјалном контексту. Ранковић не жели да буде само посматрач савремених проблема и тумач материјалних људских потреба у орвеловски устројеном свету. Пројекција савремених теорија о научном напретку човечанства презентује књижевну антиутопију унутар које се утемељују апсолутна аутоматизација друштвених чинилаца, свеопшта контрола, потпуна покорност грађана, превласт жена над мушкарцима, култ врховног вође (в. Деретић 2002: 905). „Све те дужности врши сад наш женски пол, који сте ви мрачњаци XIX века тиранисали и одузимали му, извештаченим и неприродним васпитањем, све његове подобности, којим га је природа обилато наградила.” (Ранковић, *Целокупна дела*, II, 19??: 15).

Експанзија феминистичких захтева освојила је и српску културну климу шездесетих година 19. века. Сходно томе, отворено је питање женске еманципације у Срба, те на другој скупштини Уједињене омладине српске, одржаној 1867. године, бива прихваћен предлог руског револуционара Бочкарова – жени се признаје право на јавни рад. Особито су значајна два чланка Светозара Марковића штампана у *Младој Србадији* „Је ли жена способна да буде равноправна с човеком” и „Ослобођење женскиња”, у којима је могуће препознати материјалистичку концепцију женске еманципације.

„Ја сам нарочито ставио на прво место економске потребе друштвене јер су оне најпрече за сваког човека. Ако човек не намирује своје материјалне потребе, онда не може живети ниједног тренутка. А с ове стране код нас се најмање гледало на женско питање. И с тога гледишта одмах доследно излази да је ослобођење жена питање огромне важности за човечанство, јер се само тиме оно може спасти да му толика радна снага не пропада узалуд.” (Марковић 1960: 221)

Слутимо да Ранковићева приповедна стратегија почива на дијалогизму, на кретању од једне до друге појмовне тачке или идеолошке границе, непрестано кореспондирајући са актуелним социјалним околностима.

Када је посреди фантастички жанр слике Илије Вукићевића, својом необичном тематиком издваја се „Златна жица” (1890). У овој врсти жанра слике, приметна је другачија употреба чулног апарата. Идеологија форме сада није усмерена ка утопизму, већ ка јасној критици деформисане реалности: „Подигнем очи. Преда мном гомила света, и расте сваки час већа. Па се та гомила одмотава и конач њен (молим, веле да су то опет људи) бесни, скаче, ломи стакла, разбија главе, уједа људе, крши дрвета и трчи једним правцем.” (Вукићевић, *Целокупна дела*, I, 19???: 318) Ако се ишло једним правцем, то значи да се очекивало помирење човека са природом, укидање фантастичних или застрашујућих сила, стварање заједнице у којој ће природа бити савладана материјалним или техничким напретком. Међутим, логика рационализованог света укинула је природу као такву и јединство „природних” феномена, којима припадају и људска чула. Вукићевићев алегорични опис као да визуелизује слику будућег човечанства у којем је човек једина жртва.

Ново доба провоцирало је и новине на пољу књижевности. Вукићевић раскрива комерцијализовани културни говор друштва, настанак медијске стварности, деградацију литературе у „масовној” култури, која истура авантуристичке приче, детективске и криминалистичке романе, романе ужаса, јер је *Сребрна жица*, најновији роман, „најстрашнији, најужаснији, најгрознији роман на свету” (Вукићевић, *Целокупна дела*, I, 19???: 325), али и роман који доноси „златни” приход:

„Браћо! Сутра је у Н. скуп гост. Биће предлог од г. Н. Грађани су ради да учине поклон г. М. Ђ., преводиоцу *Златне жице*. Браћо! Ово је јединствена прилика. Покажимо се. Напредак наше књижевности лежи у нама самима. Награђујмо раднике! Ко приложи највише, биће први записан у листи приложника.” (Вукићевић, *Целокупна дела*, I, 19???: 323)

Фантастички мотиви и позив да се новчано награде књижевници јесу приповедни сигнали приче „о бесној тржишној конкуренцији” и „изрази пожуде за робом и победе облика робе” (Džejmson 1984: 123). Дакле, противречје друштвеног света

почело се одражавати и на плану литературе, на којем се очитује структура различитости између „масовне” литерарне производње и „високе” књижевности. Фантастички жанр слике маркира књижевно дело као приповедну робу и чисту забаву.

Најзнатније разлике између реалистичког и фантастичког дискурса разоткривају се на нивоу представљања ликова или објеката. Наиме, реалистичко приповедање покушаће да смањи разлику између бића и изгледа ликова/објеката, одбијаће умножавање различитих физиономија које онемогућавају спознају бића, потискиваће објекте који постоје само посредством изгледа, то јест на основу привида. Из реалистичке позиције, неприхватљиви ентитети задобијају кључну функцију у Вукићевићевом и Ранковићевом тексту: ствари или ликови постоје немајући изглед (невидљива бића, тајанствена бића, скривени предмети/појаве). У ову групу наративних јединица спадају и ликови или предмети чије се биће не подудара са изгледом: варалице, амбивалентне личности, лицемери. Конструкција наративних синтагми одвија се различитим средствима, јер може се „претпоставити да ће реалистички текст избегавати неутралне (ни... ни) или комплексне полове (и... и) логичких схема, термине које много употребљава фантастични дискурс” (Амон 1990: 217).

Поред поменутих наративних дивергенција, ова два типа прозе размимоилазе се и приликом употребе модализованих исказа. Наиме, реалистички текст, педагошки устројен, бира потврдне и демодализоване исказе трудећи се да гарантује истинитост информације. Порука, коју треба да пренесе, мора садржати показатеље кохерентности и уверљивости, стога модалне речи (можда, вероватно, тако рећи, рекло би се, изгледа, чини се) нису погодни облици изражавања. С друге стране, управо овакви модализовани искази јесу превасходне ознаке фантастичког наратива, коме апроксимације или модализоване перифразе представљају најзначајнија средства приближавања неименованом или неименљивом (в. Амон 1990: 213).

На основу свега изреченог, реалистички и фантастички жанр слике могу се посматрати као литерарни облици који стоје један наспрам другог. Премда се оба могу тумачити као идеолошки обрасци, као утопија или антиутопија, могуће их је посматрати и као дијалектичке супротности. Док реалистичка слика из сеоског

живота показује на који начин скривено делују политичко несвесно и „децентрализована” свест субјекта, одређена двојаким искуством, у фантастичком жанру слике фантазија „увек бива скренута у службу других, идеолошких функција и преобличена у оно што смо назвали политичко несвесно” (Džejmson 1984: 172). Ранковић и Вукићевић супротстављају се трговачкој активности околног света фантазмагоричним средствима указујући на неку обележену одсутност у језгру савременог искуства, на осиромашење и суженост модерног живота. Фантастички жанр слике, дакле, не представља нешто опречно објективној реалности, већ својеврсни начин доживљаја те реалности, специфичну футуристичку антиутопију.

6. 2. Домановићеве слике из градског живота и виртуелни наратив

Виртуелни наратив представља парадигму посткласичних нараторолошких истраживања. Ово теоријско полазиште заснива се на промишљању модалне природе наратива и усмерава се „пре свега на хипотетичке, деонтичке и оптативне исказе” (Milosavljević Milić 2016: 23). Студијом *Виртуелни наратив* Снежане Милосављевић Милић започето је изучавање виртуелних наративних феномена у српској науци о књижевности. Узевши у разматрање закључке и резултате најеминентнијих представника овог методолошког правца, Дејвида Хермана, Мари Лор Рајанове и Јурија Марголина, ауторка је сачинила типологију виртуелног наратива, коју опредељују следеће врсте: „1) периферна могућа прича чије би подврсте биле контрачињенице и хипотетичка фокализација; 2) наративне негације; 3) поређења; 4) симулирани наративи” (Milosavljević Milić 2016: 42). Ове типове неактуелизованих светова препознајемо у Домановићевим сликама из сеоског живота („На месечини: слика из живота”, „А хлеба!...: слика из живота”, „Смрт: слика из сеоског живота у Србији”, „Из бележака са села”, „Слава” и др.). Међутим, када је реч о пищевим сликама из градског живота („Рођендан: слика из живота”, „Објава”, „Слика са улице”, „Снови и јав”, „Освета”, „На раскршћу: слика из живота”, „Идеалиста: слика из друштва”, „Певачев Ускрс” и др.), стиче се утисак да виртуелне јединице имају доминантан учинак у наративи.

Домановићево дело „Рођендан: слика из живота” (1893), открива знатнији удео виртуелизације у свету приче. Однос актуелног и виртуелног, реализованог и неоствареног, доноси сазнања о књижевном лику. Укрштајући виртуелне наративе и дијалоге, Домановићев приповедач уводи читаоца у својеобразни когнитивни вртлог, будући да приказује јунака који нема стабилан идентитет. Услед интензивног расцепа у Милановој свести, између онога што више није и онога што никада не може постати, мисли осцилирају од најдаље прошлости до будућности, потцртавајући разлике у некадашњем и садашњем идентитету, све до апсолутне неподударности:

„Дуго се превртао у постељи. Мисли су му лутале по бескрајности: час су га носиле у прве дане детињства, у најдаљу му прошлост, а час у будућност, у последње дане живота: по садашњости су јуриле муњевитом брзином. Пред очима су му се ређали многи и разноврсни предмети; познаници и пријатељи његови лебдели су му пред очима и он је слушао њихов безбрижан смех, слушао где му говоре: „Жестоко, жестоко, још мало па да свршиш школу!“ Они су сваки час губили свој облик и заузимали облик другог чега. Час се од његовог суседа Пере створи неки његов друг школски, који зна да је он отпуштен, па му говори: „Еј, Милане, Милане!... ” Милан се трже на те речи, а пред очи му пројуре друга лица, други предмети, и одједаред му се учини да су се сви предмети претворили у слова, у нешто страшно написано, а његови родитељи јуре да стигну и прочитају. Он се опет трже и свега нестане, а пред очи му изиђе дуга, мрачна и страшна пољана по којој се види само један мали огорели пањић. Пањић се наједаред претвори у његовог оца, који му нешто прети... и он појури њему, кад тамо, а од његовог оца створи се неки кафеџија из Београда, који се гласно насмеја, потапша га по рамену и рече: „Не бој се, опасност је прошла!“ Милану пролете осмех преко усана, лице му се разведри... већ је заспао.” (Домановић 2009: 279-280)

Сећање постаје несигурно, лелујаво, прошлост измиче као да се никада није догодила, смењивање ликова пред очима јунака открива нове и могуће позиције, оспољава по један изгубљени идентитет или напуштени хронотоп. Оглашавања различитих актера у Милановој свести представљају сажете контраприповести, које доприносе даљем мултипликовању субјекта. Предмети, преиначени у слова, подразумевају стварање некаквог „текста”, текста у коме су извесно описане последње године Милановог студентског живота, проведене у разврату и картању. Ако је то „нешто страшно написано”, није ли то запис о аутентичном бићу јунака? Да ли је „страшно” јер се сазнање о себи не може прихватити, или је „страшно” као претња будуће пропасти? Отежаност „читања” тога „записа” очитује унутрашњу егзистенцијалну драму, будући да истовремено омогућава сусрет са аутентичним „ја” и неприхватање истинског идентитета. Родитељи, такође, покушавају да „прочитају” написано, чиме се постиже наговештај несклада не само између стварног и виртуелног заплета већ и међу разносмерним виртелним наративима. Наиме, паралелно управљајући мисли ка будућности, Милан и његови родитељи замишљају различите исходе. Док „Милану све то изгледаше

глупо и чудно, изгледаше му као нека чудна игра после које ће све отићи у ветар, у прах” (Домановић 2009: 283), његов отац весело је помишљао „како ће се идуће године на исти дан спремати да пође у госте своје сину, који ће дотле већ постати чиновник” (Домановић 2009: 281). Трагична контраприповест стоји наспрам прижељкиване утопијске визије. Когнитивна скала мисли ствара на крају „мали огорео пањић”, што изазива удаљавање од референцијалног, то јест занемаривање „ефекта стварног” ради метафоричко-симболичке пројекције наротивизованог света. Пањић као симболички код поткрепљује Миланову наративну верзију о сопственој безначајности и ништавности. Трансформација пањића у очев лик потврђује вишеструкост субјекта и дешифрује, с једне стране, настањеност очевог ауторитета у Милановој несвести, и с друге стране, нужност опстанка Домановићеве наратије, будући да „веза са друштвом, средином и ’родбином’, психолошки интериоризоване друштвене институције, неопходан су услов да би приче себе задржале у разумљивости реализма” (Бошковић 2007: 69). Брзи нестанак очеве фигуре и појава кафеџије наговештавају тренутно разрешење проживљене тескобности и краткотрајни заборав будућности која прети. Један од двојника, београдски кафеџија, смехом и тапшањем по рамену удовољава Милановим аспирацијама пригушујући гласове који долазе из других паралелних виртуелних наратива. Дакле, и Миланова вуртелизација скорашње несреће није кохерентна, супротни наративи сучељавају се у његовој (не)свести. Једном речју, може се закључити да је приповедање испреплетано вишеструким виртуелним наративима. Остајући веран једном упечатљивом догађају – прослави рођендана – на реализованом нивоу приче, Домановићев жанр слике примиче се поетичким сигналима модерне разигравајући се учесталим хипотетичким наратијама.

За проучавање односа аутентизоване и виртуелне фабуле у Домановићевим сликама, занимљива је „Објава” (1893), будући да увођење виртуелног наратива, то јест измаштане приче младе удовице, бива подстакнуто конкретним поводом – огласом за издавање стана самцу. Међутим, упркос томе што оглас функционише попут психолошке или социјалне мотивације јунакињине жеље, „опсег и распоред виртуелног наратива своју логику и оправдање имају на нивоу дискурзивних конвенција и реторичких стратегија, и ни на који начин не зависе од поменутих мотивацијских врста” (Milosavljević Milić 2016: 132). Ова слика илуструје

разликовање садашњег времена приче, обележеног тешким мислима, раздражљивошћу, досадом и нервозом, од будућег времена приче, осмишљеног „лепим” и „слатким” сновима. Антитетичност међу наративима раскрива неравнотежу јунакиње:

„Не иде ни то: чита, чита, али је тек мисли и нехотице занесу на другу страну. Замишља како ће сутра неко изненада лупнути на вратима, како ће она рећи: „Изволте напред”, како ће потом угледати пред собом лепа млада човека у господском оделу, који ће јој се поклонити и поздравити је, а она ће му отпоздравити и понудити га да седне. Ту је сад у памети испредала читаве лепе и нежне разговоре, који ће се између њих водити. Узимала је затим на се улогу тога младог непознатог господина и самој себи постављала питања, на која се трудила да што лепше одговори... Снови је понеше за собом, а да су они били слатки, видело се по свему изразу лица, које је сијало задовољством и – чежњом...” (Домановић 2009: 289)

Антитеза удовичиног нестрпљења у садашњости и ишчекивања срећније будућности не само да показује раскорак у свести јунакиње већ сугерише далекосежније смисаоне импликације. Вуртуелном нарацијом предочавају се два дискурзивна плана: јунакиња „чита, чита”, али се дискурзивно ткиво приче не обликује према ономе што чита, већ према унутарњој стрелици жеље. Потенцијални наратив и очекивана интерпретација прочитаног укидају се уступајући место имагинативном плану – плану „сна”. Посреди су дакле два животна „тока” јунакиње и две могуће линије обликовања слике: уместо лектирној равни, слика се отвара личном фантазијском наративу. Убрзано скицирање ситнијих догађаја, својствено жанру слике, динамизује виртуелизацију, будући да повезује изненадне покрете, звучне сензације и реакције јунака. Наиме, узнемирена лупкањем на вратима, јунакиња у „сну” спремно дочекује госта, гледа га пред собом, поздравља и указује пажњу. Бржи наративни темпо прате разнолика реторичка средства: набрајања, управни говор, хипотетичка питања.

Ефекат приче почива на изненађујућем испуњењу госпиних жеља, на завршном утиску, који активира и дискретан иронијски тон. Како актуелизована нарација подразумева неоствареност љубавних хтења, у структури слике изостаје слутња срећног краја. Међутим, преображујући виртуелно у актуелно, Домановић

интензивира критику неморалног градског живота, посебно финалним приповедачким коментаром: „захваљујући добрим и милостивим људима у престоници она се брзо ослободила мука, јер је објава ускоро скинута” (Домановић 2009: 290). У Домановићевој „Објави” сновидне визије, дакле, нису биле уведене ради афирмације идеала на рачун стварносног, сновидно је од почетка наратије обележавало одређену намеру. Дволичност престоничког друштва истакнута је специфичним и не тако честим удвостручењем виртуелног наратива, односно дуплирањем контраприповести, будући да јунакиња током замишљања љубавног сусрета преузима у појединим моментима улогу потенцијалног младог господина. Наслућујемо како је у структуру контраприповести уметнут и један симулирани микронаратив, дискретно одражен назнаком о усиљености јунакиње, која се унутар фантазијског живота „трудила да што лепше одговори” (Домановић 2009: 289). Извештачено опхођење удовице према непознатом господину, дато унутар виртуелизоване наратије, открива посебност овог малог симулираног наратива. Јунакиња се не понаша неприродно ради обмане другог, реч је о самообмањивању. Међутим, немогућност да се фигура другог доведе до потпуног постојања, да се именује, постаје сигнал не тек психолошке, већ пре свега, реторичке стратегије, којом се превазилазе психолошке или онтолошке баријере и остварује виртуелни наратив. Домановићева јунакиња посеже за говором-уместо-другог под дејством чулног нагона, попут Софке у *Нечистој крви*. Премда у (не)свестима ових јунакиња замишљени „он” постоји као неразазнатљива личност, узроци немогућности да се други препозна различити су. Док је Софкина „мисао о себи осенчена мишљу о оцу” (Петковић 1988: 143), у (не)свести Домановићеве младе удовице слутимо присуство мужевљевог лика. Психолошки механизам забране делује тако да се јунакиња Боре Станковића плаши кога би могла препознати на месту неименованог мушкарца, јер је „очито да други њу виде – бар тако она осећа, а то и јесте пресудно – прво као ћерку ефенди-Митину” (Петковић 142). Премда у „Објави” не налазимо јасне трагове гриже савести због неверства мужу, слутимо да је реч о забрани, створеној ради превазилажења страха и мисли о покојнику. С друге стране, не може се искључити могућност да жеља за било којим мушкарцем, те лагодно отпуштање мисли о само једном човеку, могу бити

додатни скривени узроци немоћи наратива да пружи довршен онтолошки статус непознатом лику.

У „Идеалисти” могуће је издвојити низ синтаксичких негација, које настају приликом карактеризације једног од јунака, учесника ослободилачких ратова:

„Не завара га никад лажни блесак новца, сјаја, господског благовања. Ни патње ни беда га не одвратише од правог пута, па чак ни онај подсмех неразумне гомиле којим га предусреташе уместо захвалности; док другима који су често непоштењем стекли новаца и господства, скидаше понизно капе. Он није победио друштво, али није подлегао друштву и друштвеним глупостима.” (Домановић 2009: 331)

Како „бројни искази дати у виду синтаксичких или лексичких негација, стварају ланац удвојених, виртуелних подсветова” (Milosavljević Milić 2016: 61), хипотетичке и нереализоване сужејне линије повећавају семантичку далекосежност Домановићеве прозе. Оним ситуацијама, које никада нису актуелизоване у свету приче, акцентује се онтолошко и етичко разликовање фикционалних светова. Дуалистичком природом негације и другим виртуелним чиниоцима, дејственим на нивоу наративног потенцијала, текстуални смисао обогаћује се апофатичком димензијом. Дознавши да у фикционалном свету не може бити „оно што би требало да буде”, откривамо „оно што јесте” – Домановићеву поразну оцену градског живота.

С обзиром на то да структуру слике „На раскршћу” обележавају сужејна пресецања актуелизованог и могућег света приче, раскрива се улога симулираног наратива:

„’Да ли ћу и кроз неколико дана овуда силазити?!’ – мишљаше он силазећи низ басамаке, па му се и басамаци и ходник и она лампа у ходнику, што увек стоји мало накренута, и оне силне објаве, повешане по зиду, и Сима послужитељ у великим чизмама и онај његов свакодневни глас ’лаку ноћ’ – све, али све што му до јуче бејаше тако познато, блиско, с чим се већ бејаше сродно, учини сада некако непознато, страно, туђе, а нарочито оно Симино ’лаку ноћ’, у чему као да разумеде неки заједљив смех.” (Домановић 2009: 313)

Посредством свести јунака предочени су паралелни подсветови приче, симултане слике ређају се у мислима као девијантни одрази актуелизованих призора.

Неподударност светова почива на онтолошкој разлици и појачава се временском дистанцом. Јачање антитетичког односа међу световима функционише не само као антиципација исхода приче већ попут сигнала дезинтеграције „етичке” димензије тих светова у Домановићевој прози.

Модерност пишчевог језика и израза наговештена је свакодневним говорним итерацијама, виртуелним световима поређења и синтаксичким негацијама, које омогућавају приповедање чак и када се кружи „ни око чега”. На основу протумачених виртуелних чинилаца, стиче се уверење да описом доживљаја и унутрашњих колизија јунака, те напуштањем приповедне схематичности (оквир + сказ), Домановићеве слике из градског живота не само да показују тематску различитост у односу на устаљени идентитет жанра слике већ наговештавају и морфолошки заокрет у еволуцији овог модела – ка свести појединачног субјекта. Премда се карактери не дају у развоју, како је то већ својствено жанру слике, динамизују се свест и чулна перцепција јунака. Акценат се преноси са особене ситуације на сталне или променљиве особине јунака, на испољавање тих особина кроз процес специфичне интериоризације. Конфликти, колебања и противречности субјекта добијају ослонац у виртуелном свету, што на изврстан начин ствара једну посебну врсту виртуелизоване драматизације. У свести Домановићевих јунака започињу, развијају се и не разрешавају конфликти. Виртуелном драматизацијом психолошке стварности, Домановић је добрано допринео структуралном иновирању српског реалистичког жанра слике.

6. 3. Сремчева пародија жанра слике

Уочавајући два паралелна наративна тока у развоју српске приповетке: (1) тзв. „народњачки” ток Вукове оријентације на фолклорну традицију и сеоску тематику и (2) хумористичко-пародични ток, започет Стеријиним а настављен Игњатовићевим и Сремчевим стваралаштвом, Драгиша Живковић самерио је улогу европске компоненте као посреднице у сливању и сустизању ових токова. „Катализатор који је спојио те две линије и омогућио брз и плодан развитак новелистике народњачког правца а хумористичког тона био је Гогољ.” (Живковић 1994: 243) Фолклорни и пародични токови српске реалистичке приповетке здружени су; народна веровања, бајке, новеле и анегдоте сачињавају наративна језгра око којих се распоређују пародични стилски импулси. Међутим, пробудена пародијска свест наших приповедача разумевала је начине формирања оригиналне литературе. Сходно томе, пародијска средства не употребљавају се ради постизања стилског ефекта, већ ради отпора наслеђеном, позајмљеном, преузетом и копираном. Сремчеву пародију, дакле, анализирамо као коректив који усавршава, исправља и штити српску прозу од књижевне рутине и пасивног усвајања приповедачких манира.

Будући да је сликом требало реализовати најзначајније захтеве реалистичке поезике: мимезис, објективност, научно знање, вредност искуства (нарочито опажања), целовиту истину о друштву и свету, слика се Стевану Сремцу и Радоју Домановићу („Ловчев записник”) учинила погодном за пародирање, што не изненађује, с обзиром на то да ови писци теже прекорачењу граница реалистичког дискурса, поигравању ондашњим литерарним конвенцијама, демистификацији и раскринкавању реалистичке илузије веродостојности. „Фикционални светови нису подређени тежњи ка вероватности, истинитости и веродостојности; на њих утичу историјски променљиви естетички фактори: уметничка стремљења, типолошке или генеричке норме, епохе и индивидуални стилови.” (Долежел 2008: 31)

Одређујући у (под)насловима своје наративе као слике: „Чича Јордан: једна слика”, „’Чесна старина!...’: слика из друштва”, „Аца Грозница: слика из Бачке”, Сремац је копирајући клишетирани начин насловљавања реалистичких слика изравно започео своје пародирање и вероломство читалачког хоризонта очекивања. Сва три остварења усмерена су на преиспитивање „научног знања”, метода опажања и слушања у оквиру емпиријског изучавања материјалних феномена, те дестабилизацију егзактног и прецизног описа одабране појаве. Слика као реалистички жанр разумевана је попут метафоре или метонимије којом се репрезентује целовитост света, попут минијатурног микрокосмоса у којем се огледа свеобухватни макрокосмос. Међутим, Сремац слику иронично изједначава са дидактичном поуком разграђујући на тај начин коначне и дефинитивне истине о друштву, неретко представљане читаоцима током епохе реализма. У пародичној причи о сналажљивом лопову, Аци Грозници, искуство током једне крађе, којег се стари лопов присећа и о којем у подруму током неуспешне похаре приповеда „честитом друштву”, функционално је из перспективе ироничног приповедача „ради поуке младоме Гаји” (Сремац, IV, 1977: 224). Наместо научне истине о човековој природи, социјалној структури и односима, налазимо тематизацију безначајне крађе, којом Сремац девалвира идејно-естетску суштину слике и стваралачки метод реализма. Како јунаци „приповедају ситније доживљаје, опажања и искуства своја лоповска” (Сремац, IV, 1977: 227), пародија открива сада друкчије фокализован свет жанра слике, који не почива на великим историјским догађајима или ратним збивањима, већ скрајнутим и маргинализованим појавама.

Наизглед задржавајући основну структуралну доминанту жанра слике – усредсређеност на једно лице – Сремац слику о чича Јордану пародира тако што знање о лику представља као непостојано, корозивно и нестабилно. Посредством вишеструких портретизација доброћудног и наивног старца, слутимо да је заправо активиран поступак удвостручења јунака. Пародију чини ефектном глагол ’видети’, који се у реалистичким сликама учестало јавља, посебно у иницијалној позицији текста, када приповедач по аутоматизацији обавештава читаоце о чему ће бити реч. Такође, овај глагол неретко представља позив да се предмет наротивизације „види” или „погледа” изблиза, да уписани читалац крене на

„путовање” и „разгледање” визуелизованог света заједно са приповедачем. Међутим, у Сремчевом делу приметно је поигравање са овим наративним конвенцијама жанра: „Знам да га многи од поштованих читалаца не знају и да су први пут чули за његово име. Неки нису никад ни чули за њ, други и чули и видели га и знали за њ, па га временом и заборавили.” (Сремац, III, 1977: 227) Приповедач оваквим коментаром не само да пародира схематизоване уводне сегменте слике већ и реалистичку стваралачку праксу засновану на прототиповима из живота. Композицију пародије сачињавају увод и засебна поглавља, која не проширују јединствено знање о лику, већ својим поднасловима проблематизују његов социјални идентитет: „Чича Јордан као пудар и баштованција” и „Чича Јордан као ашчија”. Стиче се уверење о постојању парцијалног и претпостављеног знања, половишно формираног и недовршеног идентитета јунака: „И умро је а никако није могао стално да се реши за једно или друго занимање. Зато је био познат под оба имена; Јордан баштованција и Јордан ашчија била су два имена за једну исту особу; деца су га знала под именом чича Јордан баштованција (или пудар), а одраслији под именом чича Јордан ашчија.” (Сремац, III, 1977: 229) Привидним опонашањем поступака својствених слици, Сремац се заправо дистанцирао од миметичког схватања уметности. Не само да је довео у питање статус јунака, темељни елемент структуре текста, већ и устаљену композицију реалистичких дела, засновану на узрочно-последичној вези, начинивши је флексибилном и прилагодљивом нахођењу читалаца. Сходно томе, наместо уобичајене поуке приповедача на крају, којом се наратија заокружује и затвара, приметан је пародични завршетак, који својом усмереношћу на произвољност читалачког искуства умногоме подсећа на постмодернистичке стратегије приповедања: „А ко хоће да види како је чича Јордан одржао реч, и какав је био одсад као пудар, тај нека се врати опет на прву главу ове приповетке, и нека је прочита.” (Сремац, III, 1977: 271) Будући да довршено дело одређује као приповетку, друкчије дакле од првотног жанровског одређења према којем је дело представљало „малу сличицу”, ауторски приповедач разоткрива се као проблематизована фигура, поуздана и/или обмањујућа у исти мах. Контрадикторност самог приповедача потврђује могућност да Сремчево дело о чича Јордану интерпретирамо у смислу пародије реалистичког жанра слике.

У делу „Чесна старина” почетним описима имитирају се особености дескриптивних пасажа својствених сликама. Јасне представе појавног света и карактеристичних хронотопа преобраћене су у описе празнинâ, напуштених кафана и околине чије се контуре не могу издвојити, јер је „напољу мећава која не да ока отворити” (Сремац, III, 1977: 473). Главни јунак, чесна старина, Сибин Сибиновић, није непосредно присутан и видљив у свету приче, будући да се читаоцима посмртном листом дају обавештења о његовој смрти на самом почетку приповедања. Видљив је једино у сећањима споредних ликова и испричаним догађајима. Пародијом се преиспитује поверење у објективну истину и апсолутну законитост света, те ствара и комични ефекат питањем сеоске трачаре имају ли бар покојникову фотографију: „И кад је чула да имају, да се покојник сликао, и то још са шајкачом, у групи, као члан неког одбора или комисије за примање неког правитељственог сена за време ратова наших – дахнула је душом.” (Сремац, III, 1977: 489) Преозначавање онога што је суштинско у жанру слике, изокретање емпиријских чињеница и позитивистички утврђиваних епистема, Сремац постиже гранањем приче о Сибину на два равноправна извора, на поглавља „Шта вели чаршија и домаћа штампа, дакле јавно мњење, о смрти Сибиновој” и „Шта веле о покојном Сибину они који не умеју да пишу”. Реакције споредних лица проказују заправо приповедачеву замку, која порађа дилему о карактеру главног јунака, ствара епистемичку неравнотежу и опредељује приповедни свет као немогући, обележен неистинитим информацијама, потенцијално лажним верзијама, варијантним животима, неслагасним подацима, што резултира тиме да се „противречне приче узајамно поништавају” (Долежел 2008: 172).

„Јукстапониране, непомирене, необјашњене, оне образују немогућ свет. Будући да не могу да коегзистирају, ниједна од њих не постоји. Логичка структура немогућег света ускраћује фикционалну егзистенцију могућим ентитетима. Књижевност, дакле, може конструисати немогуће светове, али само по цену осујећења читавог подухвата; немогућ свет се не може призвати у фикционално постојање.” (Долежел 2008: 172)

Стеван Сремац, представник високог реализма, пародирањем логичког поретка закорачио је у домен изван могућег. Онтолошки статус светова приче доведен је у питање, те се ови немогући светови препознају као алогичне

структуре, које не опстају у фикцији. Сремчеви јунаци извајани су као склоп противречности, као нецеловити, нејединствени и некохерентни, чиме се оспорава низ претпоставки подразумеваних у оквиру хуманистичког концепта субјективности. Ако се једна прича предочава из перспективе јавног мњења, попут званичне историје, а друга речима оних „који не умеју да пишу”, не приближава ли се пародија жанра слике једној врсти апокрифне историје о јунаку? Није ли посредни фикција унутар које један глас не само да допуњује други већ га и замењује? „У оба случаја имамо јукстапозирање званично прихваћене верзије прошлих догађаја и једне друге верзије, која се често од ње радикално разликује. Напетост између ових двеју верзија индукује неку врсту онтолошког треперења међу овим световима: у једном тренутку, као да је апокрифна верзија помрачила званичну, а у следећем званична верзија изгледа чврста и неоспорна, а апокрифна личи на фатаморгану.” (Mekhejl 1996: 115)

У „Чесној старини” приповедач је понашање људи приликом спровода профилисао трагикомично, јер „зауставише се чак и код једног плаца око кога је било и парнице (и покојник је изгубио парницу на два дана пред смрт, само му нису јављали)” (Сремац, III, 1977: 492), што показује да и поступак гротеске, поред ироније, алузије и парадокса, има удела у пародизацији слике. Вербални и стилски поступци, којима се креира другачије значење, дописује оригинални текст, преображава референцијалност изворног дискурса, провоцирају стечена читалачка очекивања и перцепцију, мењају начин разгледања текстуализованог света. Можемо чак говорити о једној специфичној врсти перцепције, коју, говорећи о Домановићу, Драгана Вукићевић дефинише као „процесуалну перцепцију”. „И гротеска, и иронија, и хумор подразумевају ’процесуалну перцепцију’, перцепцију која се креће напред-назад, увек конституишући више различитих смислова. На фону очекиваног, вероватног и препознатљивог ствара се нов доживљај.” (Вукићевић 2000: 248) Премда језик пародије у Сремчевим остварењима формира немогући свет и расклапа структуру реалистичке слике, изоштрава вид за једно ново достигнуће у књижевности – провокацију имагинације. Бивајући оно што слика није, пародије су потпомогле распознавање онога што слика јесте и пресудно утицале на конституисање жанра слике према критеријумима историјске поетике.

С обзиром на то да се појединим Сремчевим сликама „пародира *научни дискурс*” (Вукићевић 2005: 28), можемо говорити о узајамном осветљавању двају језика, о несагласности приповедачке речи са предметним светом, о разобличавању језика жанра слике посредством пародијског језика. Шта више, пишчеве слике узрастају до праве пародијске стилизације, будући да успостављају „пародирани језик као битну целину која поседује своју унутрашњу логику и разоткрива посебан свет, нераскидиво повезан са пародираним језиком” (Bahtin 1989: 126). Као пародијске стилизације препознају се Сремчеве слике различитог обима, од анализираних примера, који функционишу као медијалне структуре, као серије слика („Погрешно експедовани аманет: слика из београдског живота...”, „Политички мученик: сличице из нашега друштва”, „Пазар ’за старо’: привредно-економска слика из живота београдских домаћица”, „Прва жалост Пушина: једна сличица”, „Капетан Марјан: једна слика”) до оних које су крајње скромног наративног формата („Ђокица: слика из Београда приликом пописа људства и стоке”, „Малер: слика из Београда приликом пописа људства и стоке”, „Поштарев испит”). Не занемарујући знатне тематско-мотивске и композиционо-структурне разлике приликом суочавања са процесуалношћу, тј. историчношћу српског реалистичког жанра слике, мишљења смо да и пародични примери, какве су слике Стевана Сремца, доприносе распознавању овог жанровског модела као могућег, могућег управо захваљујући сопственој нестабилности, могућег у контекстуалној превртљивости, јер „пародија је књижевно жива онолико колико је живо оно што се њома пародира” (Tinjanov 1970: 291).

7. ЗАКЉУЧАК

Наше поетичко истраживање жанра слике у српској књижевности реализма објединило је, како је уобичајено за ову врсту методолошког полазишта, скуп теоријских претпоставки, дедукованих из саме литерарне грађе, и доминантне књижевне конвенције доба у којем је та грађа настала. Применом историјске, структуралистичке, марксистичке и постструктуралистичке методе, пратили смо значењске промене књижевних термина, који су ознаке теоријских поставки. Српски протореалистички писци задобили су пажњу књижевних критичара и читалаца 60-их година 19. века инкорпорирајући у наслове или поднасловe својих дела ознаку – 'слика'. Експлицитно назначење сврховитости књижевног текста, које подразумева реализацију доминантне реалистичке естетичке конвенције – „пресликавања”, „одражавања”, „огледања” стварног света у приповедном – открива активност литерарне самосвести усмерене на потенцијале новопрепознатог прозног облика. Формирајући се у оквиру једног хронолошко-типолошког поретка, реализам се заснива на разнородним паралелним и истовременим феноменима, који су омогућили појаву нових облика/форми/жанрова. Доследно упућивање на непроменљиве чиниоце и инваријантне особине ограничава разумевање укупности својстава жанра слике, редукује уочавање свега што је у њему истински могуће. Не занемарујући знатне тематско-мотивске и композиционо-структурне разлике приликом суочавања са процесуалношћу, тј. историчношћу одређеног жанра, као и његове унутаржанровске и међужанровске релације, жанр слике може се одредити као могући у сопственој контекстуалној нестабилности. Опстанак жанра као система, у којем је увек могуће изнајажење стално присутних дистинктивних обележја, немогуће је. Тек анализом варијантних и непостојаних елемената, изван теоријске систематизације и апстракције, срастају неколике синхронијске тачке, које током динамичне историје једног жанра креирају кохерентно и сувисло жанровско језгро. У раду смо испитали конституисање новог жанра – слике – кроз анализу хетерогене скупине текстова која обухвата: релевантне књижевне историје,

репрезентативне књижевне критике, радове којима се представља критичко-теоријски дискурс и опусе најзначајнијих писаца српске књижевности реализма (Јаков Игњатовић, Милорад Поповић Шапчанин, Ђура Јакшић, Милан Ћ. Милићевић, Јанко Веселиновић, Илија Вукићевић, Светолик Ранковић, Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Радоје Домановић), чије присуство на књижевноисторијској сцени омогућава утврђивање принципа еволутивног тока српске књижевности, те опсервацију укрштаја литерарног и нефикционалног у књижевном стваралаштву.

Како бисмо осветлили еволуцију жанра слике, прелазне и мешовите моделе, кренули смо од једне врсте идеалног обрасца из руске књижевности епохе реализма. Посреди је тзв. тургењевљевски модел ловачке приче који се неретко остварује приповедањем наратора-путника. Услед вишеструких флексибилности, жанр слике није могао бити јасно профилисан у српској литератури и књижевној критици друге половине деветнаестог века, до сазнања о томе шта је слика дошли смо тумачењем различитих реалистичких дела, која се именују термином 'слика'. Немогућност коначне класификације одабраног корпуса, као и константна колебаљивост унутрашњих формалних обележја жанра слике, представљали су проблем али и интерпретативни подстрек. Како бисмо стекли увид у поетику жанра слике, анализирали смо појединачне наративне облике, који гравитирају ка овом жанровском обрасцу, те на нивоу садржине или „приче” можемо говорити о неколиким демаркационим линијама, које ограничавају следеће поджанровске зоне: слике из варошког живота (Игњатовић, Шапчанин, Ранковић, Матавуљ), слике из политичког живота (Јакшић, Ранковић), слике из рата (Јакшић, Веселиновић, Вукићевић), слике из сеоског живота (Шапчанин, Милићевић, Веселиновић, Вукићевић, Ранковић, Матавуљ, Домановић), слике из лова (Милићевић, Веселиновић, Вукићевић, Матавуљ, Домановић), слике из градског живота (Матавуљ, Домановић). Поред ових најзначајнијих тематских скупина могу се издвојити и омањи циклуси: тзв. дедине приче из историје (Веселиновић), слике из учитељског живота (Веселиновић), слике из калуђерског живота (Шапчанин), слике из школског живота (Ранковић), слике са границе (Вукићевић).

Реалистички жанр слике одликује се широким тематским распоном: казује о крупним догађајима из живота, о смрти ратника или љубавника, али и

најједноставнијим збивањима попут ситне крађе или ишчекивања воза. Овај приповедни модел начелно не тежи задивљујућим или изузетним темама, попут новеле, међутим, у сликама из сеоског или граничарског живота (Глишић, Шапчанин, Веселиновић, Вукићевић), које се понекад темеље на фолклоризованој фантастици, слика се неретко показује као жанр који може бити оријентисан на неуобичајено, нетипично, неочекивано (помрачени ум, чудо, самоубиство). С обзиром на то да су садржинске разлике израженије у односу на формалне особитости, определили смо се да наше изучавање првенствено усмеримо ка нивоу говора, односно техникама приповедања, ознакама приповедача и читаоца/слушаоца, језичким и стилским карактеристикама.

„У књижевности постоје појаве различитих слојева; у том смислу нема апсолутне смене једног књижевног правца другим. Али та смена постоји у другом смислу – смењују се *доминантна* струјања, *доминантни* жанрови.” (Tinjanov 1970: 285) У томе је смисао проучавања историје књижевних родова. Тумачење настанка и развика жанра слике учинило је видљивим филозофско-херменеутичку природу историје књижевности која не преноси само информације о блискости формалних елемената, већ усмерава и на облике људског мишљења, на уједињена духовна и уметничка искуства прошлости и садашњости, на кретање, динамизам и промене историјске свести. Актуелност слике огледа се у могућностима осветљавања историјске свести у данашњем времену, будући да слика, као и други жанрови, показује општу усмереност сазнања током друге половине 19. века, јер је аксиолошко структурирање фикционалних светова у њој производ различитих замисли позитивистичког и реалистичког кодекса, али и субјективних комбинација. За разумевање историјске свести било је важно установити аксиолошки кодекс филозофије позитивизма: вредност опажања и слушања у домену емпиријског изучавања материјалних феномена, вредност појединачних конкретних предмета услед негирања метафизичке основе, те вредност егзактног и прецизног описа одабране појаве.

Руски формалисти категорију форме разумевају као резултанту одређених уметничких поступака, захваљујући којима се предмет приказује као нарочит, а перцепција потребује као доживљај стварања ствари. „С једне стране, отежана форма била је нова форма која настаје из мењања и декомпоновања старе

канонизоване форме; с друге стране, она настаје из потребе да се у обликовање укључе нови, у задњи план потиснути momenti из самога материјала (језика), а с њима и нови momenti из широко схваћенога садржаја.” (Петковић 1988: 93) Уместо разумевања уметности као хармонично уређеног склопа елемената, заступа се идеја о борби између елемената, идеја о књижевности као резултату ове борбе. Уместо форме, основним организационим начелом у књижевној уметности сматра се уметничка апстракција, тј. идеја уметничке конструкције.

Применом методе руског формализма издвојили смо кључне конструкционе поступке у слици: „оквир”, хронотоп пута, портрете, описе природе, ентеријера и екстеријера, сусрете ликова, технику „сказа”, дијалог, одлазак из приказаног простора. Сходно томе, не само редукована композиција већ и изразита статичност фабуларних чинилаца и неразвијеност карактеризације јунака одликују жанр слике током фолклорне и поетске фазе реализма. Дакле, слика може бити статична прича без заплета, када су чиниоци радње потиснути а фикционални свет устројен законима причања. Међутим, слика може предочавати и чисту акцију са развојним фазама. На основу описаног интегралног модела и применом нараторолошких достигнућа препознате су следеће варијанте жанра слике:

1) Приликом устаљивања слике као форме реалистичке прозе издвојио се доминантан конструктивни принцип – принцип „спајања” или цикличности – којим „мала” форма постаје једна врста медијалне структуре („Једна женидба”, „Рањеник”, „Ратници: цртице из живота пок. Илића”, „Мале слике за време рата”, „Предбројници”, „Матере”, „Деда” и др.). Губећи примарну улогу, поступак циклизације спорадично учествује у приповедању и након протореалистичке фазе („Сени”, „На прелу”, „Јесење слике”, „Ловачке слике”, „Јако и Иванка” и др.). Крајем епохе реализма, поново постаје једно од битнијих морфолошких обележја у Сремчевим пародијама жанра слике („Пера Дружески”, „Пућин тата”, „Аца Грозница” и сл.).

2) Током фолклорног и поетског реализма, са извесним модификацијама и до краја епохе, жанр слике заснива се на приповедној схеми – оквир + „унутрашња” прича. Овај модел могао би се издвојити као потенцијални жанровски норматив. Када је посреду разумевање слике као краће реалистичке форме, термин ’слика’

превасходно означава овај тип приповедања, обухватајући три подврсте: фолклоризовани модел са хронотопичним причаоцем, модел са секуларизованим причаоцем и тзв. аутобиографски модел са приповедачем у првом лицу. Фолклоризовани модел одређен је фолклорним хронотопом причања и схематизованим чиниоцима нарације који опонашају усмену комуникативну ситуацију („Ноћ на мосту”, „На месечини”). Модел са секуларизованим казивачем подразумева дезинтеграцију фолклоризованог приповедања и увођење нових хронотопа и ликова из савременог живота („Календар”, „Божји слуга”, „Над гротлом”, „Опасан друг”, „Стотинар” и др.). Када је посреди трећа подврста, ја-приповедач уводи причаоца сказа, те манир удвострученог приповедања остаје структурна доминанта жанра слике, будући да првостепени приповедач и уведени казивач замењују улоге, односно „оквирна” и „иманентна” прича кореспондирају и укрштају се стварајући својеврсни хибридни модел приповедања („Јесења љубав”, „Чича Пера”, „Чича Дамњан”, „Код самртника”, „Мали Стојан”, „Стика”, „Рождество твоје”, „Граничари”, „Павина симфонија”, „Здухач” и др.).

3) Засебни модел чине приче са приповедачем у првом или трећем лицу без формираног „оквира” и сказа. Посреди су примери који неретко садрже хронотоп пута, као један од маркера жанра слике, и сажето приповедање о једном догађају или лику („Преслава”, „Пропаст”, „Капетан”, „Страх” и др.).

4) У високом реализму издвојио се особити наративни облик – виртуелни жанр слике. Узевши у обзир методолошке аспекте теорије виртуелног наратива, закључили смо да наративне итерације, поређења и синтаксичке негације указују на процес виртуелизације подсветова приче у Домановићевим сликама из сеоског и градског живота. Подвојеност фикционалних светова у овом жанровском моделу манифестује подвојеност „моралних” светова културе. Виртуелни модел очитује заокрет у тематској и морфолошкој оријентацији жанра слике, будући да потискује фабулу и усредсређује се на захватање свести појединачног субјекта („Рођендан”, „Објава”, „Слика са улице”, „На раскршћу”, „Идеалиста”, „Певачев Ускрс” и сл.).

На основу сагледаног корпуса и досадашњих истраживања, стиче се уверење да је еволуција српског реалистичког жанра слике добрано зависила од развоја хронотопа причања у српском реализму (в. Иванић 2002: 60-82).

Прекретнички моменат напредовања српског реалистичког жанра слике препознали смо у ослобађању од клишетираног и књишког идиома посредством социјално диференцираног језика у опусу Ђуре Јакшића. Жанр слике је из структуралноисторијског угла опсервиран као систем остварен говором а подстакнут новонасталим језиком. Представља реторички образац, који својим композиционим склопом креира сопствени идентитет и постаје модел објашњен друштвеним околностима. Битна карактеристика малих приповедних облика јесте управо граничност или осцилирање од литерарног до сублитерарног.

Примењујући сазнања из области класичне теорије приповедања, у нашем раду сагледали смо однос Веселиновићевих слика из сеоског живота и поетике свакодневне приче. Како бисмо утврдили начине превазилажења фолклорног сказа, управили смо пажњу превасходно на приповедна средства оцењивања приче, карактеристична за свакодневни говор. Тумачећи дуративно-дескриптивне информације у текстовима, позадинске структуре догађаја, семантички „набојите” речи и фонолошке чиниоце оцењивања садржине, стекли смо уверење да Веселиновићев жанр слике потиче из свакодневног контекста, који раздваја слику од фолклорних приповедних образаца.

Књижевна историја и реторика здружене су нашом интерпретативном перспективом, међутим, гледиште читања и фигуре, како имлицитног тако и историјског читаоца (в. Компањон 2001: 180), нису занемарени приликом перцепције прозе српског реализма. Жанровски ентитет представља и „леgitимну категорију рецепције” (Компањон 2001: 202), будући да има посредничку улогу између самог дела и емпиријске читалачке публике. Осврти на хоризонт читалачког очекивања, те разумевање жанра као поља неравнотеже, услед несагласности социјалне и естетичке функције са општом свешћу епохе, омогућили су методолошко померање – кретање од књижевне историје ка рецепцији – од жанра као структуре ка жанру као моделу читања. Имплицитни читалац маркиран је као важна истраживачка јединица, јер разлика у распореду и функцији честих обраћања читаоцу у сликама Јанка Веселиновића, Милорада Поповића Шапчанина и Симе Матавуља, индикативна је за типолошко диференцирање жанра слике, посебно уколико разговор с читацем открива природу тенденцијске прозе (в. Иванић 1976: 204). Читалац се, дакле, може

тумачити и као фигура која интегрише сопствени текст у текст књижевног дела. Уочавање променљивости фигуре читаоца и читалачког дејства на жанровски профил слике, резултирало је једном естетиком рецепције, која паралелно са структуралном историјом опредељује научну визуру. Моменат преклапања хоризонта читалачке публике са упризореним литерарним репертоаром слике, скреће пажњу на пуновредност читалачког утицаја, на неопходност не само одобравања већ и одушевљења читалаштва приликом „прелаза од метода и правца ка епоси” (Иванић 1976: 342).

Наше истраживање жанра слике као реторичког обрасца обухватило је два концепта: Принсов концепт наратора у структуралној наратологији и концепт наративне публике унутар реторичке оријентације у посткласичној наратологији. Компаративном методом установљено је заједничко обележје ових различитих критичких традиција – наратор као фигура која посредује између наратора и актуелне публике. Четири врсте читалачке публике (актуелна, ауторска, наративна и идеална наративна публика) улоге су које преузимамо током читања књижевног дела. Примењујући ове теоријске претпоставке приликом тумачења реалистичких слика, закључили смо да се концептом наратора и реторичким моделом публике може пратити изменљивост читалачке свести и креација текстуалног смисла путем вишеструких „кретања”, „померања” и „премештања” књижевних појава и читалачког искуства. Жанр може, дакле, бити конституисан односом јунака и читаоца или односом јунака и природног закона. Жанр слике може се рашчитавати и као „реторички” жанр, као врста односа према публици, односно као образац који је установљен односом аутора/приповедача и његове публике.

Слика као „реална” повест у систему облика српске реалистичке књижевности није сведена на фактографску раван, није опредељена у смислу нефикционалног жанра, нити је удаљена од имагинативног хоризонта. Књижевноисторијско оцртавање поступног еволуирања овог жанровског модела упућује на развојитост саме историје књижевности и обнавља њену актуелност према мери суделовања културе у литератури. Небезазлено је што слика као форма реалистичке прозе очитује различитост стилова и вишејезичност, чиме се активирају приступи својствени идеолошкој критици, особито вредновање

књижевног дискурса као друштвено посредованог, друштвено мотивисаног (Јакшић, Веселиновић, Вукићевић, Матавуљ, Домановић и др.). Друштвени контекст утиче на стварање књижевних форми и манипулише условима актуализације тих форми у конкретним литерарним делима. Слика се разумева као укрштај различитих социоеката, разнородних друштвених говорних жанрова, стога не опстаје као аутономна формално-структурна целина. Споне између објективне стварности писца и фикционалног уобличавања те стварности у књижевности усмеравале су пажњу према пишчевим литерарним и нелитерарним интересовањима, књижевном и ванкњижевном раду, и све то увећало је наша сазнања у оквиру историје књижевности, али и задобило корективну функцију на плану тумачења дела, особито у расветљавању одређених мотивационих механизма, интертекстуалних веза, тематских и филозофских преокупација, стилских манира, међусобног односа поетике и друштвене (културне) свести аутора – два најзначајнија вида јавне репрезентације једног аутора и његовог дела.

Вредносни центар деветнаестовековне позитивистичке филозофије – људски живот у општем смислу, приметан је по први пут у Игњатовићевом делу („Једна женидба: слика из живота) и Шапчаниновим поднасловима: „Слика из обичнога живота” и „Слика из сеоског живота”. Човек и људски живот као вредносна средишта литературе и уметности умногоме опредељују и вредности појединих формалних решења у пољу наратије: сижејну напетост између добра и зла, унутрашње просторно виђење и спољашњи просторни опис, унутрашње време приче и спољашње време приповедања. Сходно поетичким одредницама реалистичке оптике, која се неретко разазнаје и као поетика „ока и уха”, у српској књижевности 60-их година 19. века слика узраста до вредносног обрасца и идејног узора. Овим истраживањем настојали смо да испитамо „слику” као жанровску категорију не само на трагу уређивања света и организовање животне грађе и смисла о свету унутар књижевног оквира српског реализма, већ и с обзиром на то какви су начини примењивања одређених идеја на свет.

Како је књижевни жанр проблематизован у науци о књижевности, може се говорити о могућем и немогућем жанру, о одлучујућим условима за увиђање двострукости или дволичја једног жанра. Реалистичка поетика подстакла је

проширење жанровског система идејом о априорном постојању жанрова, пре саме књижевности, и усвајањем гледишта о упоредивости литерарних ентитета са природним формама. Таква оријентација сугерише да је жанр као стабилна и статична категорија једино могући феномен. Ипак, књижевна пракса потврђује да је жанр далеко комплекснији ентитет, склон изменама, преиначењима и трансформацијама у оквиру исте или различитих епоха. Сукцесивност унутар жанровског система, преображај и смена жанрова, устаљивање нових жанрова, немогуће је објаснити једноставно или органски, у смислу трајања и изумирања једног жанра, будући да је на основу изабраних текстова могућно издвојити везе жанра слике, како са раније заступљеним књижевним врстама (анegdота, новела, причања из живота, меморабиле), тако и са кратким суседним облицима, који се појављују у модернистичкој књижевности (записак, цртица, визија). Из стилистичког аспекта, жанр слике може бити подједнако близак песми у прози или новинској репортажи.

С друге стране, књижевност је и систем исказа стварности, који се може посматрати са логичког и естетског гледишта. Испитивање логике језика и логике мишљења ради утврђивања логичких критеријума, који претходе естетским критеријумима, односно интерпретацији поетичких специфичности литерарног дела, било би од значаја у будућим истраживањима жанра слике, с обзиром на то да порекло жанра из суштине језика и феноменологија перцепције (Хусерл, Ингарден, Морис Мерло Понти) нису довољно осветљени у нашем раду. Трудећи се да буде запажена, одабрана, онтолошки потврђена, непредвидива и својеобразна, књижевност посеже за новим литерарним кројевима, сродним или драстично различитим жанровима, обезбеђујући на тај начин не само сопствени опстанак и такмичење са другим уметностима и слојевитим областима културе већ и опстанак мисли хуманитета о себи.

Укрштајем историје формалних категорија, историје културе и друштва, као и историје рецепције и естетике, стилистике и поетике, развидњен је значај српског реалистичког жанра слике од 1862. године до почетка 20. века. „Проучавајући релације између слике – приповетке – романа српски критичари су у жељи да стабилизују реалистички жанровски систем, усмеравали српску прозу ка дужим прозним облицима” (Ћорбић Вукићевић 1998: 62), што може бити један од

разлога смањене популарности и улоге овог жанра у књижевности српске модерне. Ипак, жанр слике као ентитет који надилази границе једне епохе (Кочић, Станковић, Типико) својим стилским и композиционим преобликовањима очитује кључне промене у развоју саме литературе и засебних периода.

Који је смисао описивања нових књижевних појмова? Ако књижевност одувек превазилази теоријске обрасце и провоцира теоријске поетике, то значи да се и дужност теорије састоји у томе да препозна и маркира те нове литерарне квалитете. Теорија жанрова у оквиру теорије књижевности проистиче из накнадног промишљања завршене стварности. Теорија књижевности не канонизује, не упућује у књижевну вештину, не посредује знање о могућностима формирања текста и неопходностима примене тог знања. Теорија књижевности је комплексан, променљив и историјски условљен домен укупног знања употребљеног у процесу читања књижевности. Питања којима се бави односе се на филозофску природу саме књижевности, методологију, проблем интерпретације, позицију субјекта. Смисао истраживања кратких прозних жанрова састоји се у тематском проширењу научног поља књижевности и децентрираној перспективи сагледавања магистралних поетичких токова. Изучавање иманентних својстава малих приповедних образаца (слике, скице, цртеже) изменило је устаљене представе о литератури реалистичког раздобља.

Дакле, како се наше истраживање кретало двојачко: од разумевања жанра као композиционог склопа до сагледавања жанра као бахтиновске архитектонске форме, жанр слике препознат је и као вредносни образац утемељен односом према стварности. Реалистички жанр слике представља особену стилистичку праксу и идеолошки образац, који показује могућност кретања овог жанровског модела ка модернистичким стратегијама приповедања. Језиком необичне естетизације и чулног опажања реалност се модификује и преображава, потискује идеологијом визуелних наративних чинилаца. Жанр слике покушава да прикрије успостављену рационализацију друштвеног света, хијерархију функција према техничкој употреби, девалоризацију и дисквалификацију људских фактора: мишљења, имагинације и чулности. Сходно томе, жанр слике естетским средствима замагљује обезличење света и покушава да реafirмише субјективизовани и психологизовани свет, односно енергију опажања и

перцепцију као самосталне људске активности. Међутим, интензификација чулног апарата, нови простори и нове перспективе, неочекивано откривају конкретну стварност, која је капиталистичким условима живота разједињена, распарчана и квантификована. С једне стране, жанр слике очитује стилистичку производњу као стратегију естетизовања, док тематска подела унутар описаног жанровског поља раскрива потискивану подвојеност практичног света (слике из сеоског живота, слике из учитељског живота, слике из рата, слике из калуђерског живота и др.). Ипак, коначно дејство жанра слике као идеолошког обрасца може се вредновати из аспекта утопијске мисије, којом овај жанровски модел симболички покушава да надомести дехуманизованом свету докинуто задовољство и имагинацију.

8. ЛИТЕРАТУРА

8. 1. Извори

1. Веселиновић 1896: Ј. Веселиновић, *Слике из сеоског живота: свеска прва*, Београд: Српска књижевна задруга.
2. Веселиновић 1927: Ј. Веселиновић, *Слике из сеоског живота: свеска трећа*, Београд: Српска књижевна задруга.
3. Веселиновић 19??: Ј. Веселиновић, *Целокупна дела, I*, прир. С. Јелача, Београд: Народна просвета.
4. Веселиновић 19??: Ј. Веселиновић, *Целокупна дела, II*, прир. С. Јелача, Београд: Народна просвета.
5. Веселиновић 19??: Ј. Веселиновић, *Целокупна дела, IV*, прир. С. Јелача, Београд: Народна просвета.
6. Веселиновић 19??: Ј. Веселиновић, *Целокупна дела, VII*, прир. С. Јелача, Београд: Народна просвета.
7. Веселиновић 19??: Ј. Веселиновић, *Целокупна дела, VIII*, прир. С. Јелача, Београд: Народна просвета.
8. Веселиновић 19??: Ј. Веселиновић, *Целокупна дела, IX*, прир. С. Јелача, Београд: Народна просвета.
9. Вукићевић 19??: И. Вукићевић, *Целокупна дела, I*, Београд: Народна просвета.
10. Вукићевић 19??: И. Вукићевић, *Целокупна дела, II*, Београд: Народна просвета.
11. Глишић 1963: М. Ђ. Глишић, *Сабрана дела, I*, прир. Г. Добрашиновић и Д. Влатковић, Београд: Просвета.
12. Домановић 2009: Р. Домановић, *Сабрана дела, I*, прир. М. Станојевић, Т. Јовићевић, В. Стевановић, Крагујевац: Кораци.
13. Игњатовић 1951: Ј. Игњатовић, *Одабране приповетке*, Београд: Ново поколење.
14. Јакшић 1978: Ђ. Јакшић, *Сабрана дела Ђуре Јакшића; Приповетке, III*, прир. Д. Иванић, Београд: Слово љубве.

15. Јакшић 1978: Ђ. Јакшић, *Сабрана дела Ђуре Јакшића; Приповетке и друга проза, IV*, прир. Д. Иванић, Београд: Слово љубве.
16. Јакшић 1978: Ђ. Јакшић, *Сабрана дела Ђуре Јакшића; Сликаство, VI*, прир. М. Јовановић, Београд: Слово љубве.
17. Матавуљ 1953: С. Матавуљ, *Сабрана дела, III*, прир. Ђ. Радовић, Београд: Просвета.
18. Матавуљ 1954: С. Матавуљ, *Сабрана дела, V*, прир. Ђ. Радовић, Београд: Просвета.
19. Милићевић 1885^а: М. Ђ. Milićević, *Zimnje večeri: priče iz narodnog života u Srbiji*, Dubrovnik: D. Pretner.
20. Милићевић 1885^б: М. Ђ. Милићевић, *Међудневица: писма, приче, и слике из живота у Србији*, Београд: Краљевско-српска државна штампарија.
21. Ранковић 1904: С. Ранковић, *Слике из живота*, Београд: Српска књижевна задруга.
22. Ранковић 1952: С. Ранковић, *Сабрана дела, II*, прир. Ж. Јовановић, Београд: Просвета.
23. Ранковић 19??: С. Ранковић, *Целокупна дела, II*, прир. П. Стевановић и У. Џонић, Београд: Народна просвета.
24. Салтиков Шчедрин 1951: М. Е. Салтиков Шчедрин, *Губерниске слике, Изабрана дела*, књ. II, Београд: Просвета.
25. Сремац 1977: С. Сремац, *Сабрана дела Стевана Сремца у 6 књига; II; Ивкова слава; Зона Замфирова; Приповетке*, прир. Б. Новаковић, Београд: Просвета.
26. Сремац 1977: С. Сремац, *Сабрана дела Стевана Сремца у 6 књига; III; Вукадин и друге приповетке*, прир. Ђ. Гавела, Београд: Просвета.
27. Сремац 1977: С. Сремац, *Сабрана дела Стевана Сремца у 6 књига; IV; Дим у дим*, прир. Ђ. Гавела, Београд: Просвета.
28. Толстој 1983: Л. Н. Толстој, *Сабрана дела Лава Николајевича Толстоја; Севастополске и друге приповетке, II*, Београд: Просвета: Рад.
29. Тургењев 1967: I. Turgenjev, *Lovčevi zapisi*, Sarajevo: Svjetlost.
30. Ћоровић 1997: С. Ћоровић, *У часовима одмора*, прир. Р. Вучковић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

31. Шапчанин 19??: М. П. Шапчанин, *Целокупна дела, III*, прир. У. Џонић, Београд: Народна просвета.
32. Шапчанин 19??: М. П. Шапчанин, *Целокупна дела, IV*, прир. У. Џонић, Београд: Народна просвета.
33. Шапчанин 19??: М. П. Шапчанин, *Целокупна дела, V*, прир. У. Џонић, Београд: Народна просвета.

8. 2. Секундарна литература

1. Бабовић 1983: М. Бабовић, *Руски реалисти XIX века*, књ. II, Београд: Светозар Марковић.
2. Бајрамукова 2011: А. И. Бајрамукова, *Картины русского быта В. И. Даля*: филологические приоритеты автора, *Стил*, бр. 10, 257-269.
3. Бјелински 1948: V. G. Vjelinski, *Književno-kritički članci*, preveo Marko Vidojković, Београд: Kultura.
4. Бошковић 2011: Д. Бошковић, Нулти степен реалистичког дискурса, у: Д. Иванић, Д. Вукићевић (ред.), *Симо Матавуљ – дело у времену: зборник радова са Међународног скупа Књижевно дело Симе Матавуља*, Београд: Филолошки факултет, 47-69.
5. Бошковић 2007: Д. Бошковић, Лаза Лазаревић и крај реалистичког дискурса, у: Душан Иванић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2, *Српска реалистичка прича*, Крагујевац: Скупштина града, Универзитет, Филолошко-уметнички факултет, Кораци, 65-77.
6. Бошковић 2012: Д. Бошковић, Модернитет и генеза епифанија у прози Лазе Лазаревића, *Књижевна историја*, 44/146, Београд, 41-59.
7. Бошковић 2017: Д. Бошковић, *Нулти степен реализма*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
8. Брајовић 1995: Т. Брајовић, *Поетика жанра*, Београд: Народна књига-Алфа.
9. Вукићевић 2000: Д. Вукићевић, Књижевнокритичке теме у делу Радоја Домановића, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 48, св. 2/3, 239-249.
10. Вукићевић 2005: Д. Вукићевић, Цитатност насупрот миметизму у делу Стевана Сремца, *Градина*, 41/8, 26-42.
11. Вукићевић 2006: Д. Вукићевић, *Писмо и прича: српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

12. Вукићевић 2009: Д. Вукићевић, Приповедање Милована Глишића између говора и приче, у: С. В. Јанковић (ред.), *Глишић и Домановић: 1908-2008*, Београд: САНУ, 11-22.
13. Вукићевић 2015: Д. Вукићевић, Драга или отаџбина – романтичарска дилема у прози Ђуре Јакшића, у: М. Ковачевић (ред.), *Наука и слобода: зборник радова са Научног скупа*, књ. 9, Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 647-658.
14. Вукчевић 1954: М. Вукчевић, Белешке, у: С. Матавуљ, *Сабрана дела, VI*, Београд: Просвета, 711- 718.
15. Вулетић 1968: В. Вулетић, Тургењев код Срба у шездесетим и седамдесетим годинама XIX века, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XI/2, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, 493-529.
16. Вулетић 1973: В. Вулетић, Руски очерк и српска реалистичка приповетка 19. века, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XVI/2, Нови Сад, 569-583.
17. Вулетић 1975: В. Вулетић, *Србија на Истоку* и наша епска традиција, у: Д. Вученов, П. Палавестра (ред.), *Светозар Марковић и српска књижевност*, Београд: Нолит, Институт за књижевност и уметност, 161-168.
18. Вулетић 1987: В. Вулетић, *Руско-српска књижевна поређења: епоха српског препорода*, Нови Сад: Матица српска.
19. Вулетић 2014: В. Вулетић, *Тургењев и племићка гнезда*, Нови Сад: Академска књига, Сајнос.
20. Вуловић 1882: С. Вуловић, Ђура Јакшић: песник и сликар, у: Ђ. Јакшић, *Дела Ђуре Јакшића, VII*, Београд: Краљевско-српска државна штампарија, 1-135.
21. Вучковић 1997: Р. Вучковић, Четири Ћоровићеве књиге *У часовима одмора*, у: С. Ћоровић, *У часовима одмора*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 285-298.
22. Вучковић 1999: Р. Вучковић, Фантастика душевног живота, *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 48/49, Панчево, 119-136.
23. Вучковић 2014: Р. Вучковић, *Модерна српска проза*, Београд: Службени гласник.
24. Деретић 1981: Ј. Деретић, *Српски роман 1800-1950*, Београд: Нолит.

25. Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
26. Ејхенбаум 2012: Б. Ејхенбаум, Како је направљен Гогољев „Шињел”, *Београдски књижевни часопис*, 8/27, Београд, 93-110.
27. Живаљевић 1890: Д. Живаљевић, *Из Црне Горе и приморја*. Приповијетке Симе Матавуља (...) Цетиње, 1889, *Коло*, I/26, Загреб, 439.
28. Живковић 1982: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. 3, Београд: Просвета.
29. Живковић 1994: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. 2, Београд: Просвета; Нови Сад: Будућност.
30. Иванић 1975: Д. Иванић, Светозар Марковић и српска приповијетка његовог доба, у: Д. Вученов, П. Палавестра (ред.), *Светозар Марковић и српска књижевност*, Београд: Нолит, Институт за књижевност и уметност, 169-176.
31. Иванић 1976: Д. Иванић, *Српска приповијетка између романтике и реализма: 1865-1875*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
32. Иванић 1978: Д. Иванић, Из рукописне заоставштине (напомене), у: Ђ. Јакшић, *Сабрана дела Ђуре Јакшића; Приповетке и друга проза*; књ. 4, Београд: Слово љубве, 426-432.
33. Иванић 1988: Д. Иванић, *Забавно-поучна периодика српског реализма*, Нови Сад: Матица српска.
34. Иванић 1990: Д. Иванић, *Модели књижевног говора: из историје и поетике српске књижевности*, Београд: Нолит.
35. Иванић 1996: Д. Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Војна штампарија.
36. Иванић 2002: Д. Иванић, *Свијет и прича*, Београд: Народна књига-Алфа.
37. Иванић 2013: Д. Иванић, Код славе беславан, у: С. В. Јанковић (ред.), *Јанко Веселиновић: 1862-2012*, Београд: САНУ, Полиграф, 57-66.
38. Иванић 2015: Д. Иванић, Прича из живота: (ка одређењу једне прозне врсте), *Philologia Mediana*, 7/7, Ниш, 15-23.
39. Јовановић 1887: М. Јовановић, *Слике из сеоског живота*. Пише Јанко Веселиновић, учитељ, *Отаџбина*, XV/58, Београд, 302-321.
40. Јовановић 1972: Љ. Јовановић, Илија Вукићевић, у: М. Протић (прир.), *Епоха реализма*, Београд: Нолит, 156-184.

41. Јовановић 1978: М. Јовановић, *Сликаство; Сабрана дела Буре Јакишића, VI*, Београд: Слово љубве.
42. Јовићевић 2007: Т. Јовићевић, *Српски историјски роман XIX века*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије: Чигоја штампа.
43. Јовићевић 2013: Т. Јовићевић, *Књижевност и новинарство у (пост)реализму*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа.
44. Костељанец, Сидоров 1956: Б. О. Костељанец, П. Сидоров, *Русские очерки*, Т. 1., Москва: Гослитиздат.
45. Крезитшниц 2015: J. Kresitschnig, *Genrebildismus – der verdrängte Stil?: Das Genrebild in der österreichischen Literatur. Mit einem Schwerpunkt auf Texten von 1850 bis 1900 und Vergleichen aus der Gegenwartsliteratur*, Saarbrücken: Suedwestdeutscher Verlag fuer Hochschulschriften.
46. Лалић 1970: Р. Лалић, Предговор (Николај Васиљевић Гогољ), у: Н. В. Гогољ, *Вечери у сеоцету крај Дикањке, Сабрана дела Н. В. Гогоља*, књ. I, Београд: Народна књига; Цетиње: Обод.
47. Милосављевић Милић 2007: С. Милосављевић Милић, Типови наратера у српском реалистичком роману, у: Д. Иванић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2, *Српска реалистичка прича*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 21-34.
48. Николић 1938: А. Николић, *Књижевни радови*, Београд: Српска књижевна задруга.
49. Николић 1987: А. Николић, Милан Ђ. Милићевић, у: П. Протић (ред.), *Светозар Марковић и реални правац у књижевности, Српска књижевна критика*, књ. 5, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 291-294.
50. Николић 2015: Ч. Николић, Ревизија књижевноисторијског поимања краја 19. века у радовима Драгише Живковића о заснивању модерне српске књижевности, у: М. Ломпар, Н. Николић (ред.), *Књижевни теоретичар, стилистичар, историчар и компаратиста Драгиша Живковић*, Београд: Филолошки факултет, 283-295.
51. Палавестра 1986: П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности: златно доба 1892-1918*, Београд: Српска књижевна задруга.

52. Петковић 1988: Н. Петковић, *Два српска романа: студије о Нечистој крви и Сеобама*, Београд: Народна књига.
53. Поповић 2009: Т. Поповић, Глишић, Гогољ, сказ и ђаво, у: С. В. Јанковић (ред.), *Глишић и Домановић: 1908-2008*, Београд: САНУ, 61-77.
54. Поповић 2011: Т. Поповић, *Стратегије приповедања*, Београд: Службени гласник.
55. Рајхарт 1957: W. Reichart, Washington Irving's Influence in German Literature, *The Modern Language Review*, Vol. 52, No. 4 (Oct., 1957), pp. 537-553, [<http://www.jstor.org/stable/3719109>]. 1. 8. 2017.
56. Русе 1990: Ž. Ruse, Balzakov dvostruki početak, *Treći program (leto – jesen)*, br. 86-87, Београд, 158-166.
57. Савић 1880: М. Савић, Приповетке Милорада П. Шапчанина. Књ. 1-4, *Летопис Матице српске*, 49/122, Нови Сад, 122-131.
58. Савић 1881: М. Савић, Приповетке Милована Ђ. Глишића. Књига прва (...) 1879, *Српске илустроване новине*, I/2, Нови Сад, 30-31.
59. Савић 1903: М. Савић, На селу и прелу. Приповетке Паје Марковића Адамова, *Летопис Матице српске*, ССХИХ/3, 98-103.
60. Сејболд 1967: E. Seybold Eberhard, *Das Genrebild in der deutschen Literatur*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer.
61. Секулић 1970: И. Секулић, Ђура Јакшић: судбина и карактер (предговор), у: Ђ. Јакшић, *Песме; Јелисавета; Проза*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 7-19.
62. Скерлић 1904: Ј. Скерлић, Светолик Ранковић, у: С. Ранковић, *Слике из живота*, Београд: Српска књижевна задруга, V-XXVIII.
63. Скерлић 1953: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Рад.
64. Скерлић 1966: Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност: (1848-1871): изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Београд: Просвета.
65. Чорбић Вукићевић 1998: D. Čorbić Vukićević, *Poetika čitanja – kritika proze 1868-1901*, Београд: Zadužbina Andrejević.
66. Цар 1898: М. Car, *Iz Mostara, S. Ćorović*; према: D. Čorbić Vukićević, *Poetika čitanja – kritika proze 1868-1901*, Београд: Zadužbina Andrejević.

67. Цар 1906: М. Цар, Приповијетке Светозара Ђоровића, *Летопис Матице српске*, 237/3, Нови Сад, 100-107.
68. Џонић 19??: У. Џонић, Милорад П. Шапчанин – живот и рад, у: М. П. Шапчанин, *Целокупна дела*, V, Београд: Народна просвета.

8. 3. Општа литература

1. Амон 1990: F. Amon, Diskurs podređen pravilima, *Treći program*, 85, Beograd, 202-225.
2. Аристотел 1955: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, preveo Miloš. N. Đurić, Beograd: Kultura.
3. Андрејевић 1978: J. Андрејевић, Фотографија, у: Васо Милинчевић (ред.), *Из старих ризница*, Београд: Рад, 142-154.
4. Бал 2000: М. Бал, *Наратологија: теорија приче и приповедања*, Београд: Народна књига.
5. Барт 1990: R. Bart, Efekat stvarnog, *Treći program*, br. 85, Beograd, 190-196.
6. Барт 2010: Р. Барт, *Задовољство у тексту; Варијације о писму*, Београд: Службени гласник.
7. Бахтин 1989: М. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
8. Бахтин 2000: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Zepter book world.
9. Бахтин 2010: М. Bahtin, *Rani spisi*, Beograd: Službeni glasnik.
10. Бењамин 1974: W. Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit.
11. Бењамин 1986: V. Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga.
12. Бењамин 2006: V. Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Beograd: Kulturni centar Beograda.
13. Берк 1951: K. Burke, Rhetoric – old and new, *The Journal of General Education*, Vol. 5, No. 3 (April 1951), Penn State's University Park, pp. 202-209.
14. Бити 1980: V. Biti, Bahtinova kritika formalista ili: spor oko književne činjenice, *Delo*, god. 26, knj. 26, br. 5/6, Beograd, 185- 201.
15. Бити 1984: V. Biti, Svakodnevna priča – novi temelj teorije pripovijedanja?, *Revija: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, XXIV/2, оžujak – travanj 1984, Osijek, 4-17.

16. Бошковић Стули 1985: М. Bošković Stulli, Pričanja o životu, u: М. Šutić (red.), *Teorijska istraživanja – 3; Književni rodovi i vrste – teorija i istorija – 1*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 137-164.
17. Бужињска, Марковски 2009: А. Bužinjska, М. Р. Markovski, *Književne teorije XX veka*, prevela Ivana Đokić, Beograd: Službeni glasnik.
18. Бут 1976: V. But, *Retorika proze*, Beograd: Nolit.
19. Вајт 2011: Н. Vajt, *Metaistorija – Istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*, Podgorica: CID.
20. Велек, Ворен 2004: R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Utopija.
21. Веселовски 2005: А. Веселовски, *Историјска поетика*, Beograd: Zepher book world.
22. Вирилио 1993: P. Virilio, *Mašine vizije*, Novi Sad: Svetovi.
23. Грдинић 1988: Н. Грдинић, Увод у проучавање малих поетских облика, у: Н. Петковић (ред.), *Поетика српске књижевности: зборник радова*, Beograd: Институт за књижевност и уметност, Научна књига, 299-307.
24. Дамњановић 1987: М. Damnjanović, Poreklo književnih rodova iz suštine jezika, u: *Teorijska istraživanja – 4; Književni rodovi i vrste – teorija i istorija – 2*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 7-47.
25. Дерида 1980: J. Derrida, The Law of Genre, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), Chicago, pp. 55-81.
26. Долежел 1997: L. Doležel, Mimezis i mogući svetovi, *Reč: časopis za književnost i kulturu*, 4/30, Beograd, 74-83.
27. Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.
28. Ејхенбаум 1972: В. Ejhenbaum, *Književnost*, Beograd: Nolit.
29. Еко 2001: U. Eco, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia; Novi Sad: Budućnost.
30. Женет 1985: Ž. Ženet, *Figure*, Beograd: Vuk Karadžić.
31. Живковић 1994: Д. Живковић, Термин „слика” код српских приповедача у XIX веку, у: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. 2, Beograd: Просвета, 206-213.
32. Жол 2000: А. Jolles, *Jednostavni oblici*, Zagreb: Matica hrvatska.

33. Ибровац 1940: М. Ибровац, *Сликаство и књижевност у Француској*, Београд: Штампарија Милана Сибинкића.
34. Иванић 2008: Д. Иванић, Модели српске приповијетке 19. вијека, *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 73, Нови Сад, 115-128.
35. Коен 1995: М. Cohen, Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres, in: *Cinema and the Invention of Modern Life*, Edited by Leo Charney and Vanessa R Schwartz, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 227-252.
36. Кокер 2010: К. Кокер, *Будућност рата*, Београд: Завод за уџбенике.
37. Компањон 2001: *Демон теорије*, Нови Сад: Светови.
38. Кон 1997: Д. Кон, Оптика и моћ у роману, *Реč*, 4/31, 65-71.
39. Константиновић 1989: З. Konstantinović, Tekst u kontekstu, u: N. Milić (red.), *Теоријска истраживања – 5; Tekst u kontekstu*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Rad, 5-10.
40. Лабов 1984: W. Labov, Preobražavanje doživljaja u sintaksu pripovjednog teksta, *Revija: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, XXIV/2, оžујак – траванј 1984, Osijek, 46-78.
41. Лешић 1988: З. Лешић, Причање као врста књижевног дискурса, у: Н. Петковић (ред.), *Поетика српске књижевности: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Научна књига, 245-254.
42. Лешић 1989: З. Lešić, Književni žanr kao kontekst književnog djela, u: N. Milić (red.), *Теоријска истраживања – 5; Tekst u kontekstu*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Rad, 21-30.
43. Лешић 2003: З. Lešić, *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, Београд: Народна књига – Alfa.
44. Лоафер 1989: С. Лоафер, Природа кратке приче, *Градина*, 24/1, Ниш, 52-61.
45. Лотман 1975: Iu M. Lotman, Theater and Theatricality in the Order of Early Nineteenth Century Culture, *Soviet Studies in Literature*, Vol. 11, Issue 2-3, London, 155-185.
46. Марголин 1997: Ј. Margolin, Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva, *Реč: časopis za književnost i kulturu*, 4/30, Београд, 88-100.
47. Марковић 1960: С. Марковић, *Сабрани списи, I*, Београд: Култура.
48. Марковић 1965: С. Марковић, *Сабрани списи, III*, Београд: Култура.

49. Маркус 2004: S. Marcus, The portière and urban observation, in: *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Edited by Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski, New York, London: Routledge, 348-358.
50. Мекхејл 1996: В. Мекхејл, Stvarno, u poređenju sa čim?, *Reč: časopis za književnost i kulturu*, br. 28, Beograd, 112-118.
51. Мелетински 1996: Ј. Мелетински, *Историјска поетика новеле*, Нови Сад: Матица српска.
52. Мелетински 2005: Ј. Мелетински, *Историјска поетика А. Н. Веселовског и проблем порекла приповедне књижевности*, у: А. Веселовски, *Историјска поетика*, Београд: Zeptr book world, 693-714.
53. Мелетински 2009: Ј. Мелетински, *Увод у историјску поетику епа и романа*, Београд: Српска књижевна задруга.
54. Милић 1987: N. Milić, Pojam hibridnog žanra u savremenim književnim teorijama, u: *Teorijska istraživanja – 4; Književni rodovi i vrste – teorija i istorija – 2*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 99-125.
55. Милић 1989: N. Milić, Tekst i tekst u kontekstu: dekonstrukcionistička teza, u: N. Milić (red.), *Teorijska istraživanja – 5; Tekst u kontekstu*, Beograd: Institut za književnost i umetnost: Rad, 85-91.
56. Милосављевић Милић 2016: S. Milosavljević Milić, *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*, Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu; Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
57. Мукаржовски 1987: Ј. Мукаржовски, *Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i poetike*, Beograd: Nolit.
58. Петковић 1984: Н. Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд: БИГЗ; Приштина: „Јединство”.
59. Платон 2002: Platon, *Država*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
60. Полањи 1984: L. Polanyi, Što nam mogu reći priče o svijetu svojih pripovjedača, *Revija: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, XXIV/2, ožujak – travanj 1984, Osijek, 79-96.
61. Принс 1980: G. Prince, Introduction to the Study of the Narratee, in: *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Edited by Jane P. Tompkins, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 7-25.

62. Принс 1985: G. Prince, The Narratee Revisited, *Style*, Vol 19, No. 3 (Fall 1985), Penn State's University Park, pp. 299-303.
63. Пропп 1982: В. Пропп, *Морфологија бајке*, Београд: Просвета.
64. Рабинович 1977: P. Rabinowitz, Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences, *Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 1 (Autumn 1977), pp. 121-141.
65. Радуновић 2012: D. Radunović, *Rani Bahtin*, Београд: Službeni glasnik.
66. Рикер 1993: P. Riker, *Vreme i priča*, prvi tom, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
67. Рифатер 1990: M. Rifater, Referencijalna iluzija, *Treći program*, br. 85, Београд, 196-202.
68. Солар 1980: M. Solar, *Ideja i priča: aspekti teorije proze*, Загреб: Знанје.
69. Солар 1985: M. Solar, Теорија новеле, у: М. Шутић (ред.), *Теоријска истраживања – 3; Књижевни родови и врсте – теорија и историја – 1*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 37-83.
70. Старобински 2009: Ž. Starobinski, *Otkrivanje slobode: 1770-1780; 1789: znamenja razuma*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
71. Тињанов 1970: J. Tinjanov, Књижевна чињеница, у: А. Петров (ред.), *Poetika ruskog formalizma*, Београд: Просвета.
72. Тињанов 1970: J. Tinjanov, О књижевној еволуцији, у: А. Петров (ред.), *Poetika ruskog formalizma*, Београд: Просвета.
73. Тодоров, Беронг 1976: T. Todorov, R. Berrong, The Origin of Genres, *New Literary History*, Vol. 8, No. 1, Baltimore, pp. 159-170.
74. Тодоров 1987: С. Тодоров, *Uvod u fantastičnu književnost*, Београд: Рад.
75. Успенски 1979: В. Успенски, *Poetika kompozicije; Semiotika ikone*, Београд: Nolit.
76. Фелан 1996: J. Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Columbus: Ohio State University Press.
77. Фелан 2007: J. Phelan, *Experiencing fiction: judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative*, Columbus: The Ohio State University Press.
78. Фишелов 1999: D. Fishelov, The Birth of a Genre, *European Journal of English Studies*, Vol. 3, No. 1, London, pp. 51-63.

79. Флоренски 2013: P. Florenski, *Prostor i vreme u umetničkim delima*, Beograd: Službeni glasnik.
80. Фладер, Гизек 1984: D. Flader i M. Giesecke, Pričanje u psihoanalitičkom intervjuu – studija jednog tipičnog slučaja, *Revija: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, XXIV/2, ožujak – travanj 1984, Osijek, 131-172.
81. Фром 1989: E. Fromm, *Anatomija ljudske destruktivnosti, druga knjiga*, Zagreb: „Naprijed”, Nolit.
82. Хамбургер 1976: K. Hamburger, *Logika književnosti*, Beograd: Nolit.
83. Хансен 1996: G. Hansen, Kenneth Burke's Rhetorical Theory within the Construction of the Ethnography of Speaking, *Folklore Forum*, Vol. 27, Issues 1-2, Bloomington, pp. 50-59.
84. Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi.
85. Шкловски 1985: V. Šklovski, *Energija zablude*, Beograd: Prosveta.
86. Хегел 1986: G. V. F. Hegel, *Estetika*, knj. I, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
87. Џејмсон 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, Beograd: Rad.
88. Штајгер 1978: E. Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, Beograd: Prosveta.

8. 4. Енциклопедије и речници

1. Бити 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
2. Газда, Маковска 2015: G. Gazda, S. Makovska (red.), *Rečnik književnih rodova i vrsta*, prevela Ivana Đokić Saunderson, Beograd: Službeni glasnik.
3. Глишић и др. 1991: Славица Глишић и др. (ред.), *Српска библиографија: књиге: 1868 – 1944*, књ. 7, Суботица: Бирографија.
4. Даль 2002: В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4 т., Москва: Русский язык.
5. Дикро, Тодоров 1987: O. Dikro, C. Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku II*, Beograd: Prosveta.
6. ЕЛУ 1962: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, knj. 2, D-Ini, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
7. Живковић 2001: D. Živković (red.), *Rečnik književnih termina*, Banja Luka: Romanov.
8. *Литературная энциклопедия* 1934: Очерк, *Литературная энциклопедия*: Т. 8. — [М.]: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во "Сов. Энцикл.", [<http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le8/le8-3812.htm>]. 26. 7. 2017.
9. Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
10. *Речник српскохрватскога књижевног језика* 1990: др Михаило Стевановић (ред.), др Светозар Марковић, Светозар Матић, Павле Рогвић, др Митар Пешикан, Србислава Ковачевић, др Даринка Гортан – Премк, *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 5, П-С, Нови Сад: Матица српска.
11. Тимофејев, Венгров 1963: Л. Тимофеев, М. Венгров (ред.), *Краткий словарь литературоведческих терминов*, Москва: Учпедгиз.

8. 5. Интернет извори

1. Якимович 1963: Якимович, Т. *Французский реалистический очерк. 1830-1848 гг.*, [http://psujourn.narod.ru/lib/jac_frsI1.htm]. 21. 7. 2017.
2. Ловцова 1954: Ловцова, О. В. Политические и социально-бытовые очерки Бальзака 30-х годов XIX века, *Учен. записки МГПИ им. Ленина*, т. 86, [http://psujourn.narod.ru/lib/pss_bal.htm]. 26. 7. 2017.
3. Шмид 1992: Schmid, Wolf. "Narratee". *The living handbook of narratology*. [<http://www.lhn.uni-hamburg.de>]. 31. 10. 2016.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Ана Живковић, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Слика - жанр српске реалистичке прозе

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној и електронској форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У Крагујевцу, 27.11.2017. године,

Ана Живковић

потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Ана Живковић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Слика - жанр српске реалистичке прозе

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету

Универзитета у Крагујевцу, и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам

не дозвољавам¹

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

У Крагујевцу _____, 27.11.2017. године,

Ана Жубковит

потпис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>