

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Бранко А. Илић

ХОМОДИЈЕГЕТИЧКО ПРИПОВЕДАЊЕ  
У СРПСКОМ РОМАНУ

докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF FILOLOGY

Branko A. Ilić

HOMODIEGETIC NARRATION  
IN THE SERBIAN NOVEL

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016.

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Бранко А. Илич

ГОМОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ  
ПОВЕСТВОВАНИЕ  
В СЕРБСКОМ РОМАНЕ

Докторская диссертация

Белград, 2016.

## Подаци о ментору и члановима комисије:

---

**Ментор:** Проф. др Тања Поповић, редовни професор  
Филолошки факултет Универзитета у Београду

### **Чланови комисије:**

Проф. др Адријана Марчетић, редовни професор  
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Проф. др Михајло Пантић, редовни професор  
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Проф. др Виолета Јовановић, редовни професор  
Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу

---

---

---

---

**Датум одбране:** \_\_\_\_\_

**Датум промоције:** \_\_\_\_\_

*Душанки и Цанейу...*

## ХОМОДИЈЕГЕТИЧКО ПРИПОВЕДАЊЕ У СРПСКОМ РОМАНУ

### Резиме:

Рад представља покушај теоријског укрштања два различита књижевна научна приступа: са једне стране непосредно је заснован на нараторолошким поставкама најутицајнијих аутора краја XX века (посебно на Женетовој теорији приповедања), док са друге подразумева јасну књижевноисторијску перспективу, и то жанровски прецизно профилисану – организован је као једна специфична повест српског романа. Извршено читалачко истраживање и анализа текстова тежили су да у исто време обухвате и *посијуике* и *облике*, односно да испитају примену једне посебне приповедне технике (хомодијегетичког приповедања) у конкретној прозној форми (роману) у дужој дијахронијској перспективи. Показало се да је *прича* о хомодијегетичком роману у исто време и повест српског романа у целини.

Специфичност нашег проучавања *хомодијегетике* огледа се у томе што она подразумева ауторску *стирањеију* која надилази *приповедну технику* у уобичајеном смислу речи. *Хомодијегетичка нарација* јесте дефинисана у *женетовском* значењу тог појма – као облик приповедања у коме приповедач припада свету књижевног дела, међутим, рад се бави српским романом у коме хомодијегетичко приповедање, осим што је доминатни наративни облик, у исто време одређује и *композициону поставку* наративне целине. Испитали смо, дакле, међусобну повезаност једног, јасно издвојеног, наративног модела, са *дужим* (дакле, не приповетка) *фикционалним* (не аутобиографија) прозним обликом какав је роман.

Дијахронијска перспектива подразумева да смо истраживањем обухватили повест српског романа од краја *романтизма* (када је објављен први текст овог типа) до најаве *посимодерне*, сматрајући осамдесете године XX века границом

послератног периода, односно заокружили временско раздобље од приближно 120 година. Рад је подељен на неколико сегмената који прате књижевноисторијски низ српског романа, укључујући реализам, међуратни авангардни покрет, различите фазе књижевности друге половине XX века, закључно са фундаменталним променама у поставкама послератног модернизма током седамдесетих година.

Наглашава се чињеница да је српски роман у коме је хомодијегетичко приповедање преовлађујући наративни поступак и, у исто време, обликотворни композициони принцип, незаобилазни део сваког од прелазних периода између главних књижевноисторијских раздобља нове српске књижевности. Осим тога, овај облик наратије је средином друге половине XX века постао и најзаступљенији наративни модел у српском роману.

Првих неколико хомодијегетичких текстова у књижевноисторијском низу пружили су нам могућност да изградимо својеврсну интерну типологију субжанровских модела коју смо могли следити до краја истраживаног периода. И, коначно, међусобно раздвојене текстове у дијахронијском следу упоредили смо на основу заједничких особина које би се морале довести у везу са коришћеном наративном техником, односно показали да неки од основних елемената књижевне структуре, независно од књижевноисторијског периода, бивају одређени изабраним приповедним поступком.

**Кључне речи:** хомодијегетичко приповедање, српски роман, историја српског романа, наративне технике, хомодијегетички запис, сказ-приповедање, наратија *шока свесџи*,

**Научна област:** Наука о књижевности

**Ужа научна област:** Теорија књижевности

**УДК број:** 82.31

## **HOMODIEGETIC NARRATION IN THE SERBIAN NOVEL**

### **Summary:**

The work represents an attempt at theoretical cross-section between two different literary scholarship approaches: on the one hand it is indirectly based on narrative settings of the most influential authors of the end of the twentieth century (especially on Genette's narrative theory), while on the other hand it implies a clear literary-historical perspective which is organized as a specific history of the Serbian novel. The carried out book research and text analyses aspired to comprise both techniques and forms at the same time, i.e. to explore the implementation of a special narrative technique (homodiegetic narration) in a prose form (novel) in a long-term diachronic perspective. The story about the homodiegetic novel has proved to be the history of the Serbian novel at the same time.

The specificity of our homodiegesis research lies in the fact that it means the author's strategy which surpasses the narrative technique in a usual sense of the word. Homodiegetic narration is defined in Genette's meaning of that term— as a form of narrative in which the narrator belongs to the world created by literary text. However, the work deals with the Serbian novel in which homodiegetic narration, besides being a dominant narrative form, also determines a composition setting of a narrative whole. We have explored, therefore, a mutual correlation of a clearly identified narrative model with a longer (hence, it is not a short story) fictional (not an autobiography) prose form such as novel.

A diachronic perspective implies that in our research we have comprised the history of the Serbian novel from the end of the Romantic period (when the first text of that kind was published) until the first signs of the Postmodernism, considering the eighties of the twentieth century as a borderline of the Post War period. In other words



we have looked into the period of approximately 120 years. The work is divided into several segments which follow literary historical sequence of the Serbian novel including Realism, The Avant-gardes Literary Movement between the Two World Wars, different literary phases of the second half of the twentieth century, together with fundamental changes in the settings of the post-war Modernism during the seventies.

We emphasise the fact that the Serbian novel in which homodiegetic narration is the dominant narrative technique and, at the same time, modelling composition principle, is an indispensable part of each transitional period between the main literary historical periods of the New Serbian Literature. Besides, this form of narration became the most dominant narrative model in the Serbian Novel in the mid-twentieth century.

A few of the first homodiegetic texts in the literary-historical sequence gave us the opportunity to build a kind of internal typology of sub-genre models which we were able to follow until the end of our research period. And, finally, we compared the texts separated in diachronically order according to the characteristics they have in common which should be connected with the use of narrative technique, i.e. we showed that some of the basic elements of literary structure, which do not depend on literary historical period, are determined by a chosen narrative technique.

**Key words:** homodiegetic narration, Serbian novel, history of Serbian novel, narrative techniques, homodiegetic written narration, skaz-narration, flow of consciousness narration.

**Scientific area: Literary Science**

**Special scientific area: Theory of Literature**

**UDC: 82.31**

# ГОМОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ В СЕРБСКОМ РОМАНЕ

## **Аннотация:**

Работа представляет собой попытку теоретического описания пересечения двух различных литературных подходов к толкованию сербского романа. Исследование построено на основе работ наиболее влиятельных литературоведов, писавших о нарративе в конце XX века (в основе – теория повествования Женетта). В работе выделены литературно-исторические границы, жанры, которые определяют выбор материала для анализа. Исследуются романы на сербском языке. Акцент сделан на точке зрения читателя-автора и в то же время исследование включает в себя формы филологического анализа: гомодиегетическое повествование в романе рассмотрено в диахронии. Оказалось, что история диегетического романа включена в толкование сербского романа в целом.

Специфика нашего исследования гомодиегетизиса включает в себя стратегию автора, которая выходит за рамки повествования. Гомодиегетическое повествование определено Женеттом как форма повествования, в которой рассказчик принадлежит миру литературного произведения. Работа посвящена сербскому роману, в котором гомодиегетическое повествование, помимо того, что является доминирующей повествовательной формой, также определяет композиционный настрой повествовательного целого. Таким образом, была рассмотрена взаимосвязь повествовательной модели с жанром художественного романа.

Диахроническая перспектива означает, что в наше исследование была включена история сербского романа с периода позднего романтизма (когда опубликована первая работа) до постмодернизма, рассматривая восьмидесятые годы XX века как границу послевоенного периода, то есть было охвачено около

120 лет истории литературы. Работа включает этапы развития сербского романа, в том числе реализм, авангардное движение в межвоенный период, различные этапы литературы второй половины XX века, включая изменения, лежащие в основе формирования послевоенного модернизма в семидесятых годах.

В работе подчёркнут тот факт, что сербский роман, в котором гомодиегетическое повествование является доминирующей моделью, в то же время формирует композиционный принцип, и является незаменимой частью каждого из переходных периодов между главными этапами периодизации сербской литературы. Кроме того, эта модель повествования в середине второй половины XX века стала самой распространённой в сербском романе.

Несколько первых гомодиегетических текстов в литературно-историческом процессе дали возможность выстроить внутреннюю типологию поджанров, на которую мы опираемся в данном исследовании. В заключении выделенные в диахроническом ряду тексты были сопоставлены на основе общих характеристик, связанных с используемой повествовательной техникой, и было показано, что некоторые из основных элементов литературной структуры, независимо от литературно-исторического периода, определяет выбранная модель повествования.

**Ключевые слова:** гомодиегетическое повествование, сербский роман, история сербского романа, модель повествования, гомодиегетическая запись, сказ-рассказывание, повествование потока сознания.

**Научная область:** Литературоведение

**Специальная научная область:** Теория литературы

**УДК:** 82.31

## Садржај:

### УВОД

---

<i>Хомодијегетички роман</i> као засебни приповедни жанр .....	1
0.1. Хомодијегетичка наратија – приповедач као <i>учесник</i> .....	2
0.2. <i>Хомодијегеза</i> – наративни поступак и композициони принцип .....	13
0.3. „Права“ и „измишљена“ аутобиографија.....	27
0.4. <i>Хомодијегетичко приповедање</i> и српски роман .....	38
0.5. Општа типологија хомодијегетичког приповедања .....	47

### ПРВИ ДЕО

---

#### Почеци српског хомодијегетичког романа:

<i>од романтизма до авангарде</i> .....	56
1.1. Јаков Игњатовић: <i>Тридесет година из живота Милана Наранџића</i> – први српски хомодијегетички роман .....	57
1.2. Лазар Комарчић: <i>Један разорен ум</i> – први почетак српског хомодијегетичког романа .....	77
1.3. Милош Црњански: <i>Дневник о Чарнојевићу</i> – први велики хомодијегетички роман српске књижевности .....	92
1.4. Три (типа) хомодијегетичк(ог) романа.....	114

## ДРУГИ ДЕО

---

Прелазни период:

хомодијегетички роман у доба модернизма .....	121
2.1. Српски хомодијегетички роман између два рата .....	122
2.2. „Агитпроп“ фаза и књижевна субверзија послератног модернизма.....	131
2.3. Нови почетак српског (хомодијегетичког) романа .....	140
2.4. Крај приповедних поставки послератног модернизма .....	154

## ТРЕЋИ ДЕО

---

„Златно доба“ хомодијегетичког романа: од послератног модернизма до постмодерне .....	163
3.1. <i>Прољећа Ивана Галеба</i> – повратак на хомодијегетички запис .....	164
3.2. <i>Дервиш и смрт</i> – хомодијегетика као остварени композицијски принцип .....	182
3.3. <i>Сказ-романи Драгослава Михаиловића</i> – хомодијегетички наратор као усмени казивач .....	199
3.4. Данило Киш: улазак у <i>постмодерну</i> .....	224
3.5. Борислав Пекић: стратегија пронађеног рукописа.....	243

## ЗАКЉУЧАК

---

Српски хомодијегетички роман .....	263
4.1. Ка историји српског хомодијегетичког романа .....	264
4.2. Ка поетици српског хомодијегетичког романа .....	277
Извори.....	291
Литература.....	295

## **УВОД**

---

Хомодијегетички роман као засебни приповедни жанр

## 0.1. Хомодијегетичка нарација – приповедач као учесник

### 0.1.1.

Постоји у Андрићевој „Проклетој авлији“, роману који се из више разлога може сматрати средишњим приповедачким делом овог аутора, али, у извесном смислу, и средишњим текстом читаве српске прозе XX века<sup>1</sup>, она, сада већ чувена, сцена у којој трагични јунак приче, младић Тамил, у својеврсном трансу који траје неколико дана, изговара потресну *Повесћ о Цем-султану*. За све то време присутни слушалац његовог казивања, фра Петар, мада потпуно свестан да необични сабеседник, приповедајући „своју“ причу, неумитно тоне у лудило, и да је основна (и света) људска дужност да причаоца пробуди и са тог пута без повратка одврати, и сâм опчињен причом и причањем ћутећи наставља да слуша, из дана у дан, не покушавајући и не усуђујући се ни у једном тренутку да га прекине. Смештена у кулминацијски сегмент романа, ова необична „повезаност“ приповедача и слушаоца до те мере је интензивна и напрегнута (као ни једна друга веза између иначе многобројних причалаца и слушалаца у овом роману) да, све док траје грозничаво казивање младића, читав свет *Проклетје авлије*, тако исцрпно и натуралистички снажно грађен до тада, најједном бива потиснут и привремено затамњен снагом и израженом „реалношћу“ ове нове приче.

Оправдано је претпоставити да изузетан положај *Тамилове повесћи* унутар славног Андрићевог романа никако није произвољан и још мање да је случајан. Хронолошки старија од свих осталих у књизи и најмање повезана са житељима „авлије“, прича о трагичној историји једног човека кога у време приповедања одавно више нема, као и о једнако несрећној судбини његовог фанатичног

---

<sup>1</sup> У опсежној анкети проведеној међу српским писцима током 2011. године, на постављено питање: *који српски роман најбоље одсликава XX век*, већина се одлучила управо за овај Андрићев текст (Политика, 7. мај 2011).



биографа и духовног двојника, показује се као кључна за разумевање значења читавог текста. Композиција „Проклете авлије“, чија стожерна тема, *андрићевска* у највећој мери, и јесте *сáмо и́ришоведање*, организована је тако да колико год речена прича била „по себи“ занимљива и симболички снажна, ипак се њена важност и смисао очитују пре свега у начину како је „изведена“ у склопу шире целине којој припада.

Поменути сегмент текста у првом тренутку изгледа сасвим очекивано – као да само понавља и потврђује претходно већ успостављени наративни *образац* према коме се још један од ликова романа, ступивши на сцену, представља као нови приповедач, да би, затим, и сáм започео казивање своје сопствене *(и)сѝорије*. Међутим, ова (последња) прича је другачије припремљена. Уведена је у ткиво романескне целине веома пажљиво, сложеним поступком композиционог јукстапозиционирања и уоквиравања који ће је коначно учинити различитом од свих осталих у књизи. Састављена из неколико делова, дата је модуларно и „изведена“ из више одвојених фаза: у почетку је само наслућује и иницира један приповедач (фра Петар), затим испрекидано и несигурно започиње други (Хаим), да би је у сасвим измењеном регистру наставио и, потом, управо у помињаном драматичном финалу, довршио трећи (сáм младић Ћамил). Са друге стране, у односу на „остатак“ романа, постављена је као једна засебна, издвојена целина унутар врло широког и мозаично изведеног приповедања о „стамболском притвору и његовим житељима“, као више пута уметнута прича у причи, јер њен коначни облик иницијални приповедач успева да *склоји* тек много година касније, приповедајући је непознатом младићу у Босни, кроз чије сећање, заправо, она једино и долази *до нас* (јер фра Петар је већ умро, како смо сазнали још на самом почетку књиге и пре почетка било каквог причања).

Колико год изгледало тешко и теоријски проблематично установити објективне вредносне параметре према којима би се један текст могао поставити на пиједестал најбољег у извесном жанру, па је, у том смислу, и поред очигледних квалитета ипак беспредметно проглашавати *Проклећу авлију* најбољим (или најзначајнијим) романом наше књижевности, толико се чини несумњивим да ово Андрићево дело по свему заслужује назив нашег најбољег *романа о и́ришоведању* (Тартаља 2013: 129-218). Као у мало коме другом српском приповедном тексту,

његов метапоетички слој не само да равноправно учествује у изградњи сложене тематске и значењске структуре целине, већ управо поменута, савршено изведена *композициона слајлица*, са различитим причама и међусобно повезаним приповедачима унутар себе, представља неспориви уметнички врхунац дела.

Треба се, такође, подсетити и важног биографског податка да је Андрић одустао од објављивања обимне *Историје Цем-сулџана*, писане током три деценије и нарасле притом до књиге од преко 250 страна (Ђукић-Перишић 2012), да би је потом свео на само једно поглавље „Проклете авлије“ од свега десетак страница. Ова чињеница говори о драматично измењеној приповедачкој стратегији аутора, али, у исто време, указује и на Андрићево разумевање симболичког капацитета саме приче која према новој замисли, упркос томе што је сведена тек на своје основне контуре, добија још значајнију улогу – постаје језгро другог и другачијег текста. Замисао која је у ауторској радионици и сама већ добијала обресе романа Андрић је био спреман да „жртвује“ ради остваривања замашнијег уметничког ефекта. Њен потпуни смисао бива остварен превасходно положајем унутар нове структуре у коју је „уграђена“ и, да се послужимо Андрићу блиском симболиком, којој је тако узидана требало да обезбеди трајање и смисао. Ове чињенице указују да *Проклећу авлију* ваља читати и промишљати не само као један од несумњиво најуспелијих Андрићевих текстова, већ и као дело које се дословно може сматрати животним и тестаментарним.

Управо се у читалачком поступку спонтаног расклапања Андрићеве савршене *наративне мајрјошке*, што овај роман заправо јесте, процесу изведеном посредством неколико приповедача који читаоца до те средишње приче воде, крије тематски и значењски врхунац читавог текста. У тренутку када се до ње коначно дође, *Ћамилова прича*, тај *минијатурни роман* у роману, почиње сложеним семантичким и симболичким зрацима да из самог нуклеуса текста осветљава несводиви простор ауторове амбициозне уметничке замисли. Тек кроз ово необично младићево казивање коначно се уобличава главна идеја и право значење претходно формираног света романа. Приповедање о несрећном султановом брату има, у односу на средишњу причу о стамболском притвору, наглашено епизодни карактер, али њено избацивање из наратива лишило би *Проклећу авлију* не неког периферног сегмента целине већ управо најдубљег

смисла. Осим тога, без *Повести о Џем-султану* она би изгубила и епски потенцијал романа. Најкраће речено: лишен кратке Тамилове приче, (коју овај приповеда фра-Петру → који је приповеда непознатом-младићу-крај-прозора → који је „преноси“ читаоцу) текст о стамболској душегупки, њеним живописним и опскурним становницима, као и фантазмагоричном управнику, остао би, ипак, само још једна (одлична) Андрићева приповетка.

И управо онако како се роман *Проклећа авлија* смешта, метафорички речено, у средиште нове српске књижевности, као референтна тачка националне литературе у којој она, делом свог најистакнутијег приповедача, показује да је стекла свест о сопственој стваралачкој зрелости, као „репрезентативни израз и рефлекс те епохе“ (Пантић 1999: 327), тако и необично казивање несрећног младића проналазимо у самом епицентру различитих приповедних, тематских и метанаративних слојева овог невеликог текста и, упркос његовом релативно малом обиму, даје му замах *романа епохе*. Преведено на технички прецизан језик модерне наратологије фамозна „Историја Џем-султана“ припадала би *меџа-меџа-меџадијеџеџичком* слоју наратије, али, много једноставније речено, ова прича уистину представља, да останемо још мало у метафоричком дискурсу, *само срце* Андрићевог ремек-дела.

#### 0.1.2.

Постоји оправдан разлог за то што овај рад, посвећен српском *хомодијеџеџичком роману*, не започињемо очекиваном експликацијом књижевнотеоријских или наратолошких премиса на којима ће почивати, већ подсећањем на *Проклећу авлију*, дело које, објективно гледано, и не припада корпусу текстова којима се намеравамо бавити. Упркос томе што је приповедан у другачијем наративном кључу, показале се да Андрићев роман, боље него било који други теоријски или фикционални текст, указује на саму суштину проблема који желимо испитати. Наиме, описани *необични њреображај* наратора, посматран (и у роману приказан) као догађај по себи, који се дословно „одиграва“ током самог причања, иако сâм приповедачки изведен по другачијем моделу,

најнепосредније је и врло тананим и осетљивим нитима повезан са нашом темом. Он очигледније од било каквог теоријског увода открива саму основу посматраног приповедног става, *хомодијетичкој приповедања*, указујући одмах на његову *техничку*, али и *феноменолошку* страну.

Изненађујућа и фасцинантна *промена* којом је био толико ужаснут и опчињен слушаца Тамилове приче, а он из своје позиције у тексту, мотивацијски сасвим оправдано, читаоцу открива пре свега њену психопатолошку природу, у исто време упућује и на нешто за нас много занимљивије – на *преображај* наративног модела. Средишњи моменат драматичног финала Андрићевог романа и јесте тај судбоносни *чин* младићевог *прекорачења* душевног, али и наративног прага – у равни приче неопозив и, како ћемо се уверити на самом крају, по приповедача кобан – чин који свему испричаном даје недвосмислено трагичну димензију. Управо је то кључни тренутак романескне целине у коме се један од многобројних наратора романа издваја од осталих и постаје прави *Приповедач* – онај који се, за разлику од свих претходних, без било каквих компромиса ставља у службу *Приче*. Његова посвећеност Причи и Причању може се мерити једино величином жртве коју је због ње спреман да прихвати. Иако фра Петар тога и није одмах свестан, *метаморфоза начина казивања* пресудно одређује његов однос и према изговараној причи и према причаоцу:

Фра Петар се није право ни сећао кад је у ствари почела та прича без реда и краја. Исто тако није одмах ни приметио тренутак, тешки и одлучни тренутак, у ком је Тамил јасно и први пут са посредног причања туђе судбине прешао на тон личне исповести и стао да говори у првом лицу.

*Проклећа авлија* (Андрић 1991: 92)

Пажљиво читање поменутих поглавља романа показује да се у тексту, уз ретке изузетке који заправо служе само као илустрација наративног модела, много чешће описује Тамилев приповедачки *носивајак* него што се заиста „приступа“ његовој конкретној примени. Ипак, на основу фра-Петровог сведочења потпуно је јасно у ком правцу се младићев *начин* причања променио и о каквом се приповедном моделу овде ради: колико год то од Андрићева могло бити

неочекивано, откривамо да се у брижљиво грађеном „срцу“ његовог чувеног „романа о приповедању“, налази управо – *хомодијетичка нарација*.

Цитирани одломак заиста може да послужи и као живописна и метафорична слика наративног модела којим се у овом раду намеравамо бавити, али то није главни разлог зашто га овде помињемо. Да ствар буде занимљивија, не само да речени тип приповедања „игра истакнуту улогу“ у овом славном тексту, већ Андрић у њему наслућује, како у једном „роману о приповедању“ и треба очекиватим, најдубље истине о природи самог *хомодијетичкој иосиуика*, као и о приповедању уопште.

Чињеница да је Андрићев избор у одређеној мери неочекиван, неминовно води питању шта је то што у оквирима сложене наративне поставке *Проклеће авлије* „приповедање несрећног младића“ чини тако изузетним. И, осим тога, на трагу нашег сопственог промишљања хомодијетичког приповедања, зашто је оно аутору било неопходно?

### 0.1.3.

Пре разматрања постављених питања неопходно је подсетити да Тамил припада оној одабраној групи приповедача, заједно са Хаимом и фра Петром, који врло мало или нимало не говоре о себи. Док сви остали наратори *Проклеће авлије* (назовимо их овом приликом *наивним* приповедачима) не успевају да се одвоје од сопствене перспективе посматрања и промишљања живота, и говоре једино о личним („стварним“ и измишљеним) доживљајима, о сопственим сновима и страховима, поменути тројица (*свесних* приповедача) сведоче искључиво о судбини Другог. Они поседују ону неопходну ширину сагледавања и разумевања живота до које и долазе, да парафразирамо термин Жана Русеа (Русе 1995), управо одустајањем од сопственог *приповедачкој нарцизма*. Међутим, Андрићеве приповедачи то чине на различите начине. Једна детаљнија наратолошка анализа овог текста показала би да је сваки од поменути тројице обележен особинама које указују, између осталог, и на посебан наративни модел, што *Проклеће авлије* чини

и својеврсним, у оквирима наше литературе непревазиђеним, метапоетичким књижевним трактатом о могућностима приповедања.

Тако, на пример, када говори о личности Хаима, Андрић у самом тексту, исцртавајући лик овог вечито уплашеног и болесно опрезног човека, даје уџбенички опис *нефокализованої хетїеродијетїетїичкої нараїїора* или, како га једноставнијим језиком назива један проницљиви тумач Андрићеве прозе – пример *свезнајућеї иїриїоведача* (Тартаља 2013: 151):

[О]н је ишао много даље од оног што обичан, здрав човек може да види и сазна. Призоре који су се одиграли између двоје људи, без сведока, он је знао да исприча до невероватних појединости и ситница. И није само описивао људе о којима прича него је улазио у њихове помисли и жеље, и то често и у оне којих ни сами нису били свесни, а које је он откривао. Он је говорио из њих.

*Проклетїа авлија* (Андрић 1991:53)

Овим карактеристикама приповедача Хаима треба придружити и особине средишњег наратора, фра Петра, нараторолшки свакако најзанимљивијег међу тројицом, јер преузима важну улогу оног ко *екстїрадијетїетїички* уоквирава многобројне *унуїїрашње* приче текста, а да се притом и сам налази *унуїїар* оквирног приповедања романа у целини, односно представља део „размишљања младића-крај-прозора“. Фра-Петар, строго узевши, упркос повлашћеном положају у оквиру наративне структуре текста, у „техничком“ смислу означава само још једну *инїїрадијетїетїичку* позицију по себи. Осим тога, његов положај у односу на изграђени свет романа могао би бити у исто време и *хомодијетїетїички*, када би приповедач заиста казивао својим гласом (што он, додуше, само у ретким приликама и чини, и тада се „чује“ фра-Петров ијекавски говор – поуздани сигнал његовог непосредног оглашавања). То, међутим, у претежном делу текста није случај, пошто Андрић и овог пута „посредује“ и трансформише његово казивање преображавајући га у *хетїеродијетїетїичко* (па је отуд главни део приповедања у роману доследно проведено екавски). Улога овог наратора, независно од наративног нивоа на коме се налази, ипак највише одговара класичном Штанцловом *аукїїоријалном иїриїоведачу* (1987: 30-31). Отуд може да изгледа још необичније да је међу свом тројицом наратора ако не „најзапосленији“ и

формацијски најважнији, а оно свакако сижејно најистакнутији управо последњи – Тамил.

Оно што приповедање „младића из Смирне“ пресудно разликује од наратије остале двојице и што чини суштину његовог преображаја, о коме тако потресено сведочи фра Петар, јесте неочекивани повратак на *прво лице* приповедања, до тада карактеристично за групу *наивних* наратора каквих је већ било неколико у роману (Заим, „човек атлетског узраста“ итд). Међутим, у овом случају не треба говорити о *повраћу* у правом смислу речи, јер *нови приповедач* није заробљен субјективном визуром несвесног говорења о сопственом животу која је била карактеристична за помињане претходнике. У Тамиловој наратији, уместо једноставне перспективе личног казивања о себи, препознајемо сложену и неочекивану позицију персонализованог приповедања о *групи*. Пред „нашим“ очима догађа се својеврсно удвостручавање приповедачког „ја“, необична *конвергенција* наратора и лика (Русе 1995: 18) – заправо, из личне перспективе, из субјективног ракурса, приповеда се прича о другоме. Промена тако неочекивана и драстична да и *слушалац* који јој присуствује бива потресен и њоме освојен. Према фра-Петровим признању, њему је, на крају, једино преостало да, и сâм у измењеном стању свести, грозничаво одслуша причу до завршетка. Отуд је Тамилова *хомодијеза* и дата као драмски и сижејни врхунац текста: у тим моментима он престаје да буде *само* приповедач своје приче, он постаје и њен *учесник*, а његов глас, упркос томе што *знамо* да је то немогуће, више није глас објективног историчара већ почиње да звучи као аутентични глас *изнутра*. И, као што смо раније истакли, кључни тренутак Андрићеве симболичне метанаративне поставке јесте улазак *последње* приповедача у наративно ткање романа, оног коме *само причање* постаје важније од сопственог *Ја* – о чему сведочи и потоња судбина Тамилова. За њега само, и ни за једног другог наратора у тексту, приповедање је дословно питање живота – и смрти.

Како се Андрић постарао да пружи и додатне метанаративне увиде у вези са изабраним приповедним моделом, одговоре на питања у вези са функцијом и положајем Тамиловог приповедања могуће је дословно потражити у самом роману. Наиме, „читати“ метапоетички слој *Проклеће авлије*, како се роман ближи крају, постаје једнако важно колико и следити мотивацијске нити основне

приче. Тако у самом тексту, управо иза претходно наведеног пасуса који открива и образлаже чудну позицију у којој се нашао фра Петар, узнемирени и неодлучни адресат Ћамиловог причања, наилазимо на својеврсну експликацију реченог приповедног модела. Након неколико параграфа у којима се описује фра-Петрова неспособност да изађе на крај са двоструким осећањим у себи, а потом објашњава његова „немоћ да поступи исправно“ и супротстави се младићевој „наративној трансгресији“, Андрић смешта једну јасно издвојену *експрадијејетичку ојаску*. Ради се о „размишљању“ за које не можемо поуздано рећи да припада ни фра-Петровој посматрачкој перспективи, нити визури било ког другог приповедача у причи (на то указује сама чињеница да је читав пасус смештен између заграда), већ представља „објективни“ коментар о приповедању у првом лицу:

(Ја! – Тешка реч, која у очима оних пред којим је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза онога што ми о себи знамо, изван наше воље и изнад наших снага. Страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно.)

*Проклећа авлија* (Андрић 1991:92-93).

Управо ово необично *поистовећивање* о коме говори наратор *Проклеће авлије*, та „чудна“ приповедачка позиција која (нам) даје моћ да проговоримо и „далеко испред или иза онога што ми о себи знамо“, приближава нас ономе што представља Андрићев најдубљи увид у моћ приповедања, али и основну тему нашег истраживања. Ради се о *приповедном облику* кога се славни нобеловац иначе „чувао“ и релативно га ретко користио, али му то није сметало да га у овом случају афирмише као средишње место приповедања уопште. Градацијски ређајући различите типове приповедача Андрић *хомодијејетичко приповедање* поставља на сам врх, као најнеобичнији а, у контексту ове приче, и једини бескомпромисни начин казивања.

Следи овакав Андрићев избор, желели смо да испитамо ту особену појаву у историји уметничких поступака када аутор свесно изабере приповедну стратегију обележену својеврсним „ћамиловским лудилом“ – да се прича о



*Друјоме* исприча као прича о *Себи*. Или да се прича о себи казује кроз стварање *двојника* у тексту, као поистовећивање „које нас заувек везује са оним што смо замислили и рекли“.

Међутим, у исто време, потпуно је јасно да то „ја“ које проговара унутар једног *хомодијегетичког романа* задобија и свој сопствени живот. Како каже Жан Русе, успостављена истовестност, ако постоји, иде од аутора према ономе који заузима „његово место“ да би причао о себи у својој књизи (Русе 1995: 9). Занимало нас је на који се то начин увођењем *личног* становишта у приповедање, према замислима аутора новог романа из средине прошлог века, „постиже некакав виши степен истинитости“ (Битор 1975: 484). Упад хомодијегезе „фикционализује и објективни дискурс, мења, преусмерава његову истину, чини да и он казује оно што не казује, да више зна но што зна да зна“, каже један филозофски опредељен тумач хомодијегетичког приповедања (Кордић 2000: 8). Хтели смо да осветлимо, у контексту српског романа, способност аутора да се искључиво кроз непосредно приповедање јунака приче његовом слушаоцу, он сâм обрати читаоцу и тиме на посредан начин, опет, проговори о себи.

Мада су, како општа тако и специфична, наратолошка питања у интерпретацијама наше романескне прозе релативно честа тема, пада у очи да се проблемом једног издвојеног *приповедног типа* испитиваном у дужем дијакхронијском низу није бавио нико. Пажњу нам је привукло и то што чак и летимичан преглед повести српске књижевности открива врло занимљиву појаву. Наиме, кроз читав деветнаести и све до половине двадесетог века, хомодијегетичких романескних текстова било је зачуђујуће мало. Заправо, упркос драматичним поетичким менама од романтизма до авангарде, *хомодијегеза* је само спорадично присутни приповедни облик у српском роману. Посматрано из перспективе друге половине двадесетог века поменута спорадичност у претходном периоду делује још необичније, пошто, почев од педесетих и шездесетих година, *хомодијегетички тип* постаје најчешћи приповедни „модел“ српског романа. Већ нам се овај податак учинио довољно интригантним за започињање истраживања и, у исто време, наговестио извесне „задатке“ које би ваљало обавити пре покретања опсежнијег посла анализе.

Отуд смо покушали да најпре пронађемо почетке оваквом начину приповедања у српском роману. Изненадило нас је да таквих текстова у деветнаестом веку има веома мало и да даље од Јакова Игњатовића није ни потребно ићи. Осим тога, првих неколико романа у књижевноисторијском низу већ су нам пружили могућност да истражимо његове различите облике и, у складу са тим, изградимо својеврсну типологију субжанровских модела. И, коначно, покушали смо да међусобно раздвојене текстове у дијахронијском следу повежемо на основу заједничких особина које би се могле довести у везу са приповедним поступком.

Пре него што у наредном поглављу поставимо теоријски оквир овом истраживању и омеђимо корпус текстова којима се намеравамо бавити, нека нам буде допуштено да нашу намеру да се упустимо у проучавање *српскої хомодијеїеїиичкої романа*, на самом крају, још једном изразимо андрићевским језиком. Парафразираћемо чувену реченицу из романа *Проклеїа авлија* у којој слушалац казивања сведочи о „чуду“ које се пред њим догађа, читавајући у цитирани текст и сопствене мотиве и циљеве који су нас до ове теме довели:

...попут фра-Петра ни *српска наука* није до сада регистровала кад је у ствари почела та прича без реда и краја. Исто тако није одмах ни приметила тешки и одлучни тренутак у коме је *српски роман* јасно и први пут са *їосредної* причања туђе судбине прешао на тон личне исповести и почео да „говори“ *хомодијеїеїиички*.

## 0.2. *Хомодијејеза* – наративни поступак и композициони принцип

### 0.2.1.

Већ читав један век, почев од руских формалиста до данас, промишљање и анализа *проблематике приповедања* непрекидно заокупља пажњу проучавалаца књижевности различитих теоријских провенијенција и идеолошких полазишта. Наратолошка питања су се, након свих обећавајућих узлета и истраживачких разочарења током претходних деценија, показала као наглашено интригантна али и теоријски најплодоноснија у оквиру модерне науке о књижевности. Данас, међутим, може изгледати да је *гоба наратологије* прошло и неповратно остало иза нас, да су се анализе приповедања, доскора у средишту књижевнотеоријских проучавања, преселиле на њихову маргину. Иако се чини да је нова методолошка парадигма, током прве деценије двадесет и првог века, и дефинитивно преузела оно место које је све до краја осамдесетих било резервисано за структуралистичка проучавања, ипак смо још увек далеко од тога да је о питањима приповедачког проседеа у науци о књижевности речена последња реч (Марчетић 2013). Број истраживача који објављују радове у вези са наратолошким поставкама (било да су „класичног“ или „посткласичног“ типа) изненађујуће је велик, како на прелазу између два века (Herman 1999: 1-27) тако и данас (Herman et al. 2012). Одбацити унапред наратолошку перспективу проучавања (књижевне) фикције као застарелу и превазиђену, једнако је погрешно и једнако наивно као и некадашње очекивање од структурализма да може дати коначне одговоре на сва важна питања науке о књижевности.

Идеја о јединственој и свеобухватној *наратологији*, онако како је то било уобичајено до пре само двадесетак година, уступила је место, у наше време – *наратологијама*, различитим приступима проблемима приповедања у контексту

*мултидисциплинарности* и отворености према другим теоријским мишљењима. Другим речима, налазимо се у „посткласичном“ добу наратолошких проучавања, а оно подразумева да се фундаментална питања приповедања и постављају и решавају на нов начин (Herman 1999: 1-27).

Иако наш примарни мотив није био да се овај рад по сваку цену мора уклопити у модерне наратолошке тенденције, ипак је замишљен као покушај теоријског укрштања два различита књижевнонаучна приступа. Био би, најпре, непосредно ослоњен на најугицајније, могло би се сада без задршке рећи и *класичне*, наратолошке поставке. Имамо права означити их тако јер су у пар протеклих деценија постале део заједничког и врло широко прихваћеног литерарнотеоријског наслеђа, чак и од стране оних тумача који нису много марили за структуралистички поглед на књижевност. Притом мислимо на, сада већ пола века старе, утемељивачке радове Кајзера, Штанцла, Бута и Барта (Кајзер 1973; Stanzel 1979; Штанцл 1987; Бут 1976; Барт 1979), а нарочито на нешто каснија капитална наратолошка остварења Женета, Бал, Кон и Римон-Кенан (Genette 1983, 1988; Бал 2000; Cohn 1978, 1999; Rimmon-Kenan 2002), да поменемо само најугицајније ауторе. Међутим, осим изворно наратолошке, рад подразумева и јасну књижевноисторијску перспективу, и то жанровски прецизно профилисану – биће конципиран као једна специфична повест српског романа. Укрштање два различита аспекта истраживања – наратолошког и књижевноисторијског – требало би да отвори простор за уочавање феномена који превазилазе карактеристике везане за књижевне формације и епохе. Наратолошки угао сагледавања могао би да се покаже као вишеструко функционалан, односно да омогући како разумевање значења конкретних књижевних текстова тако и односа између карактеристичних обележја књижевних формација.

Ваља одмах на почетку још једном напоменути да примарна тема овог рада није ни један од наведених аспеката сам по себи: речени приповедни поступак то не би ни могао бити јер би његова екстензивна обрада далеко превазишла постављени жанровски оквир (*хомодијегетичко приповедање* је, уосталом, још чешће у српској приповеци него у роману), нити је, са друге стране, историју (српског) романа могуће у раду овог формата целовито обухватити. Наша намера је ипак нешто скромнија од тога. Извршено читалачко истраживање и анализа

текстова тежили су да доведу у истовремени фокус и *ѿосѿуѿке* и *облике* (Иванић 2002: 107-118), односно да проуче примену једне специфичне (приповедне) технике у конкретној прозној форми. Притом, очекивали смо да ће предложено испитивање међусобне повезаности датог наративног *ѿосѿуѿка* (хомодијегетичког приповедања) и жанровског *облика* (романа) у дужој дијакхронијској перспективи водити занимљивим и корисним теоријским закључцима. Показаће се, како анализа буде одмицала, да је *ѿрича* о хомодијегетичком роману у исто време и прича о српском роману у целини.

Почетне, наратолошки засноване, истраживачке премисе требало би да, својом прагматичном типологијом и релативно прецизном терминологијом, омогуће специфичан увид у најмлађи, већ деценијама најјутицајнији и релативно добро проучен литерарни жанр наше књижевности. Испитати однос између једног издвојеног типа приповедања (који, претпоставили смо, мора подразумевати извесну инваријантност у својој основи, упркос очигледном различитом броју варијанти и подтипова) и најзначајних текстова српске романескне прозе у периоду нешто дужем од стотину година чинило нам се изазовним и целисходним задатком. Резултати истраживања могли би не само пружити скромни допринос разматрању општих питања приповедања у српском роману него, надамо се, на нов начин, или макар из новог угла, осветлити историју нашег већ деценијама најпопуларнијег књижевног жанра. Колико год наратолошке поставке и разграничења, посебно у уводном делу, односиле превагу и у теоријском смислу деловале значајније од књижевноисторијских, ипак је, у самој бити, овај рад окренут повести српског романа. Другим речима, замишљен је као дијакхронијски поглед на српски роман, али поглед, у извесном смислу „искошен“, начињен из специфичне наратолошке перспективе и кроз *сочива* комплексне наратолошке апаратуре.

Намера је била да наше истраживање што је могуће мање буде продужетак полемике о типологији приповедних облика и да се не изгуби у дискусији о научној доследности и методолошкој заснованости (мада је потпуно јасно да мора бити методолошки сврстано уз неку „страну“). Како бисмо то у највећој мери избегли, а покушали да се посветимо анализи одговарајућих примера из српске

романескне праксе (који и јесу централни *ипредмети* овог проучавања), било је неопходно извршити претходна разграничења.

Пошто ће опстајати на несигурном терену обележеном наратолошком полемиком, наша анализа ће бити успешна управо у оној мери колико успе да јасно и прецизно постави границе у којима ће деловати. Ради боље прегледности покушали смо да потребна разграничења представимо у неколико одвојених корака.

### 0.2.2.

Прво разјашњење тиче се одређивања теоријског оквира који опредељује ово истраживање, односно подразумева прецизирање врсте и „квалитета“ аналитичког сочива кроз које намеравамо да посматрамо српски роман. Одлучили смо се да као сасвим конкретну почетну премису и теоријски предуслов за даљу анализу узмемо наратолошке поставке које би у овом случају морале имати *аксиоматски* карактер, уз свесни ризик да би, због тога, наш рад у свом најдубљем темељу могао бити оспорен.

Како већ и сам наслов наговештава, као почетно полазиште које би требало да прецизније дефинише одабрани наративни поступак, а он истовремено представља и полазни и кључни аспект овог истраживања, послужила нам је поетика приповедне прозе изложена у текстовима Жерара Женета. Под „Женетовом наратолошком поставком“ подразумевамо делимично заокружен теоријски систем овог аутора изложен у његовим најважнијим делима, пре свега у књизи *Narrative Discourse (Расправа о иприповедању)*, објављеној 1983 (Genette 1983). године на енглеском језику, која је најшири круг истраживача и читалаца упознала са ауторовим наратолошким замислима. Ради се о незаобилазном тексту не само наратологије у ужем смислу већ и књижевне теорије уопште краја двадесетог века, а заправо преводу једног дела књиге *Figures III*, (Genette 1972) коју је овај француски теоретичар написао још почетком седамдесетих, а чијој актуелности протекло време није одузело много. Осим тога, користимо и типологију наративних ситуација коју Женет успоставља, више-мање у коначном

облику, у књизи *Nouveau discours du recit* (Нова расправа о приповедању, објављена на француском 1983. године), односно позиваћемо се на њено изузетно утицајно енглеско издање, *Narrative Discourse Revisited*, из 1988, која садржи и најважније одговоре овог аутора на примедбе упућиване након изласка претходно поменути књиге (Genette 1988: 7-9). Овај рад би, због тога, могао унапред да буде означен као *женетовски*, али би та ознака више указивала на широко постављене координате једног *поеитичког* *ледишћа* него на доминантне карактеристике саме анализе.

За потребе нашег специфичног испитивања српског романа, а да бисмо избегли могућа лутања унутар сложеног нараторолошког теоријског универзума, усредсредили смо се превасходно на онај део термилошког апарата познатог француског аутора који се бави питањима положаја приповедача.

Женетов нараторолошки систем можда није квалитетнији ни научно доследнији од теоријских поставки других истраживача, али је свакако изузетно утицајан, што му даје значајне предности у односу на све остале нараторологе који су се бавили сличном проблемском области. Осим тога, он је, по нашем мишљењу, и ванредно подстицајан.

Прва предност, најочигледнија иако не и најважнија, лежи у делимичној самосталности и широкој прихваћености Женетове (и могло би се слободно додати и *женетовске*) терминологије, коју смо, уз раније помињани ризик, укључили и у наслов овог рада. Тако се, на пример, појмови *дијетичког* и *дијетезе*, на нивоу теоријских асоцијација, у наше време чешће доводе у везу са Женетом и значењем које им он приписује у свом систему него са Платоном или Аристотелом који их уводе у употребу. Дакле, када се данас у теоријске сврхе употреби термин *хомодијетички* (или *хетеродијетички*), денотацијски ниво значења у великој мери остаје изнад различитих термилошких непрецизности и конотацијских произвољности којих је, иначе, на претек у (модерној) књижевнотеоријској мисли.

Од широке прихваћености још је важнија чињеница да се термин *хомодијетички* показује као прецизнији и технички употребљивији од раније често коришћене синтагме (*прво*) *приповедно лице*. У својој познатој студији *Нарцис романописац: олед о првом лицу у роману* (Русе 1995), иначе пионирском

истраживачком раду који покушава да се конкретније бави управо нашом темом, и која настаје непосредно после Женетових *Фигура III* (Genette 1972), Жан Русе указује на непримереност свог у наслову употребљеног термина – „приповедање у првом лицу“ – као ознаке „за онај облик наратива који уводи приповедача међу личности“ (Русе 1995: 6). Занимљиво је да у једној напомени, на самом почетку свог текста, Русе истиче да (новосковани) појам *хомодијегетички* јесте неупоредиво бољи „али [још увек] није стекао снагу закона и прихваћен је од стране само неколицине стручњака“ (Русе 1995: 6). Данас можемо констатовати да се у међувремену догодило управо оно што је Русе наслутио, а да је Женетов термин, ако већ није стекао тражену снагу закона (што се, узгред, није догодило ни са једним другим појмом модерне теорије), ипак недвосмислено прихваћен од свих.

Друга важна предност Женетове теоријске поставке лежи, по нашем мишљењу, у прилично прецизно изведеној типологији приповедних поступака. Захваљујући чињеници да почива на јасно изложеним и логичним премисама, управо поменута типологија, теоријски разрађена и доследна, отвара могућност да се један засебни приповедачки тип, односно карактеристична позиција приповедача какав је *хомодијегетички*, узме као потенцијална жанровска одредница и испита на репрезентативном корпусу текстова.

Женетова типологија није сасвим оригинална и наслања се на нешто дужу историју проучавања приповедних поступака коју бисмо за потребе једног кратког прегледа могли свести на неколико реченица. Указујући на двосмисленост употребе термина *приповедање у првом и трећем* (граматичком) *лицу*, Женет се укључује у вишедеценијску расправу о положају приповедача у наративним књижевним текстовима. Чињеница која у овим уводним разматрањима не може бити заобиђена јесте да су најзначајнији радови у модерној теорији приповедања, у погледу положаја приповедача, након преломног и далекосежног утицаја руских формалиста, настајали као полемички одговор на извесне хипотезе присутне понајвише у англоамеричкој теоријској мисли прве половине двадесетог века. Наиме, питања деперсонализације наратива, објективизације казивања и обезличавања приповедања као кључних особина престижног уметничког модела модерне прозе добила су, међу неким



тумачима књижевности, не само сугестивност препоруке него, безмало, снагу закона. Након запаженог критичког деловања Волфганга Кајзера током четрдестих и педесетих година, и у оквиру саме поменуте традиције појавили су се полемички и критички осврти чију кулминацију представља сада већ „класична“ *Реторика њрозе* Вејна Бута (Бут 1976). Иако је убедљиво показао да свако успостављање вредносне хијерархије међу приповедачким поступцима води занемаривању њихове разноврсности и функционалности, као и замагљивању разумевања ефеката које у оквиру различитих наративних стратегија постижу, Бут није успео да до краја систематизује све оне могућности које се налазе пред ауторима и којима су се служили древни и модерни рапсоди кроз миленијуме човековог приповедања. То, додуше, није пошло за руком ни Женету, али се чини да нико од савремених тумача није успео тако убедљиво да проблематику интензивно разматрану у поменуто доба постави на нове основе и покаже у другачијем светлу.

Сведен на основне елементе Женетов систем могуће је приказати као домишљат покушај да се превазиђу доташње теоријске поставке које су се већ деценијама превасходно бавиле проблемима тачке гледишта, перспективе казивања и, нешто касније, фокализацијом у приповедању. Ради се о теоријском фокусирању на наратију кроз три одвојена истраживачка модуса. Ослођен на (током седамдесетих година преовлађујућу) структуралистичку, лингвистиком инспирисану анализу наративних текстова, Женет уводи разликовање аспеката *времена, начина и ѡласа* (односно *сѡања*) приповедања. Ми ћемо исцрпну анализу наративног *времена* (кроз хронолошки распоред радње, трајање и учесталост понављања), као и *начина* (разликовање причања и приказивања, приповедачку перспективу и фокализацију) у овом случају оставити по страни, мада они представљају носећи део Женетове теоријске мисли. За потребе разграничења делокруга нашег рада посветићемо се искључиво Женетовом проучавању „последњег“ аспекта приповедања – *наративној ѡласи*.

„Глас“ се, сматра Женет, тиче односа приповедача према свету књижевног дела, а разматрање проблематике *ѡласа* (односно *сѡања*, како слови прецизнији превод „лингвистичког“ значења употребљеног појма) води до закључка да приповедач може заузети један од два *ѡоложаја* у односу на фикционални свет

који ствара својом нарацијом: 1) он може бити његов део или 2) налазити се ван тог света. Прву позицију француски аутор назива *хомодујејетичком*, а такав облик приповедања *хомодујејезом* (Genette 1983: 245).

Остављајући иза себе проблем (не)могућности искључивања субјекта говора у оном његовом посебном облику који зовемо приповедањем<sup>2</sup> Женет појам *хомодујејетички* јасно ограничава само на оне типове приповедања у којима наратор као један од ликова учествује у причи, односно он припада приказаном свету дела.

Важна динстикција овог модела приповедања успостављена је примарно према другим наративним облицима у којима је такође присутно приповедање у првом граматичком лицу. Дакле, активна улога, односно присуство приповедача у *свешћу дела* јесте оно што разликује овај приповедни тип од оних у којима се приповедач такође оглашава у *своје име*, али не као учесник у приказаним догађајима већ као наративна инстанца надређена приповеданом.

Женет до реченог теоријског става долази поступно, испрва (у тексту „Границе приповедања“ (Женет 1985) објављеном на француском 1969) указујући на чињеницу да (према Бенвенисту) сама ситуација приповедања у основи јесте објективна (*histoire* – приповест), док је ситуација говора (*discourse*) субјективна. Значајно је, такође, да овај аутор тада сматра приповедање једним од посебних видова говора<sup>3</sup>. Међутим, већ у „Расправи о приповедању“ уобличено је становиште, у најбољој Кајзеровој и Бутовој традицији, да нема приповедања без приповедача, а оно о чему треба говорити, и што ваља истражити, јесу различите „улоге“ и позиције које аутор додељује приповедачу (Марчетић 2003: 69).

Иако Женет у овом сегменту своје теоријске поставке само потврђује ставове до којих су раније дошли и други тумачи, Кајзер (Кајзер 1957) и Бут (Бут 1976) пре осталих, његово даље промишљање конкретних улога наратора, као и домишљато изабрана терминологија, представља оригинални допринос. Женет најпре истиче, у „Расправи о приповедању“, да је одсуство приповедача из света приче (*хетеродујејеза*) апсолутно, док његово присуство варира и може бити остварено у различитом степену. Отуд Женет издваја макар две (основне)

---

<sup>2</sup> Мике Бал у својој *Наратологији* каже да је свако приповедање неизоставно у првом граматичком лицу (Бал 2000: 21).

<sup>3</sup> Оваквим ставом Женет донекле мења Бенвенистово схватање (Марчетић 2003: 68).

позиције хомодијегетичког приповедача: прву – у којој је он главни јунак сопственог приповедања (и овај тип назива *аутодијегетичким*), и другу – позицију посматрача или *сведока* (Genette 1983: 245). Међутим, у *Новој расправи о приповедању* аутор додатно нијансира свој став и тврди да *одсуство* приповедача из света дела такође може бити дато у различитом степену, односно да постоје текстови који ће се налазити на несигурној граници између хомо- и хетеродијегетичке наратије (Genette 1988: 105).

У сваком случају, француски теоретичар доследно истиче да кључни услов хомодијегетичког приповедања никако није у граматичком лицу у коме се обавља већ у чињеници да се ради о наратији коју лик (главни или споредни) врши *из свешта* књижевног дела („улазак приповедача међу ликове“ (Русо 1995: 6)). Из тог разлога ће се и догодити да (готово) свако *хомодијегетичко приповедање* по правилу буде и *ја-приповедање* (уз веома ретке изузетке од којих ћемо на једно, веома специфично, указати на следећим страницама). Међутим, када говоримо о повезаности хомодијегетичког приповедања и првог граматичког лица треба поновити да принцип еквиваленције не важи, пошто неће, истовремено, и свако приповедање у првом лицу по аутоматизму бити и хомодијегетичко (како се понекад, чак и у теоријски доследним радовима који се не баве примарно приповедањем као основном темом, погрешно подразумева).

Ово, сада већ ноторно, разликовање може да буде од пресудне важности за разумевање основних принципа нашег истраживања. Хипотетичко разврставање српског романа на оне текстове који су написани у првом или трећем граматичком лицу бесмислено је и ирелевантно са позиција озбиљне наратолошке анализе и, вероватно, осим статистичких, не би донело никакве друге вредне резултате.

Осим тога, у раду се свакако нећемо бавити ни различитим техникама приказивања „тока мисли“ јунака или „унутрашњег стање свести“ лика, пошто постоји приближно једнак број могућности да се то учини у првом или трећем граматичком лицу, како је већ у књижевној теорији одавно показано (Кајзер 1957: 166). Потпуно је јасно да се поменути ефекат може остварити једнако уверљиво и са учешћем или без учешћа приповедача у наративном свету дела.

Наш истраживачки фокус је нешто другачији. Желимо да испитамо на примерима из српског романа искључиво онај специфични приповедни облик у коме се, како каже Ц. Фелан, спаја (односно комбинује) „ја“ наратора и „ја“ лика и у коме аутор комуницира са својим читаоцем посредством комуникације између јунака-приповедача и његовог (подразумеваног) слушаоца (Phelan 2005: 1).

Сама теоријска поставка усвојена на овај начин, дакле, за потребе наше анализе – *аксиомајски*, не ослобађа нас обавезе да промишљамо њену целисходност примењујући је и проверавајући на примерима српског романа. Уосталом, последњи (и једнако важан) разлог за чињеницу да смо за теоријски темељ нашег истраживања изабрали Женетов нараторолошки систем лежи у томе што овај француски теоретичар, колико год био окренут успостављању прецизне и детаљне номенклатуре приповедних облика, феномену приповедања прилази уз свесни напор да се „прецизније истражи однос између наративне форме и значења приповедног текста“ (Марчетић 2003: 19). Његова основна намера није да створи апстрактни регистар наративних типова већ, пре свега, да протумачи књижевне текстове. Женет свој систем и прави тако што у средиште проучавања поставља ограничени корпус текстова (ма колико обиман и сложен тај корпус био – наиме, као што је познато, ради се о Прустовом циклусу *У истрајању за изјубљеним временом*) и на више места у својој књизи указује на прагматичну страну читаве замисли. У темељној и исцрпној анализи Женетове нараторолошке мисли Адријана Марчетић наводи да је познатом француском аутору пошло за руком оно што је у већини нараторолошких поставки последњих педесет година бивало пропуштено: да се *повеже* приповедни облик са значењем књижевног дела (Марчетић 2003: 16-19). Следећи такво истраживачко полазиште желели смо и сами да применом релативно прецизног појмовног апарата истражимо проблематику српског романа не само у смислу успостављања коначног списка конкретних хомодијегетичких текстова, већ пре свега кроз њихово тумачење и, што је још важније, кроз сагледавање унутрашње повезаности таквих дела у дужем књижевноисторијском низу.

### 0.2.3.

Из овог почетног методолошког става произлази још једна последица која је управо кључна за постављање прецизног истраживачког циља. Задатак да се пронађе и испита свако хомодијегетичко приповедање у српском роману несумњиво би био преамбициозан подухват. У том смислу је веома важно указати на специфичност нашег проучавања *хомодијегетике* – односно разјаснити став да у овом случају она подразумева ауторску *стиратегију* која надилази *приповедну технику* у уобичајеном смислу тог појма.

Сам избор хомодијегетичког наратора као средишње приповедне позиције представља у извесном смислу ограничавање перспективе, редукцију потенцијала приповедача на само један глас. Отуд и појава, очигледна у доба реализма, да се приповедања из перспективе лика релативно често користи у приповеци, пошто приповетка и подразумева „део“ извесне целовите слике. Она не пледира да прикаже „тоталитет“ света. „Вишегласје, чак и у slabим траговима, ознака је уласка у романескно поље“ (Пантић 1999: 93). Наше испитивање и иде ка томе да се проуче жанровски облици романа који пркосе овој подразумеваној правилности.

Пошто нас *хомодијегетичка приповедна ситуација* пре свега занима као средишњи и кључни део сложеније замишљене приповедачке стратегије (Поповић Т. 2011: 7-30), односно као одабрани модел приповедања примењен искључиво у роману, истраживањем ће бити обухваћени само они романескни текстови који својом целином оправдавају *хомодијегетичку наративну јосиавку*, а не појединачни или привремени облици хомодијегетичког приповедања. Очекивано је да се у сложенем епском штиву какав је роман могу појавити (и, заправо, редовно се јављују) засебни хомодијегетички облици (непосредно приповедање неког од јунака, страница дневника или писмо) који не ремете основни наративни модел. Подсећемо и на претходно анализирани пример из *Проклеће авлије* у коме смо управо нешто слично могли да приметимо. Наиме, Ђамилово, фра-Петрово, као и приповедање још неких других приповедача у појединим деловима романа „постајало је“ хомодијегетичко. Међутим, упркос спорадичној или привременој *хомодијегетичности* у њима, такви текстови по правилу неће бити предмет наше пажње.

Са друге стране, и у романима које иначе с разлогом сматрамо хомодијегетичким постоје делови у којима се наративна нит за неко одређено време може трансформисати у другачији облик казивања. Па ипак, а о томе на једном месту говори и Женет<sup>4</sup>, то не може да поремети темељну нараторолошку поставку целине, и ми те романе без двоумљења укључујемо у корпус циљаних текстова. Дакле, *хомодијегетичко приповедање у српском роману* није прост спој једне наративне технике и једног жанровског облика већ, за наш истраживачки обзор, увек представља наративну целину коју бисмо могли назвати *хомодијегетичким српским романом*, односно такав романескни текст у коме је хомодијегеза пресудна *приповедачка стилистика*. Једном речју, занима нас само онај роман у коме је речени приповедни поступак доминантан и везан за *конструкциону поставку* наративне целине. Сматрали смо, ипак, да је из практичних разлога у самом наслову рада боље избећи ову теоријски могућу и нараторолошки засновану синтагму – *хомодијегетички српски роман* – као дефинитивну жанровску одредницу, иако ћемо је по правилу користити у тексту као ознаку за романескни тип који проучавамо.

Подразумева се да наша истраживачка замисао по којој се један модел приповедања узима као окосница жанровског одређења текста није оригинална. Такви аналитички поступци познати су у књижевној теорији најмање од Штанцлових *Типичних форми романа* (Штанцл 1987). Морало би се, додуше, признати да настојање да се роман жанровски класификује у односу на примењени наративни поступак није имало превише успеха (укључујући и Штанцлов пионирски прилог). Чини се да у таквим покушајима увек преостане велики број текстова који се налазе у *простору између*, односно анализа открива да у великом броју случајева сама приповедна техника не открива најбитније моменте шире приповедне стратегије.

Како наша намера није да се бавимо општом типологијом свих приповедних облика, желимо да укажемо на засебан положај и специфичне ефекте који могу бити остварени управо *хомодијегетичким типом приповедања*, о чему су писали и много кредибилнији аутори. Тако, на пример, у својој чувеној

---

<sup>4</sup> „... [Ч]ак и кад наратор [привремено] нестане као личност приче, ми знамо да он припада дијегетичком свету свог приповедања и да ће се, пре или касније, поново појавити“ (Genette 1983: 245).

студији *Говорна разноликост у роману*, Михаил Бахтин указује да „постоји група жанрова који у роману играју суштинску конструктивну улогу, а понекад директно одређују конструкцију целине романа, стварајући посебне жанровске врсте романа“ (Бахтин 1989: 81). Сматрамо да није случајно што овај аутор не успоставља генералну типологију, већ наводи управо (и једино) *хомодијегетичке* наративне облике („исповест, дневник, путопис, писмо“) као оне који „не само да могу улазити у роман у својству суштинског конструктивног дела романа него могу одређивати и облик романа као целине (роман-исповест, роман-дневник, роман у писмима и сл.)“ (Бахтин 1989: 81).

Уместо испитивања сваког појединачног присуства хомодијегезе у српском роману, желимо да истражимо *хомодијегетички облик* као пресудну (доминантну) *конструктивну* концепцију у романескној форми. Покушаћемо да одговоримо на питање у којој мери је могуће хомодијегетичку наративну позицију посматрати као *моделујући фактор* који, пре свега, утиче на значење књижевног текста (Марчетић 2003: 23-24). Нема оправданог разлога да тврдимо, нити у то заиста верујемо, да хомодијегетичко приповедање, чак и врло прецизно дефинисано, представља наративни модел који, по аутоматизму, са собом повлачи јасне жанровске или семантичке импликације. Наше истраживање и није окренуто томе да покаже како избор искључиво једне перспективе наратије недвосмислено подразумева прецизан или сведен значењски и уметнички потенцијал текста. Познато је да се основни постулат *хомодијегезе* – субјективност наратије, утисак „унутрашње перспективе казивања“ – може постићи на различите начине, односно, како би рекао Бут, да се заправо ради о „ефекту“ који је могуће остварити различитим техникама приповедања, што данас није ни потребно посебно доказивати (Иванић 2002: 145-146). Међутим, чувајући се могућности да хипостазирамо хомодијегетички приповедни облик, намеравамо да доведемо у везу, односно да испитамо међусобну повезаност управо једног таквог, јасно издвојеног, наративног типа, назовимо га: „приповедање јунака-приповедача о сопственом животу“, са *гужим* (дакле, не приповетка) *фикционалним* (не аутобиографија) прозним обликом какав је роман.

Наш рад смо замислили као покушај да се одговори на неколико повезаних питања. Пре свега да откријемо шта је то што повезује различита дела и различите

ауторе у историји српског *хомодијегетичког романа*. Затим, да испитамо и покушамо да објаснимо чињеницу да су таква дела тако изразито малобројна до средине двадесетог века, а да, затим, постају доминантна до краја истог. Коначно, пробаћемо да одредимо различите подврсте једног таквог жанра и укажемо на заједничке особине овако издвојених хомодијегетичких подтипова.

Свесни да је *српски хомодијегетички роман* једна теоријска апстракција, али таква за коју верујемо да би се могла показати корисном, приступили смо истраживању са убеђењем да ће нам омогућити да поново ишчитамо и на нов начин сагледамо најважнија дела српске романескне књижевности од *романтизма до њосимодерне*.



### 0.3. „Права“ и „измишљена“ аутобиографија

#### 0.3.1.

Неопходан део претходних истраживачких разграничења морао би да се односи на одређивање корпуса текстова које намеравамо обрадити. Уколико наш претпостављени списак хомодијегетичких романа српске књижевности разумемо као један, да се послужимо овом приликом математичким језиком, *функционални низ*, онда би пре свега било неопходно одредити *граничне функције* тога низа. И у овом случају пример из Андрићевог текста, разматран још на самом почетку уводних поглавља, показаће се као драгоцен помоћ у разоткривању веома битне дистинкције између *правој хомодијегетичкој романа*, онаквог какав нас у овом случају занима, и великог броја „сродних“ наративних текстова којима се у овом раду ипак нећемо бавити.

Наиме, очигледно је да би сваки облик *аутобиографској казивања* недвосмислено испуњавао основни услов изабраног типа приповедања о коме смо детаљније говорили у претходном поглављу: нарацију врши један од ликова који припада створеном свету приче. Чак би требало отићи и корак даље и нагласити чињеницу да управо аутобиографски приповедни поступак представља истински „праизвор“ хомодијегетичког модела. Ако би се ствари посматрале искључиво из перспективе техничких карактеристика нарације, *хомодијегетичкој приповедање*, у роману или приповеци, заиста није ништа друго до подврста аутобиографског казивања најопштијег типа. Оно, заправо, користи модел аутобиографске нарације пренет из мемоарске у област уметничке прозе у форми псеудомемоара и епистоларног романа (Русе 1995: 36), о чему уверљиво сведоче најстарији хомодијегетички текстови у европској књижевности (*Лазариљо де Тормес* (1554), *Симплицијус Симплицисимус* (1669), *Жил Блас* (1715), *Робинзон Крусо* (1719), *Мол*

*Фландерс* (1722) и многи други). Осим тога, чињеница је да велики број аутора истраживача испитујући *хомодијезу* равноправно користи и фикционалне и нефикционалне текстове, и то чини са пуним правом пошто се, у строго техничком смислу, ради о истоветном типу нарације. Тако, на пример, савремени амерички теоретичар, Џејмс Фелан, уводи појам *нарације из позиције лика* (*character narration*) остајући при том највећим делом управо у испитивању *хомодијезе* (Phelan 2005). Фелан, са своје стране, не сматра неопходним да нагласи разликовање између „фикционалног и нефикционалног приповедања“, односно између уметничке прозе и „праве“ аутобиографије, као типичном *нефикционалном* хомодијегетичком приповеданом тексту, јер га управо очигледна истоветност техничких аспеката самог наративног облика ослобађа обавезе да то учини.

За истраживачку перспективу којој смо се у овом раду приклонили неопходно је, међутим, да „књижевну фикцију“ одвојимо од оних текстова који то нису. Наша анализа и почива на томе да таква граница међу хомодијегетички приповеданим текстовима ипак постоји, макар то важило само за извесне књижевноисторијске периоде, односно колико год било у неким другим проблематично. При томе смо свесни да, почев од авангардног према савременом роману, одређивање речене границе постаје све теже, а понекад и немогуће, ваљано обавити.

Нема никакве сумње да је подела на *фикционалне* и *нефикционалне* аутобиографије проблематична сама по себи, пре свега у погледу подразумеване нефикционалности оних текстова које читамо као аутентичне записе аутора о сопственом животу – такозване „праве“ аутобиографије. Неопходно је указати на природу и значење ових теоријских појмова које, свакако, треба разумети условно.

Синтагма *књижевна* или *наративна фикција* (Rimmon-Kenan<sup>5</sup> 2002), преузета из енглеског језика, долази из антонимички постављеног пара термина *fiction* ↔ *non-fiction* (books), и задржава у значењу етимолошки корен који упућује на нешто, „неистинито“, „фиктивно“, односно „оно што није *сйварно*“

---

<sup>5</sup> Име Римон-Кенан овде наводимо искључиво због чињенице да је ова ауторка своју, данас врло утицајну књигу, насловила управо користећи речену синтагму (*Narrative Fiction*), обухватајући њоме текстове који и нас занимају.

или „оно што није *засновано на чињеницама (facts)*“, једном речи – ради се о нечему „измишљеном“ (*invented events*). При том се подразумева да они други текстови (*non-fiction*) у неком смислу почивају на проверљивим чињеницама (*non invented*), односно да упућују на нешто референцијално, да су, заправо, *засновани* на догађајима који нису измишљени – „*an account of events that actually happened*“ (Harpham and Abrams 2012: 128-129). Сâм појам *фикција* не преводи се код нас увек исто, што указује на правило да значења термина зависи од времена уласка у наш теоријски дискурс. Тако је, на пример, у полусложеници *science-fiction* одавно преведен и опште прихваћен као (научна-) *фанијасџика*, што много више одговара оригиналном значењу речи. Нешто касније учврстило се неутрално значење – *џроза*, па се синтагма *нараџивна фикција* данас најчешће преводи као *џриџоведна* (или *умеџничка*) *џроза*. Овде је неопходно подвући да се дословно схваћена *истињивост*, односно *неистињивост* која је остала у денотацијској основи појма не посматра као ознака кредибилности текста већ пре свега као обележје жанровског типа.

Сличних терминолошких позајмица у теорији књижевности има више него довољно. Када се, на пример, у наратологији користи појам „непоузданог приповедача“ (*unreliable narrator*), који, иначе, указује на једну од кључних карактеристика хомодијегетичког наратора, не мисли се на његову „релевантност“ у односу на некакву објективну истину коју казује, већ једино на положај у оквиру структуре приповедања у тексту. Дакле, његова (*не*)*џоузданост* није јуродичке већ искључиво наративне природе. Исто тако, када се каже да један текст јесте (или није) *књижевна фикција* тиме се указује на његов најшири жанровски статус, а не на претпостављену *истињивост* или *фикџивност* изнесене приче. У том смислу наше истраживање као свој предмет узима искључиво оне текстове који припадају *књижевној фикџији*, управо у смислу њиховог општег жанровског одређења.

Значајан број кредибилних савремених теоретичара подразумева да је уважавање поделе на фикционалне и нефикционалне текстове и данас легитимни приступ проблематици проучавања наратива, упркос тенденцијама савремене (деконструктивистичке) теорије да се ове разлике потру (у смислу потврђивања фикционалности сваке врсте наратије). Међу њима је и Шломит Римон-Кенан

која у уводним разматрањима поменутог приручника из основа наратологије, *Уметничка проза*, каже да се не намерава бавити „нефикционалним наративима“ и поименце, поред осталих текстова, наводи и аутобиографије<sup>6</sup>. Моника Фладерник, у тексту *Fiction vs. Non-Fiction: Narratological Differentiations* из 2001 године, наводи да је могуће говорити о хомодијегетичком наратору (у смислу непоузданости приповедача) једино у књижевној фикцији (Phelan 2005: 66), а Дорит Кон посвећује највећи део своје књиге *Различитости фикције (The Distinction of Fiction)* управо потврђивању разлике између једних и других текстова (Cohn 1999).

Ослањајући се на ауторитет поменутих аутора и следећи тако постављену истраживачку перспективу одлучили смо се да на сличан начин сузимо и сопствени корпус проучаваних текстова, одбацимо нефикционалне литерарне облике, и ограничимо га на такозвану *уметничку прозу* у ужем значењу речи.

### 0.3.2.

Много више од безусловно постављених техничких карактеристика хомодијегетичке нарације занимала нас је управо специфична *природа* таквог казивања у роману, наслућена, како смо на самом почетку овог рада покушали да покажемо, у сјајном Андрићевом приповедном тексту. Теоријски је могуће замислити да претпостављени *стандардни хомодијегетички роман* (какав смо имали на уму пре почетка овог истраживања) управо подразумева *нарајивну ситуацију* у којој се успоставља нужно разликовање (хомодијегетичког) приповедача у тексту и ауторске инстанце која стоји иза њега, у значењу које, наравно, превазилази наивно уверење да иза сваког *ја* у тексту мора неизоставно да стоји личност писца.

Посматрано из перспективе реченог примера из *Проклеће авлије*, очигледна би била разлика између „правог“ *хомодијегетичког* (нека буде за потребе овог разграничења названо – *хомодијегетичко у ужем, прецизнијем*

---

<sup>6</sup> "Finally, the main interest of this book is in narrative of *fictional* events. This is why I shall not consider here nonfictional verbal narratives, like gossip, legal testimony, news reports, history books, autobiography, personal letters, etc." (Rimmon-Kenan 2002: 3).

смислу, дакле управо онакво какво нас занима) и „обичног“ аутобиографској приповедања. Ако бисмо продужили даље са развијањем примера преузетог из Андрићевог романа, линија која раздваја два жанровска типа јасније би се указала. Када би, хипотетички, у равни овог текста, сâм Џем-султан „говорио“ своју животну причу, радило би се о аутобиографији или исповести (без обзира на *објективну истинитост*, односно *неистинитост* његовог казивања). Са друге стране, у случају Ћамила као приповедача-двојника – у питању је хомодијегетички „роман“. Уосталом, подсетимо се још једном да основа драмске напетости у финалу *Проклеће авлије* и лежи у томе што (и фра Петар и „ми“) „знамо“ да Ћамил *није* Џем-султан, али овог то не спречава да своју причу казује *као да јесте*, нити његовог непосредног слушаоца у равни књижевног света омета да причу испрати до краја. Догађа се управо супротно од очекиваног – и један и други, као у трансу, настављају да учествују у тој необичној *наративној представ*, која, сама по себи, и јесте врхунац Андрићевог романа.

Положај фра-Петра, непосредног слушаоца Ћамиловог казивања, у метанаративној симболичкој равни романа представља позицију читаоца. Она открива (чак и у оним елементима који превазилазе „обичну“ заинтересованост за причу) да читалачка перспектива одређује жанровски статус текста макар у једнакој мери колико и друге карактеристике које истом „објективно“ припадају. Другим речима, читатељев однос према тексту *није иденитичан* (да употребимо најблаже одређење) када чита фикцију (један роман) и неку аутобиографију, колико год у техничком погледу такви текстови могли бити истоветни. У том смислу (захваљујући претходном сазнању да је говори младић из Смирне, а не Џем-султан) прича је (за фра-Петра) недвосмислено фикција, а никако (ауто)биографија, документ или исповест, ма колико била „заснована“ на документарној грађи и колико год читалац (у овом случају слушалац) заиста био убеђен да је свака изговорена реч приповедача истинита.

Необичност Андрићевог поступка огледа се у томе што повест о Џем-султану није само испричана у роману већ је, испоставиће се као кулминација заплета, приказан прелазак са једног на други наративни облик. Како смо већ раније показали, кључни моменат *Проклеће авлије* и јесте онај када се пред фра-Петровим (и „нашим“) очима одиграва младићев „преображај“, а приповедач

причу о другој *настава* да прича као причу о себи. Међутим, ни ту се Андрићево поигравање са приповедним обликом не завршава. Права драма (и трагедија) настаје тек када схватимо да Хамил у исто време и *јеси* Џем-султан, а то необично изванразумско поистовећивање са јунаком сопствене наратије, у које почиње да „верује“ (упркос свему што зна о приповедачу) и онај који причу слуша, открива изузетност његовог поступка и наговештава, као својеврсну поенту читавог текста, скривену тајну приповедања уопште.

По аналогији са Андрићевим примером можемо закључити да аутобиографској наратији, и поред очигледне наротивнотехничке истоветности са реченим романескним обликом, недостаје она неопходна али и кључна *особина* која лежи у самој основи *хомодијегетичке фикције*: аутор чије је име написано на корицама књиге није истоветан приповедачу који у своје име приповеда о себи (и другима). Необична игра са различитим идентитетима који алтернирају један другом, то непрестано *двојништво* које се успоставља по различитим значењским плановима текста достиже свој пуни облик и смисао искључиво у роману. Колико год могло бити занимљиво (и истински кредибилно), „обично“ аутобиографско казивање лишено је управо овог највреднијег значењског прелива својственог правој хомодијегези. Да парафразирамо ону познату Аристотелову мисао у којој се упоређују књижевност и историографија – управо „неистинитост“ романа отвара могућност да се оствари ефекат који превазилази свако казивање „засновано на чињеницама“.

Наравно, и даље стоји замерка да се и у *правој аутобиографији* формира приповедна инстанца унутар текста коју је немогуће (потпуно) поистоветити са историјском личношћу аутора, али је, такође, немогуће порећи ни то да се у овом случају ради о другој и другачијој врсти наротивне игре у односу на *стандардну фикцију*. Аутобиографско приповедање (од Светог Августина, преко Русоа, до данас) само по себи представља *артифицијелну* и високостилизовану форму казивања која укључује и подразумева све неопходне елементе једног сложеног наротивног инструментаријума. Ово постаје нарочито видљиво управо у анализама аутора који, попут раније помињаног Џејмса Фелана, у своја истраживања равноправно укључују, поред стандардно фикционалних текстова, и „класичне“ аутобиографије. Тако ће се у анализи овог аутора Набоковљева

*Лолита* наћи поред Мекортове аутобиографије *Анђелин њејео* (Phelan 2005: 66-132).

Међутим, са друге стране, чињеница је да већ вековима у романима који *користе* аутобиографско казивање *као модел нарације*, оно бива узето макар двоструко посредовано. Смисао самог поступка управо лежи у томе да ови текстови заиста могу да *излегају* као аутобиографије, али заправо то нису. Поигравање са наративном формом је, у њиховом случају подигнуто на један виши ниво, односно, како би то рекли семиотичари, фикционални текст се организује као двоструко моделовани систем, и то и јесте оно што га чини *уметничком прозом*, односно романом.

Управо су ово разлози због којих смо се одлучили да предмет нашег испитивања искључи све оне текстове за које можемо рећи да представљају *стандардне аутобиографије*. То значи да, на пример, у речени корпус не спадају *Живот и прикљученија*, Доситеја Обрадовића, *Дневник једног добровољца*, Пере Тодоровића или *Писма из Италије*, Љубе Ненадовића, да поменемо најстарије наше текстове, иако је јасно да у њима, у техничком смислу, јесте употребљено хомодијегетичко приповедање у свом најчистијем облику. Они по свему заслужују да се назову успешним књижевним делима, али не и романима.

Насупрот томе, наше истраживање мора укључити текст *Башиа, њејео* Данила Киша, управо захваљујући његовом недвосмисленом жанровском статусу. Колико год било од стране самог аутора истицано, и из других извора објективно доказивано, да се ради о *par excellence* аутобиографском штиву, ово дело дефинитивно припада жанру романа. При томе чак није од пресудне важности (иако није ни неважна) одлука писца да свом хомодијегетичком приповедачу да друго име (Андреас Сам), већ чињеница да је читав текст јасно конципиран преваходно као роман у ужем значењу тог појма, а не као „права“ аутобиографија. У сваком случају, проблематика фикционалног статуса овог текста води нас новом, сложенијем кругу теоријских проблема са којима се морамо суочити пре почетка конкретне анализе.

### 0.3.3.

Колико год било утемељно на условним и хипотетичким истраживачким премисама, мада, чини нам се, лако разумљиво, наше одустајање од *иравих* аутобиографија ипак представља једноставнији део посла разграничавања корпуса текстова. Није тешко наслутити да истински проблем у овом случају настаје тек када помислимо на све оне разнолике „књижевне радове“ који се налазе на несигурној граници између „праве“ фикције и прозних облика који то свакако нису („стандардна“ аутобиографија, путопис или дневник), коју ће модерна критичка мисао обележити појмом *аутиофикције*.

Иако је могуће говорити о претечама таквих текстова још у доба реализма (*Дейињсїво, Дечашїво, Младосї, Лава Толстоја, Заїиси из мрївої дома, Достојевског*) дела поменутог типа постају значајна остварења тек у модерној европској књижевности. Треба се само подсетити „Женетовог“ корпуса текстова – читаво стваралаштво Марсела Пруста – који се показује као најбољи пример опстајања на порозној граници између аутобиографије и фикције, или Жидове *Коваче лажної новца*.

Иако не превелик број и наша књижевност је до осамдесетих година двадесетог века већ имала сличних текстова. Међу њима су два која свакако не треба ни у једном покушају анализе српске приповедне прозе занемарити. Први спада међу најважније текстове авангардног покрета. Ради се о необичном кратком роману/приповеци/путопису *Људи ѿворе* из 1931. године. Ова *хибридна* проза Растка Петровића дата је недвосмисленим хомодијегетичким обликом. Међутим, упркос томе што узима форму путописа немогуће је текст квалификовати као „стандардни“ путопис (који сам по себи већ припада прелазним или мешовитим књижевним облицима (Живковић 1992: 669)). Појављује се зато оправдана сумња да ли је појам романа могуће додатно релативизовати како би се овај текст могао уврстити у наше истраживачко подручје. О изнесеној дилеми сведоче тумачи који су се његовом жанровском проблематиком до сада бавили. Деретић га на више места одређује неутралним називом *ироза*, наводећи речи Марка Ристића да се ради, заправо, о неодређеном жанру који није „ни роман ни новела, повест или дијалог, односно дијалогисани одломак једног транспоновоаног путовања, а можда је пре свега једна поема“



(Деретић 1981: 283). Михајло Пантић истиче да ће „остати трајно отворено питање о жанровској природи (хибридности) овог Петровићевог ремек-дела“ (Пантић 1999: 295).

Наша одлука да прозу *Људи говоре* ипак сврстамо међу приповетке (а тек потом је назовемо и путописом, новелом, поемом итд.) и тако је искључимо из претпостављеног корпуса текстова хомодијегетичког романа, представља помало изнуђен излаз из комплексне истраживачке ситуације и свакако би могла бити оспорена. Чини нам се, ипак, да она најбоље потврђује своју исправност тек када овај Петровићев текст упоредимо са *Дневником о Чарнојевићу* Црњанског, који, опет из јасних разлога, без задршке укључујемо у наш корпус као роман. О овом важном тексту српске приповедне прозе биће речи у засебном поглављу, док групи кратких романа (и „романа“) српске авангарде планирамо да посветимо, на одговарајућем месту у раду, заслужену пажњу.

Међутим, још познатији од Петровићевог јесте познији текст Црњанског, *Код Хиџерборејаца* (1966), који се по правилу наводи као наш (једини) прави облик хибридног књижевног жанра на прелазу између романа, са једне, и мемоара или путописа, са друге стране (Марчетић 2014). За разлику од претходно поменутог дела Растка Петровића у овом случају није могуће проблем решити позивањем на приповетку, пошто замашни обим путописне и мемоарске прозе Црњанског уоквирен овом књигом неспорно тендира ка романескној форми. Убрзо након објављивања анализиран је као нови књижевни облик наше прозе који, ако ништа друго, макар тражи да му се „прилази са истом озбиљношћу какву и његови прави романи заслужују“ и посматра као најважна потпуно нових тенденција у светској књижевности које су нашле одговора и у нашој средини (Јеремић 1978а: 75).

Није случајно да је речени текст Црњанског објављен средином шездесетих, у доба када можемо говорити о првим поетичким појавама које превазилазе и даље владајући модернизам, односно о обрисима постмодернизма у нашој књижевности. Чињеница је, такође, да како се приближавамо крају XX века, а већ од седамдесетих и осамдесетих година, таквих „романа“ и у светској и домаћој продукцији бива све више. То и јесте један од најважнијих разлога што смо наше истраживање књижевноисторијски ограничили крајем седамдесетих,

пошто ће се број таквих текстова већ од почетка осамдесетих година драматично увећавати. Крај модерне у извесном смислу представља природну границу за нашу истраживачку поставку која је обележена „конзервативним“ погледом на фикционалност романескног текста. Сматрали смо да би анализа хомодијегезе у шире постављеним оквирима захтевала најмање још један рад.

#### 0.3.4.

Питање односа између аутобиографије и фикције постаје актуелно крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година прошлог века. Појам *аутобиографије*, као покушај да се теоријски успостави некакав прелазни књижевни облик између *хомодијегезичког романа* и *аутобиографије*, појављује се први пут у предговору књиге француског аутора Сержа Дубровског, али, заправо, много више указује на нове тенденције присутне у савременом роману друге половине XX века. Иако би читав покрет у оквиру, пре свега француског, новог романа, могао да се објасни као покушај успостављања новог модела аутобиографије (Душанић 2012: 797-810), текст Дубровског, али и полемика настала иза тога представљају, у исто време, и доказ стручне и лаичке читалачке потребе да се жанровски одвоји привилеговано подручје приповедне прозе од онога што није фикција. Посао узалудан управо зато што, примерено постмодернистичком поетичком обрасцу, у оној мери колико теоријска мисао минуциозно покушавала да одреди невидљиву границу која раздваја „стварно“ и „измишљено“, аутобиографско и фиктивно, савремена књижевност ће ту границу упорно „нападати“, рушити и померати, и једни и други у непрестаном напору да у том замишљеном међупростору, истражујући „црвене линије“ фикције, разоткрију тајну уметничког.

Оригиналност приповедног поступка, као непресушна потреба сваке (нове) књижевности од романтизма до данас, тражи се у подручјима литературе која се ослањају једно на друго, у оним текстовима који у исто време могу *бити* али и *не бити* права књижевност. *Стандардна аутобиографија* и *хомодијегезички роман* јесу управо таква два подручја. Истрајавање на граничним облицима приповедања (које повезује истоветност техничких аспеката) несумњиво се „исплати“ ауторима

постмодерне провенијенције: наине, читалачка перспектива поменути границу може препознати као нов начин да се испише аутобиографија (за оне „који воле истину“ то ипак неће бити „прави“ роман), или као оригинални модел приповедања романа (за оне који преферирају фикцију то и не може бити аутобиографија) (Душанић 2012: 808). Подсетимо се још једном чињенице коју смо истакли на самом почетку овог поглавља: да роман настаје као симулирана аутобиографија (Русе 1995: 36), и као таквом потреба да се изгради и истакне аутентичност и референцијалност приче никада му није мањкала .

Сматрали смо да би укључивање оваквих „граничних“ текстова, а њих ће и у нашој књижевности од осамдесетих година бити све више, оптеретило овај рад у толикој мери да би постало немогуће да испуни свој основни задатак: да проучи „несумњиве“ фикционалне текстове у временском периоду када та граница није тако упорно нарушавана. Из ових разлога, одлучујемо се искључиво за корпус текстова који припадају „стандардним“ облицима фикције, а временски период историје српског романа којим се хоћемо бавити, завршимо са седамдесетим годинама.

Дакле, испитивање *хомодијегитичкој приповедања* (у женетовском значењу појма) као наративног облика употребљеног у српском *роману* (а не аутобиографији, путопису, дневнику или другом нефикционалном облику) представља први и темељни захтев нашег истраживања.

## 0.4. Хомодијетичко приповедање и српски роман

### 0.4.1.

Иако веома важно за поставку наше анализе, у претходном одељку предложено разликовање између *фикционално* хомодијетичког приповедања са једне стране и стандардне *аутобиографије, иутописа, дневника*, са друге, никако не може бити довољно да би се у потпуности дефинисао корпус текстова који ће бити предмет истраживања. Потребно је да се испуне и додатни услови у вези са њиховим жанровским статусом како бисмо их сматрали хомодијетичким романима у ужем значењу. За јаснију дистинкцију, уз услов да смо претходно искључили све нефикционалне облике, послужићемо се још једним познатим примером из наше књижевности, и овог пута из опуса писца који се проблемима приповедања као *rag excellence* књижевном темом највише бавио.

Завршетак чувене Андрићеве приповетке „Мост на Жепи“ обележен је занимљивим приповедачким обртом. Познато је да се у последњем пасусу текста *убичајен* Андрићев *хетеродијетички* наративни модел трансформише у нешто другачији приповедни облик. Овог пута *преобјашај* се не одиграва у равни саме приче, он не припада свету књижевног текста као у *Проклејој авлији*, већ на једном метанаративном нивоу – наиме, на крају приповетке дословно се преображава до тог момента доминантна приповедачка позиција. У поменутом финалу, опет као својеврсна поента текста, (неочекивано) се, у последњих неколико реченица, открива до тада непозната личност приповедача, његова унутрашња мотивација да исприча причу, као и чињеница да је право исходиште наратије, заправо, *сам мост* – који се у неком тренутку који претходи времену приповедања „споразумео“ са приповедачем и „предао“ му читаву повест о свом

постанку. Важно је задржати се на том кратком завршном параграфу приче који преносимо у целини:

Онај који ово прича, први је који је дошао на мисао да му испита и сазна постанак. То је било једног вечера кад се враћао из планине, и, уморан, сео поред камене ограде на мосту. Били су врели летњи дани, али прохладне ноћи. Кад се наслонио леђима на камен, осети да је још топал од дневне жеге. Човек је био знојан, а са Дрине је долазио хладан ветар; пријатан и чудан је био додир топлог клесаног камена. Одмах се споразумеше. Тада је одлучио да му напише историју.

„Мост на Жепи“ (Андрић 1981а: 193)

Занимљиво је да и Женет на једном месту тврди да „присуство најједноставнијег епилога у садашњем времену производи извештај хомодијегетичности<sup>7</sup> (Genette 1988: 103) и пример овог Андрићевог текста у великој мери даје му за право. Међутим, упркос оваквом завршетку (и поенти) приповетке „Мост на Жепи“, она, и поред „додира хомодијегетичности“, ипак не спада у доминантно хомодијегетске наративне облике. Не, чак, ни у граничне. Она једноставно припада *хетеродијегетским* текстовима.

Пре свега требало би разјаснити да разлог за то није, како би се можда могло претпоставити, што је и цитирани последњи пасус, као и остатак приповетке, дат у трећем лицу. На овом примеру се вероватно најјасније може сагледати чињеница (коју теоретичари прозе често истичу) да граматичко лице приповедања не подразумева наративни тип у *женетовском* значењу појма. Очигледно је овде приповедачка перспектива промењена у односу на читаву приповетку пре тога, иако се нарација и даље *врши* у истом (трећем) граматичком лицу. Да бисмо се уверили у то да је у питању заправо хомодијегетичка нарација, довољно је да „замислимо“ читав претходни пасус у првом лицу. Претпостављени текст би уз минималне измене тада гласио:

То је било једног вечера кад *сам*<sup>8</sup> се враћао из планине, и, уморан, сео поред камене ограде на мосту. Били су врели летњи дани, али прохладне ноћи. Кад *сам* се наслонио леђима на камен, осетих да је још топал од дневне жеге. (...)

<sup>7</sup> „... the mere presence of an epilogue [...] could be enough to introduce a touch of homodiegeticity...“

<sup>8</sup> Курзивом обележене речи у тексту додао Б.И.

[Б]ио *сам* знојан, а са Дрине је долазио хладан ветар; пријатан и чудан је био додир топлог клесаног камена. Одмах се споразумесмо. Тада *сам* одлучио да му напишем историју.

У овом случају можемо претпоставити да Андрић само из стилских разлога не мења граматичко лице приповедања, иако недвосмислено прелази на другачију приповедачку перспективу, ону која подразумева субјективни, „персонализовани“ ракурс. Синтагма „онај који ово прича“ из почетне реченице пасуса представља, заправо, парафразу фамозног приповедачког *ја* које Андрићев наратор, до краја текста, ипак неће изговорити. Међутим, упркос томе што су последње реченице обележене хомодијегезом, за приповетку у целини не бисмо могли рећи да је *хомодијегетичка* јер, као што је познато, „откривени“ наратор на њеном крају није био део света приче коју је претходно (ис)приповедао. Његово појављивање у потпуности је *хетеродијегетичко* у односу на све остале ликове у приповеци без обзира да ли приповеда у првом или трећем граматичком лицу и, понављамо, упркос финалној „откривености“ његове позиције као приповедача.

Строжија нараторолошка анализа показала би да се *прича* о настанку моста на Жепи и о свим његовим „творцима и градитељима“ као конзистентна наративна целина завршила претпоследњим пасусом овог текста, познатом сценом у којој меланхолијом обузет велики везир разочарано брише део по део натписа који је требало да краси сјајну грађевину. Завршетак *фабуле* није, међутим, истовремено и крај приповетке, пошто у последњем пасусу Андрић једним „додатком“, једном кратком причом за себе (под хипотетичким насловом: „Како је (заправо) настала приповетка *Мост на Жепи*“), „дописаном“ на крају већ завршене наративне целине, гради нови епилог и постиже још једну, завршну поенту читавог текста. Дакле, колико год финална промена тона, перспективе, па коначно и смисла приповетке била пресудна за њено разумевање, то није довољно да овај Андрићев текст обележимо као хомодијегетички и придружимо је нашем истраживачком корпусу.

Очигледна је, такође, и чињеница да одсуство *праве хомодијегезе*, колико год био довољан, није и једини разлог за одустајање од овог текста. Неопходно је указати и на остале, што би нам омогућило прецизније одређивање подручја нашег рада. Користећи се управо јасном и недвосмисленим *дисквалификацијом*

приповетке „Мост на Жепи“ из оквира анализе, покушаћемо, овог пута у негативном облику, да у најкраћем дефинишемо корпус текстова који ће заиста и бити предмет наше пажње.

Наиме, постоје три једнако важна разлога да Андрићеву приповетку искључимо из сфере непосредног интересовања, и сваки од њих требало би подробније описати. У исто време они ће указати и на *шири неопходна услова* да се један текст назове *хомодијегетичким романом* и на тај начин постане део нашег истраживања.

#### 0.4.2.

И неиспуњени услов → У последњем пасусу „Моста на Жепи“ примењена је субјективна перспектива, не и права хомодијегеза.

На самом завршетку приповетке када приповедач коначно открије свој идентитет, када недвосмислено проговори о себи као „о ономе који прича“, он то чини искључиво у контексту указивања на почетни импулс приповедања. Дакле не испуњава примарни услов хомодијегетичке наратије – да наратор припада изграђеном свету приче, односно да дели приказани свет са осталим ликовима. *Хомодијегетичко приповедање* заиста подразумева унутрашњу перспективу казивања, међутим, овај наративни облик, како је раније већ речено, никако није и једини начин да се та перспектива оствари. Основна карактеристика модерног романа, још од почетка двадестог века, и јесте његово чувено „окретање према унутра“. Такав структурални преображај романескних текстова не мора, међутим, подразумевати увек и поистовећивање приповедача и јунака дела, што је за наше истраживање кључни моменат испитиваних наратива.

„Окретање према унутра“ указује на субјективни ракурс, што је, уз улазак у „унутрашњост“ личности (односно лика) опште место књижевности након реализма. Хомодијегеза, иако и сама најчешће подразумева речену карактеристику, није нужно дефинисана поступком откривања унутрашњег живота. Она најпре означава „улазак“ приповедача у свет дела, односно одређена

је његовим присуством у романескном свету (што важи чак и у оним случајевима када такав приповедач казивањем не открива „превише“ своје субјективности). Зато и постоји велики број романа у светској и нашој књижевности који јесу *субјективно приповедани*, а да притом нису обавезно и хомодијегетички. Ово не доводи у питање статистички провериву чињеницу да ће, „прави“ хомодијегетички роман по правилу подразумевати субјективно приповедање и откривање унутрашње перспективе.

II неиспуњени услов → Приповедање у „Мосту на Жепи“ доминантно је хетеродијегетичко, а не хомодијегетичко.

Својим највећим делом наративни модел текста „Мост на Жепи“ је чисто *хетеродијегетички* и то није случај једино у два сегмента романа: у последњем пасусу приповетке, који смо раније цитирали, као и у опису италијанског неимара који даје Селим Циганин (приповеданом из личне перспективе овог епизодног јунака и казиваном његовим аутентичним говором). Овај пример нас суочава са чињеницом да у сваком приповедном књижевном тексту, а то ће важити за роман више него за било који други жанр, можемо очекивати примену различитих наративних поступака. Хомодијегетичког приповедања има у разноликим облицима и у неједнакој мери присутног у дословно сваком наративу. Истраживање које би се бавило искључиво феноменом хомодијегетичког приповедања у наративним текстовима морало би да укључи готово сваки српски роман. Нас, међутим, како смо раније истакли, занима облик наратије који је у целини или *доминантно* хомодијегетички. Укључујемо у истраживање само оне српске романе код којих хомодијегеза, да поновимо још једном Бахтинов израз, игра „суштинску конструктивну улогу“ (Бахтин 1989: 81), односно тамо где представља темељну обликовну замисао композиције, а не узредну појаву, као што је са овом Андрићевом приповетком случај.

Осим тога, може се оправдано поставити и питање дефинисања и прецизирања ознаке „доминантно“. Наше искуство са текстовима српске књижевности, кроз деветнаести, све до осамдесетих година двадесетог века,



показује да таквих дилема о природи приповедног поступка нема превише. Они романи које смо уврстили у предложени корпус без икаквих недоумица можемо одредити као доминантно или *чисто* хомодијегетичке. Ипак, од осамдесетих година ствари почињу да се мењају и појављује се све више текстова који (посмодернистичку) наративну игру остварују кроз комбиновање и укрштање различитих приповедних поступака (један од првих таквих примера је Кишов *Пешчаник* из 1972.). Ово је био додатни разлог да књижевноисторијски период нашег истраживања ограничимо управо поменутом деценијом.

### III неиспуњени услов → „Мост на Жепи“ је *приповећка*, а не роман.

Трећи услов, иако најједноставнији за формулисање, показао се и као најпроблематичнији. Уважавајући чењеницу да нема коначне и прецизне демаркационе линија између два приповедна облика, и да се значајан број текстова налази управо на њиховој порозној граници, ипак је потпуно јасно да постоји мноштво примера, као што је то случај са овим конкретним Андрићевим текстом, да се очигледно ради о *приповеци* а не роману. По аналогiji можемо прихватити да и сви остали хомодијегетички текстови које *недвосмислено* сматрамо приповеткама неће ни улазити у оквир нашег истраживања. Питање које се након ове констатације логично поставља – како тачно дефинисати текст који би био *недвосмислено* роман ? – остаће и у нашем раду без одговора.

Срећна је околност да први хомодијегетички примери у историји српског романа у овом смислу неће изазвати превелике проблеме. Међутим, већ ће доба авангарде поставити проблем жанровске природе романа на место примарних и фундаменталних поетичких питања. Зато намеравамо да, на одговарајућем месту у анализи, посебну пажњу посветимо кратком српском роману писаном између два рата.

Претходно постављене услове које није испунила Андрићева проза „Мост на Жепи“ сада можемо формулисати у једној реченици. У одређивању истраживачког корпуса тражимо оне фикционалне књижевне текстове:

(1) у којима је употребљено право *хомодијегетичко приповедање* (а не само казивање из субјективне перспективе),

(2) у којима је хомодијегетичко приповедање основни, доминантни, односно композиционо релевантни (а не привремени и узгредни) наративни поступак, и

(3) који су у жанровском смислу романи (а не приповетке).

#### 0.4.3.

Покушаћемо сада, у завршном делу нашег настојања да прецизно одредимо границе истраживачког корпуса, да претходно изложене захтеве илуструјемо и на примерима најпознатијих текстова српске књижевности, управо оних које нисмо укључили у хомодијегетички низ романа.

Још једном помињемо *Писма из Италије* Љубе Ненадовића као добар пример да прво граматичко лице казивања по свом пореклу припада нефикционалним текстовима, а да се игра са хомодијегетичком перспективом приповедања показује као облик симулиране аутобиографија. Дакле, путописна проза Љубе Ненадовића би свакако спадала у хомодијегетички приповедане текстове, али је, са друге стране, не можемо третирати као *фикцију*. Овај текст одбацујемо зато што није „прави“ роман.

Дело Лазе Лазаревића, „Први пут са оцем на јутрење“, испуњава прва два услова: 1) у питању је хомодијегетичко приповедање у потпуном и прецизном значењу тог појма и 2) њиме је приповедан текст у целини, односно ради се о доминантном наративном облику. Није, међутим, испуњен трећи услов: искључујемо га из истраживања као *приповећку*.

Сремчево дело *Поштина и пошта* је у овом смислу још занимљивије јер је реч, као што је познато, о *правом* роману (без обзира на то што га сам аутор назива приповетком), и то управо приповеданом у првом лицу. Овај роман (слично као и *Зона Замфирова*) најбоље илуструје чињеницу да граматичко *прво* лице *приповедања* не подразумева по аутоматизму *хомодијегезу*. Ради се, заправо,

о стандардном облику, Штанцловом терминологијом речено, *ауктиоријално* приповедања, а његова основна карактеристика јесте да инстанца казивања очигледно надилази свет књижевних ликова, односно нарација је, упркос првом приповедном лицу, *хетеродијетичка*. Дакле, Сремчев роман не припада нашем корпусу текстова јер не испуњава ни први ни други услов.

„Увела ружа“, Боре Станковића, испуњава и први и други услов, дакле ради се о правој хомодијетичкој нарацији, и то композиционо релевантној (у једној верзији као приповедачев дневник или, у другој, епистоларни облик), али не испуњава трећи услов – реч је о дужој приповеци, никако роману.

Слично стоји и са прозом *Људи љоворе*, Растка Петровића. Поред хомодијетички постављене нарације и, како смо већ истакли, проблематичног жанровског статуса (прави или фиктивни путопис), овај текст ипак одбацујемо као дужу приповетку, а не роман.

*Проклећа авлија* такође не улази у простор нашег истраживања мада испуњава и трећи услов да се ради о роману (додуше, у питању је гранични случај), као и (непотпуно) први да садржи хомодијетичко приповедање. Међутим, текст својом целином доминантно припада хетеродијетичком приповедном моделу, односно композицијско устројство романа није засновано на хомодијетичком приповедању.

*Дан шест*, Растка Петровића, још један од романа који се може јавити као прва асоцијација у контексту наше теме, заправо није хомодијетички. Захваљујући његовом обиму, супротно већини текстова кратког романа авангарде, немамо никакве дилеме у погледу испуњености трећег услова – ради се недвосмислено о романескном делу. Међутим, и овде имамо случај субјективне, унутрашње перспективе казивања, која припада неколиким личностима (између осталог и једној животињи), али не и праве хомодијегезе: приповедач се не појављује као јунак који припада свету романа. Додуше, у првом делу романа постоји за разумевање приче кључно поглавље, „Стеванова *Мисао у олуји*“, које је, на десетак страница, у потпуности хомодијетички изведено. Овде су, међутим, мисли главног јунака, Стевана Папа-Катића, јасно обележене курзивом и одвојене од остатка текста, као уосталом и сваки други облик писама,

дневничких записа који су увек дати као туђе речи, између наводница, у оквиру другачије конципираног основног приповедног облика.

За већину романа авангарде и модернизма уопште важи да су обележени унутрашњом фокализацијом приповедања, али колико год она била оригинално изведена, то ипак није увек и хомодијегетичко приповедање. Најбољи примери за то су *Крила*, Станислава Кракова, затим *Црвене мајле*, Драгише Васића, као и већина романа Добрице Ћосића после *Корена*.

Питањима (не)укључивања конкретних текстова српске романескне књижевности у наш истраживачки корпус вратићемо се само у оним случајевима када нам анализа укаже да се неки од поменута три услова налази на граници која заслужује посебну пажњу, односно онда када њихово нарушавање води новој поетичкој парадигми српске прозе.

У свим осталим случајевима подразумеваће се да текстови који уопште нису поменути у овом истраживању на очигледан начин не испуњавају макар један од претходно постављених услова *српској хомодијегетичкој романа*.

На самом крају, морамо се, сасвим кратко, осврнути на још један потенцијални „проблем“ у вези са нашим књижевноисторијским захватом. У контексту стварања (или заокруживања) нових националних књижевности на овим просторима, интензивираним крајем XX и на почетку XXI века, процеса који нема изворно књижевноисторијско утемељење и подстицај, поставља се питање домена квалификатива „српски“ у носећој истраживачкој синтагми која обухвата текстове којима смо се у раду бавили.

Одлуку да једно прозно дело сврстамо у корпус текстова *српској хомодијегетичкој романа* у овом смислу нећемо додатно образлагати. Наиме, све текстове које наводимо или помињемо у раду сматрамо, са разлога које сада не можемо објашњавати, делом *српске књижевности*. Притом, не можемо никоме да споримо право да постави питање, уважавајући све претходно изнесене чињенице, њихове истовремене припадности и некој другој књижевности.

## 0.5. Општа типологија хомодијегетичког приповедања

### 0.5.1.

На претходним страницама указали смо на све оне специфичне особине наративне стратегије која *хомодијејетички приповедни облик* јасно и недвосмислено одваја од сваког другог (нехомодијегетичког) модела казивања. Наша почетна истраживачка позиција, фокусирана на *српски роман* у коме је наратија *приповедача* – који је истовремено и *учесник у причи*, као један од ликова – носећи *композициони принципи* целине, требало би да буде довољан оквир за проналажење и анализу тражених романескних текстова. Питање успостављања било какве прецизније типологије унутар одабраног наративног поступка, није неопходно покретати пре анализе појединачних дела наше књижевности. То постаје очигледно ако се узме у обзир чињеница да разрађеност таквих подела ни изблиза нема ону врсту шире прихваћености какву поседује *само хомодијејетичко приповедање* као засебни наративни поступак.

Чак и површно читалачко искуство, међутим, могло би посведочити да постоје извесне разлике између конкретних приповедних облика које обухвата казивање дато из света књижевног текста, и да се у уметничкој прози појављују различите *подваријанте* у основи јединственог *хомодијејетичког* приповедања. Наш рад ће се врло брзо, већ на првим примерима из корпуса српског романа, суочити са засебним моделима хомодијегезе, које, након анализе и упоређивања, планирамо да искористимо као поетички и књижевноисторијски функционалне *типове приповедања* – својеврсне моделе за разврставање читаве историје *српског хомодијејетичког романа* током периода дужег од једног века. Како бисмо у одговарајућем тренутку истраживања могли да се позовемо на

претходне покушаје систематизације *хомодијегетичких њогтїїїова*, неопходно је да их на овим, још увек уводним, страницама укратко наведемо.

Прво разликовање облика унутар хомодијегетичког приповедања поменули смо још на самом почетку теоријског дела овог сегмента рада, приликом описа Женетове наратолошке поставке. Једну изразито значајну и фреквентну приповедну варијанту – позицију *ауџодијегетичкої ѓриџововедача* – овај аутор квалификује као ону са најснажнијим „степеном хомодијегетичког“ (Genette 1983: 245). На истом месту Женет указује на нешто другачији положај другог типа, *хомодијегетичкої сведока*, који се, заправо, смањивањем свога учешћа у фабули у односу на *ауџодијегетичкої наратџора* (али и недвосмисленим остајањем унутар приповедног света), полако помера према хетеродијегетичком приповедачу (а да то никада заиста не постане). Иако на почетку говори само о „чистим“ облицима, у својим каснијим радовима, о чему је такође на претходним страницама било речи, француски аутор је унеколико ревидирао своју иницијалну поставку признајући постојање „прелазних“ облика између *хомодијегетичкої* и *хеџеродијегетичкої* приповедања (Genette 1988: 105).

Женетово упорно истицање *ауџодијегетичкої* као „правог“, „чистог“ хомодијегетичког приповедача (у ужем смислу речи) не можемо ни сматрати стварним покушајем заснивања наративне типологије. Наиме, овај аутор се и не труди да издвоји различите (суб)моделе казивања, већ само указује на извесне границе у интензитету, степену хомодијегетичности, односно укључености приповедача у саму причу – што, по њему, чини суштину хомодијегезе.

Међутим, друга диференцијација хомодијегетичких облика казивања, она које се тиче, како образлаже Адријана Марчетић у свом тексту о Женетовој наратолошкој поставци, разликовања у *форми исказа*, представља јасно раздвајање два основна *начина* приповедања које користи сваки подтип хомодијегетичког приповедача, независно од тога да ли је *ауџодијегетички* или *сведок*. Наиме, подела према *начину казивања* подразумева, са једне стране, *нарацију нефокализованої хомодијегетичкої ѓриџоведача* (ретроспективно приповедање у првом лицу, обележено најпре прошлим глаголским временима) и, са друге, *фокализованої хомодијегетичкої ѓриџоведача* (перспектива „доживљајног ја“, обележена по правилу презентом и аористом) (Марчетић 2003:

51-52). Треба унапред истаћи да најчешћи облик наратије у српским романима, које смо имали прилике да у овом раду испитамо, подразумева различите комбинације управо ова два хомодијегетичка модела казивања. *Ретроспективно приповедање* и *перспектива доживљајној ја* не представљају, дакле, засебне хомодијегетичке типове, већ јесу два основна облика исказа без којих и нема хомодијегезе. Њихово раздвајање и делимично супротстављање (пре свега у погледу граматичких времена којим се служе) указује на двоструку могућност хомодијегетичког наратора да се постави према сопственом приповедању.

#### 0.5.2.

Џејмс Фелан, окренут примарно техничким аспектима хомодијегетичке наратије (пре него што се, касније, упусти у анализу међузависности „формалне логике приповедања и етичке димензије читалачког одговора на наративни избор“ (Phelan 2005:5)), доноси нешто другачију приповедачку типологију. Његову поставку је, највећим делом, могуће упоредити са раније изложеним Женетовим разликовањем *аутодијегетичкој наратора* и *сведока*. Код америчког теоретичара поменуте хомодијегетичке наративне позиције биће обележене као *приповедач са маском* (*mask narrator*), која одговара *аутодијегетичком* Женета (Набоковљева *Лолита*), и као *набљудац* (*observer narrator*), односно *сведок* (Манов *Доктор Фаустус*). Међутим, за нас је од ове релативне сагласности много занимљивије Феланово увођење трећег типа наратије, под називом – *серијски приповедач* (*serial narrator*). При том се мисли на приповедни облик који укључује смењивање више различитих хомодијегетичких приповедача у истом наративу (Phelan 2005: 197-199), а пример за речени *хомодијегетички њодитиј* био би чувени приповедни поступак у Фокнеровом роману *Бука и бес*. Иако може да зачуди изостанак овог наративног модела (уопште не тако ретког у приповедној прози) у оквиру Женетове поставке, он се ипак да објаснити различитим разумевањем саме суштине *хомодијегетичке наратије*.

Треба одмах рећи да није случајно што Фелан не прихвата Женетову терминологију и *хомодијегезу* назива другачије – приповедање *из позиције лика*

(*character narration*). Ма колико разлика игледала неважно, она се тиче теоријског усредсређивања на наративну перспективу која дефинише поступак. Код Фелана је полазиште те перспективе *лик*, а код Женета *приповедни свет* – односно, за француског наратолога, хомодијегетичко приповедање је управо оно које „долази“ из *приповедног света* текста и везано је искључиво за поменути наративни ниво. Поједностављено речено, иако сваки засебни лик-наратор може да припада приповедном свету, дакле упркос јасној и недвосмисленој хомодијегетичкој позицији сваког од казивача у роману, тип *серијског приповедача* ипак не треба сматрати чистим (или правим) хомодијегетичким обликом.

Наиме, поступак усложњавања наративне инстанце (увођењем више различитих перспектива) неминовно води нарушавању поставке јединствене и, што је посебно важно, собом ограничене позиције *казивања изнутра* (која, да поновимо још једном, представља суштину хомодијегетичког модела). Мада је свака од различитих приповедних перспектива искоришћених у наративу у основи хомодијегетичка, чињеница је да само њихово паралелно постојање у истом роману неизоставно успоставља специфично *екстрадијегетичко* укрштање *изнад* саме приче. На овај начин формира се *нова приповедна инстанца*, онаква какву „чиста“ хомодијегеза не познаје, један *виши приповедни ниво* који надилази сваку од доследно уобличених појединачних хомодијегетичких позиција. Његово постајање имплицира својеврсну (најчешће неодређену) *хетеродијегетичку* „свест“ (она је таква већ због чињенице да није смештена унутар, него „изнад“ приповедног света), за коју чак није ни нужно да буде персонализована или на било који други начин конкретизована у тексту (чиме би се очигледно успоставила као хетеродијегетичка).

Током истраживања имали смо прилике да овакву врсту „прекорачења“ хомодијегезе уочимо и у српском роману (Лалићева *Хајка*, Селимовићева *Мајла и мјесечина* могли би бити први познатији примери) и показало се, о чему ће више речи бити у одговарајућем делу анализе, да таква поставка има јасну идеолошку функцију. У неким случајевима она омогућава наглашенију ауторску дистанцу према „проблематичним“ ставовима хомодијегетичког приповедача. Са друге стране, доследно остварена хомодијегеза може аутора довести до сукоба са



владајућом идеолошком матрицом управо због изједначавања и поистовећивања које се, у читалачкој перспективи, дешава на релацији *приповедач – њодреазумевани писац – аутор*. Ово питање биће, такође, детаљније обрађено у нашем раду, али овде само као илустрацију можемо поменути Скерлићеву критику Игњатовићевог *Милана Наранџића*, као први такав пример у историји српског хомодијегетичког романа. „Субверзивни“ потенцијал хомодијегетичког приповедања представљао је моћно средство у рукама српских писаца, и они ће га током читавог XX века, на различите начине, редовно користити.

### 0.5.3.

Дорит Кон је још једна од значајних теоретичара уметничке прозе који су се питањима типологије наративних поступака студиозно бавили. У својој књизи *Transparent Minds*, са поднасловом *Начини ѡпредсѡвљања свесѡи у приповедној ѡпрози (Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction)*, објављеној још 1978. године, овом проблему прилази на, условно речено, конзервативнији начин. Ауторка задржава, данас већином одбачену, начелну поделу на приповедачке типове остварене у првом и трећем граматичком лицу. У складу са таквим разликовањем наративних перспектива, за наше бављење темом посебно је важан други део њене књиге који обухвата *Приказ свесѡи у приповедачком ѡрвом лицу* (Cohn 1978: 143-268). Детаљна анализа различитих модела приповедања која је окренута пре свега модерном роману и представљању психологије ликова у њима (и сама ауторка у предговору каже да су је занимали романи обележени „мисаоним“ ликовима и сценама разговора са собом<sup>9</sup>), управо кроз својеврсни паралелизам наративних облика приказаних у првом и другом делу књиге потврђују раније већ изречену тезу да се слични или исти ефекти могу постићи независно од граматичког лица приповедања (Иванић 2002: 145-146).

Приступајући анализи облика приповедања у првом лицу Дорит Кон детаљно разрађује различите аспекте хомодијегетичке наратије. Почевши од различитих техника ретроспекције, које Кон сматра класичном наративном

---

<sup>9</sup> „... novels with thoughtful characters and scenes of self-communion“ (Cohn 1978: v).

формом (најближом приповедању у трећем лицу), преко наратије блиске монологу, све до „чистог“ (односно самосталног) монолога приповедача. Ипак, најзанимљивији део типологије наратије у првом лицу тиче се управо *техника ретроспекције* (Cohn 1978: 143-172) и ауторка указује на два основна облика које затим детаљније анализира.

Први од њих – *dissonant self-narration* (Кон као пример наводи приповедни облик у Прустовом роману *У трајању за изубљеним временом*), укључује примену двоструке временске перспективе (отуд квалификатив „дисонантно“ у називу): једне која припада прошлости, и друге која подразумева време казивања (Cohn 1978: 145-153). Овај сложени облик приповедања, заправо, највише одговара наративном начину који је у Женетовој поставци обележен као (право) *ретроспективно приповедање* (односно *нефокализовано хомодијетичко приповедање*). Приповедач прошле догађаје казује из позиције свога „садашњег ја“, што му омогућава двоструко трајање, својеврсну контемплативну евокацију приче, отвара простор да током наратије паралелно може да испричано анализује, тумачи и поставља у нови контекст .

Други облик – *consonant self-narration* (Кон наводи пример приповедања у роману *Глаг* Кнута Хамсуна) подразумева сведенију приповедачку ситуацију у којој је позиција казивања у потпуности „пребачена“ у прошлост, односно приповедач казује причу искључиво из перспективе свог „некадашњег ја“ (Cohn 1978: 153-161). Ова наративна позиција само се делимично поклапа са *ретроспективом доживљајног ја*, коју смо раније помињали, пошто је Кон ипак разликује од друге врсте *нејосредног казивања* које није везано за ретроспекцију, и назива га *самосталним монологом (autonomous monologue)*, а одговарало би *приповедању шока свесци*.

Проблем са наративном типологијом Дорит Кон, посматрано из специфичне визуре нашег истраживања, лежи у чињеници да је већину претходно поменутих облика казивања могуће остварити и у трећем граматичком лицу, односно фамозним модернистичким „уласком у свест лика“. Њихова употреба не зависи нужно од, за нас кључне, позиције приповедача смештене унутар света књижевног дела. То, опет, не умањује значај напора ове ауторке да успостави детаљно разликовање модела приповедања из позиције свести лика (што можемо

сматрати ближе поставци коју ће двадесетак година касније разрадити Џејмс Фелан).

За наше испитивање српске хомодијегезе ипак ће кључна остати диференцијација два основна приповедна модела, које су, на један или други начин, уочили сви претходно помињани нараторолози: са једне стране имамо „директно преношење“ опажања приповедача („доживљајно ја“, које укључује и технику приказа тока свести) и, са друге, наратију која се враћа у прошлост (из неке претпостављене позиције у „садашњости“) и тако обезбеђује приповедању двоструку временску перспективу. Разноврсност употребе ова два основна приповедна начина, као и испитивање могућности њиховог комбиновања у наратији, представљаће, како ћемо показати у раду, најважнији моделујући принцип у развоју српског хомодијегетичког романа XX века.

#### 0.5.4.

Све до сада приказане типологије хомодијегетичких облика приповедања, постављене од стране познатих и признатих теоретичара књижевности, могли бисмо оквалификовати као доминантно окренуте техничким аспектима посматране нараторивне проблематике. Њихово структуралистичко порекло је, чини се, лако уочљиво, осим у случају Џејмса Фелана који у својој књизи поставља, поред присутне анализе реторике приповедног текста (у Бутовом значењу термина), и питање етичких аспеката *хомодијегетичкој приповедања* (односно *приповедања из позиције лика*)<sup>10</sup>. Подразумева се да радови помињаних аутора, колико год студиозно били посвећени (хомодијегетичком) приповедању, ни изблиза не исцрпљују могућности приступа овој теми. Ово постаје очигледно нарочито ако се узму у обзир истраживачки прилази који би у мањој мери били „технички“ опредељени, а у нараторолошком смислу „слободнији“.

Један од занимљивијих начина диференцијације различитих (*ћог*) облика хомодијегетичког казивања, посебно оних који се користе за приповедачки повратак у прошлост, могао би се начинити тако што би се само у средиште

---

<sup>10</sup> Феланова књига и носи поднаслов: *A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (Phelan 2005).

истраживачког фокуса поставио емотивни, етички или идеолошки однос наратора према приповеданом. При таквој анализи технички модалитети нарације остали би у позадини, а у првом плану би се појавили различити психолошки и философски аспекти казивања. Овако замишљена типологија *реџроспективне нарације* могла би имати, са једне стране, приповедање о прошлости хомодијегетичког наратора као *џрисећање* (*џризивање* прошлог – *evocatio*), односно уобличавало би се као поновно повезивање протеклих догађаја у целину (а оно би, потом, подразумевало и различите (идеолошки конципиране) начине осмишљавања те евоциране целине); и, са друге стране, приповедачево враћање у прошлост као *исџовесџи* (*confessio*), такође посматрано у перспективи различитих идеолошки профилисаних полазишта. Уколико бисмо овако постављене типолошке могућности замислили као спектар између два гранична модела, на једном полу би се налазило психолошки, емотивно и етички неутрално *џризивање* прошлих догађаја, лишено било какве њихове етичке евалуације (уз опаску да и таква неутралност бива семантички значајна), а на супротном интимно преиспитивање живота обележено доживљајем кривице и кајањем, само казивање као покушај искупљења приповедача.

Наша интерна подела хомодијегетичких подтипова биће, међутим, изразито прагматичне природе. Окренута првенствено ономе што смо пронашли да је од значаја у оквиру проучавања српског романа, она ће почивати на техничким карактеристикама приповедања, али ће бити непрестано проверавана са позиција тумачења конкретних књижевних текстова. Занимаће нас специфични положај казивача и његова блискости тексту, односно дистанцираност у односу на саму причу. Анализа ће показати да питање *џосредносџи* и *неџосредносџи* хомодијегетичког исказа, које, на различите начине, препознају сви водећи нараторологи, игра важну улогу у уобличавању типова романа којима смо се у овом раду бавили.

Препустићемо, условно речено, *српском хомодијегетичком роману* да сам исцрта и успостави сопствену типологију. Показаће се да наизглед неважан избор аутора да његов хомодијегетички приповедач нарацију „остварује“ кроз *мисли*, *џовор* или *зџпис*, не одређује само значењске нијансе приповеданог већ дословно обележава различите периоде у историји српског романа.

Почетак нашег истраживања откриће две важне чињенице: да је српски хомодијегетички роман права реткост у књижевној повести од романтизма до модерне и, друго, да и тај релативно мали број романа савршено показује сву разноликост и уметничке потенцијале испитиваног приповедног облика.

## ПРВИ ДЕО

---

Почеци српског хомодијегетичког романа:

*од романтизма до авангарде*

## 1.1. Јаков Игњатовић:

### *Тридесет година из живота Милана Наранџића – први српски хомодијејетички роман*

*У овом делу језик није онај исти којим сочинилац  
пише, него онакав истовешни каковим га је јунак  
истио дела говорио.*

*Милан Наранџић (Игњатовић 1959: 27)*

#### 1.1.1.

Положај Јакова Игњатовића у историји српске књижевности пре свега је одређен чињеницом да се, без сумње, ради о нашем најважнијем романописцу XIX века. Да речена констатација не представља претеривање сведочи и податак да је, поред неколико мање важних историјских романа романтичарско-авантуристичког типа, Игњатовић објавио (за 15 година, од 1860. до 1885) чак седам књига са тематиком из савременог друштвеног живота (угарских Срба), од којих се макар четири могу сматрати утицајним и важним текстовима српске књижевности XIX века, а, међу њима, о најмање једном ваља говорити као антологијском у жанру српског романа. Мада поменути број не мора да делује посебно импресивно, јаснија слика обима и значаја романескног стваралаштва овог писца добија се тек када га упоредимо са другим ауторима доба: Лазаром Комарчићем, на пример, најплоднијим романописцем српског реализма (Иванић, Вукићевић 2007: 199), који је у двоструко дужем временском периоду, од 1880. до 1909. године, објавио укупно десет романа. Треба признати, ипак, да квалитет и уметничка вредност доброг дела текстова оба поменута аутора (а овде их не помињемо случајно заједно) могу лако бити доведени у питање. Међутим, важнија од тога јесте позната чињеница да током последњих деценија и све до

пред крај XIX века, српски реализам бива доминантно обележен приповетком, а његова спорадична романсијерска делатност у великој мери почива на стваралаштву управо поменути двојице писаца.

О Игњатовићевој непостојаној и само делимичној припадности канону „зрелог“ реализма, његовом прецедентном положају у односу на остале српске реалисте, као и идеолошкој и поетичкој блискости са оновременим романтичарским покретом, писали су различити аутори кроз читав век књижевноисторијског проучавања српске прозе (Скерлић 1965; Деретић 1964; Глигорић 1970; Јеремић 1987). Са друге стране, колико год изгледало да су термини *романтизам* и *роман* чак и етимолошки јасно сведочанство о блиској вези, на различитим плановима, једне стилске епохе и једног жанра (повезаност коју је иначе немогуће негирати), заправо је тек реципрочна зависност *реализма* и *романа* у европским оквирима коначно потврдила дигнитет овог до тада потцењиваног књижевног облика, а недуго затим промовисала га и у, безмало, синоним за (савремену) књижевност. Ову чињеницу потврђује и обрнут процес који се одвија у исто време: наиме, новоуспостављена жанровска хијерархија друге половине XIX века, са романом у зениту, доминантно је одредила и статус нове поетичке и књижевноисторијске парадигме (јер би некакав „реализам без романа“, хипотетички посматрано, представљао само прелазну фазу романтичарског пута у модерну). Отуд, суочени са перспективом великих европских књижевности из које роман пре реализма још увек не изгледа као „прави роман“ (а у српској књижевности такав тек са Игњатовићем настаје), а реализам без романа (ипак) није „прави реализам“, потом и са чињеницом да осим Игњатовићевих, пре последње деценије XIX века, других реалистичких романа готово и да нема, постаје много јасније да се сагледавање места и значаја овог аутора и не може проводити одвојено од уочавања његове промотерске улоге у формирању жанра.

За наше истраживање је посебно занимљиво да управо оно дело које се обично узима као наговештај почетка и „прва страница“ српског реалистичког романа, *Тридесет година из живота Милана Наранџића* (1860), (који, узгред, за неких тридесет година умањује и кашњење српског за европским реалистичким покретом) представља, у исто време, и први српски *хомодујетички* роман. И



упркос томе што ће се показати да приповедни образац овог текста и није *чисти* хомодијегеза, и да је кудикамо више окренут прошлости и опонашању наративних стратегија седамнаестог и осамнаестог него што антиципира поетолошка стремљења двадесетог века, ипак има и неке (књижевно)историјске правде у чињеници да се управо Јаков Игњатовић, зачетник српског реализма (Деретић 1981: 109), неочекивано појављује и као писац првог српског романа *доминантно* приповеданог у првом лицу.

Пре било каквих преурањених закључака у вези са поменутом чињеницом одмах треба истаћи да се овде ипак ради искључиво о књижевноисторијској коинциденцији. Наиме, осим удруженог почетка, у деценијама које следе након *Милана Наранџића* реалистички роман и *хомодијегетичко* приповедање имају мало тога заједничког. Као што ће сваки наредни Игњатовићев текст моделу приповедања у првом лицу претпоставити поступак „објективне“ наратије, као „зрелији“ и уметнички вреднији, тако ће и *српски реалистички роман* у целини избегавати *хомодијегетичко* приповедање као анахроно и реализму не сасвим прикладно казивање, уз поједине веома ретке изузетке. Игњатовићево удаљавање од романтичарске традиције, а уједно и његово јасно приближавање замишљеном реалистичком концепту, може се скоро хронолошки пратити у следећим романима овог аутора. Тако, на пример, у *Васи Решићкићу*, књижевноисторијски „постављеном“ на пола пута од романтизма према реализму (Деретић 1981: 127-129), Игњатовић ће, ипак, поновити позицију приповедача у првом лицу, али особине овог наратора биће потпуно различите од јасне и недвосмислене хомодијегетичке ситуације јунака-приповедача Милана Наранџића из претходног романа. Понављање приповедног обрасца је, дакле, само привидно, јер овог пута није реч о наратору као једном од протагониста, већ о посреднику-сведоку који, додуше, на описани начин заиста започиње приповедање, али се убрзо трансформише у другачији тип наратора – у *свезнајуће* приповедача, и као такав остаје ван света приче у највећем делу текста.

У наредним својим романима Игњатовић се још више удаљава од позиције субјективног приповедача и најрадије бира хетеродијегетички глас посматрача са стране, реалистичког „објективног“ наратора, те су овим моделом приповедани и *Чудан свети*, *Тријен сјасен* и *Вечити младожења*, дела која обележавају период

креативног успона овог писца, као и два последња романа *Сџари и нови мајсџори* и *Паџница*, често означавани као тенденциозни и неуспели, везани за његов стваралачки залазак (Деретић 1981: 133-136). Приповедање лишено казивања из субјективне перспективе учесника у догађајима постаће правило у познијем Игњатовићевом романескном стваралаштву и таква ће нарративна поставка и од стране критике бити тумачена као уметничко побољшање и даљи продор према правом реалистичком роману.

Очигледно је да *Милан Наранџић* представља почетни корак, али и, посматрано из перспективе целокупног стваралаштва овог аутора, важан изузетак у његовом стваралачком кругу. Након кратког романтичарског периода на самом почетку, Јаков Игњатовић се тематски окреће поетичким захтевима зрелог реализма, али истовремено остаје подређен нарративним поставкама романтичарског и, још више, предромантичарског доба, од којих се касније све брже и одлучније удаљава. Самим тим је и значај нашег првог реалистичког (и првог хомодијегетичког романа), и у књижевноисторијском и у наратолошком смислу, непроцењив.

### 1.1.2.

Када у једном свом тексту говори о *Вечџиом младожењи*, несумњиво најзначајнијем Игњатовићевом делу, Љ. Јеремић као важну особину приповедне стратегије овог романа истиче да се аутор свесно „одрекао коришћења пустоловних и мелодрамских сижеа са карактеристичним низовима случајности и неочекиваних расплета“ (Јеремић 2005: 5). Тиме овај тумач, заправо, указује на најважније особине првих Игњатовићевих романа (1855-1862), пре свега оних, данас „заборављених“, историјско-романтичних из почетног периода његовог стварања, али се, у исто време, ова констатација односи и на (прото)реалистички текст – *Тридесет џодина из живоџа Милана Наранџића*. Јер управо су *џустџоловина* и *мелодрама* сижејне основе на којима почива композициони поступак грађења фабуле овог дела које, донекле, понавља и образац романтичарског романа, али чији је фиктивни свет, за разлику од Игњатовићевих

„исторических романа“, обележен јасним референцама на савремени живот и понајвише наликује пикарској традицији (Деретић 1981: 111). О преузимању старијег, пикарског модела најпре сведочи једноставна хронолошка структура приповедања у овом роману, ослоњена на аутобиографско казивање наратора (што овај текст и доводи у наш истраживачки фокус), али и проблематична етичка позиција главног јунака (и приповедача) који живи на маргини друштва и добро познаје и користи његове механизме и слабости (Скерлић 1965: 196). Овоме свакако треба додати, и то не као најмање важно, константно и преовлађујуће присуство ироније и сарказма у приповедању.

*Пикарски роман* се у жанровском смислу обично повезује са неколиким особинама текста: (1) реалистичким поступком сликања друштвене маргине, (2) епизодичном линеарном структуром нарације коју формално обједињује живот једне личности (пикара), и, најчешће, (3) сатиричном жаоком. По правилу, ради се о „несташлицима једног ведрога неваљалца који живи од своје памети и показује мало или нимало промена карактера кроз дуги низ авантура“ (Harpham and Abrams 2012: 253). Сижејна организација *Милана Наранџића* изгледа као да у потпуности одговара претходним дефиницијама појма. Додуше, сам термин *пикарски роман* и нема прецизно и до краја дефинисан књижевнотеоријски статус, а један број тумача одавно стоји на становишту да такав жанр, заправо, и не постоји, пошто су разлике између појединачних дела често очигледније од сличности међу њима (Eisenberg 1979: 212).

Пикарско у *Милану Наранџићу* не узимамо у најстрожем смислу речи (који је, заправо, у блиској и непосредној вези са шпанским узорима, а они у Игњатовићевом случају свакако нису могли играти пресудну улогу), већ у једном ширем и слободнијем значењу термина о коме је реч (Гиљен 1982: 75). Наиме, када се тврди да је роман *Тридесет година из живота Милана Наранџића* у композиционом, тематском и приповедачком смислу близак хумористичком и авантуристичком роману *пикарског* типа, о чему је у нашој науци писано још почетком 20. века (Скерлић 1965: 187-201), не указује се на директну везу и утицај пикарске традиције на Јакова Игњатовића, већ пре свега на снажно, али посредно деловање старијег романа, из XVII и XVIII века, на романтичаре

средине XIX века, па тиме и на овог аутора<sup>1</sup>. Важније од успостављања непосредне аналогије са пикарским романом као жанром јесте указати на традицију приповедања која се, у доба када је роман штампан (1860), у европским оквирима већ може сматрати анахроним и превазиђеном, што, поред других разлога, Игњатовићево дело чини само формално првим у претпостављеном низу комодијегетичких романа српске књижевности, али, у једном строжем смислу, тек претходником оних текстова, обележених другачијим приповедачким поступцима, који ће представљати и дословно прави почетак једне нове наратолошке традиције. Притом, Игњатовић на овај начин као да понавља своју улогу претече и промотера коју је већ одиграо у односу на реализам као књижевноисторијску формацију. *Милан Наранџић* је, у исто време, и први реалистички роман, али и, прецизније узевши, тек претходник „правих“ романа ове епохе.

Међутим, формално првенство у дијахронијском низу никако није једини разлог да се у нашем истраживању овим делом подробније позабавимо. Колико год изгледало да први српски роман са тематиком „из друштвене стварности“ долази са жанровске периферије и многим својим особинама представља покушај који би се могао занемарити у односу на остварења која следе, постоје неке занимљиве поставке, првенствено у наратолошком смислу, које траже да се на овом тексту ипак нешто дуже задржимо. Позиција приповедача-јунака коју, опонашајући старији узор, Игњатовић у свом роману користи, отвара нека важна наратолошка питања и, истовремено, открива унутрашњу сложеност комодијегетичког приповедања које утиче како на разумевање овог дела у целини тако и на даљи развој жанра романа у српској традицији.

---

<sup>1</sup> Поређење са пикарским романом овде није од пресудне важности, али сведочи о необичном пројављивању једне специфичне жанровске традиције која ће у српској књижевности имати свој наставак више од стотину година касније, пре свега са романом *Чизмаши* Драгослава Михаиловића.

### 1.1.3.

Пре него што се пажљивије позабавимо хомодијегетичким приповедачем, Миланом Наранџићем, веома је занимљиво анализирати начин како Игњатовић, на почетку романа, успоставља и гради почетну приповедну инстанцу (која је *хетеродијегетичкој иницијали*, али је у овом свом тексту аутор никад неће на прави начин доследно заокружити и искористити). Ради се о стратегији удвајања наративних позиција (поступку такође познатом из романа XVII и XVIII века) као различитих, међусобно повезаних, нивоа приповедања.<sup>2</sup> Наиме, роман је „замисљен“ као *екстрадијегетички* на спољашњем оквиру, а *хомодијегетички* унутар њега.

Из наратолошког угла посматрано најинтересантнији део Игњатовићевог романа јесте управо његов почетак, јер све оно што следи након почетних неколико страна представља просто испуњавање једног прилично неинвентивног обрасца и открива хронични мањак брижљивости Игњатовића као писца. Поменути сложени наративни оквир изграђен је на необичан и, по разумевање значења романа, пресудан начин. Он је започет најпре у *парапексиу* (Genette 1991: 261), кроз успостављање позиције подразумеваног писца као *приређивача записа* (прва, почетна и оквирна инстанца приповедања), чије постојање у доброј мери проблематизује нашу одлуку да роман у целини назовемо *хомодијегетичким*, а затим и самог јунака-приповедача (као друге, али у суштини носеће инстанце – исходишта саме наратије) чије ће екстензивно хомодијегетичко приповедање обележити читав роман. Поменути сложени наративни оквир потребно је подробније описати.

Први корак у његовом формирању опажамо у облику једне обећавајуће приређивачке напомене, дате у *прологу* романа пре формалног почетка приповедања. Иако би могло да изгледа да се Игњатовић на овом месту заиста, у сопствено име, извињава због некоректности језика свог јунака-приповедача, немогуће је не препознати иронијски отклон у начину како је то извињење изречено. У исто време, говорећи „у сопствено име“ на спољашњем оквиру текста он постиже један важан ефекат: потврђује изворност и *ауθενцијност* најављене насловне личности. Наиме, у врло кратком предговору, састављеном од само

---

<sup>2</sup> *Narrative levels* у Женетовој терминологији (Genette: 1980: 227-231).

тридесетак речи, *сачиниџељ*, како се на крају потписује писац истог, унапред се извињава читаоцима и, у извесној мери, ограђује од садржаја књиге коју представља – пошто је језик у њој „онакав истоветни каковим је јунак истог дела говорио“. Отуд, наставља обазриви *сачиниџељ*, „молим да се одговорност у том призренију на Милана Наранџића баџи“ (Игњатовић 1959: 27).

Овакав пролог је више него занимљив. Наглашеним извињењем због језичке *нечистиоџе* сáмо приповедање се у исто време најављује као аутентично, лично сведочанство-исповест, али се указивањем на проблематични језик те исповести индиректно алудира на нешто много важније – на проблематичност моралних ставова онога ко сведочи и, у исто време, наговештава иронијска дистанца према тим ставовима.

Поставља се питање треба ли, у овом случају, читати предговор *сачиниџеља* као саставни део текста романа. Другим речима, да ли ово кратко обраћање Читаоцу *џре џочейќа* ваља приписати Игњатовићу писцу – „реалној“ личности, или оно ипак јесте *сáм џочейќак* – дакле припада „подразумеваном аутору“ текста. Колико се год одговор сам наметао, није га могуће једноставно дати, јер се, по правилу, пролог као део *џарайќекџа* у дословном смислу налази на непостојаној граници између самог текста (који, опет, недвосмислено почиње тек на следећој страници књиге) и онога што тај текст окружује (име аутора, корице, илустрације, предговор приређивача књиге и сл.) (Genette 1991: 261). У овом случају је посебно важно то што поменути предговор није само формална припрема и најава за *џричу* која следи, већ он дословно води право ка *хомодијеџетичком џриповедању* у самом тексту. Отуд је његова функција значајнија од „убичајене“ улоге паратекста. Да би смо одговорили на претходно постављено питање упоредићемо Игњатовићев предговор са једним примером сличних размера и положаја, али другачијег типа (који, узгред речено, такође долази из важног хомодијеџетичког романа). Цитираћемо кратки предговор роману *Дервиш и смрћ* Меше Селимовића:

Када бих умιο да напишем најљепшу књигу на свијету, посветио бих је својој жени Дарки.

Овако ћу засвагда остати дужник њеној племенитости и љубави. И све што могу то је да са захвалношћу поменем њено име на почетку ове приче, која, као све друге, говори о тражењу среће.

ПИСАЦ

*Дервиш и смрт* (Селимовић 1972: 37)

Очигледне су сличности између два пролога: најпре, оба су кратка, затим, у њима се помиње име једне особе, и на крају, нису потписана именом аутора већ његовом функцијом у односу на дело (*сачинишџељ*, односно *џисаџ*). Међутим, разлике су још уочљивије од сличности. Осим што један текст (Игњатовићев) представља извињење (чију је иронијску сенку, најблаже речено, немогуће игнорисати), а други изјаву захвалности (која, са своје стране, не би смела да буде чак ни благо иронијски обележена), потпуно је јасно да је Селимовићев предговор окренут *од* текста, а Игњатовићев *према* тексту. Притом мислимо на помињање једне „стварне“, „историјске“ особе, Дарке Селимовић, као и њено очигледно неприпадање свету романа, које стоји у потпуној супротности према *сваљивању кривице* на „проблематичног“ Милана Наранџића, управо главне личности и приповедача романа који одмах после пролога треба да започне.

Игњатовићев предговор роману, колико год изгледао као спољашњи увод и „искрена“ реч извињење аутора, ипак недвосмислено припада тексту, а то га чини ванредно занимљивим. Разумети Игњатовићев предговор као стварно извињење због „мађарштине“ и искварености језика насловног јунака (у време када се чистоти језика заиста поклањала значајна пажња, са чим Игњатовићева иронија очигледно рачуна) било би једнако наивно као и поверовати приповедачу, само неколико страница касније када на једном месту каже, да му је „отац *џесницама џомаџао*“ да лакше прогута резанце којима је, вечито гладан, напунио уста.

Осим иронијског сенчења, о чему ће касније бити још речи, Игњатовић оваквим уводом у текст постиже још неке предности. Инсистирањем на језичкој посебности свога наратора овај аутор започиње традицију грађења аутентичног приповедачевог говора у српском роману. Она ће бити пресудна за стварање једног посебног типа хомодијегетичког романа, удаљеног од *Милана Наранџића* добрих стотину година, указујући од самог почетка да поменути аутентичност неминовно мора бити и *језички ушемељена*. Наравно, са једне стране у овоме

морамо препознати и тада уобичајено угледање на облик *сказа* (који су касније са више пажње и успеха неговали и други српски реалисти у жанру приповетке, угледајући се пре свега на Гогоља), али и наслутити ону врсту упорне потраге за *језичком изворношћу* израза, за каквом ће трагати аутори „стварносне прозе“ читаво столеће касније, шездесетих година двадесетог века. Игњатовић, заправо, овим започиње једну засебну хомодијегетичку (под)врсту приповедања која подразумева *нејосредно казивање*, жив говор, усмено приповедање, за разлику од, са једне стране, облика *хомодијегетичкој зајиса* или, са друге, непосредног „приказивања свести“ јунака.

О потенцијалу двоструко постављеног исходишта наратије сведочи и други корак у истом правцу, изведен сада не више у паратексту већ недвосмислено у самом роману, одмах у продужетку напоменом најављеног казивања, на његовим првим страницама. Не само што је лик из предговора део света књиге већ представља *екстрадијегетичку инстанцу* која започиње основну (односно оквирну) причу. Свезнајући приповедач у првим реченицама почетног поглавља, у директној комуникацији са претпостављеним читаоцем, „силазећи“ из *ипаратекста* у *ипекст*, представља насловног јунака:

Милан Наранцић често је своје пријатеље на ручак и вечеру звао и с њима је при добром јелу и вину веселе часе проводио.

Питаћеш ко је тај Милан Наранцић?<sup>3</sup>

То је један човек од сиромашног оца и матере, па је опет себи стекао жену са великим имањем, и то чрез разне странпутице живота.

*Милан Наранцић* (Игњатовић 1959: 29)

Тиме коначно бива уведен најављени контроверзни хомодијегетички приповедач који ће ускоро и дословно преузети реч и започети секундарну<sup>4</sup>, али у тематском смислу *главну* причу романа (Марчетић 2003: 249). Савременог читаоца може разочарати чињеница да баш ништа од предговором и почетком романа наговештене игре у равни приповедачких инстанци неће бити даље развијано у наставку текста, нити на било који други начин искоришћено до његовог краја. Позиција екстрадијегетичког приповедача са оквира, онако вешто и на малом

---

<sup>3</sup> Подвукао Б.И.

<sup>4</sup> *Инирадијегетичку*, по Женетовој терминологији (Genette 1983: 227-231).



простору успостављена, бива изненада напуштена, а затим и потпуно заборављена, те овај „необични“ почетак пре треба приписати опонашању модела почетака старијих романа него свесном покушају иронијског удвостручавања исказа. Захваљујући необичној ауторовој „омашци“ нама је и дозвољено да говоримо о Милану Наранџићу као првом *хомодијегетичком роману*. Доминација овог приповедног облика неће ничим бити нарушена до последње странице, а на почетку романа започети екстрадијегетички оквир остаје да „виси у ваздуху“ као никада недовршена наративна конструкција.

Приповедање се потом наставља онако како смо од Игњатовића навикли: почетна локализација јунака, сликање његовог друштвеног окружења, али већ након првих неколико уводних пасуса екстрадијегетички приповедач са оквира се повлачи и жури да свом јунаку што пре „преда“ реч:

Сви су га слушали са највећим удовољством, и што је год више говорио, све им је љубопитство више расло.

Дакле Милан Наранџић ово приповеда:

„Ја сам се родио у варошици Н. год. 182..., и то у цичој зими, зато и јесам тако здрав. Мати ми је била родом [...]“

*Милан Наранџић* (Игњатовић 1959: 30)

После ноторног исказа: „Дакле, Милан Наранџић ово приповеда: ...“, хомодијегетички приповедач узима слово и не испушта га дванаест следећих поглавља или више од стотинак страница, све до самог краја текста. Никаквог подсећања на оквир више нема, екстрадијегетичка инстанца приређивача записа остаје неповратно изгубљена и заборављена, а роман се дословно завршава последњим реченицама самог приповедача:

Жао ми је Бранка. Ако о њему што чујем, преповедићу вам.“

*Милан Наранџић* (Игњатовић 1959: 138)

Тада се, коначно, затварају и ови веома давно, још на самом почетку приче, на другој страни текста, отворени наводници, који, да будемо сасвим прецизни, унутар себе обухватају читав један недвосмислено хомодијегетички роман. Тиме се, у формалном смислу, композиција целине оставља отвореном, а интригантна замисао са надређеном екстрадијегетичком инстанцом недореченом.

Додуше, повратка на почетну позицију ауторијалног приповедача има, али тек на почетку наставка романа, написаног и објављеног неколико година касније (1863), који, у наратолошком смислу, заправо, и није ништа друго до у потпуности прсликан образац почетка првог дела: неколико реченица „сачинитеља“, а онда се „реч“ наново предаје хомодијегетичком приповедачу, Милану Наранџићу, који је опет неће, као ни у првом делу, испуштати до самог краја, када се приповедање механички прекида, без праве завршнице и епилога.

О изузетности овог наративног облика у оквирима целовито посматране Игњатовићеве поетике сведочи и чињеница да се описаној поставци наш аутор неће враћати више никада, чак ни у сличним приповедачким случајевима. У *Vasi Reshīekīu*, на пример, када се привидно хомодијегетички приповедач-сведок буде упуштао у приповедање, његова перспектива заправо никад неће постати и дословно унутрашња, а то дефинитивно неће бити случај у „објективном“ наративном проседеу позних дела. Ова чињеница додатно истиче необични статус Милана Наранџића као приповедача, у односу на све друге Игњатовићеве нараторе.

#### 1.1.4.

За разлику од обећавајуће али недовршене поставке екстрадијегетичког оквира централног приповедања, сâм наратор (унутрашње приче), са друге стране, представља оригиналну и успелу Игњатовићеву креацију. Иако то није видљиво на први поглед, статус приповедача у овом тексту налази се заправо на несигурној граници између две различите наратолошке позиције и то га чини сложенијим од уобичајеног хомодијегетичког наратора у старијем роману на који се Игњатовић очигледно угледа. Таква позиција ипак отвара могућност истовременог постојања две различите равни приповедања, иако она више није део експлицитне поставке спољашњег и унутрашњег приповедног оквира, већ последица сложености позиције *казивача* приче.

Сасвим је очигледно да у роману имамо *исīовесī акīивноī учесника* – наимае, Милан Наранџић нам се представља као *їлавни јунак* свог сопственог

причања (женетовски *аутиодијетички* облик приповедања). Међутим, на томе се на завршава хомодијетички потенцијал овог необичног наратора. Иако не одмах јасно, како роман одмиче препознајемо и другачију перспективу, *нарацију ѿосмајрача* – исти Милан Наранџић али овог пута као *учесник-сведок* – пошто се у другом приповедном слоју романа као „прави“ јунак приче појављује не он сам, већ његов најбољи пријатељ, Бранко Орлић. Оваква приповедачка ситуација сама по себи није необична за старији роман и Женет на једном месту каже да „пикаро често много више посматра него што дејствује“ (1988: 102). Роман *Тригесет година из живојиа Милана Наранџића* заиста јесте прича о Милану Наранџићу, на шта већ и сам наслов, помало превише очигледно, упућује, али он је, у исто време и у једнакој мери, и прича о Бранку Орлићу.

Ову двострукост позиције хомодијетичког приповедача такође би било могуће објаснити и на лакши начин – као ауторску грешку. Аргументи су прилично јаки: пословична небрижљивост Игњатовића као писца, одуство јасног наративног плана, журба у писању. Међутим, чак и кад би било тако, оно што заиста изненађује јесте чињеница да у овом случају дуализам поменуте перспективе бива активираан не као напоредност или паралелизам одвојених (микро)приповедних облика, што би се могло очекивати од недовољно брижљивог аутора, већ као њихово *истиовремено* присуство у нарацији, а то овај текст, и поред многобројних и очигледних слабости, чини ванредно вредним делом.

Деретић истиче, као важну особину Игњатовићеве поетике у целини, изграђивање контрастних парова јунака и препознаје их у сваком његовом роману (1981: 113). Функција главног јунака и у овом делу до самог краја остаје подељена између поменуте двојице, али оно што разликује овај пар од осталих Игњатовићевих карактера јесте привилегована приповедачка позиција која недвосмислено припада само једном од њих. Отуд је од положаја главног лика још значајнији статус самог наратора. Наранџић као приповедач доследно проводи своју пикарску перспективу *главног јунака-наративора* и тиме потпуно оправдава епонимични карактер наслова романа. Међутим, још је занимљивије посматрати како се та перспектива добрим делом трансформише у *санчојансовски* (Скерлић 1965: 193) дискурс *приповедача-сведока*, а то је већ

другачија позиција – она у којој Бранка Орлића препознајемо као правог романтичарског јунака, познатог из старије српске романескне традиције.

Однос између ове две наративне позиције пружа неочекиване могућности хумористичког и иронијског сенчења и, упркос свим његовим очигледним слабостима, чини овај Игњатовићев текст изузетно занимљивим. Као добар пример који илуструје поменути унутрашњу сложеност казивања хомодијегетичког наратора наводимо један кратки одломак из романа – разговор између главних јунака приче, Милана и Бранка. Треба обратити пажњу на карактеристичну приповедачеву опсервацију, која следи непосредно након дијалога. Она јасно показује двострукост примењене перспективе, али и иронијску дистанцу која обележава приповедачев исказ, као, уосталом, и врхунски хумор нашег писца.

У једној прилици, након одустајања Бранка Орлића да се ожени извесном Маријом, ћерком једног добростојећег домаћина, Милан Наранџић, хомодијегетички приповедач, обраћа се свом пријатељу:

„Ја би` узео за жену исту Марију“.

„Бог зна би л` би те хтела“.

„Немој ме тако вређати. Дакле, ја не би` могао њу за жену добити?“

И доиста то ме разљутило, јар ја нисам тај човек био да мене женске гледале нису; и да ми Бранко није био најбољи друг, одма` би га оставио, само да нису били код њега новци.<sup>5</sup>

*Милан Наранџић (Игњатовић 1959: 73)*

Парадоксално образложење сопственог поступка сасвим је у складу са пикареском позицијом јунака, али и са двоструко постављеним статусом наратора. Наиме, приповедач овде успева да потврди свој однос према другом јунаку, Бранку Орлићу, истичући природу њихове повезаности: *оставио бих ја да ми није био најбољи друг* – у овом случају *приповедач је сведок* који реafirмише своју позицију верног пратиоца главног лика, као и идилични карактер њиховог пријатељства. Међутим, у исто време, он успева да заврши исказ изношењем

---

<sup>5</sup> Подвукао Б.И.

правог разлога његове тренутне верности: *најустіио бих іа ја само да није ког њеіа био новац* – а у овом другом случају *іриіоведач јестіе іавни лик*, и из сфере идеалистичке мотивације ево нас поново, у једној истој реченици, у прозаичном резону пикара. Управо би се овај двоструки однос приповедача према другој важној личности романа могао назвати *санчоіансовским* (да искористимо Скерлићев израз), и то у дословном смислу, јер се „провлачи“ кроз читав роман и обележава приповедање у целини.

Наравно, питање двоструке перспективе хомодијегетичког приповедања неће остати без последица по формирање семантичког слоја овог дела, а то нас, опет, враћа на причу о давно напуштеној оквирној сцени и необичном прологу романа.

#### 1.1.5.

Питање о значају романа *Тридесеті іодина из живоіа Милана Наранциіа* могуће је поставити једино узимајући у обзир чињеницу да је прошло више од 150 година од његовог првог објављивања. У време када се појавио сматран је изузетним делом – оцена са којом бисмо се данас тешко сложили, али коју треба сагледати имајући у виду актуелну сентиментално-романтичарску књижевну продукцију средине деветнаестог века. О томе сведочи и Скерлић наводећи да је Светозар Марковић, иначе строг у својим књижевним судовима, стављао *Милана Наранциіа* на почасно место прозних дела српске књижевности крајем шездесетих година (Скерлић 1965: 189). Оно што се допадало савременицима и излазило у сусрет читалачким очекивањима епохе јесте да роман „захвата из свакодневног, сировог живота [...] у њему су обични људи, сасвим прозаични, које човек сваки дан сусреће [...] Језик којим ти јунаци говоре јесте улични, провинцијални језик, искварен, измешан, истински језик српског грађанског сталеза у Угарској“ (Скерлић 1965: 198-199).

Међутим, за разлику од неупитне реалистичности и савремености романа, тумачење његове етичке димензије, које нас враћа и питању примењеног наративног концепта, од почетка је било проблематично и контроверзно. Тако се

роман од самог објављивања квалификује као озбиљан, а не шалвив, јер разоткрива, „скривен под маском обилног хумора, трулеж данашњи(х) социјални(х) одношења“ (*Даница* 1860: 206), док Скерлић, пола века касније, указује на „моралну погрешку у обликовању карактера“ (Скерлић 1965: 197-198).

Иронијски однос који прожима перспективу казивања Милана Наранџића доводи у питање целокупну слику света остварену овим текстом, па самим тим и лик Бранка Орлића. „Погрешка је [у томе] што је Бранко Орлић, онај серафим који је залутао на земљу, оно оличење идеала и племенитости, који треба да служи као узор, у основу своме не само једно слабо и јадно биће, но у појединим случајевима не стоји много над својим красним сабратором Миланом Наранџићем“ (Скерлић 1965: 197).

Несигурност у погледу идеолошке и етичке перспективе романа враћа нас на анализу специфичности његовог наративног облика. Поменути амбивалентност и јесте остварена управо необичном позицијом основне инстанце приповедања, што представља нашу основну тему. Оно што у овом случају смета Скерлићу никако не може бити „погрешно обликовани карактер“, већ, како би рекао Вејн Бут, однос који према том карактеру формира књижевно дело у целини (Бут 1976: 178). Позиција *сачиниошеља* најављена и обзнањена на самом почетку свакако би олакшала успостављање одговарајуће идеолошке перспективе (очигледна је чак и намера, истакнута на првим страницама романа, да се управо таква идеолошка визура на овај начин успостави). Њен каснији изостанак, међутим, било да је изведен намерно или, вероватније, ненамерно, оставља читаоца у мање сигурном простору – он непрекидно осцилира између два различита приповедачка становишта „смештена“ у самом наратору. Можемо само да претпоставимо да би ауторски коментари (хипотетички продужени кроз читав ток романа или макар дати на његовом крају) „помогли“ у разлучивању пожељног од непожељног етичког става и потврђивали позиције владајуће идеолошке матрице.

Једно од могућих објашњења овакве приповедачке поставке опет би се могло потражити у оним особинама писца Јакова Игњатовића које су често биле оправдано критиковане: небрижљивост, списатељска журба, телеграмски стил (Деретић 1981: 126), а то би појаву овог врло занимљивог текста са самих почетака наше нове књижевности могло да оквалификује као случајност, неуспех

или промашај. Да бисмо показали да то не мора бити тако, потребно је подсетити се сличног примера из другог, много познатијег и признатијег Игњатовићевог романа, а затим се вратити његовом реалистичком првенцу.

Како Љ. Јеремић уверљиво показује у анализи *Вечииої младожење*, чак и у роману приповеданом из „такозване објективне ауторске перспективе“ (Јеремић 2005: 7), проналазимо исту врсту идеолошке двострукости. Тако се, објашњава овај аутор, сукоб *сїарої* и *нової* у поменутом тексту на плану артикулисане позиције објективног приповедања недвосмислено решава увек у корист првог (односно *сїарої*), и то је оно што се кроз читав век тумачења овог Игњатовићевог дела узимало као подразумевана и неспорива чињеница, а сам аутор по правилу сматрао окорелим конзервативцем. Ипак, композиција самог романа открива дубљи тематски слој који није лако у првом читању уочити, али чије присуство управо зато, као други план, постаје хијерархијски значајније од оног експлицитног. Кодирање идејних поставки романа понекад је изведено тако да његов очигледни и подразумевани идеолошки аспект управо и служи да прикрије етичку амбивалентност и, што је још важније, *смисаону вишесїрукосї* (коју, да додамо, најчешће и препознајемо као уметничку вредност). Није чудно стога што *Вечиии младожења*, наравно, не само са тих разлога, далеко надилази остале Игњатовићеве романе и недвосмислено припада самим врховима српске књижевности.

Нешто слично идеолошкој двострукости *Вечииої младожење* можемо да приметимо и у првом Игњатовићевом „друштвеном“ роману, свесни притом да се, објективно гледано, ради о значајно слабијем и, посматрајући у целини, далеко наивнијем делу. Претпостављени контраст између два јунака, који је више него очигледан на плану сужејне организације текста (па га отуд Скерлић неминовно очекује и на идеолошком нивоу), претвара са, како роман одмиче, у однос аналогичности и унутрашње сличности. Ова изненађујућа поставка неочекивано се открива и као проницљив поглед не само у савременост и друштвене односе епохе, него и дубље процесе који се неумитно одвијају испод тривијалне, хумором обележене површине.

Скерлић очекује контрапункт моралној проблематичности и огољеној „пикарштини“ Милана Наранџића и отуда је, по његовом мишљењу, лик Бранка

Орлића погрешно утемељен. Међутим, као и у *Вечном младожењи*, Орлић је само на први поглед постављен као контрапункт Наранџићу, а заправо је његов романтичарски *двојник*.

На изненађујући начин, чак и ако прихватимо да се то догодило више као последица ауторове списатељске небрижљивости или, најблаже речено: ван његових литерарних интенција, сâм поступак хомодијегетичког приповедања у *Милану Наранџићу* производи ефекат „одсуства поузданог става према предмету уметничког обликовања, [односно] према приказиваном `животу`“ (Јерemiћ 2009: 12). Тиме роман *Тридесет година из живота Милана Наранџића* далеко превазилази претпостављену наивност која му се приписује, наговештавајући модернистички приступ близак прозним остварењима двадесетог века и то у једном њиховом веома важном сегменту – односу јунака према свету.

Друга важна чињеница на коју морамо указати када говоримо о промотерској улози овог Игњатовићевог текста у нашем замишљеном хомодијегетичком низу, јесте увођење мотива *двојника* и његов значај у структури романескне целине. У једном ширем контексту посматрано, овај мотив препознајемо као важан део романтичарске поетике и отуд не треба да чуди да он ни за Јакова Игњатовића, како смо већ напоменули, не само да није изузетак, већ представља уобичајен сижејни избор (Деретић 1981: 113). Међутим, за наше истраживање је занимљиво да се већ у првом роману показује да овај мотив игра изузетно значајну улогу у самој поставци хомодијегетичког романа. Примери којима ћемо се бавити у наставку рада сведоче о томе да је његово присуство довољно фреквентно у романима овог типа и да би пре требало говорити о правилности, него једноставно о честој употреби.

Може се претпоставити да мотив двојника заправо представља иманентно постављену тачку препознавања неизвесне и непостојане визуре света коју *хомодијегеза* по правилу подразумева. *Двојник*, у извесном смислу, означава хипостазирано стање јунака-приповедача, које се огледа у несигурносати према свету који га окружује. У реалистичком роману таквом ставу углавном нема места, међутим, свако окретање леђа реалистичкој парадигми тражиће у оваквој наративној поставци сигуран ослонац. Зато би ову тезу ваљало пажљиво



проверавати на сваком од наредних примера хомодијегетичког романа у српској књижевности и указивати на њену жанровску утемељеност .

#### 1.1.6.

Иако је реч о тексту који, боље него други, сведочи о Игњатовићевој сталној „располућености“ између романтизма и реализма, за наше истраживање је веома важно истаћи подударност у изходној тачки настанка српског романа као жанра (уз подразумевајућу сагласност да тек реалистички роман постаје „прави“ роман) и *хомодијегетичког романа* као његовог специфичног облика заснованог на особеном типу приповедања. Наредни текст, и наредни аутор у нашем низу, по свему заслужује назив првог правога хомодијегетичког романа, али то никако не умањује првенство и значај Јакова Игњатовића.

Можда би било исправније и прецизније рећи да *Милан Наранџић* и није први српски хомодијегетички роман, већ, заправо, *нулџи* – онај од кога (или после кога) једна традиција почиње. Игњатовић овим својим делом чини нешто важније од покретања новог жанровског облика. Он повезује српски роман са специфичном европском традицијом романа XVII и XVIII века која је нашој књижевности недостајала управо у доба владајућег романтизма. Иако ослоњена на старији књижевноисторијски код, ова традиција је, на известан начин, романтизам превазилазила. Почетна окренутост српског реализма искључиво приповеци, колико год да се тицала упућености на једино постојеће и живо наслеђе усмене приповедне књижевности, толико је била и последица недостатка ове, условно је можемо назвати „традиције реализма пре реализма“, која је представљала важан, у неким националним књижевностима пресудан, фактор настанка нове књижевне формације. Замишљени хомодијегетички низ у великим европским књижевности такође би морао започети оваквим типом романа XVII и XVIII века (Русе 1995), па је и у том смислу Игњатовићева улога драгоцен.

У исто време, макар то чинио и несвесно, али свакако својим подсвесним ауторским осећањем, Игњатовић наслућује и наговештава обресе модерног виђења „приказаног света“, са несигурним и проблематичним приповедачем у

средишту, као и потенцијале једног новог наративног модела везаног за остваривање ефеката усменог казивања, који ће аутори српског романа развијати стотинак година касније.

Ништа од поменутог не би требало да чуди: ако се подсетимо Игњатовићевог положаја у односу на српски реализам уопште, видећемо да је, заправо, и у овом случају његова улога зачетника, промотера и најављивача само још једном поновљена и потврђена, а Игњатовић се недвосмислено указује као аутор кога у било каквом преиспитивању и „новом читању“ српске књижевности не треба заобићи.

## 1.2. Лазар Комарчић: *Један разорен ум* – *ирави* почетак српског хомодијегетичког романа

*Исїред мојих очију севнуше свейлаци... Севнуше и – уїасише се.  
Учини ми се да ме нешиїо обли – као блаїа макушина киша. И шїо  
ме йоче да дави. Смрче се... Исїод мојих ноїу као да неко измаче  
земљу, и ја се оїиискох у један мрачан, бескрајан йонор.*

*Један разорен ум* (Комарчић 1981: 98)

### 1.2.1.

Уколико и није дословце најплоднији српски писац реализма, а свакако спада међу наше продуктивније романијере (Иванић, Вукићевић 2007: 199), Лазар Комарчић би морао да понесе титулу највише потцењеног и најбрже заборављеног аутора. Ова констатација се, ипак, не односи превасходно на квалитет највећег дела његовог обимног књижевног стваралаштва, које и није тешко, у озбиљном поређењу са осталим значајним српским реалистима, оценити као другорезредно или, чак, тривијално. Она се тиче пре свега изразите оригиналности и иновативности његовог рада, без обзира на уметничке домете, као и околности да је припадао најчитанијим ауторима српске прозе на прелазу из деветнаестог у двадесети век.

Лако се превиђа да Комарчића, ако мало пригушимо најстроже естетске критеријуме, можемо сматрати не само изузетно продуктивним, него и дословце најинвентивнијим писцем српског реализма – зачетником чак два нова жанра у историји српског романа. Независно од свега осталог, саме ове чињенице чине га далеко важнијим аутором епохе него што наша књижевна историографија, од Скерлића па надаље, о њему обично говори. Разматрајући, за потребе наше анализе, роман *Један разорен ум* (1893), свакако најзначајније Комарчићево дело, том броју иновација треба додати и трећи жанр – условно га можемо назвати

*исихолошким*. На страницама поменутог романа проналазимо убедљиве доказе да се овај писац понекад умео приближити и најцењенијим ауторима свог доба. Наиме, пажљиво сагледавање начина како је замислио о „приказу унутрашњег живота личности“ у приповедачком смислу остварена у овом тексту, открива да се ради о првом *йравом* хомодијегетичком српском роману, иако не и о једином роману Лазара Комарчића приповеданом у првом лицу. Показаће се да је (од доброг дела српске књижевне историографије) заборављени писац био не само оригиналан стваралац у тематском и жанровском смислу, већ и зачетник приповедних поступака који ће своје право утемељење и поетичко оправдање проналазити у деценијама након његовог времена. Претпостављамо да поновно читање и тумачење дела овог аутора свакако не би преокренуло раније успостављену хијерархију значајних писаца и текстова епохе реализма, али би њихово тумачење из перспективе почетка XXI века неминовно вратило Комарчићу макар део заслуга за учешће у осамостаљивању српске романескне прозе и поставила га у књижевноисторијском смислу на место које му, без сумње, одувек и припада.

Треба поновити да Лазар Комарчић, користећи мотиве који нису били позајмљени из стране литературе, већ преузети из домаће судске праксе, први у српској књижевности ствара оригинални криминалистички роман (Деретић 1981: 187). Текстовима *Драјоцена ојрлица* (1880) и *Два аманџа* (1893), а посебно романом *Просиоци* (1905), започиње традицију српске криминалистичке прозе, и то у време када се речени књижевни жанр и у европском миљеу налази у својој раној фази.<sup>6</sup> Један од разлога критичарског игнорисања ове несумњиве промотерске улоге свакако лежи и у томе што је Комарчићев стваралачки напор ипак остао усамљен, пошто српска књижевност, осим спорадичних покушаја, никада није заиста издигла криминалистички жанр изнад подручја забавног и тривијалног, а „српски криминалистички роман након Комарчића склизнуо је на књижевну маргину где се и данас налази“ (Бајић).

Још значајнији Комарчићев удео у формирању новог жанра остварен је романом *Једна ујашена звезда* (1902). Приказ за оно време крајње необичног путовања (које се, додуше, одиграва у сну па тиме добија и реалистичку

---

<sup>6</sup> Артур Конан Дојл почиње своју списатељску каријеру (која ће жанр криминалистичког романа учинити славним) средином 80-их година XIX века.

мотивацију) води јунака овог романа све до удаљених звезда и галаксија, где (у пратњи свог „Вергилија“, наиме, духа астронома Лапласа) присуствује рађању и умирању звезда сличних нашем Сунцу, посматра цивилизације које подсећају на прошлост земаљске и наговештавају њену (суморну) будућност. Текст утемељен на озбиљној научној основи, постављен на жанровски несигурном простору између научно-популарног штива и праве фикције, услед тога недовољно приповедачки развијен и уобличен, али са занимљивом и оригиналном есејистичком елаборацијом различитих научних, религиозних и философских питања, на моменте дистопијски интониран, уз све своје мане заслужује да буде поменут као први српски научно-фантастични роман. Овај бисмо текст такође могли обележити и као *хомодијејетички роман* да није његове развучене наративности обременене филозофским и космолошким дискурсом који га „гурају“ према граници жанра и чине да, на моменте, више личи на неку врсту популарне романсиране астрономије (Деретић 1981: 189) него на прави роман.

Очигледно је да се Комарчић, поред мањка талента и уметничке зрелости у поређењу са водећим писцима епохе, није уклапао ни у строго постављене оквире реалистичке поетике, те отуд долази и додатни разлог за његово заобилажење од стране најзначајнијих критичара савременика. Међутим, за разлику од већине оних аутора епохе реализма које историја српске књижевности обично сврстава у такозвану *групу класу* писаца, Комарчић ипак није био доминантно оптерећен романтичарским стваралачким проседеом. Шта год писали (или прећутали) оновремени и познији тумачи о Лазару Комарчићу, и колико год да му је објективно недостајало занатске вештине и изворног талента који је красио наше најзнаменитије писце реализма, извесно је да овом аутору није мањкало храбрости да се окуша у новом и да роману отвори могућности и перспективе о којима, у то време, други реалисти нису ни размишљали (Хајдуковић 1981: 154-157). У много чему је писац *Једној разореној ума* најављивао време које тек долази.

### 1.2.2.

Књижевноисторијска проучавања српског реализма указују на процесе „сазревања“ и преображаја који су посебно видљиви у последњој деценији XIX и првих година новог века. Откривање унутрашњег света јунака припада зрелој фази епохе, што је посебно уочљиво у текстовима Ранковића и Матавуља, а Комарчић се својим романом *Jegan razoren um* (1893) прикључује тенденцији „преласка са догађаја на стања“ (Иванић, Вукићевић 2007: 45). Унутрашњи свет јунака постао је важно мотивско чвориште реалистичке прозе још од Лазаревићевих приповедака, међутим, у поменутом роману Лазара Комарчића улазак у свест личности, колико год изгледао као понављање нешто старијег поетичког обрасца, обележен је, заправо, двоструким оригиналним искораком у односу на реалистичко наслеђе. У првом реду, очигледан пробој је начињен на (1) *тѐматѝском ѝлану*: психолошко се, још драматичније него код претходника, јавља у сусрету са психопатолошким, и ту је Комарчићу могао да буде раван једино прерано преминули Светолик Ранковић; а потом и на (2) *нараѝивном ѝлану*: наиме, уверљивост продирања у ново бива осигурана и техничким средствима, односно оригиналним моделом приповедања (Хајдуковић 1981: 161), у чему се са овим аутором на почетку последње деценије XIX века још увек није могао равнати нико.

Појам *ѝсихолошкоѝ романа*, употребљен овде пре са намером да симболички потцрта Комарчићеву иновативност и оригиналност него да буде теоријски егзактан, могуће је користити само условно и у једном ограниченом смислу. Поменута синтагма појављује се у критичким текстовима спорадично и непрецизно: дакле, не као жанровски аутономанан и јасно издвојен круг текстова, већ радије као ознака општег типа која указује на сваки роман са значајним „приступом лику изнутра“ (као што се уобичајено каже за романе Достојевског, на пример), или, у нешто ужем смислу, када упућује на новоуспостављену парадигму романа двадестог века обележеног модернизмом. У овом другом значењу термин је промовисао Лион Едел својом веома запаженом и популарном монографијом *Психолошки роман*, објављеном 1955. године, желећи да укаже на заједничке црте у романима проминентних аутора прве половине прошлог века, пре свега на оно специфично „скретање ка унутра“ којим је требало пренети ток

менталног доживљаја“ које одликује романе тока свести (Едел 1962: 3). Међутим, упркос значајном одјеку на који је у критичарским круговима поменута књига у своје време наишла, термин никада није успео да прекорачи границе ефемерног књижевнотеоријског појма, како због немогућности да се ослободи свог превише општег типолошког значења (и на тај начин прецизније сугерише јасан жанровски круг), тако и због наглашене међусобне различитости текстова на које Едел у свој монографији жели да укаже.

Са друге стране, у оквиру домаће књижевне историјографије, када говори о доприносу Лазара Комарчића, Деретић као најзначајније ауторово дело истиче управо роман *Један заробљен ум*. Назива га првим нашим *психолошко-материјалним* романом, указујући другим делом ове сложенице и на филозофски аспект мотивске конструкције романа, пошто се понирање у дубине Кантове мисли уводи као важан сижејни замајак приче (треба се подсетити да је радни наслов романа гласио: *Канџи нашеј доба*). Деретић појам *психолошког романа*, у значењу другачијем од Еделовог, такође везује за епоху реализма, али га овај аутор резервише искључиво за малобројна дела Светолика Ранковића (Деретић: 1981: 191-2).

Међутим, занимљиво је да овај некада изузетно популаран (а данас скоро заборављени) Комарчићев текст поседује управо оне особине које га јасно сврставају у круг српских романа са доминантном психолошком проблематиком, али, у исто време, приближавају управо оним текстовима којима Едел, указујући на приповедачку оригиналност, прогнозира изгледну будућност. *Један заробљени ум* имамо обавезу назвати и првим *правим* српским хомодијегетичким романом управо стога што је у њему наративни модел *субјективног приповедања јунака-приповедача* јасно стављен у функцију остваривања уверљивости приче о унутрашњем душевном суноврату. Отуд можемо занемарити постојање доминантно хомодијегетичког приповедања у још два Комарчићева романа, пошто у једном од њих, *Мој кочијаш* (1887), хомодијегетичка нарација у другој половини приче прелази у екстрадијегетичку, а у другом, *Два аманџа* (1893), јунак-приповедач делом постаје екстрадијегетички у оним тренуцима када приповеда о прошлости других ликова. Осим тога, друге особине романа *Један заробљени ум*, његов језик, композиција, значењски хоризонт, чине ово дело у

толикој мери надмоћним у односу на поменута два текста да свако питање првенства у хомодијегетичком низу постаје беспредметно. Ако се Комарчић и у једном делу приближава својим славнијим савременицима на прелазу из деветнаестог у двадесети век, онда је то свакако *Један разорен ум*.

У овом роману остварена приповедна стратегија није случајан већ свестан и планиран избор, супротстављен, што је такође важно истаћи, доминантном приповедном моделу епохе – реалистички објективној наративи. То се најбоље види када Комарчићев роман упоредимо са његовим хомодијегетичким претходником. Наиме, неколико деценија раније Јаков Игњатовић је објавио роман *Тридесет година из живота Милана Наранџића* (1860), први, и до Комарчића једини, доминантно приповедан из хомодијегетичке перспективе. Међутим, анализа приповедног поступка примењеног у овом делу открива одсуство јасне свести о наративној стратегији и сведочи, заправо, о приповедачкој инерцији. Поред све оригиналности у приказу савременог друштвеног живота, кључне за разумевање овог романа као почетног корака српског реализма, *Милан Наранџић* у основи понавља један романескни модел какав је био актуелан у XVII, XVIII и на почетку XIX века. У прилог томе говори и чињеница да се након успеха ове књиге, поставши свестан озбиљности сопствених литерарних амбиција, као и новоуспостављених канона епохе, Игњатовић реченом моделу више ни у једном познијем делу није вратио. Са друге стране, Комарчићева „хомодијегеза“ у роману *Један разорен ум* очигледно јесте део наративног плана, она је функционално замишљена и изграђена, ослоњена више на наслућене могућности приповедања из свести лика него на традицијом потврђене узор. Овом аутору свакако мора да припадне првенство када о хомодијегетичком приповедању говоримо у светлу сложених модернистичких преображаја српског романа на крају XIX и почетком XX века. Отуда можемо рећи да се заправо ради о првом у низу таквих дела, која ће из различитих разлога остати релативно малобројна све до половине столећа.

Својим романом *Један заробљени ум*, уз све замерке које му се оправдано могу упутити и уз неке очигледне приповедачке лимите, Комарчић ипак наговештава поетички преображај српске књижевности који ће тек уследити – тридесетак година касније, по завршетку Првог светског рата – али чак и тада



остварен не у роману, већ пре свега у, српским писцима омиљеном, жанру приповетке (Пантић 1999).

### 1.2.3.

Читав роман би се лако могао представити у само неколико реченица. На плану фабуле обележен је учесталим приповедачевим путовањима која га воде из престонице у унутрашњост Србије и опет назад у Београд. На том путу он открива љубав свог живота, стиче најбољег пријатеља, али затим губи и једно и друго у драматичном финалу приче. Кретање по географском простору прати и својеврсни „пролазак“ кроз различита психолошка стања главног јунака (и његовог најбољег друга) која су, са своје стране, представљена и одговарајућим наративним поступцима. На овим путовањима, поред спознаје сопственог психолошког профила, приповедач несвесно открива и двострукост „лика“ деветнаестовековне Србије. Она је (*романтичарски*) живописна и заносна, слободна и снажна, али у исто време и (*реалистички*) социјално нестабилна и пуна опасности, са многих страна (и изнутра) угрожена, у суштини: на самој ивици опстанка. Није нимало случајно да је историјско време догађаја описаних у роману, заправо прелазно доба у коме и Србија, након потпуног повлачења Турског присуства, доживљава национални полет стицањем вековима чеканог државног суверенитета, али у исто време, по први пут заиста слободна, несигурно трага за својим новим, модерном добу прикладним идентитетом.

Унутрашњи свет и душевна стања приповедача-јунака прелазе сличан „трновит“ и несигурни пут: од објективног, свесног, разумног на самом почетку; преко афектираног, растрзаног, несигурног и збуњеног у његовом средишњем делу; до болесног, уплашеног и неурастеничног, у драматичним тренуцима расплета. Оно што разликује овај Комарчићев роман од свих претходних, и то представља најзанимљивију и најоригиналнију његову одлику, јесте начин како психолошке и психопатолошке преображаје свести ликова прати, на сличан начин трансформисан, одговарајући приповедни поступак. Основна наративна техника

овде несумњиво јесте *хомодијегетичко приповедање*, али у овом роману ни оно није увек исто.

*Хомодијегетичке* особине наратије су у почетним поглављима романа дате врло формално и само у основним знацима, али, са друге стране, у погледу исходишта и перспективе приповедања, сасвим прецизно и без двосмислености. На уводним страницама текста одмах упознајемо двојац главних ликова, Стеву и Вељу, од којих је потоњи заправо прави трагични јунак ове приче, иако само првом припада истакнуто место хомодијегетичког исходишта наратије. Међутим, читаво почетно поглавље дато је у чистом дијалошком облику, могло би се рећи – приповедачки неутрално, по моделу који Душан Иванић назива „ланцем дијалошких ситуација“ и одређује га као крупну новину коју доноси поетика реализма (Иванић 2002: 22). Притом је позиција наратора од прве реченице врло јасно хомодијегетички постављена, што у првом сусрету са текстом може да се учини излишним и нецелисходним, пошто управо реалистичка непристрасност приповедачеве перспективе, односно одсуство било какве субјективности казивања, наглашено обележава почетак.

У прилог Комарчићевој приповедачкој вештини треба указати и на то да су прве странице романа „школски“ пример дискретног извођења главних ликова на сцену: првог као хомодијегетичког јунака-приповедача, отуд незаобилазног, али ненаметљивог, крајње објективног посматрача и сведока, потпуно у задњи план повученог; а другог и дословно сакривеног у групи учесника у бурним догађањима која више подсећају на почетак неке историјске хронике него што наговештавају трагедију личности која ће уследити касније. На првим страницама текста изгледа као да сама Историја са својим безименим учесницима постаје главни јунак романа (догађања на Чукур-чесми и њихове последице), а не самосвојне и несвакидашње личности двојице протагониста. Главни ликови су тако неприметно уведени у радњу да се никако не може наслутити каква ће бити права природа заплета и остварен је потребан ефекат неочекиваности даљег развоја догађаја.

На сличан начин наратија наставља да тече и у наредном поглављу – било да наратор „ланцем дијалошких ситуација“ уводи нове ликове у причу, било да описује пределе кроз које се на свом првом путовању креће – објективност

приповедања је њена наглашено најзначајнија особина. Међутим, на овим страницама наилазимо и на прва, незнатна одступања од почетног модела *објективне хомодијегезе*, а смисао одабране перспективе казивања почиње полако да се указује. Наиме, путујући кроз Србију и посматрајући крајолик око себе приповедач не може а да, с времена на време, егзалтирано не изрази романтичарско дивљење према лепотама природе. Ма колико се чинило да оваким „романтичарским одступањима“ наноси штету реалистичком концепту прецизне и економичне фабуле, поступак је мотивацијски апсолутно оправдан. Њиме приповедач дискретно наговештава нестабилну и осетљиву структуру сопствене личности, „предиспониране“ за „јаке“ и трауматичне доживљаје, чији ће се прави значај открити тек у догађајима који следе.

Међутим, колико год да су почетна поглавља могла бити испричана и на другачији начин, са позиције, на пример, *хетеродијегетичкој приповедача*, прави разлог унутрашње перспективе казивања и логика одабраног приповедног модела постаће очигледни након завршеног увода. Одсуство субјективног казивања на почетку, у иначе јасно постављеној хомодијегетичкој перспективи, срачунато стоји у опозицији према начину приповедања у наставку романа. Наиме, оваква *неирисџрасна* наратија првих поглавља, реалистички уобичајена, доживеће трансформацију у одговарајућем тренутку сижејног преокрета и тај преображај постаће двоструко функционалан, убрзавајући ритам приповеданих догађаја, али и појачавајући утисак уверљивости унутрашњих ломова свести јунака.

Како се прича буде даље развијала главни јунаци романа полако ће прелазити у први план, откривати се као прави драмски ликови, заузимају улоге у напетост психолошкој игри, а историјске околности снажно потцртане од самог почетка повући ће се из средишта и претворити у уверљиву и живописну позадину приче. Кроз пар неочекиваних обрта биће успостављен драматични мизансцен трагедије личности, који може водити само катастрофичном расплету.

Почетни тренутак заплета психолошке драме и кључни моменат читаве приче јесте онај када, на свом првом путовању у унутрашњост Србије, приповедач угледа девојку – давнашњу симпатију свог двојника и будућег најбољег пријатеља – и сâм се, при првом сусрету, у њу заљубљује. То је, у исто време, и брижљиво

припреман тренутак у коме предности хомодијегетичке нарације да непосредно представи стање свести јасније долази до изражаја:

Мени се скиде онај камен с груди. И она авлија, и она кућа, и они гости, све ми то сину неком дивотном светлошћу. Шта се то са мном збивало, ни сам не знам. Од оног дана [...] овај ми се свет предругојачио, а душа преобразила.

*Један разорен ум* (Комарчић 1981: 23)

Мада за тренутак може изгледати да се овде, упркос свему претходно реченом, ипак срећемо са још једним романтичарским „препознавањем сродне душе“, општим местом старијег српског љубавног романа, ради се о нечему управо супротном томе. Комарчићева идеја била је да се пролаз у свет психопатолошког отвори кроз драматичан сукоб унутар љубавног троугла претходно исцртаног релацијама романтичарски искрене наклоности и пријатељства, а наивна и распевана субјективна перспектива *заљубљеној јуноше* ускоро ће се претворити у растрзану струју свести на граници разума.

Мотив двојника (слично ономе што смо видели у *Милану Наранџићу* Јакова Игњатовића) од пресудне је важности у сижејној конструкцији приче, с том разликом што се у овом случају однос између двојице главних ликова смешта у само средиште заплета. Приповедач (Стева) појављује се и као носећи лик приказаних догађаја, али и као најближи пријатељ другог јунака, сведок његовог полагањег али неумитног душевног растројства. Заправо је овај други (Веља) истинска трагична личност романа, он је „разорени ум“ из наслова, и у том смислу његов прави протагонист. Међутим, позиција хомодијегетичког наратора специфична је у овом случају по томе што он није само заинтересовани посматрач и сведок (као у романима *Мој кочијаш* и *Два аманџија*), већ, у исто време, и активна страна, један од учесника у трагичном низу догађаја, добрим делом и (не)свесни кривац за страдање свог пријатеља. Међутим, он је и његов сапатник и тешитељ, једини који разуме дубину и смисао његовог страдања, а коначно и једини очевидац његовог ужасног краја. Мотив *двојника* игра кључну улогу у разумевању односа приповедач-протагонист, и у овом случају додатно је појачан невероватном физичком сличношћу главних јунака која идентификацију између

носећих личности приче са примарно симболичког премешта и у мотивацијски план.

Не може бити да тамо где стоји сличност у лицу, у очима, у коси, у стасу – нема и сличности душевне... А зна се да се симпатије јављају узајамно. Антипатије тако исто. [...] ...сви моји о теби говоре са неком милоштом и топлином – ама као да си се у нашој кући родио!

*Један разорен ум* (Комарчић 1981: 59)

Тиме се не наглашава само необичност њихове *сиољашње* сличности, него наговештава, што је у овом случају пресудно, и истоветност *душевних сјања*. Њихова осећања, свест, унутрашњи живот од једног тренутка почињу да теку паралелно, огледају се једно у другом. То траје све до момента када, на врхунцу заплета, дође до међусобног физичког обрачуна, после кога се судбине двојника коначно раздвајају, али тако да приповедач спознаје да су улоге могле бити и замењене, а само стицајем срећних околности онај који причу приповеда некако успева да сачува здрав разум, док његов пријатељ тоне у мрак душевног растројства. Две судбине бивају тако дубоко повезане да се могу посматрати као комплементарне и међусобно условљене, а спасење или пропаст главних јунака као део истог неконтролисаног процеса.

Психолошко стање у коме се налази трагични јунак приче, Веља, у роману је дато посредно, искључиво кроз казивање наратора-јунака, који се у овом случају појављује као одраз оне друге душе – свог двојника. Изостанак поузданог приповедача остварује ефекат наслућивања психичких криза и ломова главног јунака, ствара атмосферу nelaгоде и страха која полако замењује снажни импулс раздраганости и осећања слободе којим роман почиње. Како прича даље одмиче, захваљујући унутрашњој перспективи наратије, читалац бива све више увучен у подручје несигурног и узнемирујућег.

Једина одступања од доминантне позиције казивања јесу четири писма која се као део текста појављују у другој, драматичној половини романа. Међутим, њихова улога није да кроз укрштање других и другачијих перспектива остваре објективнију слику догађаја, већ управо супротна: да додатно дестабилизују позицију јунака-приповедача. Наиме, њега ова писма збуњују (писмо девојке

Роксе, као и два Вељина писма) или га емотивно потпуно дотуку (писмо о сестриној смрти). Када употреби писмо као продор нове и другачије свести у јединствено и доследно ткање хомодијегетичког приповедања, Комарчић га увек користи да појача перспективу казивача. По правилу, од самог текста писма као сведочанства важнија је његова интерпретација у свести наратора, субјективно приповедачево тумачење прочитаног. У исто време писма служе да директније открију или бар навесте психичка стања осталих учесника у збивањима (нарочито Вељиног), али и учествују у грађењу јединствене, несигурне и крхке визууре наратора чија се свест неочекивано нашла изложена снажним бурама и потресима за које ни на који начин није била припремљена.

Међутим, на овом месту хомодијегетичко приповедање уз додатну трансформацију постиже ефекат какав други наративни модел не би могао да оствари: нарација конструише непосредни увид у приповедачеву сопствену душевну драму коју не можемо а да не тумачимо као заједничку за оба лика. Она се указује као аутентична лична исповест страдалника (приповедача Стеве), али у исто време и као одраз оног још страшнијег психичког посрнућа и краха који се одигравају и у личности двојника (Веље). И у овом случају опажамо исту правилност: „окретање према унутра“ на нивоу сужејне организације текста остварује се специфичним и брижљиво планираним наративним поступком, пре свега техником приповедања тока свести. Хомодијегетичка нарација овде је попримила сасвим другачије карактеристике у односу на ону са почетка или из средине романа. Она сама је сада постала приказ душевног стања, слика „разореног“ ума:

И то би све. Испред мојих очију севнуше светлаци... Севнуше и – угасише се. Учини ми се да ме нешто обли – као блага макушна киша. И то ме поче да дави. Смрче се... Испод мојих ногу као да неко измаче земљу, и ја се отискох у један мрачан, бескрајан понор. Кроз ову тмину промицаху бледуњава сенке: видех своју браћу... професора математике... Петронија Пивљака... качицу кајмака... Вељина мајка сину гологлава и разбарушена... Једна врата широм отворена... на њих умаче Пеладијин Пера... писар Јова пролете на кулашу и стрпошта се у некакву провалију... Иконија и моја сестра проведоше капетанову Роксу... И онда ме нешто писну у ушима. Хучало је као воденична брана. После и то умуче, али ме озго нешто поклопи, тешко као

планина, а врело као усијан сач... То беше некакав мрак, изливен од олова и гвожђа...

*Један разорен ум* (Комарчић 1981: 98-99)

Ако бисмо сада упоредили приповедање на почетку, у средишњици и завршном делу романа, указала би се конзистентна наративна стратегија да измењена стања свести бивају дочарана онеобиченом перспективом казивања, чије је основни услов *хомодијетичко њриповедање*. Комарчић успева у нечему што пре њега нико није ни покушао, да на ограниченом простору јединствене романескне текстуалне целине свесно превази пут од уобичајеног, потпуно реалистички интонираног, објективног приповедања XIX века, преко „приповедања изнутра“, карактеристичног за зрелу фазу епохе, све до наговештаја иновативне и модерне нарације наредног столећа, држећи се притом врло конзистентно једног одређеног наративног модела и остајући доследан одабраној приповедачкој стратегији.

#### 1.2.4.

Осим проблема тематизовања психолошког, а потом и психопатолошког у српском роману, као и храброг експериментисања са приповедачким моделима треба истаћи још неке важне особине овог неправедно занемареног Комарчићевог романа.

Већ смо помињали начин на који аутор вешто скицира историјску позадину приче. Од самог почетка, па све до краја романа, Комарчић ненаметљиво указује на најзначајније догађаје из доба формирања самосталне српске државе (последнице инцидента са Чукур чесме - 1862, сталне кризе на граници са Босном у годинама уочи херцеговачког устанка и аустријске анексије итд), а да притом сами ти догађаји никада не раздиру мотивацијско ткиво приповедања које остаје у оквирима младалачког љубавног троугла и необичне психолошке деклинације. Историја никада заиста не постаје главни лик романа, али једно метафоричко читање Комарчићевог текста могло би отворити питање аналогije између растакања свести младог човека на самом почетку зреле фазе

његовог живота и конфузије унутар друштва уочи коначног успостављања (младе) Србије као самосталне и независне државе.

Друга важна особина Комарчићевог романа јесте језик којим је написан, што је, додуше, и раније са уважавањем истицано и ову чињеницу савременици без разлике истичу као најважнији квалитет његовог стваралаштва. Језички слој текста спада међу стилски најчистије странице српске приповедне прозе уопште (Хајдуковић 1981: 173-174). Са друге стране, Комарчићево приповедање представља не само узоран модел књижевног језика, већ и добар пример примене научног стила као дѣла реалистичке поетике, односно настојања аутора епохе да се књижевни израз у што већој мери уподоби научном (Иванић, Вукићевић 2007: 372-373).

Анализа приповедних поступка показује још једну чињеницу коју не треба занемарити. Осим што пише, како смо показали, први *їрави* српски хомодијегетички роман, Комарчић у исто време започиње и један модел приповедања који бисмо могли назвати *романом нейосредної казивања*, заправо подгрупом хомодијегетичког типа. Приповедање је у овом случају „изведено“ као директно преношење мисли приповедача, а разлика између приповеданог времена и времена приповедања сведена је на минимум. Тиме се добија на драматичности и интензитету нарације. Отуд и стално присуство приповедачког презента и аориста.

Ми смо пред лудницом.

Доктор скочи с кола. Оде капији. Извади кључ. Завуче га у браву.

Окрете га два пута. Ништа се не чу. Капија се, рекао бих, сама отвори. Доктор се окрете, па ми полако рече:

– Хајдемо!

*Један разорен ум* (Комарчић 1981: 138)

За разлику од свог претходника у историји жанра, Игњатовићевог *Милана Наранџића*, са карактеристичном унапред изграђеном оквирном ситуацијом приповедања (која ће остати, додуше, до краја недовршена), дакле, са неком врстом посредованог хомодијегетичког приповедања, *Један разорени ум* подразумева специфичну нарацију јунака-приповедача која тече *нейосредно* према



подразумеваном читаоцу. Наиме, у овом случају текст не формира наративну позицију *слушаоца причања* (Жанетов *narratee*). У овој засебној традицији хомодијегетичког приповедања биће изведени, на пример, романи Александра Вуча и Александра Илића, у доба авангарде, или, нешто касније, Радомира Константиновића и Михајла Лалића, да поменемо овде само значајнија дела. Одсуство једне приповедачке инстанце и преклапање наративних релација приповедач-слушалац и подразумевани писац-читалац, одузима тексту могућност значајнијег иронијског отклона, али се зато добија на непосредности и својеврсној поетској интимности приповеданог.

Мада чак и у овом Комарчићевом роману још увек има премного романтичарске распеваности и, с времена на време, приповедачке наивности, ради се заправо о делу које много више него њему савремени романи реализма наслућује и наговештава модерну прозу двадесетог века. И док су велики српски романописци реалисти, по много чему значајнији аутори од Комарчића, концепт хомодијегетичког приповедања недвосмислено доживљавали као превазиђен, нешто што припада књижевној прошлости, овај је потцењени писац наслућивао да се заправо ради о наративном моделу будућности, а у роману *Jegan разорен ум* и показао један од могућих начина његове употребе. Колико год могао изгледати неважан и извесној књижевноповесној диоптрији невидљив, Комарчић је заправо започео трансформацију хомодијегетичког приповедања у наративни поступак који ће, пола века касније, доминантно обележити српски роман.

### 1.3. Милош Црњански: *Дневник о Чарнојевићу* – први велики хомодијегетички роман српске књижевности

*И њун усїомена, ја их њишем њоносно, као Казанова за оне, који су њорели у њожару живоѡа, и који су сасвим разочарани. У мрачним ноћима [... ја њишем мноѡо шѡа, чеѡа се нерадо сећам.*

*Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1983: 7)

#### 1.3.1.

Колико год да је било очекивано да *хомодијегетички роман* остане раритет, заправо изузетак, у последњим деценијама XIX и почетком XX века, толико може изгледати чудно да у српском роману модерне, насталом у оквиру захтева за променом поетичке парадигме реализма, овај облик приповедања није постао правило. Упркос драматичним променама у разумевању друштвеног положаја и функције књижевности током двадесетих година прошлог века, као и „поетичком комешању које је водило деструкцији, то јест, дехијерархизацији жанровских система са једне стране и мешању типова наратије са друге стране“ (Пантић 1999: 50), за субјективно приповедање вођено искључиво из позиције јунака-приповедача и даље нема много примера у српском роману. Иако је у периоду између два рата нових модела приповедања, отворено супротстављених реалистички објективној наратији, бивало све више, доба хомодијегетичког романа у српској књижевности још увек није наступило.

Већ два пута је у овом раду различитим књижевним делима приписивана ознака првог у жанру. Тако је, најпре, роман *Тридесет њодина из живоѡа Милана Наранѡића* промовисан, уз одређене ограде, у „први српски хомодијегетички роман“. И заиста, ако ствари посматрамо формално, првенство овог дела не би требало да буде доведено у питање: текст недвосмислено припада жанру романа, приповедање је највећим делом изведено из јасне позиције хомодијегетичког

приповедача (изузетак представља једино сâм почетак), објављен је још 1860. године, далеко пре било ког другог сличног текста. Међутим, упркос свим изнесеним чињеницама који иду у прилог Игњатовићевом делу, и други роман укључен у наше истраживање, *Jedan razoren um* Лазара Комарчића, назван је, такође из оправданих разлога, првим у низу, али овог пута „првим правим“ хомодијегетичким романом. Атрибут „прави“ односи се како на иманентне особине наратије у Комарчићевом тексту тако и на однос према раном жанровском претходнику: Игњатовићево дело је „несвесно“ понављало приповедни образац много старијег романа и у његовом случају *хомодијеџеза*, иако доминантан приповедни облик у тексту, изгледа као део „анахроне“ поетичке свести аутора, рецидив његове припадности романтичарском покрету. Осим тога, започети екстрадијегетички приповедни оквир на самом почетку (позиција *сачинишеља*), иако недовршен, у одређеној се мери супротставља нашој полазној премиси да хомодијегетичко приповедање буде не само доминантно као наративни поступак, већ и да стоји у основи приповедне стратегије романескне целине. Из ових разлога и јесмо Игњатовићев роман назвали *нуљим*, односно не дословно почетком већ више *прешечом* и *најавом* „правих“ хомодијегетичких романа који ће у српској књижевности (много деценија касније) тек уследити.

Комарчић, са друге стране, поступа управо супротно од свог жанровског претходника. Он хотимице бира речени приповедни поступак као део наративног плана и у поменутом тексту хомодијегетичко приповедање је, по први пут у историји српског романа, употребљено као доследан и потпуно заокружен приповедни облик, али и са намером да се постигне конкретан уметнички ефекат: приказ стања свести главног јунака. И више од тога, у неким елементима наратије (струја свести јунака-приповедача, на пример) овај писац већ наговештава, а делимично и остварује, поетичке промене блиске модернизму. Метапоетичка свест аутора, као и функционалност самог поступка представљају главне разлоге да овом *грујом* првом роману додамо и атрибут „прави“, истичући да, сада већ у једном строжем смислу, српски хомодијегетички низ започиње управо овим делом.

Невоља, међутим, и са једним и са другим поменутих текстом лежи у томе што, без обзира на необичност и новине које доносе (Игњатовићев роман пре

свега на плану приказа савременог живота, а Комарчићев једнако на тематском и наративном нивоу), ни један ни други не припадају самом врху наше књижевности. Њихов значај у историји српског романа и, што је још важније, њихов утицај на потоње ствараоце у жанру, уз све поштовање за поменути двојицу аутора, релативно је скроман. Притом, ипак, треба нагласити да је Игњатовић као зачетник реализма у далеко бољем положају од углавном потцењеног и делимично заборављеног Комарчића, правог покретача дужег хомодијегетичког приповедног жанра у нашој књижевности.

Отуда се у овом низу појављује и „трећи“ *први хомодијегетички роман*. Овог пута додатно обележен као први „велики“ роман српске књижевности, где речени атрибут треба да нагласи његов „значај“ у односу на књижевноисторијски контекст, али и да укаже на чињеницу да се и дословно ради о једном од врхунаца српског романескног стваралаштва уопште. У сваком случају, овај текст ће оставити неупоредиво дубљи траг и значајнији утицај на потоње ауторе него два претходно разматрана романа.

Треба рећи и то да ово троструко додељивање првенства, учињено свесно и планирано, није просто једна (сувишна) стилска фигура, већ да се на њему инсистира из разлога који превазилазе истраживачку досетку. Наиме, даља анализа настојаће да покаже да управо три „прва“ романа у хомодијегетичком низу српске књижевности формирају својеврсну типологију овог поджанра. Они не само да постављају темељ једне наративне традиције, већ и образац према коме је могуће разврстати позније романескно стваралаштво ове врсте, о чему ће више речи бити у наредном поглављу.

Три романа са почетка српског хомодијегетичког низа покривају у жанровском смислу читав спектар различитих могућности приповедања овог типа, иако ће оно свој пуни процват доживети тек у другој половини века.

### 1.3.2.

Време у којем настаје *Дневник о Чарнојевићу* (1921) било је обележено снажним отклоном од претходне поетичке парадигме. У доба непосредно након Првог светског рата подвргнуто је радикалном оспоравању, превасходно од стране младих писаца, дословно све оно, од песничких тема до поетских поступака, што је повезивано са старијом књижевном праксом (Петковић 1999). Код већине младих песника таква *реакција* могла би се сматрати инстинктивном и рефлексном побуном и представљала је и више од „књижевног“ сведочанства о једној „изгубљеној“ послератној генерацији. Било је у то време много аутора који су оставили књижевног трага искључиво као припадници јединственог песничког покрета чији је уметнички захват далеко превазилазио значај њихових сопствених појединачних стваралачких домета. Међутим, припадност покрету није по аутоматизму обезбеђивала врхунско литерарно постигнуће, а код оних генијалних (Црњански се свакако убраја међу такве) поменута побуна против књижевне традиције је, иако ништа мање аутентична, ипак, у исто време, успевала да буде и поетички промишљена и уметнички убедљива. И док ће многи текстови из двадесетих година прошлог века остати у сенци *авангарде*, тек понеки од њих надживеће и гурнути у сопствену сенку књижевне школе и покрете у чијем оквиру су настајали.

*Дневник о Чарнојевићу* је најбољи пример једног таквог текста. Када се данас, са дистанце од стотину година, сагледају језик, композиција, приповедни поступак, жанровске карактеристике, идеолошке поставке, ширина уметничке замисли, јасно је да ово дело представља драгоцену страницу не само међуратне авангардне прозе, него и српске књижевности у целини. У једној реченици речено „имамо посла са књижевним делом које је у културноисторијском смислу у највећој мери карактеристично, док је у књижевноисторијском аспекту превратничко, и у томе далекосежног значаја“ (Јеремић 2009: 11-12). У извесним елементима литерарног стваралаштва ради се о тексту који у нашој књижевности ни до данас није превазиђен и, за разлику од жанровских претходника, он дефинитивно јесте први српски хомодијегетички роман уз који може да стоји ласкави атрибут – ремек-дело.

Иако је наша намера и циљ ове анализе да поменути младалачки текст Милоша Црњанског, слично осталим романима које смо узели у разматрање, сагледамо у ужој перспективи специфичне, раније дефинисане, нараторолошке апаратуре, потпуно је јасно да се он тешко може посматрати изоловано и ван контекста других, жанровски различитих „радова“ овог аутора. Повезаност *Дневника* са читавим „поетским делом“ младог песника, а оно у свом сложенем облику подразумева не само песничке текстове него и есеје и (поетске) записе о поезији (Тешић 2009: 305-309), чини тумачење и разумевање првог *великог* српског хомодијегетичког романа тежим и изазовнијим но било ког ранијег (а и доброг дела оних насталих касније).

Са друге стране, у самој основи овог, у најмању руку, „необичног приповедног текста“, слично већини радова осталих аутора из двадесетих година (Микић 2013: 150), препознајемо и тежњу која би га, без обзира на очигледно и недвосмислено присуство хомодијегетичке наратије, макар на први поглед могла чак и дисквалификовати из реда романескних облика. Отуд је неопходно да, пре него што кренемо са анализом самог приповедања у роману, отклонимо управо ту дилему.

### 1.3.3.

Без обзира на жанровске интенције које се у ауторовој приватној преписци могу препознати у смислу разумевања будућег дела као романа<sup>7</sup>, немогуће је, приликом анализе самог текста, предвидети очигледну намеру Црњанског да кроз различите аспекте свог првог дужег прозног остварења „савлада“ и порекне традиционалну књижевну форму. Особине текста које то потврђују очигледне су већ при првом читању: ради се о делу невеликог обима (мање од сто страна), крајње поједностављене фабуле у којој епизода наглашено претеже над целином, разбијене композиције, фрагментизованог наратива, флуидних ликова (укључујући и централни, а још више насловни лик приче). Чак и сâм наслов

---

<sup>7</sup> У писму Андрићу од 12. јанура 1919. године Црњански пише: „Ако се чудите зашто песама нема – то је зато јер за јесен спремам један роман – *Животи комедијаша Чарнојевића...*“ (Тешић 1993: 108).

указује на провокативно поигравање са субжанровским ознакама текста и, као такав, више доприноси разградњи претпостављених стандардних прозних облика него што упућује на циљани жанровски оквир дела. У питању је ефекат, карактеристичан за послератну авангарду, који се огледа у „стварању напетости између текста и (не)очекиване жанровске ознаке“ (Владушић 2009: 311). Форма *дневника* јесте номинално истакнута, али без неких његових подразумеваних елемената у самом тексту. Јасно је да ништа овде није дато случајно и утолико значајнији постаје избор речи *дневник* у наслову „романа“ који ће имати мало везе са „правим“ дневником (без обзира на стварни ратни дневник Црњанског, доказани „праизвор“ *Дневника о Чарнојевићу*), као и са „обичним“ романом.

Осим тога, управо игра речима остварена у наслову указује на јасан иронијски отклон у односу на традиционалне приповедне форме. Само на први поглед може да изгледа да је налов исписан „погрешно“ или, у најбољем случају, *јеснички слободно*, а као очекивана асоцијација исправке јавља се идеја да је томе „крив“ један предлог вишка. Уместо, чини се, једино могућег епонимичног облика: *Дневник Чарнојевића*, имамо незнатно „померен“, поетски *онеобичен* наслов: *Дневник о Чарнојевићу*. Међутим, накнадно читање открива да овде поменути предлог ипак стоји на свом правом месту, а да се „песничка игра“ заправо тиче прве речи наслова, очигледно употребљене метонимијски, односно да сама реч *дневник*, у овом случају, стоји *уместо* речи *роман* или *прича*, што нас води до хипотетичких наслова: *Роман о Чарнојевићу* или *Прича о Чарнојевићу*. Занимљиво је, а свакако није случајно, да овај облик припада „стандардном моделу наслова“ Милоша Црњанског и сасвим одговара имену друге важне књиге младог песника, писане у исто време а објављене годину дана пре *Дневника*, збирке приповедака *Приче о мушком*, као, уосталом, и наслову његовог позног *Романа о Лондону*.

Међутим, оно што би пресудно могло оспорити статус *Дневника о Чарнојевићу* као романескне форме, много озбиљније него жанровска несводивост или поетске игре са насловом, био би недостатак елемената приче – одсуство *ејскої* (односно *приповедної*) у њему. Са друге стране, више је него очигледно снажно и наглашено присуство *лирскеї* које већина тумача подразумева, што можемо довести у везу са чињеницом да је рецепција првог романа Милоша

Црњанског од самог почетка обележена његовим читањем и разумевањем као *йоей̄скої̄ й̄екста̄*. Позитивне оцене и одушевљење по правилу се смештају у контекст поезије и песничког постигнућа (пошто је аутор, иако млад, већ био признат и успешан песник). Тако Деретић као егземпларне бележи Андрићеве речи, изговорене непосредно по објављивању романа, „књига дубоке и вечите поезије“, а и он сам у својој студији о српском роману назива *Дневник* делом које је од почетка до краја остварено „по захтевима лирике“ (Деретић 1981: 254). *Поей̄ски роман* и *лирски роман* су најкарактеристичније и најчешће ознаке које уз овај књижевни текст стоје од објављивања па у наредних скоро стотину година читања и тумачења (Петковић 1988: 189), и томе, ваљда, још једино недостаје оцена да се, заправо, ради о најдужој (и најуспелијој) *й̄есми* у *й̄рози* у српској књижевности.

Међутим, колико год ритам и синтакса језика Црњанског изгледали необично и оригинално, колико год деловала очаравајуће синкопирана нарација и „неухватљиви“, флуидно сликани ликови његовог првог романа, овим особинама остварена *лиричност̄* исказа ипак не доводи у питање фабулативне елементе *Дневника*. Овај текст, упркос оригиналности и необичности „сижејне обраде“, ипак, у свом најдубљем фундаменту, јесте *й̄рави* роман, и то, могло би се рећи чак, роман у традиционалном, деветнаестовековном значењу тог појма – један српски *Bildungsroman* своје врсте.

Читалац заиста, већ након првих реченица, *осећа* да је део „пожељне“ рецепције овог текста препуштање слободном ритму мозаичног смењивања сцена, одустајање од превазиђене „реалистичке“ потребе да се оне непосредно доведу у некакав „превише конкретан“ заједнички фабуларни контекст. Текст формира читалачку перспективу у којој су интезивни доживљај рата и страдања, са једне стране, и наслућивање некакве (*сумай̄раист̄ичке*) универзалне повезаности света, са друге, довољни као кохезиони фактор лирске целине. Ваља се, дакле, задржати на поетском утиску, језичком ритму и мелодији појединачне сцене, а никако не дозволити да тај утисак ремети било какво „фабулативно“ обједињавање приче. И ма колико изгледало напорно и, понекад, узалудно пратити „разбацане“ догађаје као каузално и темпорално повезане нити, како због самог језика хомодијегетичког приповедача тако и због сижејне игре са фрагментацијом и



преплитањем наративних планова, ипак је могуће, и то чак зачуђујуће прецизно, реконструисати елементе фабуле, што ипак потврђује жанровско просуђивање овог штива као романа (како га је и сам Црњански у својој преписци одређивао), дакле као доминантно приповедног, а не поетског текста. Управо откривање саме приче, иако наизглед од секундарног значаја за наше истраживање, водиће нас, у наредном кораку, јаснијем сагледавању начина како је она у овом случају организована као *лирски роман*, а у томе ће особине хомодијегетичког приповедача, као и његов необични положај у односу на наративну целину романа, одиграти пресудну улогу.

#### 1.3.4.

Упркос наглашеном лиризму и поетичности *Дневника о Чарнојевићу* релативно је лако оцртати основне приповедне сегменте овог текста. Једини услов за то јесте да целину приче, композиционо изведене као насумице разбацане и међусобно слабо повезане крхотине некакве нејасне приповедне целине, покушамо саставити тако што ћемо примарно користити не хронолошки, већ наративни принцип. Наиме, у послу реконструкције приче неопходно је најпре издвојити *време приповедања* (односно позицију *писања* дневника), као почетне (оквирне) инстанце наратије<sup>8</sup>, а како се она хронолошки налази на самом крају приповеданих догађаја, кренути, потом, у једином могућем смеру – временски уназад. На овај начин издвојиће се неколико различитих делова фабуле, неколико одвојених али сижејно паралелних, изведених прича, које, свака за себе, одговарају различитим *временима* у роману. Сваки од поменутих сегмената фабуле (укупно их је пет) обележићемо називом који се односи на његов хронолошки положај у наративном следу, али такође насловити и тематски – као „Причу о ...“, користећи при том Црњанском блиски модел наслова. Дакле, кренућемо од времена на хронолошком крају романа – исходишта наратије (од позиције писања претпостављеног приповедачаевог Дневника), а завршити са сегментом од тог периода најудаљенијим – приповедачевим детињством.

---

<sup>8</sup> *The first narrative* у Женетовој терминологији (Genette 1983: 48-49).

(0) *Садашње време ирријоведања* или: „Прича о Дневнику“

Ово време подразумева заправо *нарајивни оквир* читавог романа и представља његов једини *мејанарајивни* простор (и у том смислу оно и јесте *Прича о Дневнику* – иманентни диспут о самом прозном облику). Међутим, изведено је у истом маниру као и остатак текста, те је захваљујући сопственој фрагментираниости, која одговара испрекиданости и „исцепканости“ читаве сижејне целине, савршено прикривено као засебна приповедна позиција. Ипак, јасно је да роман почиње управо на оквиру (прва страница текста), да је приповедање изведено ретроспективно у односу на оквир (*dissonant self-narration*, према типологији Дорит Кон (Cohn 1978: 145-153)), као и да се у различитим фазама приче том оквиру виšekратно враћа.

Јесен и живот без смисла. Провео сам ноћ у затвору са неким Циганима. Вучем се по каванама. Седнем до прозора, и загледам се у маглу и у румена, мокра, жута дрвета. Где је живот? [...] И пун успомена, ја их пишем поносно, као Казанова за оне, који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани. У мрачним ноћима [...] ја пишем много шта, чега се нерадо сећам.

*Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1983: 7)

Коме ја ово пишем? Младићима, можда мом сину бледом и напаћеном. А око мене куља велика лудорија рата, све се ломи пода мном и ја смешећи се гледам те руље и идем од града до града.

*Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1983: 23)

Иако оквир приповедања није обележен искључиво презентом, правило је у *Дневнику* да се садашње време појављује само на оквиру, па га можемо сматрати и својеврсним маркером *времена ирријоведања*: употреба презента, у недостатку других сигнала (а њих у нарацији овог типа често нема), указиваће да се налазимо на оквиру романа.

Друга важна особина *нарајивног оквира* јесте да, иако хронолошки постављен на крају, он такође припада *Добу ратиа*, односно непосредно се наставља на привремени повратак јунака-наратора са ратишта. Тако долази до укрштања времена писања дневника са *раздобљем ратиа*, које, као засебна целина, припада *ирријоведаном времену*. „Садашњост приповедања“, као у правом ратном

дневнику, подразумева неједнаке, испрекидане и међусобно одвојене временске сегменте. Из исказа приповедача наслућује се да он свој Дневник бележи у нешто дужем периоду. Сам почетак писања подудара се са временом проведеним у болницама и затвору у Пољској, а наставља се на привременом одсуству у Банату, потом се продужава на италијанском фронту и коначно завршава код куће. Ово темпорално укрштање два различита приповедна нивоа (*време приповедања* и *приповедано време*), осим маскирања оквира, обезбеђује и неометан континуитет са основним сегментом приче – *Добом раӣа*. Овим поступком постиже се ефекат јединственог ритма приповедања, без оштрих резова, а сам оквир, иако у анализи јасно препознатљив као засебан приповедни ниво, у читању остаје савршено сакривен у еластичној наративној текстури романа. Заправо читав *Дневник* је у језичком смислу приповедан на јединствен и конзистентан (такозвани *лирски*) начин, а једини изузетак од тога не представља наративни оквир романа, већ управо његово средиште, његово својеврсно *језиро* – последњи сегмент приче који ћемо опширније анализирати на крају.

Важне импликације има и чињеница да тренутак (заправо, период) писања дневника приповедача, дакле *време на наративном оквиру*, никада не подразумева стање „после рата“ (какво је познато из неких других песничких текстова доба авангарде<sup>9</sup>), које се често подразумева као прописана перспектива тумачења текстова међуратне модерне. И на самом завршетку романа, када се наслућује да је његов скори крај врло близу, *Раӣ* још увек није завршен. Захваљујући таквој позицији наративног оквира фиктивни свет овог романа неће ни укључивати *послератно доба* (осим уколико се накнадно не учита чињеница да је текст објављен после рата, а говори о рату), нити успоставити било какву дистанцу у односу на ратно време, што може бити пресудно за разумевање његових сложених значења. Чак и када приповедач, на самом крају текста, наслућује неко ново време које увек долази „после“, *стање раӣа* у роману пре свега се читава као бесконачни континуум „садашњости“:

Ми ћемо изумрети и доћи ће боље столеће, оно увек долази. Ми ћемо се  
вући у зеленом одрпаном шињелу, бледи и насмешени, свуд по улицама.

*Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1983: 89)

---

<sup>9</sup> Душан Васиљев, *Човек њева после раӣа*, на пример.

Отуда произлази да једино *ејзистирајуће* „доба-без-рата“ у *Дневнику* није будућност, већ „време *и*ре рата“ (односно, *и*рошлости), а оно (већ по логици свог назива: „оно што је прошло“) на крају неминовно прелази у *рајно време* (које јесте једина *садашњости* романа).

*Наративни оквир* не заузима много простора у тексту, али се пажљиво гради на самом почетку (прва три пасуса), небројено пута потврђује кроз релативно честе прекиде приповедног тока и кроз коментарисање самог писања дневника, као што се и доследно затвара на самом крају (на последњих неколико страница романа).

(1) *Доба раја* или: „Прича о Умирању“<sup>10</sup>

*Доба раја* представља средишњи, „носећи“ и најобимнији сегмент романа који, опет, у себи подразумева различите сцене како са фронтова тако и из позадине: борбе у Галицији (на почетку) и Италији (касније), затим периодичне повратке кући (уз једну неуспелу женидбу) и, као централно место, боравак у Краковској болници и затвору. Овај део обухвата две трећине обима романа и представља његов основни „фабуларни материјал“. Захваљујући овом сегменту *Дневник* се може назвати ратним романом, а затим, узимајући у обзир чињеницу како је у њему рат приказан, и *анти*-ратним романом. Међутим, упркос преовлађујућој послератној духовној клими авангарде у којој је роман објављен, и у чијем оквиру је тумачен, значења овог текста никако се не исцрпљују у антиратној тематици (као што ни сама „Прича о умирању“ није једина *и*рича у њему). *Дневник* је, ако начинимо једно поређење са блиским текстом, у истој мери антиратни роман колико су то и *Сеобе*, без обзира на историјску удаљеност приказаних ратних сцена, али се у тумачењима овог потоњег та чињеница никада не доводи у први план. У *Дневнику* рат представља очигледну и незаобилазну историјску и физичку чињеницу пропасти, али приказ рата и противљење ратном страдању чини само позадину централне теме, „натуралистичку“ основу на којој се гради сложена прича о главној личности романа коју није нимало једноставно

---

<sup>10</sup> Наслов овог наративног сегмента инициран је једном реченицом из писма Андрићу из 1920. године у коме Црњански подсећа на текст свог недовршеног романа (свакако се ради о будућем *Дневнику о Чарнојевићу*) који том приликом назива „Дневником изумирања“ (Поповић 1980: 55).

протумачити ни у идеолошком, ни у психолошком, ни у антрополошком кључу. Са друге стране, саму „Причу о умирању“, иако средишњу у роману, немогуће је тумачити ван контекста осталих сегмената, пре свега без приче која хронолошки и каузално ратном страдању претходи.

(2) *Доба „и́ре раи́а“* или: „Прича о *Младоси́и*“<sup>11</sup>

Сегмент вишеструко краћег обима од *доба раи́а*, али једнако значајан као и претходни јер представља његов композицијски и тематски контрапункт (и, последично, контрапункт оквиру приповедања). Основна композициона поставка *Дневника* подразумева вишеструку супротстављеност између наивне, животне, идеалистичке, ониричке *младоси́и*, са једне стране, и суровог, натуралистичког, отрежњујућег *раи́а*, са друге.

Управо начин како су сужејно повезана поменута два главна фабулативна дела романа открива композициони план читавог текста. Почетак сегмента *Доба „и́ре раи́а“* (*Прича о Младоси́и*) временски је неодређен, али његов крај је јасно фиксиран. Са друге стране, са *Причом о Умирању* стоји управо супротно – овде је почетак врло прецизно означен, а крај се не назире (упркос неминовном *исти́оријском* завршетку рата). Тиме се ова два супротстављена сегмента и дословно међусобно дотичу и повезују у једној (и јединој) историјски конкретној тачки. Наиме, *Прича о Младоси́и* се симболично завршава крајем јуна 1914. (јасно поменут датум у роману), што и јесте кључни тренутак прелаза, јер тај исти Датум означава и моменат почетка *Приче о умирању*. Наравно, не ради се о било ком произвољно одабраном датуму већ о Видовдану 1914, иницијалном моменту приповедања, централној тачки не само овог романа, већ, у једном ширем контексту, читаве модерне европске историје. Управо тог „кобног“ дана, на разделници (показаће се судбоносној и коначној) између *Приче о Младоси́и* и *Приче о Умирању* (која ће се потом претворити не само у крај младости него и у крах свега онога што се пре тога чинило могућим, што је деловало извесно и изгледало трајно) започиње двоструки сужејни ток овог романа.

Примарни конструкциони принцип (али, како ће се показати касније, не и једини) који Црњански примењује у *Дневнику о Чарнојевићу*, изгледа као свесно

<sup>11</sup> У писму Јулију Бенешу из 1919. године Црњански као једну од приповедака у збирци *Приче о мушком* наводи текст „Младост ученог господина Чарнојевића“ (Поповић 1980: 50).

изабрана стратегија распоређивања сцена у односу на почетну тачку приповедања, а самим тим се и план његове композиције указује као изненађујуће прецизан и јасно промишљен. И мада ће Новица Петковић у својој значајној студији о српском роману, поредећи на једном месту *Дневник* и *Сеобе*, дати оправдано предност овом другом, као делу које има „моћну, у себи разуђену наративну композицију“ и које спада „међу најстроже компоноване српске романе“, ипак не стоји оцена изнесена у наставку истог текста да *Дневник* има не само једноставнију „него и доста лабаву композицију“ (Петковић 1988: 189). Наиме, пажљива анализа показује да је „лабавост“ композиције *Дневника* само утисак, односно срачунати ефекат који проистиче из других особина овог текста. Полазећи од поменуте почетне тачке приче, једине историјски релевантне у роману и самим тим најреферентније и апсолутно конкретне, аутор започиње наизменично размештање фрагмената догађаја са једне и друге стране хронолошког низа, од почетне тачке према времену писања (улазак у садашњост – *доба раӣа*), као и према младости и детињству приповедачевом (повратак у прошлост – *доба млагос̄ӣи*). Ефекат који се тиме постиже превазилази занимљиво хронолошко груписање догађаја. Наиме, у исто време се остварује и постепено удаљавање од историјски конкретног, и то у оба смера, као и лагани прелазак у подручје ирационалног и надреалног.

Било је Јуна. Весео дан, Видовдан. Беч се расељавао у купатила. Сишао сам весео у нашу малу цркву, где се госпође тако дивно окрећу чим ко уђе.

*Дневник о Чарнојевућу* (Црњански 1983: 8)

Дакле, пошто је претходно, на првој страници романа, како смо раније показали, успостављен наративни оквир *времена ӣрӣӣоведана̄а*, његов сижејни ток полази управо из ове иницијалне тачке приче, историјски конкретне, од *Видовдана четрнаесте*, а затим истовремено наставља ритмично да се развија (у испрекиданом, неуједначеном ритму поетских асоцијација) у два супротна смера: хронолошки унапред и уназад, што структуру *Дневника* и поред привидне растрзаности, ипак, на дубљем нивоу, чини неочекивано симетричном.

Веома је важно нагласити да се овим композиционим поступком стратегија организовања наратива не завршава, пошто постоје још два, сразмерно краћа али

једнако важна, сегмента приче који упркос свом епизодичном карактеру представљају само средиште овог небичног приповедног текста. Ако прихватимо да приказани сижејни однос између првог и другог дела (*Приче о умирању* и *Приче о младости*) открива *спољашњи склоп* композиције романа, онда нас трећи, а нарочито последњи сегмент *Дневника* воде до „његовог творног језгра“, односно откривају његов *унутрашњи склоп* (Петковић 1988: 182).

Наиме, у роману је осим разврставања догађаја по хронолошкој оси прошлост – садашњост (доба пре рата и сам рат), присутно и друго моделујуће начело – принцип укрштања *јаве* и *сна*. Овај, назовимо га *дубинским*, композициони принцип највидљивији је управо у поменутиим сегментима. Пошто заузимају много мање простора у тексту, њихова наглашена лиричност обележена је другачијим сигналимa од два централна приповедна сегмента. Они нису контрастно постављени, али је веза између њих ипак очигледна, пошто, најудаљенији од почетне тачке приповедања, откривају и постојање паралелне стварности свету приказаном у основној равни приповедања.

Иначе, колико је сучељавање *сна* и *јаве* важно за разумевање „унутрашњег склопа“ романа говори и чињеница да га проналазимо, на метафоричком плану присутно, и у поменутом контрасту између два основна фабуларна сегмента романа – „Приче о Младости“ и „Приче о умирању“, односно предратном и ратном добу. *Време младости* приповедача је ту дато као својеврсни *онирички модел постојања* које одговара стању перманентног сна, супротстављено, са друге стране, самнабулној бесконачности рата из *доба умирања* као стању мучне непрекидне *јаве*. Међутим, вреди приметити да су и један и други *начин постојања* благо померени у односу на „нормално“ стање будности. *Сан* као одсуство свести о „стварности“, карактеристичан за доба младости, бива грубо прекинут, али претпостављено ратно буђење претвара се у своју супротност – не у свесно бивствовање или трезвено промишљање, већ у својеврсну *инсомнију* без краја.

Иако принцип сучељавања сна и *јаве* обележава роман у целини, тек у последња два сегмента приче он постаје пресудан за успостављање *Дневника* као романа новог типа, пошто даје кључ за откривање најважнијих значењских

прелива и отвара највише простора за двосмисленост и различите интерпретације, о чему ће касније бити више речи.

Осим што су релативно кратки, од осталих сегмената романа разликује их необична целовитост која је очигледна ако се упореди са сижејном „исцепканошћу“ остатка текста. За њих не важи мозаичност казивања и синкопирани ритам остатка текста. У односу на претходне делове они су неупоредиво мање фрагментирани и заправо функционишу као јединствене и целовите епизоде: „Прича о детињству“ на почетку (странице 9-14), а „Сан“ на средини романа (50-65).

### (3) *Најранија сећања* или „Прича о детињству“

Најкраћи сегмент наратива (непуних 6 страна текста) који, мада долази тек након оквира и *видовданској* отварања приче, ипак представља готово традиционални почетак романа (рођење главног јунака), истовремено јесте и лирски увод у остале делове фабуле. Као у првој строфи песме, сви основни мотиви су у њему дати: одсутни Отац, патолошка везаност за мајку, болести као најлепши доживљај у страхом испуњеном детињству, интровертност и алијенација. Као најдаље сећање у односу на време приповедања *Прича о детињству* обухвата време и простор смештене на замишљеном/измишљеном почетку постојања, оно неухватљиво (А како сам се родио ја? (Црњански 1983: 9)), које у хомодијегетичкој перспективи не може бити дато другачије него као *шубља* прича (фикција):

*Кажу*, сутрадан је морао оставити своју сребром оковану пушку и пса [...] и отићи негде далеко, на Тису. *Кажу*, тамо је пискарао цео дан, а ноћу банчио [...] *Кажу*, много сам тада плакао. [...]

Кад беше пети дан, требало је дете крстити у име Оца и Сина и Светога Духа. Пођоше, дакле, по снегу и вихору у саоницама. *Кажу* ни сузу пустио нисам.

*Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1983: 9-10)

Она је у исто време и стварна и нестварна, али представља и мотивацијску припрему за пројектовање сложене личности приповедача. Овај део романа такође ће имати свој паралелни одговор у последњем четвртном сегменту, по свему



различитом од осталих, али смештеног у његовом самом средишту, могли бисмо га условно назвати:

(4) *Сан Пејџа Рајића* или „Прича о Чарнојевићу“

Сегмент представља кључни део романа (попут Ђамилове приче у *Проклећој авлији*). Он заслужује посебну пажњу и зато му посвећујемо наредни одељак. То је и једини део текста у коме приповедање престаје да буде уобичајени дневнички запис и претвара се у хомодијегетичко обраћање другом, својеврсна епистоларна форма обележена рефреном *грађи мој*.

1.3.5.

Пре него се позабавимо последњим сегментом у нашој анализи, средишњим делом сложене структуре овог текста Црњанског (*Сан Пејџа Рајића*), потребно је да направимо још један корак ка коначном склапању његове мозаичне фабуларне слагалице, и покушамо да вратимо изокренути хронолошки низ од почетка према крају. Показаће се да је, упркос двоструком сижејном току, наглашеној фрагментираности и епизодичности, *причу Дневника* могуће сложити у једну готово традиционалну романескну приповест о животу главног јунака.

Дакле, повезавши све наративне нити романа у јединствен хронолошки низ добијамо целовиту и заокружену фабулу која започиње (како другачије него) *јунаковим рођењем* (и необичним крштењем); затим се наставља неколиким страницама које говоре о *дејинствиву* проведеном без оца и о снажној привржености мајци; следи прича о *младосћии* главног јунака која укључује и (први) еротски доживљај на далматинском острву, необична познанства и идеалистичку веру у сопствену генерацију, студентски живот у Бечу чије се ониричко трајање напрасно завршава крајем јуна и почетком јула четрнаесте; следи отрежњујуће доба Великог рата: хапшење нашег јунака и одлазак на Галицијски фронт, повратак кући и смрт мајке, (невољна) женидба, повратак на фронт, туберкулоза и лечење у Краковској болници (почетак писања дневника), љубавна веза са младом Пољакињом, интернација и још један одлазак на фронт (у

Италији); повратак у Пољску и резигнирани и коначни долазак кући док се рат ближи свом крају (који, из унутрашње визуре јунака посматрано, никако и никада не долази).

На основу овако изложене радње могло би се рећи да имамо посла са класичном романескном причом, традиционално биографском (оном која полази од рођења јунака) и уско фокусираном на живот главне личности, аналептички датој из позиције приповедача који се, фигуративно речено, налази на крају живота. Међутим, овако представљена фабула, сведена на своје основне елементе, у потпуности сакрива све оно што овај роман Црњанског заиста чини „великим“. Права вредност овог текста и лежи у томе што је аутор успео да једну „класичну причу о јунаку“ претвори у фантазмагоричан лирски запис, а да при том она није престала да буде права прича. Сложени поступак којим је то учинио укључује, не као најмање важно, и хомодијегетичко приповедање.

На овом месту би добро послужило поређење са другим романом Црњанског, објављеним осам година после *Дневника*, који се и поред историјске основе и врло прецизног и конкретног приповедног тока, такође назива и „поетско-симболичком и лирско-метафизичком *поемом* о судбини човека“ (Деретић 1981: 260). Треба се, наиме, подсетити језика, стила и композиције *Сеоба* (1929), романа који са *Дневником* у великој мери дели најважније особине романескне поетике младог Црњанског, али не и хомодијегетички наративни поступак. Управо избор хетеродијегетичког приповедања отклања сваку сумњу у романескни карактер овог текста. Када се *Сеобе* назову *лирским романом*, изречена констатација има превасходно метафорички карактер – наиме, особине лирског у њему се подразумевају као начин да се укаже на необичност и оригиналност романескне форме. Колико год *Сеобе* називали нетрадиционалним или субјективним или *новим* историјским романом, он *јест* историјски роман, а то би, практично, било веома тешко остварити хомодијегетичким приповедним поступком.

Ако смо о Комарчићевом роману говорили као примеру свесног и промишљеног настојања да се *хомодијегеза* (први пут) функционално употреби (у смислу постизања ефекта различитих „стања свести“ приповедача), Црњански је, опет по први пут у српском роману, у *Дневнику о Чарнојевићу* отишао корак даље

и наш приповедни поступак учинио самим средиштем једног оригиналног прозног исказа (Микић 2013: 151). *Лирско* је у њему постигнуто, између осталог, и избором наративног поступка, не само у смислу субјективне перспективе наратије, јер она је, да подсетимо, једнако успешно бивала остварена и у хетеродијегетичким *Сеобама* (или *Дану шестом* Растка Петровића), већ и дословно уобличавањем *лирске субјективне* казивања који суштински повезује поезију Црњанског из *Лирике Ишаке* и персонализовано приповедање у *Дневнику* (Јеремић 2009: 12).

Идентитет приповедача и главног јунака *Дневника*, уосталом, представља чворно место овог необичног текста. Форма дневника, исповедни тон, комодијегетичка наратија, све је у служби уобличавања оригиналне лирске субјективности коју је немогуће повезати само са једним идентитетом. Положај приповедача, писца дневника, у техничком смислу сасвим доследно комодијегетички остварен, изложен је и једној додатној мистификацији. Она се протеже од самог *онеобичног* наслова романа до наизглед неважне сцене у болници у којој наратор, у стању тренутне луцидности, успева да прочита сопствено име исписано изнад болничког кревета. У том тренутку медицинска сестра својом опаском: „Што нисте рекли да сте Хрват, боље би било“, уноси још један, отворено иронијски, слој у питање његовог идентитета. Међутим, управо на том месту, а дословно тек на половини романа, по први пут ће се појавити и име приповедача, али, одмах затим и лик онога ко би могао заиста да буде насловни јунак дела.

Она убриса капљице зноја са мога чела и зави ме још чвршће. А над мојом постељом стајаше таблица под распећем са црном бројаницом, и на њој беше, као од шале, од веселих другова написано немачки:

Name: Petar Raitch.  
Charge: Stellenloses Kanonenfutter.  
Religion: gr. –ort.  
Stand: ledig  
Alter: 23  
Beruf: Königsmord  
Diagnose: Tuberkulosis

Хоћу да Вам причам.

О једном човеку, којег не могу да заборавим, и који ми беше више него брат. Један једини човек. Један младић у свету.

*Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1983: 50)

Без *хомодијејезе* као обједињавајућег фактора казивања не би била могућа сложена иронијска игра са чак три различита идентитета – приповедача (Рајић), насловног јунака (Чарнојевић) и, коначно, писца (Црњански) – изведена тако вешто да чак и највиспредији тумачи књижевних текстова бивају доведени у заблуду у вези са правим идентитетом *приповедача* која у овом роману<sup>12</sup>, о чему су други аутори и раније писали (Петковић 1988: 181). Оправдано се поставља питање, ко то овде, заправо, говори своју причу.

У формалном смислу, на основном фабуларном нивоу, роман је исповест младог човека, повратника из кланице Великог рата, али исповест „несређена“, спонтана, фрагментарна и епизодична, ослоњена примарно на асоцијативни (лирски), а тек секундарно на ретроспективни (епски) наративни низ. У самом средишту те исповести смештена је невелика прича о другом јунаку која „обични“ *Дневник* приповедача (Петра Рајића), не укидајући га претвара у необични *Дневник о другом* (Чарнојевићу). Приповедач Рајић у тим тренуцима личи на Ђамила из *Проклеће авлије*, јер не само да „говори“ причу о Другом, него (у сличном стању душевног растројства, у овом случају досегнутом фебрилним кошмаром) дословно и *исти* Други (Чарнојевић).

Однос између приповедача и насловног јунака (а та игра нужно тендира да укључи и личност аутора, Црњанског) представља само средиште поезије овог романа, јер Чарнојевић није само име главне личности „најлирскијег“ сегмента овог текста, он је и његов духовни брат, двојник приповедача, његово поетско ја. Након сегмента „Сан о Чарнојевићу“ присуство овог другог јунака, приповедача двојника, могуће је „осетити“ не само у наставку наратије, у

---

<sup>12</sup> У једној од првих, али и најутицајнијих монографија о Црњанском, Никола Милошевић ће олако користити синтагму „Чарнојевићева супруга“ мислећи на супругу приповедачеву или „Чарнојевићев повратак кући“ мислећи на повратак са ратишта јунака-приповедача, правећи превид који је тешко рационално објаснити (Милошевић 1988: 63-95). Са друге стране, Деретић наводи да је Чарнојевић, син дрвара Егона Чарнојевића, као морнар пропутовао читав свет (Деретић 1981: 256), иако у тексту недвосмислено стоји да је отац поменутог младића био „писар на фару“.

продужетку романа, него, захваљујући „разбацаности“ и мозаичности композиције, и у оном делу текста који претходи самом сну, и тиме се делимично могу објаснити превиди у анализи поменутих тумача.

Колико је Црњанском било битно да нагласи непостајаност границе између двојника видљиво је на различитим местима у самој „Причи о Чарнојевићу“. У том смилу је и чувено помињање загонетног презимена изведено на такав начин да се готово „пред нашим очима“ јасни исказ приповедача неосетно преображава у дискурс који припада „неком другом“. Док нам наратор (још увек као глас Рајића) говори о „необичном младићу кога је једном упознао“, *неко* (и заиста је немогуће одредити ко, уствари) проговара реченицу у којој се једино, у читавој књизи, помиње презиме из наслова романа (дакле чак ни ту не сам Чарнојевић, већ име његовог оца):

– Ах, драги мој, јесте ли слушали за мога оца, питајте за његово име по манастирима сремским свуд га знају, питајте само за дрвара Егона Чарнојевића, за оног који је зими и лети носио бео шешир.

*Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1983: 54-55)

Одмах након овог издвојеног пасуса наставља се опис необичног младића о коме приповедач говори. Најближе памети било би да је тај чудни младић заправо Чарнојевић, међутим јасно је речено да је младић Далматинац, а његов отац „писар на фару“. Опет, када неколико страна касније приповедач описујући необичан „животни стил“ свог познаника каже:

„Почео је да силази у загушљиве ходнике морнара, и седео целу ноћ са њима певајући неке веселе сремске песме<sup>13</sup>“ (Црњански 1983: 59),

немогуће је не успоставити нову асоцијацију према Чарнојевићу из претходног дела.

„Сан о Чарнојевићу“ уоквирен је двоструким буђењем приповедача из кошмара грознице, чиме се додатно проблематизује егзистенција необичног младића и наговештава могућност да је приповедачев духовни двојник део сна.

---

<sup>13</sup> Подвукао Б.И.

### 1.3.6.

Како год тумачили однос између Петра Рајића и његовог двојника јасно је да улазак Чарнојевића у свет романа уноси сасвим нову димензију у семантички слој овог славног дела. Опет, по аналогији са Андрићевом *Проклећом авлијом*, Чарнојевићева судбина, маколико била далеко од Великог рата и хиљада појединачних несрећа његових учесника, попут судбине Џем-султана у односу на несрећнике из стамболског притвора, постаје значењско средиште према коме се окрећу и све остале микроприче наратива.

Модел казивања који омогућава прелазак од једног приповедача ка личности његовог двојника игра у композиционој поставци кључну улогу. Иако сам облик казивања највише личи на растрзани ток свести, Црњански читаву наративну поставку усложњава самим насловом, односно насловом наметнутом формом дневника. Она нужно упућује на *забележен* исказ, на *зайис* који подразумева форму спонтане артикулације, па макар она била дата у афектираном стању или у поетском дискурсу. Дневник и формално постоји као (интимни) запис, као текст који приповедач *пише* себи самом. Наратор се, заиста, неколико пута током казивања пита коме, у ствари, пише.

У том смислу је поступак Црњанског само наизглед близак Комарчићевом хомодијегетичком поступку непосредног приповедања. Упоредивање ових романа управо је важно како би се подвукла типолошка разлика између два хомодијегетичка облика које не бисмо смели по инерцији обележавати као поетски или дневнички. Наиме, иако је Комарчићев језик функционалан у оном смислу да одражава тренутно стање „ума“ јунака-приповедача, па би у том смислу „онеобичавање“ самог исказа могло водити његовој поетизацији, он никада није лирски по другим својим особинама. Комарчићев модел заправо открива наративну стратегију која подразумева *нейпосредности* хомодијегетичког исказа: текст је директна транспозиција мисли приповедача.

Са друге стране, приповедање Црњанског, са много вештине изграђено као лирско, ипак подразумева *посредности* исказа – оно је дато као (дневнички) *зайис* о догађајима. Разлика између два поменути типа постаће очигледнија на неким примерима послератних хомодијегетичких романа, као што су особине приповедача у два најпознатија романа Меше Селимовића, или када будемо

упоређивали романи који припадају послератном модернизму са свим оним ауторима који ову поетичку поставку крећу да трансформишу (Десница, Селимовић, Киш, Пекић).

Колико је први роман Милоша Црњанског по различитим основама био испред времена у којем је настао сведочи и чињеница да је снажно утицао на све ауторе који припадају хомодијегетичком низу у наредних педесет и више година, и то посебно на оне који су стварали у другој половини века. Он, чак и симболички, представља средишње место хомодијегетичког приповедања у српском роману и тренутак када је овај приповедни облик и у нашој књижевности добио пуни легитимитет.

## 1.4. Три (типа) хомодијегетичк(ог)а романа

### 1.4.1.

У периоду дужем од пола века, од 1860. до 1921. године, у српској књижевности објављена су само три романа која у довољној мери испуњавају претходно постављене услове да бисмо их могли назвати *хомодијегетичким* у *ужем значењу*. Треба скренути пажњу и на временски период који је протекао између објављивања сваког од њих. Како се ради о више од педесет (заправо шездесет) година, и ако томе додамо да, поред, условно речено, неколико мање значајних дела нови хомодијегетички роман почиње тек у другој половини века, излази да поменута три текста поприлично усамљено обележавају скоро читаво једно столеће српског романеског хомодијегетичког стваралаштва.

Упркос томе што звучи занимљиво када приповедач, на последњим страницама *Дневника о Чарнојевићу*, приликом посете „граду светог Андрије“ пита старца кога тамо затиче „да ли познаје господина Јашу Игњатовића“, алудирајући на дубинску повезаност два велика српска романописца, јасно је да њихово довођење у непосредну везу у смислу континуираног развоја хомодијегетичког поступка, како би нама највише одговарало, представља прилично натегнут истраживачки потез. Тачније би било рећи да се ова два текста у уобичајеном књижевноисторијском низу међусобно само назире и представљају значајно удаљене поетичке парадигме. Међутим, управо у томе препознајемо могућност да се нараторска истоветност покаже као структурно важна и приповедачки функционална. Наша намера је да покушамо да одредимо начин у којој сам нараторски поступак генерише и покреће друге елементе књижевног система, независно од директних веза између самих аутора.

Занимљиво је да сва три претходно анализирана романа настају, условно речено, у раздобљима важних књижевноисторијских прелаза (чињеница коју ћемо моћи и даље да проверавамо када је хомодијегетички роман у питању). Дело



Јакова Игњатовића појављује се у прелазном периоду између романтизма и реализма, па се *Милан Наранџић* и формално узима као почетак нове књижевноисторијске епохе. Необични роман Лазара Комарчића, иако настао у време неспоривости реалистичке поетике, управо наслућује напуштање доминантног концепта приповедања XIX века, док *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског излази на самом почетку међуратног доба авангарде, а сам текст ће послужити као приповедачки узор, трајније него што би било ко у време његовог изласка могао наслутити, много касније насталим романима српског модернизма и постмодерне.

Овој ексклузивности хомодијегетичког приповедног типа у трајању од неколико деценија треба придодати и чињеницу да, слично Игњатовићу и Комарчићу, ни Црњански неће понављати хомодијегетички наративни поступак у наредним романима, па речени приповедни модел с правом треба означити као изузетак, а не правило романескних поетика сваког од поменутих писаца. *Хомодијегетичкој романа* у првом веку Нове српске књижевности (која почиње са романтизмом) има тако мало да би се његово појављивање пре могло сматрати привременим одступањем од жанровске магистрале, него равноправним субжанровским обликом.

Не треба сметнути са ума ни чињеницу да се српски реализам и не може похвалити штедром романескном продукцијом и, са друге стране, да субјективно приповедање хомодијегезе (уз значајан изузетак у приповеткама Лазе Лазаревића) никада није било први избор реалиста. У сваком случају, три анализирана романа прелазе исти онај пут који су, иначе, морали да превале и српски роман као жанр и реализам као стилска епоха. Наиме, пут од *ипројореалистичкој* модела ослоњеног на старије форме, на „превазиђене“ приповедне обрасце претходних књижевних формација, преко *зрелости* и окренутости према новим облицима, закључно са превазилажењем кључних одлика периода и уласком у *експеримент* и *модерно*.

Међутим, оно што даје на значају претходно разматраним романима јесте чињеница да они нису само случајни хронолошки постављен низ у развоју жанра, него и типски примери хомодијегетичког романа с обзиром на унутрашњу поставку самог приповедања. Стицајем необичних књижевноисторијских

околности, они се међусобно разликују на такав начин да можемо не само да издвојимо парадигматичне моделе којима припадају, него чак и да све потоње хомодијегетичке романе наше књижевности (а већ у периоду после Другог светског рата биће их толико да их је немогуће све обухватити) разматрамо у оквиру типологије који су ови рани претходници успоставили.

На наредним страницама покушаћемо да поменути типологију подробније изложимо.

#### 1.4.2.

##### А) Посредно приповедање – усмени говорни облик – *сказ*

Позицију приповедача у *Милану Наранџићу* условно бисмо могли назвати најстаријом наративном формом. Изграђена је тако да својим обликом непосредно упућује на усмено казивање, односно почива на стварању илузије непосредног („живог“) говора казивача. Ова хомодијегетичка приповедачка позиција, позната заправо, као сказ-нарација, приповедање које истиче говорне облике казивања, укључује двоструку инстанцу приповедања, односно, поред незаобилазног приповедача, увек и позицију *слушаоца казивања*<sup>14</sup>, која може бити мање (као код Игњатовића) или више укључена у процес формирања значења и разумевања (тумачења) исприповеданог.

Хомодијегетички сказ по правилу подразумева прошло време као облик приповедања, пошто је садашњи тренутак везан за ситуацију самог казивања, која је обележена презентом и смештена на *нарајивном оквиру*. У овој традицији хомодијегетичког романа, који за дуже време после Игњатовића као да је био заборављен, биће исписане важне странице српске књижевности друге половине XX века, као што су рецимо романи Драгослава Михаиловића и других аутора „стварносне прозе“. Усмени говорни облик је по својој фиктивној приповедачкој поставци („неко некоме *уживо* приповеда“) ближи приповеци него роману, што је било видљиво и у Гогољевој прози и у српском реализму (Глишић и Лазаревић).

---

<sup>14</sup> *Наративер* или „*narratee*“ у модерној терминологији (Prince 1987: 57).

И у својој обновљеној верзији шездесетих и седамдесетих година овај приповедни облик лако је налазио примену у форми приповетке или, у роману блиском, циклусу више одвојених казивања.

За потребе наше типологије и постизања термилошке уједначености, сказ-тип приповедача можемо назвати – *хомодијејетичким ѿворником* (или, уз ризик да синтагма зазвучи рогобатније: *хомодијејетичким орајѿором*).

Б) Непосредно приповедање – наратија тока свести – *хомодијејетички рефлекѿор*

У роману *Један заробљени ум* наилазимо на другачијег хомодијегетичког приповедача. Овде откривамо модел који понекад такође може да изгледа као право усмено казивање, али то заправо није, пошто овај приповедни облик не познаје *слушаоца казивања* (*нагатеѿ*) унутар самог текста. Приповедање се врши између другачије постављених наративних инстанци, односно усмерено је од приповедача непосредно „према читаоцу“. Овакав тип казивања приближава се моделу праћења *ѿока свесѿи* (чега код Комарчића има само у назнакама), који ће бити основно обележје хомодијегетичког текста авангарде, а касније и важна поетичка одлика романа послератног модернизма.

За разлику од *хомодијејетичкоѿ сказа* ова наратија најчешће је обележена приповедачким презентом (и аористом), мада често укључује сећања наратора и евоцирање протеклих догађаја. Међутим, у овом другом случају *доживљајно ја* премешта се у прошлост и наилазимо на приповедање прошлих догађаја из исте (непосредне) позиције. Таква ће бити наратија у *крајком роману срѿске авангарде*, али и у романима Радомира Константиновића и Михајла Лалића педесетих година. Ово је наративни тип који одговара *consonant self-narration* облику Дорит Кон (Cohn 1978: 153-161), односно *фокализованом хомодијејетичком ѿриповедачу* из Женетове поставке (Марчетић 2003: 51-52). Интерни назив за поменути модел у нашем раду могао би гласити *хомодијејетички рефлекѿор* – по аналогји са чувеним *рефлекѿором* као средиштем приповедне свести у прози Хенрија Џејмса, који подразумева

ограничену перспективу приповедача и непосредно преношење његових опажања (Бут 1976: 37). При том је важно истаћи доминантно обележје управо *доживљајној Ја* у казивању, невезано за то да ли наратор приповеда догађаје из своје непосредне садашњости или се привремено „сели“ у прошлост .

В) Посредно приповедање – (дневнички) запис – *хомодијегетички скриптор*

Приповедање у трећем роману из ове групе, *Дневнику о Чарнојевићу*, замишљено је као *запис*. Хомодијегетичка позиција овде је дата са потенцијалом да се искористи *дисанца* коју подразумева приповедачаева позиција као онога ко артикулише сопствене мисли кроз процес писања. То и јесте изворно позиција писца, онога који записује текст, али се у овом случају та инстанца појављује у двоструком облику. Приповедача доживљавамо као аутора текста који читамо, на нивоу света романа, иако „знамо“ (попут фра-Петра из *Проклеће авлије*) да је тај текст написао неко други. Иронијски потенцијал на овај начин уобличеног казивања искористиће најзначајнији аутори српског хомодијегетичког романа друге половине двадесетог века. У техничком смислу описани наративни облик одговарао би Женетовом *нефокализованом хомодијегетичком приповедачу* (Марчетић 2003: 51-52), односно ради се о облику који Кон назива *dissonant self-narration* (Cohn 1978: 145-153), указујући управо на изражену двострукост дате приповедне позиције. У ову групу спадају сви романи епистоларног и дневничког типа.

Овој модел приповедача могли бисмо у нашој интерној типологији обележити као *хомодијегетички скриптор*.

### 1.4.3.

Следећи хронологију српског хомодијегетичког романа на почетку историје његовог појављивања, долазимо до три различита модела приповедача: *орат̄ор*, *рефлек̄тор* и *скрӣтор*. Оно што пресудно разликује тип хомодијегетичког *рефлек̄тора* у односу на друга два модела јесте свест, односно одсуство свести о себи као приповедачу. И тип *орат̄ора* и тип *скрӣтора* укључује сазнање приповедача о сопственом учешћу у наративном чину. Оба модела подразумевају комуникацију са Другим на нивоу текста и то било директну (*орат̄ор*) или индиректну (*скрӣтор*). Насупрот њима хомодијегетички *рефлек̄тор* најчешће се („у мислима“) обраћа директно читаоцу (односно себи самом).

Отуд је у последње поменутом типу чест облик солилоквија, док га у сказ-приповедању по правилу нема. Разговор са собом је у *орат̄ор* облику увек посредован као „прича о разговору са собом“, односно остварује се кроз говорни чин типа: „Кажем ја себи – Петријо, гледај сад шта ћеш...“

Тип *хомодијегетичког орат̄ора* разликује се од друга два по извесној редукцији моћи свог казивача. *Сказ њрӣповедач* се открива као онај који не влада у потпуности својим исказом. По правилу је обележен нестандартним говором, што доводи до тога да се за приповедача најчешће узима јунак са друштвене и језичке маргине. Са једне стране то појачава *ауџентичност* казивања, као његову доминантну особину, али са друге сужава простор за потенцијалну разноликост карактера, као и тематску ширину.

*Хомодијегетички рефлек̄тор* је свакако најдинамичнији приповедни облик, савршен за представљање стања свести, тока мисли и непосредног увида у психолошки профил приповедача. Та *нејосредност* казивања појачава интензитет доживљаја приповедача, али умањује могућност да се сам исказ разуме на било који други начин него као дослован. За било какав отклон према приповеданом потребна је дистанца између приповедача и казивања, а она је код овог хомодијегетичког типа далеко најмања.

*Хомодијегетички скрӣтор* има, условно речено, најлагоднију позицију, пошто овај тип подразумева јасну дистанцу између приповедача и казивања, а уз

то још и могућност промишљања самог казивања. Отуд ће најважнија особина овог типа бити *рефлексивност* и иронијски однос према приповеданом

*Ауџентичност*, *нејосредност* и *рефлексивност* можемо означити као доминантне карактеристике разматраних модела и сваки од њих добијаће на значају у различитим периодима историје српског романа двадесетог века. У доба авангарде, као и у време послератне обнове модернизма, превагу ће имати *нејосредност* наратије тока свести кроз позицију *хомодијегетичког рефлектора*. Међутим, већ током шездесетих, а нарочито седамдесетих година, друга два облика полако ће преузимати примат.

Ако пажљивије осмотримо сва три типа хомодијегетичког приповедача, видећемо да се тип *записивача* налази између друга два облика. Наиме, *скрићтор* може у исто време да врши двоструку комуникацију, јер му позиција записивања, по правилу смештена на оквиру текста, даје додатни простор за облике који су другим хомодијегетичким приповедачима ускраћени. Он може да се обрати другоме (писмо, дневник, аутобиографија) као сказ-приповедач, али се у исто време обраћа и себи самом, на сличан начин како то чини и *хомодијегетички рефлектор*.

Развој српског (хомодијегетичког) романа друге половине двадесетог века – у периоду од педесетих до осамдесетих година – показује и како се мењао однос аутора према различитим приповедачким подтипovima, и колико је употреба једног од три хомодијегетичка модела представљала карактеристичну ознаку књижевноисторијског периода.

## **ДРУГИ ДЕО**

---

Прелазни период:

хомодијегетички роман у доба модернизма

## 2.1. Српски хомодијегетички роман између два рата

### 2.1.1.

Дух побуне против етаблираних вредности, који је у већој или мањој мери захватио различите уметности још крајем XIX и почетком XX века, а након Првог светског рата произвео најинтензивнији и последњи друштвено релевантни потрес у европској култури, није се ништа мање снажно осетио ни у српској књижевности. Иако је тежиште промена припадало пре свега поезији<sup>1</sup>, једнако драматични и по даљи развој књижевности далекосежнији преображаји одигравали су се и у авангардној приповеци и роману, жанровским облицима којима ће, заправо, припасти наступајући век. Савремена српска књижевност, обележена доминацијом романескних текстова, рађа се непосредно из раскида са соцреализмом током педесетих и шездесетих година XX века, али своје најдубље исходиште проналази у традицији приповедачког експеримента међуратне књижевности.

Након прекретничког утицаја који је одмах после Првог светског рата начинио *Дневник о Чарнојевићу*, преглед даљег развоја српског романа открива једну веома занимљиву групу текстова објављених током двадесетих и почетком тридесетих година прошлог века. Они сведоче, заједно са поменутиим романом Црњанског, о поетичком заокрету без преседана у читавом дотадашњем току наше нове књижевности. Међутим, без обзира на револуционарне експерименте са приповедачким поступцима (нарочито видљивим у поређењу са реалистичким наслеђем) којима су били више него обузети авангардни писци из двадесетих година, учешће хомодијегетичких облика у стваралаштву нове генерације аутора,

---

<sup>1</sup> Поново се, као и један век раније у романтизму, али сада и дефинитивно последњи пут у историји литературе, *поезија* сматра апсолутним остварењем феномена књижевног стваралаштва, као језичка уметност у њеном најчистијем облику, да би се потом за дуже време преселила на маргину литерарних дешавања где се и данас налази.



онаквих какве смо одабрали за предмет наше анализе, остало је релативно неприметно. Осим *Дневника о Чарнојевићу* само још неколико текстова може се без задршке означити као роман, а још мањи број њих и као *хомодијетички роман*. Највећи део ових остварења писан је као књижевна и друштвена провокација која, између осталог, почива и на, раније већ помињаном, постизању напетости између текста и (не)очекиване жанровске ознаке (Владушић 2009: 311). Иако се потреба за негирањем и разарањем жанровских обележја провлачи као подразумевајући *credo* авангарде видљив у свим текстовима раздобља, нигде она није тако очигледна као у „надреалистичком роману“ Марка Ристића *Без мере* (1928), далеком наследнику Стеријиног *Романа без романа*, модерном *антироману* и, доследно изведеној, жанровски утемељеној негацији жанра. Однос писаца међуратне књижевности према роману у великој мери је амбивалентан: они „презиру“ роман као највидљивији реликт превазиђеног реализма, али, опет, „осећају“ да је ова прозна форма облик коме припада будућност књижевности. Ипак, иако већина прозних текстова авангарде по правилу носи поднаслов *роман* и штампани су као засебне књиге, налазе се, заправо, не рачунајући Ристићев опсежни „спис“, на несигурној граници између романа и приповетке (у погледу обима текста много ближе овом другом наративном облику). Са друге стране, они су у једном броју случајева, свесно конципирани као нефикционални облици, односно ближи су есејистичкој или документарној књижевној форми, уколико већ нису, а то је још и најчешћи случај, својеврсни облик лирске прозе.

Различити аутори се у проучавању ових радова на другачији начин односе према њима. Јован Деретић, традиционалнијих жанровских схватања, не сматра их „правим“ романима и у свом прегледу жанра који обухвата текстове XIX и прве половине XX века бира лакши начин да са њима изађе на крај – једноставно их игнорише (Деретић 1981: 250-286). Млађи тумачи ипак дозвољавају могућност да се поменута дела означе као (нестандардни) романи, позивајући се, пре свега, на неухватљиву и променљиву природу самог жанра кроз читаву његову историју, али и на јасну и неприкосновену вољу аутора да, у паратексту, своје радове обележе управо поменутим називом. Савремена тумачења српске прозе настале између два рата изражавају у том смислу макар један заједнички став: оправдано је и потребно увести засебну жанровску (под)категорију која би обухватила

поменуте текстове, настале управо на „револуционарној“ идеји песника авангарде о поништавању жанровских обележја књижевних дела и на супротстављању наслеђу које је обележавало стваралаштво пре Првог светског рата.

Мада захтев да се роман првенствено одреди као *дуже* приповедно/епско дело може изгледати наивно или превазиђено, реч је, ипак, о подсећању на темељну карактеристику овог прозног облика од његовог настанка. Без потребе да додатно образлажемо разлоге зашто један „сувише кратак“ текст не треба ни називати романом, од даље расправе о (не)оправданости квантитативних жанровских одређења унапред одустајемо. Питање минималне дужине романа практично је нерешиво и, у коначном исходу, ирелевантно, али то нас не спречава да поставимо питање колики је стварни обим поменутих авангардних текстова, односно колика је дужина речених прозних остварења које називамо романима (са или без наводника).

Уместо да само пребројимо стране поменутих текстовима, а унапред је јасно да не може постојати магични број који дели „прави“ роман од других прозних облика, сматрамо да би целисходније било направити једноставно поређење са њима блиским примером. Ваљало би узети један текст – нека то буде *Дневник о Чарнојевићу* – као недвосмислено репрезентативни облик *новог* романа. Ако његов „невелики обим“ послужи као основна *јединица мере*, односно почетно полазиште и условни минимум квантитета (иначе, ако баш треба бројати, непуних сто страница текста), а затим га упоредимо са другим „романима“ српског међуратног периода, показаће се да је Црњански исписао прилично обимно дело. Чињеница је да у највећем броју случајева када говоримо о *авангардном роману* из двадесетих година имамо посла са екстремно кратким текстовима. Није случајно да се у модерној критици и појавила као саморазумљива, иако у доброј мери и парадоксална синтагма – *крајњи роман*, као жанровска ознака која по правилу уз ове текстове стоји (Пантић 1999: 42; Петровић 2008).

Друга важна одлика поменутих „романа“, око које постоји најшире слагање упркос различитим интерпретативним прилазима и циљевима проучавања, јесте њихова *лирска природа*. О овој особини међуратне прозе такође је било прилике да се темељније проговори поводом *Дневника о Чарнојевићу*. Она се објашњава на различите начине, али се најчешће доводи у везу са

субјективним, интроспективним положајем приповедача, а овај, опет, у техничком смислу, поистовећује се управо са наратором у првом лицу (Петровић 2008: 154). Међутим, пажљивија анализа *крајњих романа* српске авангарде показује да већина и није приповедана у хомодијегетичком облику, а субјективност нарације, односно ефекат продирања у несталну јунакову (али не увек и приповедачеву) свест постизана је много чешће на друге начине.

У својој свеобухватној *Анџолоџији српске авангарде* Гојко Тешић наводи двадесетак таквих наслова, укључујући и два у сваком погледу славна романа Црњанског, *Дневник о Чарнојевићу* и *Сеобе* (Тешић 2010). Па ипак, за само три текста од поменутог броја можемо рећи да су обележена *хомодијегезом* на начин који смо образложили у уводним поглављима овог рада. Треба навести и називе тих књига не само због доследности, или бојазни да се не прескочи неки мање важан хомодијегетички роман, већ пре свега због утицаја који ће ови текстови извршити на нове генерације српских приповедача две или три деценије касније. Наиме, у времену када се српска књижевност буде ослобађала послератног, идеолошки наметнутог агитпроповског и соцреалистичког формата, управо ће кратки романи српске авангарде (наравно, не само хомодијегетички), великом већином идеолошки прихватљиви, послужити као узор и путоказ новој српској прози (заједно са снажним утицајем који ће на њу извршити модерни светски роман).

### 2.1.2.

Ако за потребе анализе *крајњих романа* између два рата оставимо по страни Милоша Црњанског (*Дневник о Чарнојевићу*) и Растка Петровића (*Људи љоворе*), два песника чија су прозна остварења далеко превазишла ефемерну славу у доба авангарде и данас их рачунамо у саме врхове српске књижевности, међу хомодијегетичким текстовима периода свакако је најпознатији *Корен вида* (1928) Александра Вуча. Заједно са већ помињаним романом Марка Ристића *Без мере*, књижевна историја бележи ово дело као једини прави надреалистички роман српске књижевности. Међутим, док Ристићева надреална „мултимедијална“

провокација заузима пристојних 200 страница текста, речени „роман“ Александра Вуча достиже обим тек половине *Дневника* Црњанског.

Синтагма *лирски роман* примењена на овај Вучов текст чини се да добија потпуни смисао. Заправо, право питање гласи можемо ли овај текст уопште назвати романом, односно приповедним делом, а не, на пример, „низом лирских записа или песама у прози“, како се оправдано пита један прилежни тумач авангардне прозе (Петровић 2008: 289). Овде је неопходно подсетити се наше анализе *Дневника о Чарнојевићу* и указати на важност присуства конзистентне приче дате кроз приповедачеву наглашено мозаичну, разбијену и сомнамбулну нарацију. Овом својом особином текст Црњанског изнова се потврђује као роман (чак, како је раније већ речено, као роман у традиционалном смислу речи: онај који приказује живот главног јунака од рођења до „смрти“), много више него бројем страница или намером аутора да свој рад по сваку цену жанровски дефинише у поднаслову. И мада ће тумачи радо истицати сличности између два књижевна дела, наводећи из *Дневника*, нимало случајно, управо *Сан Пејра Рајића* и упоређујући га са сновиђењима Вучовог приповедача (Петровић 2008: 293), очигледно је да међу овим текстовима има много више разлика. Основна прича Вучовог *Корена вида* остаје у недореченим наговештајима и заиста није необично што се овај кратки текст назива „најизразитијим лирским романом у српској авангардној прози“ (Петровић 2008: 297). Једино што, суочени са чињеницом да је обимом ближи (дужој) приповеци и уверени у исправност исцрпног и врло убедљивог образложења његове наглашене лиричности, преостаје да одговоримо на основно питање: зашто бисмо га уопште називали романом.

За потребе нашег истраживања много занимљивији од Вучовог поетског „романа“ је текст *Глувне чини* (1930) Александра Илића, који је и својим обимом (упола је дужи од *Дневника о Чарнојевићу* што га већ по критеријуму квантитета чини „правим“ представником жанра) и, што је још важније, сижејним склопом ближи епском, односно приповедном облику у уобичајеном значењу речи. Приповедање је организовано као низање догађаја у више различитих просторновременских планова (Београд из времена приповедања, Париз из приповедачеве прошлости, нараторово детињство) који су, сваки понаособ,

обележени очигледним стилским сигнаlima доба авангарде: наглашеном лиричношћу и есејизмом. Па ипак, основну причу о главном јунаку-приповедачу могуће је лако пратити упркос томе што је састављена из делимично разбијених крхотина његових сећања, размишљања и снова.

Док читамо *Глувне чини* Александра Илића, много више него што је то случај са другим хомодијегетичким романима српске авангарде, имамо ретку прилику да наслутимо извештан континуитет у иначе дисхармоничном развоју српског хомодијегетичког приповедања. Неминовно се јављају асоцијације како на Илићевог жанровског претходника, Лазара Комарчића, тако и на следбенике, а међу њима посебно Лалића и, још интензивније, Радомира Константиновића. Наиме, у овом роману проналазимо доследно развијен тип приповедања који смо означили као *хомодијегетичку нарацију тока свесћи*, а који Дорит Кон назива *Consonant Self-Narration* (Cohn 1978: 153-161). Александар Илић се у нашем низу појављује као недостајућа спона између раног експеримента са краја деветнаестог и најважнијих романа на почетку друге половине двадесетог века од којих, заправо, и почиње савремени српски роман.

### 2.1.3.

Само неколико година млађа од Исидоре Секулић, са којом дели и локални завичај (наиме, обе су рођене у Бачкој), Јулка Хлапец Ђорђевић спада у ред оних аутора периода авангарде који су нетрагом нестали из свих хроника и пописа српске књижевности<sup>2</sup>. Па ипак, њен роман *Једно дописивање* (1932), иако не спада у ремек-дела наше књижевности, по много чему је необична и вредна књига и наш први хомодијегетички епистоларни романескни текст. О смиривању вехементне стваралачке буре авангарде, видљивом на примеру неколиких текстова са почетка тридесетих, а најизразитије у прози Растка Петривића *Људи ѿворе*, сведочи и овај занимљиви роман. Насупрот разбијене и фрагментизоване фабуле, провакативног жанровског статуса текста, мозаичног лирско-есејистичког модела казивања, карактеристичних за период, у случају *Једној дописивања*

---

<sup>2</sup> Јован Деретић је, у својој монографији *Српски роман 1800-1950*, и не помиње.

имамо прегледно изложену радњу, читљив и дискретан стил кореспонденције, необичну љубавну причу. Уз то, зашто не напоменути када текст већ квалификујемо као роман, ради се о штиву које је, иако ни само не претерано дуго, обимније од *Дневника о Чарнојевићу*.

Оно што роман чини блиским авангардном покрету више припада пољу етичких поставки и једне иманентне, дискретно постављене, расправе о друштвеним нормама савременог доба, него необичности поступка или отвореној провокативности теме. Колико год из текста исијавао идеолошки конзистентан и наглашено полемички став феминистичког погледа на свет, захваљујући одабраном приповедном поступку роман је далеко од трактата о женским правима, новом разумевању сексуалности или модерном браку. Хомодијегетички тип нарације узет и као приповедни посупак и као основни композициони принцип дела (овог пута у двострукој, партикуларној перспективи двоје главних јунака), показује се као идеални начин за успостављање иронијске дистанца како у односу на поставку приче тако и према размишљањима и поступцима ликова. Сам модел епистоларног романа представљао би, у техничком смислу, очигледан анахронизам и повратак на традиционалне предреалистичке романескне облике да није контекста савременог доба и дијалога са сопственим временом и његовим етичким постулатима.

За разлику од романа других писаца периода који су тежили ка снажним и метафорички обојеним насловима (*Корен вида, Глупне чини*), ауторка своје дело и називом неутрално обележава, додатно га релативизујући у паратексту синтагмом – *фрајменети романа*. Иако у роману има и снажних страсти, и животне резигнације, и (незаобилазног) самоубиства једног од јунака, сама приповедна концепција грађена је на дискретности и дистанци као основним обележијима текста и у тематском и у наративном смислу.

Последњи у низу хомодијегетичких „романа“, књига Љубише Јоцића *Љубав и слобода* (1934), упркос заједничким особинама са другим романима авангарде, због свог невеликог обима дефинитивно би морао да се уброји у приповетке, као што смо то учинили са другим „веома кратким“ радовима периода. Осим овог, ваљало би поменути још неке, данас потпуно заборављене, наслове међуратне хомодијегетичке романескне продукције, као што су *До*

*Њоследњеї гаха* (1923) Стојана Живадиновића, *Сїо једна сїрана* (1924) Светислава Шумаревића и *Незнани јунак* (1934) Емила Петровића (Петровић 2008).

О специфичном положају прозе Растка Петровића *Љуги ѿворе*, уз два романа Црњанског вероватно најважније прозне књиге српске авангарде, немогуће је говорити на овако суженом простору који смо збирно посветили кратком роману. Још раније смо овај наслов искључили из корпуса текстова које наш рад подразумева и он представља свакако највећу жртву која смо морали да принесемо неопходном захтеву да се у истраживању постави дефинитивна граница према приповеци.

Треба напоменути да *крайїки романи* српске авангарде о којима смо до сада говорили нису и једини хомодијегетички романи двадесетих и тридесетих година прошлог века. Иако ни ових других нема у великом броју неопходно је навести њихове наслове. Пре свих, модернистима најближе, дело *Грозданин Кикої* (1927), сарајевског аутора (рођеног у Мостару) Хамзе Хума чија је радња, за разлику од романа авангарде, у целини смештена у сеоски амбијент и, мада и сама поетски интонирана, поседује и понешто од карактеристичног лиризма кочићевског типа. Реч је о још једној књизи унутрашње перспективе казивања која је остварена као ток мисли приповедача и по томе најближа *Глувним чинима* (уз напомену да је роман изашао три године пре Илићеве књиге), али не дели са њом растрзаност свести приповедача, односно ближа је моделу приповедања који у српском роману започиње Комарчић а који ће наставити приповедачи педесетих година, пре свих Михаило Лалић.

Посебан случај су *Хајдуци* (1933) Бранислава Нушића, још један текст који би се могао уклопити у образац аутофикције, или чак сматрати ближим аутобиографији, да није „стадардне“ Нушићеве *Ауїобиоїрафије*, објављене још 1924. године. Упоредивањем ова два текста откривамо како се уобличава контекст фикционалног у односу на аутобиографско. Отуд можемо *Хајдуке* сматрати и првим хомодијегетичким романом наше књижевности за децу.

Осим тога, овај текст је и у наративнотехничком смислу посебно занимљив. Наиме, припада подтипу хомодијегетичког приповедача као сведока, али би могао послужити као пример постављања наратора у дубоку позадину

догађаја. Позиција приповедача је у толикој мери измештена из епицентра догађања да можемо препознати гранични случај између хомодијегетичке и хетеродијегетичке наративне поставке о коме је говорио Женет у својим познијим нараторолошким текстовима (Genette 1988: 105).

На самом крају треба поменути и роман који спада међу најславније и најчитаније текстове о Првом свезском рату – *Српска трилогија* Стевана Јаковљевића. Овај хомодијегетички роман (заправо три романа који чини једну целину), по свим тематским и стилским обележјима део реалистичке поетичке парадигме, на необичан начин се ипак уклапа у авангардне тенденције периода. То чини пре свега својом позицијом жанровске несводивости и опстајања на несигурној граници између публицистичке (документарне) и фикционалне прозе.

Смиривање авангардног бунта током тридесетих година умањиће и потребу за приповедачким експериментом, па ће хомодијегетичко приповедање постати права реткост у оквирима обновљеног реализма и социјално ангажоване литературе објављиване уочи Другог светског рата. За прави успон *хомодијегетичког романа* биће потребна обнова модернистичких поступака у оквиру новог таласа у српској приповедној књижевности, који ће почети да се припрема већ почетком педесетих година прошлог века.



## 2.2. „Агитпроп“ фаза

### и књижевна субверзија послератног модернизма

#### 2.2.1.

У оној мери у којој је хомодијегетички модел приповедања био изузетак у оквирима српског реализма, и релативно спорадична појава у књижевности модерне током двадесетих година, толико ће постати фреквентан и готово уобичајен у роману после Другог светског рата. Наравно, при том мислимо на период након превазилажења доминације соцреалистичког и социјално-ангажованог романа који су обележили књижевну продукцију у првих десетак година непосредно по окончању рата (Палавестра 1972: 217). Историчар Љубодраг Димић, у свом раду о културно-просветној историји послератне Србије, прецизира да време од 1945. до 1952. године треба посматрати као издвојену, *аіііііройовску фазу* културне политике нових власти и уводи, од тада уобичајен, назив за читав период – *аііііірой куліура* (Димић 1988). У том смислу је и *хомодијеіеіички роман* праву прилику добио тек по завршетку овог по свему контроверзног доба, обележеног стагнацијом и у креативном и у занатском смислу, ограниченог стриктним политичким управљањем литерарним стваралаштвом, у коме је „књижевност сматрана најефикаснијим средством идејне борбе за нове друштвене односе и стављен знак једнакости између идеолошких и естетских појава“ (Јовановић 2008: 25).

Колико год звучало парадоксално, овако груб утицај државне/партијске политике на књижевност током првих десетак послератних година у коначном исходу показао се као – користан; наравно, на начин супротан ономе како су то замишљали „народни комесари“ задужени за агитацију и пропаганду. Наиме, настанак новог српског романа непосредно је повезан са упорним настојањем аутора (различитих идеолошких и поетичких провенијенција, једнако оних који су

себе називали *модернистима*, као и других који су се сматрали *антирационалистима*) да се превлада поменута пресија идеологије над литературом. Можемо рећи да је, без икакве сумње, *усион српског романа* директно зависио од *процеса ослобађања културе*, започетог раних педесетих, продуженог кроз наредне деценије и коначно завршеног тек крајем осамдесетих година прошлог столећа. Појава *хомодијетичког романа* друге половине двадесетог века, а то и јесте најјава „златног доба“ овог књижевног жанра, може се посматрати као важна карика тог сложеног друштвеног процеса чији је књижевност била само (најистакнутији) део.

Упркос значајном угледу међуратног домаћег књижевног стваралаштва и његовом вишеструком (поетичком, културолошком и, не најмање важно, идеолошком) деловању на потоњи развој наше литературе, утицају који је само делимично и привремено могао бити пригушен грубим агитпроповским притиском на уметност након завршетка Другог светског рата, ипак је пресудни фактор, који иницира појаву новог српског романа почетком педесетих година, долазио споља. Западни литерарни модели постају наглашено присутни у нашој књижевности, али тек након наглог слабљења совјетског утицаја крајем четрдесетих, када коначно, у много већем броју, почињу да се објављују преводи чувених романа светске књижевности из двадесетих и тридесетих година. Ови утицајни текстови крећу да мењају не само поетичке постулате и разумевање књижевности млађих писаца већ, у исто време, и сензибилитет, читалачку перспективу, као и хоризонт очекивања нове књижевне публике.

У периоду, објективно посматрано, најслабије књижевне продукције у историји (не рачунајући, наравно, Андрића који своје чувене и највредније романе објављује непосредно након завршетка рата) у нашу књижевност, са извесним закашњењем, широко улазе кључна дела модерне светске књижевности, припремајући најзначајнију револуцију у историји српског романа. Није требало да прође много времена па да и домаћи аутори крену са експериментом и покушају да одговоре на изазове које су у жанровском, тематском и приповедачком смислу ови нови текстови постављали пред њих. Почетком друге половине века роман коначно добија оно место које није имао ни у време размаха

реализма, нити у различитим таласима модерне – по први пут у повести српске литературе, постаће најчитанији и најутицајнији књижевни жанр.

Само укратко ваља подсетити на хронологију (свакако непотпуну) објављивања превода страних дела у којима хомодијегетичко приповедање представља основни или макар важан део наративне стратегије. Тако се, на пример, у оно време веома популарни и утицајни роман Томаса Вулфа, *Полегај дом свој, анђеле* (Поповић 2011: 47), појављује на српском 1954, али су пре тога већ штампана и два чувена Камијева романа, *Сиранац* 1951. и *Кућа* 1952. Прустов романескни циклус, само четврт века од париског издања, почиње и код нас да се објављује у преводу: од 1952. (Загреб) и од 1958. године (Београд). Џојсов *Пориреи уметника у младости* у преводу Станислава Шимића још 1952, а фамозни *Уликс* већ 1957. *Ковачи лажног новца* Андреа Жида такође 1952. године (иако се први превод овог романа појавио у Загребу још пре рата, 1939). Два романа Вирџиније Вулф, *Госпођа Даловеј* и *Ка светионику* (под називом *Излеи на светионик*), 1955. Рилкеови *Записци Малтеа Лаудриса Бријеа* 1957. године (један превод овог текста у мањем тиражу појавио се такође у Загребу пред Други светски рат). Чак је и Селинџеров *Ловац у жшћу* објављен на нашем језику релативно рано, 1958, само седам година након првог издања на енглеском, али ће његов утицај снажно обележити следећу генерацију писаца.

Ово „откривање“ модерног (западно)европског романа није било само покушај да се успостави противтежа оствареном совјетском утицају од четрдесет пете до четрдесет осме, већ се, идеолошки доследно, већина новообјављених страних дела од почетка педесетих година наменски штампа као део политичке кампање, као облик пропагадног напора власти да се у правом светлу прикаже „истина“ о западном друштву. Песимизам модерне светске књижевности XX века представљао је, из перспективе идеолога југословенске културне политике оног времена, пожељни оквир за „уметничку критику капиталистичког поретка“. Као посебно илустративну, и у извесном смислу парадоксалну, можемо да наведемо чињеницу да се до краја педесетих година завршило са планским објављивањем већине дела Вилијама Фокнера (1958. године, на пример, излази и превод његовог чувеног и, са позиције примењеног наративног поступка, веома утицајног романа *Бука и бес*). Гротескни ликови и драмске ситуације, карактеристични за

Фокнерову аутохтону „јужњачку готику“, којој је овај нобеловац био веран кроз читаву своју списатељску каријеру, читани су од стране партијских идеолога *ad litteram* и без остатка тумачени као убедљиво и бескомпромисно разоткривање ружне стране Америке, односно правог лица капитализма.

Сви поменути модерни романи, бивајући само ефемерно идеолошки функционални, постижу и колатерални ефекат са далеко трајнијим и дубљим последицама по литерарно стваралаштво домаћих писаца. Њихов утицај остварује се пре свега тамо где га идеолози социјалистичког реализма нису ни очекивали: они својим оригиналним и моћним наративима започињу подривање „истрошених“ приповедачких модела послератне прозе који су се ослањали на поетику и праксу српског неореализма из тридесетих година (Деретић 1981: 317-344), као и на тада већ значајну тридесетогодишњу традицију руске/совјетске књижевности соцреализма.

### 2.2.2.

Поново откривање модернизма започело је, наравно, са оним ауторима којима за упознавање са савременом страном литературом нису били неопходни преводи. Поменућемо само радове најистакнутијих представника: пре свих необично *Зимско љећовање* Владана Деснице из 1950. године, а нешто касније и његова, за оно време готово незамислива, *Прољећа Ивана Галеба* (1957), уз Андрићеву *Проклећу авлију* вероватно најзначајнији роман објављен педесетих година на нашем језику. Међутим, пре овог чувеног Десничиног текста појављује се, године 1952, веома утицајни, кратки Давичов роман *Песма*. Потом следи читаво мноштво, у односу на текућу литерарну продукцију, изразито модерних текстова, по „духу“ веома блиских авангардном експерименту из двадесетих. Пре осталих треба поменути романи Радомира Константиновића: *Дај нам данас* (1954), *Мишоловка* (1956), *Чисти и њрљави* (1958) и *Излазак* (1960). У то време млади преводац и будући писац, Бора Ћосић, штампа свој романескни првенац, *Кућу лойова*, 1956. године, а Павле Угринов *Оглазак у зору* 1958. У прилог тези да се ради о покрету који је био у непрестаном дослуху са кратким романом авангарде

бележимо да, такође средином педесетих, своје нове романескне текстове објављује и Александар Вучо: *Расцуси* (1954) и *Мриве јавке* (1957). Поменути ауторима без оклевања се придружују и они којима сусрет са преводима страних ремек-дела из основа мења стваралачке поставке: пре свих Ћосић са *Коренима* (1954), као и Лалић са *Лелејском Гором* (1957) и *Хајком* (1960).

Занимљиво је да највећи део побројаних наслова припада управо хомодијегетичком експерименту приповедања *џока свесџи*, па тако, већ током педесетих година, можемо пратити почетак рађања *новој српској романа* који ће, у исто време, значити и нови (заправо, први значајни и утицајни) талас *хомодијегетичкој романескној низа*. Сва ова дела биће обележена одустајањем од идеолошки условљене и подразумеване (а то значи и *џоузгане*, *објективне*) перспективе приповедања, као и увођењем субјективног, *неџоузганог* приповедача, делом наслеђеног из међуратног кратког романа, али у највећој мери преузетог из модерне (светске) прозе.

Почев од друге половине века ауторима савременог српског романа *хомодијегетичка нарација* се изненада откривала као оригинална и новопронађена приповедна техника, иако је, додуше, све време била „на дохват руке“ – у текстовима писаца авангарде. Ипак, узимајући у обзир драстично измењени социјални контекст у коме су стварали, поменути поступак за писце из педесетих и шездесетих година у извесном смислу и јесте био нов. Иако би се могла успоставити очигледна и директна веза између приповедачког експеримента двадесетих и новог романа из шесте и седме деценије двадесетог века (то је у Константиновићевом случају и највидљивије), разлике које остају између две генерације писаца такође су јасно изражене. Само на први поглед може изгледати да ауторима, који су супротстављајући се *аџиџирој кулџури* кренули да стварају средином прошлог столећа, приповедање у првом лицу примарно служи откривању унутрашњег живота или субјективних стања јунака (онако како се то могло јасно пратити још код приповедача на прелазу из зрелог реализма ка његовим модернистичким варијацијама, пола столећа раније). Ипак су интенције млађих писаца биле другачије, а њима самима деловале су, у односу на друштвено окружење у коме своја дела објављују, „дубље“ и „значајније“. Са друге стране, још их је мање занимала дрска жанровска провокација, било какав

облик разарања очекиваних формалних обележја ранијег романа (као код њихових већехментних и на побуну увек спремних авангардних претходника). *Новим њисцима*, који стварају у друштвеном окружењу једног репресивног постреволуционарног режима, пре свега је била важна формацијски постављена (могло би се рећи: наративно задата) *нејоузданосћ* приповедача, као темељна одлика сижејне обраде приче. Наиме, *несијурносћ* и *неизвесносћ* – остварене на нивоу наративне поставке – какве су у нашој прози непосредно након Другог светског рата, у тријумфалном походу нове идеологије, биле тешко замисливе (подсетимо се да их у том облику ретко има и код Андрића, неприкосновеног ауторитета који дословно повезује књижевност пре и после рата), уметницима новог романа изгледаће напросто неопходне.

Снажном идеолошком притиску на књижевност успостављеном након четрдесет пете неки аутори ће, пре него што (свесно или несвесно) и сами покушају да доведу у сумњу основне постулате владајућег система вредности – заправо, не доводећи их, на почетку, никада директно у питање – супротставити *јољуљаносћ* и *нејосћојаносћ* у равни саме наративне поставке. У том смислу треба нагласити да идеолошка субверзивност модерне прозне књижевности педесетих година, није долазила од политичких противника владајуће друштвене и културне парадигме, већ управо од њихових истомишљеника. Она никако није могла бити очигледна и отворена (јер би таква у оно време била једноставно забрањена), и неприметно се читавала најпре у непостојаним позицијама приповедача-јунака. Чак ни касније, током шездесетих и седамдесетих, када у текстовима модерне књижевности читав послератни идеолошки систем почиње најпре на симболичком а потом и на конкретном нивоу да се проблематизује, ова особина наратије неће бити запостављена – напротив: постаће скоро незаобилазно место прозног стваралаштва у целини.

Међутим, за почетни корак преображаја соцреалистичке „књижевности рођене у револуцији“, током педесетих година, довољна је била (и тада једино могућа) ненаметљива иронијска игра са успостављањем сложених и вишезначних односа између *јодразумеваној аућора* и *наратијора ириче* у оквирима тематски и идеолошки *иравверне* прозе. Својеврсна игра удвајања и „скривања“ (подразумеваног) аутора иза личности јунака-приповедача, карактеристична за

хомодијегетичку књижевност уопште, отварао је нове могућности за тумачења и нове просторе за накнадна читавање значења у постојећи тематски код друштвено „проверене“ литературе (једине која је у то време и смела бити објављивана).

*Нова књижевност* је на дискретан и интеллигентан начин, корак по корак, освајала минимални али пресудни простор слободе на ауторитарно управљаној и затвореној књижевној сцени послератне Југославије. Међутим, само неколико година касније, она постаје и друштвено релевантна, привлачи највише пажње читалачке (и остале) публике и, у снажном контрасту својих контроверзних ликова наспрам хероизмом обележених јунака соцреализма, почиње да открива апсурдност стања у коме се држава/партија поставља као највиши и неприкосновени арбитар уметничког стварања. Захваљујући овом сложенем стицају друштвених, историјских и књижевних околности за хомодијегетички роман је у српској литератури коначно наступило *златно доба*, да се послужимо синтагмом Предрага Палавестре о модерној књижевности са почетка XX века.

### 2.2.3.

Ако бисмо трагали за дословно првим весницима *новој* у домаћем романескном стваралаштву после Другог светског рата, биле би то две невелике књиге настале на самом почетку педесетих: Десничино *Зимско љетовање* и Давичова *Песма*. Оба романа исприповедана су са позиције хетеродијегетичког наратора и из тог разлога не припадају нашем истраживачком корпусу. Међутим, много је важније од тога да већ у овим текстовима, у поређењу са осталом литерарном продукцијом првих послератних година, откривамо наглашено субјективну и интроспективну приповедачку визуру. У тематском смислу они морају остати верни аксиоматским поставкама периода, што значи да се њихове приче не смеју превише удаљавати од подразумеваног контекста револуције и управо завршеног ослободилачког рата. Упркос идеолошкој правоверности, изузетно снажан утисак који су ова два романа направила у књижевној јавности свог времена, не најмање захваљујући самој наратолошкој поставци приче,

сведочи о томе да је привремена стагнација у прозном стваралаштву, изазвана најпре ратом а онда и идеолошко-политичком паском новоуспостављеног режима, била осуђена на убрзани свршетак.

Одмах иза ових првенаца следе романи који ће, колико год тематски остали верни послератном (револуционарном) стваралачком канону, додатно узнемирити књижевни и друштвени живот. Константиновићев *Дај нам данас*, несумњиво представља најрадикалнији знак раскида са соцреалистичким приповедачким моделом, а, реч је, заправо, о својеврсном, у књижевноисторијском смислу, кораку уназад, непосредном наставку прекинутог међуратног авангардног експеримента из двадесетих година. Овој тенденцији ускоро ће се придружити, и дати додатни легитимитет, један „изворни“ надреалиста, Александар Вучо, са својим романом *Расјусӣ*. Одмах потом следе Десничина *Прољећа Ивана Галеба*, као и, још читанији и утицајнији од свих предходних, романи Добрице Ћосића (*Далеко је сунце* и *Корени*) и Михајла Лалића (*Лелејска јора* и *Хајка*). Поменути текстови новог таласа српске књижевности за само неколико година преобразиће књижевну и културну сцену на такав начин да, већ до краја педесетих и почетка шездесетих, од замишљеног програмирања „најефикаснијег средства идејне борбе за нове друштвене односе“ и планиране напредне функције књижевности неће остати готово ништа.

Излазак из утилитарних идеолошких стега послератне соцреалистичке књижевности вршио се током педесетих година у два корака. Први од њих подразумевао је формални останак у „револуционарној“ тематици (Други светски рат, партизанска борба, страдање од стране окупатора и „домаћих издајника“), али са јасном идејом да се искорак у односу на раније стваралаштво начини променама у наративном моделу. Ове промене су најпре подразумевале прелазак на субјективну приповедачку перспективу – чиме се у фокус модерне романескне књижевности доводила психологија ликова, њихов „унутрашњи“ живот. Проблематизовао се пре свега јунаков егзистенцијални, не нужно и идеолошки хабитус (за ово друго још увек је било прерано). „Окретање према унутра“ на нивоу наративне технике, затим непрестано постављање питања смисла човекове егзистенције на тематском плану, присутни у европским књижевностима већ више од пола века и самим тим „уметнички верификовани“ у једном ширем



контексту, сада се појављују као спасоносни поетички заокрет – у исто време *естетски* проверени и оправдани, али и *политички* безбедни: како би аутор био заштићен од потенцијалне „друштвене“ осуде. Узгред, треба рећи и то да се као последица и далеки одјек ове снажне и сасвим оправдане жеље, како писаца и тумача књижевности тако и читалаца, да домаћа литература буде ослобођена наметнутог идеолошког притиска, успоставила, после седамдесетих година, и супротна реакција, овог пута на нивоу критичке рецепције текстова, и она у извесном смислу траје до данас. Реч је о ставу који унапред одбацује и вредносно дисквалификује свако бављење ратном или партизанском тематиком, иако не постоје објективни разлози да се таква дела априори сматрају другоразредним<sup>3</sup>.

Други, одлучнији и пресуднији корак поменутог изласка из стега послератног књижевног канона подразумевао је, осим промене наративне перспективе, и дефинитивно напуштање ратне тематике. Један од (пожељних) начина да се то учини био је одлазак у даљу прошлост: *Корени* (1954), *Дервиш и смрт* (1966) или радикално напуштање историјског времена као романескног оквира приповедања (Константиновићеви романи) које је често водило и у напуштање жанра књижевне фикције.

Већ крајем педесетих, само петнаестак година након завршетка рата, у време када своје прве приповетке и романе објављује Миодраг Булатовић, послератна соцреалистичка литература почиње све више да губи дигнитет озбиљне књижевности, а пред српском романескном прозом изненада се отварају до тада неслућене могућности.

---

<sup>3</sup> Ново читање и превредновање стваралаштва најзначајнијих српских писаца који су писали оптерећени „оновременим“ идеолошким баластом (Куленовић, Ћосић, Ћопић, Исаковић...), некада слављени као живи класици – данас углавном занемарени, морала би бити следећа фаза књижевноисторијске рекапитулације наше књижевности.

## 2.3. Нови почетак српског (хомодијегетичког) романа

### 2.3.1.

Најрадикалнији експериментатор у романескној продукцији педесетих година, не нужно и најталентованији писац раздобља, свакако је Радомир Константиновић. Од четири романа које је овај аутор штампао током поменуте деценије (да би потом, до пред сам крај живота, и престао да објављује приповедну прозу), у хомодијегетички низ требало би сврстати једино први и последњи, мада су и они на несигурној граници која раздваја приповедни текст од, са једне стране, поетског исказа, а са друге есејистичког и филозофског штива. Читав четвортотомни романескни опус Константиновићев из педесетих година у таквом је снажном сукобу са сваком конвенционалном наративном стратегијом да се оправдано може поставити питање облика и жанровске природе сваког од ових текстова.

Први од њих, роман *Дај нам данас* (1954), представља једну од најоригиналнијих творевина у нашој књижевности и, осим што непосредно наставља послератни низ српског хомодијегетичког романа (заједно са једним раним текстом Михаила Лалића), свакако је и највредније приповедно дело овог аутора. Његови наредни текстови (*Мишоловка*, 1956 и *Чисти и њрљави*, 1958) сведоче о понављању примењеног обрасца, који самим тим више не делује једнако провокативно и откривалачки као што је то био случај у првом роману, али, са друге стране, указују на потребу овог аутора да се експеримент са разбијањем свих приповедачких конвенција додатно радикализује (Јерков 1991: 47-57). Константиновићево истрајавање на модернистичком разарању литерарних поставки предмодерног доба по сваку цену, неминовно је водило редуковању могућности да се успостави нови модел књижевне комуникације са сопственим

временом. Оно је нужно произвело семантичку затвореност познијих романа овог аутора, учинило их „нечитљивим“ и, у крајњој инстанци, уметнички неуверљивим. Ову особину сопствених текстова, чини се, да је препознао и сам аутор одустајући од приповедне прозе и окрећући се у потпуности есејистици и књижевној критици, мада су и његови познији текстови блиски граничним жанровским облицима.

Карактеристике позних романа Радомира Константиновића, као сведочанства о крају модернизма, само су најављене његовим жанровским првенцем, који остаје, у сваком смислу, превратничко дело нове српске књижевности. Роман *Дај нам данас* у толикој мери почива на лирском принципу, на асоцијативним и когнитивним трептајима и повезивањима, грађењу илузије праћења подсвесног, да је хомодијегетичко приповедање само један, највидљивији део наративног плана овог текста. Основна приповедна поставка дата је кроз модел приказа свести, али је мисаони ток главног јунака-приповедача приказан фрагментарно, у несталним обрисима, а много чешће само у наговештајима и асоцијативним низовима. Тумачи Константиновићевог романа указивали су да „[т]о и није анализа свесних садржаја него егзистенцијални панични трепет приказан изломљеним ритмовима и поетским аналогијама.“ (Глушчевић 1982: 462). Са друге стране, *шоок (шоок)свесџи* главног јунака, као наративни ослонац приповедања, често бива укрштан са перспективама других ликова, мислима покојног самоубице Едуарда Крауса и његове жене Ане (што се у извесној мери удаљава од *хомодијејеџичкој иприповедања у ужем смислу* какво смо замислили на почетку нашег рада). Очигледна предност у односу на друге Константиновићеве текстове лежи у томе што је у случају романа *Дај нам данас* ипак могуће пратити заокружену фабулу и локализовати њене јунаке.

Мада је по стилским и језичким карактеристикама овај Константиновићев роман врло близак авангардној књижевности двадесетих, а, у том погледу, његов прави узор јесте управо *Дневник о Чарнојевићу*, тај *архиџекџи* српског модерног романа, у наратолошком смислу, по начину организовања хомодијегетичког приповедања, ипак је много ближи моделу који започиње Комарчићевим *Једним разореним умом*, а наставља се, на радикалнији начин, Вучовим *Кореном вида* и Илићевим *Глувним чинима*. Наиме, аутор даје свест приповедача непосредно, без

грађења било какве илузије вербалне или писане артикулације исказа, инсистирајући на аутентичности „чистог“ хомодијегетичког казивања *īthīa sīruje swesīi*, тако омиљеног у авангардном покрету двадесетих. Упркос евидентној књижевнотеоријској обавештености аутора, а можда и управо због тога, вера да илузија непосредне транспозиције човекове свести у уметничком тексту неопозиво гарантује модернистички ореол самом делу, сведочи и о извесном анахронизму и траговима приповедачке наивности, које још израженије можемо препознати у Константиновићевим доцнијим романима.

Мада је био међу првима који су направили искорак у погледу наративног поступка у односу на соцреалистичко окружење, Константиновић тек својим последњим романом објављеним 1960. године (*Издазак*) дефинитивно оставља иза себе тематски простор рата. Међутим, за разлику од Деснице који у *Прољећима* Ивана Галеба напушта и идеолошке стеге претходног времена, Константиновић, радикално разарајући конвенционалне приповедне поступке, чини покушај да се, остајући у границама идеолошке правоверности, упусти у изненађујуће површно поигравање са религиозним митемама хришћанства. Као резултат таквих замисли настао је један од вероватно најпретенциозније замишљених текстова модерне српске књижевности, који ће, ипак, више остати упамћен као симболички завршетак периода *īermanenīnoī īriiōvedackoī eksīerimenīia* српске модерне (Јерков 1991: 51-54) него као оригинално дело које отвара нове тематске и наратолошке путеве. Константиновићев скромни уметнички успех постигнут романом *Издазак* видљив је већ у поређењу са Десничиним *Прољећима*, међутим, потпуне димензије добија када се упореди са нешто касније објављеним романима Меше Селимовића, најзначајнијим аутором шездесетих (*Дервиш и смрт*), и Борислава Пекића (*Време чуда*), којима је управо аутентични религијски контекст послужио као функционална позадина за писање романа о савременом човеку, идеологији и друштву. Упркос смештању саме фабуле у (квази)историјску прошлост, ови аутори (о којима ће више речи бити у наредним поглављима рада) успели су да поред универзалности и метаисторичности својих прича најприснију семантичку везу остваре управо са добом у коме су стварали.

Таква је, уосталом, била и Андрићева *Проклеџа авлија*, објављена исте године када и Константиновићев *Дај нам данас*, али у том тренутку није

препозната као „модел у коме се површинско испредање традиционалне реалистичке приче организује као сложен поетски образац симбола и поетских наговештаја“ (Јерemiћ 1978: 27).

Константиновићев допринос, чак и ако би се свео само на његов први роман, остаје од далекосежне и пресудне важности за успостављање новог српског романа у годинама које су следиле.

### 2.3.2.

Скромније замишљено, мање радикално изведено, ближе традиционалним облицима организовања приче, али, у време објављивања, много читаније и далеко утицајније од Константиновићевог, стоји дело Михајла Лалића. И овај аутор припада групи испрва прецењених а касније потцењених модерних писаца (оба пута из уско идеолошких разлога) који још увек чекају зрели и објективни критички суд наше науке<sup>4</sup>. Ако би требало књижевну продукцију педесетих година симболично свести на име једног аутора, али таквог чије би дело било репрезентативно на тематском, наратолошком и идеолошком нивоу, да притом буде популарно и читано од стране најшире публике, а, опет, довољно интригантно и за тумачење захвално у кругу критичара, онда би то свакако морало бити име Михаила Лалића.

Иако се књижевним радом бавио и у периоду непосредно пред почетак рата, Лалић се као део социјално ангажоване групе писаца афирмише после његовог завршетка. Међутим, тек педесетих година прошлог века објавиће неколико романа који, остајући део идеолошки правоверне, ангажоване литературе *са левице*, представљају искорак у правцу који ће несумњиво водити коначном преокрету у домаћем прозном стваралаштву. Његови најпознатији романи из тог периода, дела која су од почетка била хваљена и награђивана као пример политички коректног модернизма, јесу *Лелејска јора* (1957, прерађено издање 1962) и *Хајка* (1960). Овим текстовима претходи његов први роман *Свагба* (1950), којим се Лалић одмах наметнуо као значајан писац раздобља, али и испрва

---

<sup>4</sup> Рад Татјане Бечановић управо сведочи о свести да делу овог аутора треба приступити без предрасуда и идеолошке острашћености било које врсте (Бечановић 2006).

мање запажен роман *Зло њрољеће* (1953), који заправо представља почетак тематске трилогије настављене са два претходно поменута наслова (*Лелејска њора* и *Хајка*), а коме ће управо њихова широка популарност и отворити простор за накнадно читање и критичку верификацију. За наше истраживање овај текст је посебно занимљив јер се ради о првом роману у коме је аутор доследно применио хомодијегетичко приповедање и, заједно са Константиновићевим *Дај нам данас* и (уз извесне ограде) Вучовим *Расџусџом*, о првом роману који започиње послератни хомодијегетички низ.

Читава прича (као и у свим претходним и наредним Лалићевим романима) смештена је у ратно окружење Црне Горе. У целини је дата кроз јединствену визуру главног јунака и у том смислу у потпуности одговара нашем појмању хомодијегетичког романа у ужем смислу. Иако је готово истоветан поступак применио и у свом наредном тексту, *Лелејска њора*, ипак се у трећем делу трилогије, у роману *Хајка*, аутор одлучио за хетеродијегетичку приповедачку поставку.

Попут Константиновића, Лалић наставља традицију хомодијегетичког типа казивања који смо на једном месту обележили као *камијевски* (а могли бисмо га, следећи наративну типологију Дорит Кон, назвати и *хамсуновски*). Овај посебни хомодијегетички облик у нашој књижевности можемо пратити још од Комарчићевог *Једној разореној ума*. Речени модел наратије, заснован искључиво на перспективи унутрашњег фокуса личности, да би се у доба авангарде конституисао као модернистичко *џриповедање џока свесџи*, овај аутор као да непосредно преузима од својих међуратних претходника. Колико је Лалићев приповедач близак наратору кратког романа авангарде, упркос традиционално постављеном концепту фабуле, можда је највидљивије када се упореде кључна места хомодијегетичког романа, а пре осталих – почетак приповедања. Занимљиво је, као илустрацију суштинске поетичке и наратолошке повезаности романа авангарде са новим романом из педесетих, уочити сличност, готово истоветност првих пасуса Лалићевог *Злој њрољећа* са почетним реченицама романа *Глувне чини* Александра Илића, објављеног двадесетак година раније.

„Мрачно!...

А прозори се подвукли испод ноћи, као испод јоргана – па ипак све зрачи.  
Бди! – Мрачно. Собни зидови час се шире, час сужавају – не, то ја дишем.

И ноћ!...

Не, то није ноћ! То ја лежим на дну неког огромног, склопљеног ока, упртог небу. А кроз његове капке продире витриолска светлост: Ноћ!... И она ме час буди, час успављује: одвезује од живота, од дисања.

И небо!...

Не то није небо. То сам ја на дну мора. И назирем, осветљену сунцем зелену површину пучине, обасјан неким далеким, смрклим ваздухом и сунцем.“

*Глувне чини* (Илић 2010 :135)

Наведени одломак Илићевог романа из 1930. године показује важност иницијалног позиционирања хомодијегетичког наратора – онога чија ће визура обезбеђивати приповедачку перспективу казивања, као и специфичност „отварања“ приче која ће, од почетка до краја, бити доследно изведена искључиво кроз „свест“ једне личности.

Лалић, са своје стране, бира дословно исти *почетни кадар*: незаобилазна сцена буђења, односно долажења свести (није случајно да ће је искористити и Десница у својим *Прољећима Ивана Галеба* и Бора Ћосић у *Кући лојова*) као *природни* почетак хомодијегетичког приповедања. Буђење је, заправо, улазак у свест, литерарни прелазак из небића у биће, из непостојања у постојање – својеврсно „рађање“ (хомодијегетичког) јунака-приповедача. Чак је поменута сцена обележена и сличним мотивима: свест о дисању као неаутоматизованом поступку, осећај лежања под водом (и један и други мотив симболички повезани са темом (поновног) рађања), након чега следи и опирање буђењу:

„Буђење је – као да се извлачим из јаме, мрачне и уске, да бих упао у празнину од које стрепим и већ унапријед затварам очи. Кад би могло да се остане у помрачини како било, и да се не зна ништа, ништа, као камен под водом што не зна, то бих изабрао. Али ту је свијест, и сјећање, и навика да се дише, и бесмислена потреба да се зна гдје је шта – па тетурам кроз полутаму, док ми све јасније да ме нешто тјера и избацује одатле и да ћу свакако опет сретнем са искеженим лицем дана. Опирем се...“

*Зло прољеће* (Лалић 1964: 37)

Нарација је, као што смо већ имали прилике да видимо још од Комарчића, преко кратког романа авангарде, наглашено обележена приповедачким презентом и аористом. Реч је о уобичајеном поступку хомодијегетичког наратора као непосредног посматрача догађаја који, у исто време, опажа и преноси оно што га окружује (тип који смо обележили као *хомодијегетички нараџор – рефлекџор*). Наравно, то није ексклузивно техничко средство само овог приповедачког модела (користе га и други хомодијегетички, као и неки хетеродијегетички приповедачи), али за потребе јасног разликовања два различита хомодијегетичка типа вредело би подсетити се функционалне употребе граматичких времена у прослављеном роману Црњанског. (Употребе коју, узгред буди речено, не можемо не препознати као део промишљеног и софистицираног приступа самом композиционом склопу текста и, у том смислу, вредновати као уметнички супериоран у односу на Лалићев поступак.)

Као и у *Дневнику о Чарнојевићу* и у роману *Зло њрољеће* препознајемо три одвојена временска плана фабуле: садашњост (као средишњи план и оквир приче – *време њриповедања*), непосредна прошлост (Београд пред почетак рата) и приповедачево детињство (оба потоња припадају *џриповеданом времену*). Осим тога, главни јунак често преноси своје снове као део наративног мозаика који открива његове подсвесне жеље и хтења, што такође можемо сматрати поступком иницираним у роману Црњанског. Међутим, указали смо раније да употреба презента у приповедању Петра Рајића не служи искључиво постизању непосредности и динамичности наратије, већ представља и поуздан *знак* да се налазимо у времену казивања, односно начин да се, унутар стилски доследне и консеквентне (дакле, од почетка до краја исте: испрекидане, несређене, мозаичне, афектиране) наратије субјективног приповедача, оцрта *оквир романа*. Са друге стране, приповедано време код Црњанског по правилу је обележено перфектом и оно увек упућује на јунаково сећање.

У Лалићевом роману, међутим, главни јунак се равноправно оглашава у различитим граматичким облицима како у примарној тако и у секундарним причама (у оним тренуцима када се приповедач присећа догађаја из прошлости, једнако као и онда када преноси *садашњости* збивања). Он користи непосредност исказа *хомодијегетичког нараџора – рефлекџора* увек када жели да нагласи



напетост радње и појача интензитет догађаја, односно служи се овим поступком као централним обележјем приповедачевог казивања уопште. Приказ чувене Лалићеве „драме егзистенције“ (Палавестра 1972: 233) најуже је повезан са поменутом особином наратије, коју ћемо касније моћи да препознамо и код других аутора периода.

Друга битна разлика у односу на приповедача у роману Црњанског заправо је фундаментална, и у извесном смислу иницира претходно разматрано коришћење граматичких времена. Наиме, позиција наратора као *оној који води дневник*, односно *оној ко записује* своје казивање показује се као много важнија од једноставног избора могуће алтернативне варијанте хомодијегетичког става. Раније смо указали на чињеницу да позиција *хомодијегетичкој записивача* омогућава усложњавање приповедачке позиције, односно обезбеђује један додатни слој иронијске дистанце који је приповедачу Лалићевог (односно Комарчићевог/ Илићевог/ Вучовог/ Константиновићевог) типа ипак недоступан. Позицији приповедача *хомодијегетичкој скрићџора* приклониће се и други аутори најзначајнијих романа педесетих и шездесетих, како у оним случајевима када је *записивање* основни концепт композиције романа (*Дервиш и смрт*) тако и онда када се накнадно конструише као приповедачки оквир романескне целине (*Прољећа Ивана Галеба*), о чему ће више речи бити у наредним деловима нашег истраживања. Показаће се, нарочито током шездесетих година, да је управо избор другачијег хомодијегетичког приповедача од модерним омиљеног типа *рефлектор*, нудио излаз из стваралачке кризе у коју је модернизам упао још почетком тридесетих, а затим и убрзо након послератног обнављања, крајем педесетих.

Са друге стране, веома је занимљива ауторова одлука да одустане од хомодијегетичког приповедача у последњем делу трилогије, у роману *Хајка*, и изабере такозвану *персоналну приповедачку ситуацију* (Штанцловим језиком говорећи) за њен завршни корак. При том треба узети у обзир и разлику између хомодијегетичког приповедања у прва два романа која се, према неким тумачима, може посматрати као прелазак са нижег на виши степен *субјективности казивања* (Бечановић 2006: 165-167), пошто је у *Лелејској тори* „пажња [више] усмерена на унутрашње манифестације и наглашено субјективну пројекцију стварности“

(Бечановић 2006: 165). Завршна књига трилогије, међутим, отвара могућност формирања наративне инстанце која надилази унутрашњу перспективу једне личности. У роману *Хајка*, за разлику и од *Злої прољећа* и од *Лелејске јоре*, Лалић „уместо романа-лика<sup>5</sup> ствара роман групе ликова“ (Бечановић 2006: 184), чиме се без промене унутрашње фокализације приповедања (са том разликом да она више није везана за једног јунака) успоставља наративна инстанца која надилази сваки појединачни лик, односно формира се екстрадијегетичка равна приповедања. Лалић тиме, вероватно несвесно, одустаје и од *несигурности* и *неизвесности* коју доследно проведена хомодијегетичка поставка изворно подразумева и тиме на изванредан начин излази у сусрет и даље снажним идеолошким захтевима сопственог времена.

Још једна појава карактеристична за српски хомодијегетички роман још од његових почетака, а коју можемо јасно сагледати у Лалићевом тексту, посебно у роману *Лелејска јора*, јесте постојање мотива *двојника*. Уочавајући поступак удвајања хомодијегетичког наратора, Татјана Бечановић га пре свега тумачи прагматички и доводи у везу са идеолошким и етичким слојем романа (Бечановић 2006: 86-87), али га пре тога ипак дефинише и као део техничке поставке и назива „техником alter ega“ (Бечановић 2006: 71). Коришћење овог мотива објашњава се потребом аутора да превазиђе једнообразност и монотонију наративне позиције приповедача.

Удвајање идентитета, покренуто самом наративном поставком целине, са приповедачким *ја* које се двоструко (и вишеструко) уобличава унутар сложене приповедне текстуре казивања, показује се као један од најсталнијих и најизразитијих ефеката хомодијегетичког приповедачког типа. Изразита разноликост облика и функција које овај стални мотив нашег романескног низа може да заузме у тексту, не умањује суштинску истоветност између његових појава у структури наратива, односно указује на недвосмислену повезаност самог мотива са приповедачком позицијом која у основи стоји као композициони принцип романа.

---

<sup>5</sup> Што можемо забележити као још један од ad hoc назива за прави хомодијегетички роман.

Два аутора који и формално започињу хомодијегетичку романескну традицију педесетих, Константиновић и Лалић, свакако спадају у најзначајније писце прва фазе новог српског романа. Колико год деловали различито јасно је да су унутрашње везе између њихових текстова, као и сам наративнотехнички модел који користе много ближи један другом него што би се то на први поглед дало претпоставити. Ипак, упркос неспорној важности ових аутора за нови почетак српског романа, прва истинска ремек-дела (хомодијегетичке) послератне књижевности појавиће се неколико година касније, и њима ће бити посвећена наредна поглавља овог рада.

### 2.3.3.

Приближавајући се крају разматрања српског (хомодијегетичког) романа из педесетих година вратићемо се једном аутору о коме је раније већ било речи. Иако много старији (рођен 1897, од Константиновића и више од 30 година) од двојице писаца којима смо посветили претходне странице о новом почетку српског романа, кратком анализом послератних текстова Александра Вуча затворићемо циклус текстова који су и у тематском и у наративнотехничком смислу представљали јединствену целину. Тиме још једном истичемо унутрашњу, и поетичку и идеолошку повезаност хомодијегетичких романа из педесетих са кратким романом српске авангарде чији је Вучо био истакнути представник. Међутим, у исто време желимо да најавимо искорак који ће, у наратолошком смислу, направити следећа генерација аутора, током шездесетих и седамдесетих, напуштајући позицију хомодијегетичког наратора – рефлектора, односно *Consonant Self-Narrator*-а према номенклатури приповедача Дорит Кон (Cohn 1978: 153-161), као кључну ознаку модернизма још од почетка века до у наредних шест деценија.

Одмах ваља рећи да строжа анализа ових Вучових текстова показује да они нису прави хомодијегетички романи у оном смислу како смо их замислили на почетку овог рада и какав је, уосталом, био и његов *Корен вида* из двадесетих. Разлике у односу на поменути авангардни текст су многобројне и тичу се како

теме и значењског хоризонта тако и приповедног поступка. Још једна чињеница која јасно говори о томе да се у случају текстова из педесетих ради о типу новог романа, много ближем онима које су стварали Вучови млађи савременици него о наставку међуратног модернистичког експеримента – јесте њихова замашна дужина. Наиме, Вучо оставља по страни некадашњи авангардни захтев за рушењем старијих приповедних форми (пре свега оних из доба реализма) и педесетих година ствара романи који, макар по формалним обележјима, много више одговарају традиционалном појмању овог жанра.

Иако већ остварен књижевник, пре свега као песник, цењени представник српске авангарде и уважавана личност у новом политичком окружењу, уз изузетак освојене НИН-ове награде 1957. године за роман *Мртве јавке* (1957), Вучо својим новим прозним делима, у поређењу са рецепцијом текстова других истакнутих писаца раздобља (Лалић, Добрица Ћосић, Булатовић), није изазвао озбиљнију пажњу јавности нити постигао значајнији читалачки успех. Његови текстови из педесетих данас су углавном заборављени.

Веран своме авангардном и експериментаторском духу Вучо још 1954. године, коју смо већ означили као посебно важну за почетак новог хомодијегетичког таласа, објављује необични роман *Расцуси*. У тематском смислу књига је у потпуном дослуху са идеолошким канонима раздобља, и делује као још једна кап у мору „револуционарне“ литературе (што и јесте главни разлог да остане непримећена а убрзо и потпуно заборављена). У наратолошком погледу, међутим, реч је о новом Вучовом покушају, овог пута умерене, „авангардне“ иновације.

За разлику од предратних романа *Расцуси* је, на први поглед, у приповедачком смислу зачуђујуће неоригиналан текст и могли бисмо га одредити као „класично“ хетеродијегетички. Приповедање почиње из екстерне перспективе објективног наратора као прича о главном јунаку, Драгану, који окружен смрћу и насиљем, уплашен и растрзан, проводи окупацијске дане у Бањичком логору. Међутим, ово је само хетеродијегетички оквир текста, јер се „права“ прича, до које долазимо нешто касније, ипак одиграва „у глави“ овог јунака, односно роман прати ток његових мисли за време док се налази у заточеништву. Вучо бира комбинацију два приповедна облика, а његовим хомодијегетичким делом

приповеда се средишња, *унутрашња прича* јунака. Она укључује више-мање ретроспективно изложена сећања на детињство и младост, испричана из доследне унутрашње перспективе ја-приповедача. Занимљиво је да се хомодијегетички наратор у неким тренуцима свог приповедања враћа још дубље у прошлост, у време пре свог рођења, и тада причу (поново) води из спољашње перспективе говорећи о младости свога оца и његове браће (мотивисано у тексту као сећање на причања других). Како роман одмиче, хомодијегетичка наратија преузима примат и последња поглавља исприповедана су искључиво на овај начин.

Читава поставка ипак не доноси ништа епохално ново, чак и за време када је роман објављен, и не би била посебно значајна да на појединим местима у самом тексту није остварена иманентна експликација самог хомодијегетичког поступка. На изненађујуће јасан начин осветљен је технички аспект управо оног нараторолошког модела који смо до сада посматрали проучавајући почетке новог романа, карактеристичног за добар део модернизма почев од Комарчића надаље, а посебно у време авангарде и новог романа из педесетих. Завршавајући наш приказ првог таласа послератног хомодијегетичког низа послужићемо се Вучовом нараторолошком поставком, у једном роману који није хомодијегетички у строгом, раније задатом значењу тог појма, како бисмо заокружили проучавани наративни тип.

Наиме, у оним деловима текста када приповедање прелази, а тачније би било речено: када се приповедање враћа са привременог хомодијегетичког на иницијалног спољашњег наратора, сумирајући претходно интроспективно постављено ја-приповедање главног јунака, наратор романа (хетеродијегетички приповедач са оквира – односно подразумевани писац) води својеврсну метанаративну полемику о статусу реченог наративног модела:

„Ето, то је отприлике било све што је Драган ноћас ухватио у замке памћења, овде јединог начина да се нешто забележи и сачува од заборавља. Била је то у ствари само скица за онај део описа управника логора коме је писац мемоара, новеле или романа наменио да буде супротност `црно-белом третману`. Писац мемоара, новеле или романа? Већ више пута је он себи постављао то питање, јер ко зна шта ће се коначно изродити из овог прозног мисаоног ткања, о чијем фином прецизном раду није могао да остави ни најмањи траг на хартији.“

*Расцуси* (Вучо 1954: 4)

Главни јунак Вучовог романа на оваквим местима чини управо оно што раде сви јунаци (хомодијегетички приповедачи) подтипа *рефлектор* – он *пише свој унутрашњи роман*. Разлика у односу на претходне примере којима смо се бавили у овом поглављу огледа се у томе што се ни у једном другом тексту о тој чињеници никада не говори, односно питање *бележења мисли* јунака остаје подразумевани технички аспект приповедања. Супротно од осталих модернистичких сабораца, Вучов хетеродијегетички приповедач открива метарнативни аспект казивања наговештавајући поетичке поставке које ће постати актуелне тек десетак година касније. На једном месту наратор обавештава читаоца:

„Те ноћи (око њега је соба мирно дисала у распусту сна) Драган је продужио да пише у мислима свој роман“

*Расцуси* (Вучо 1954: 344)

Овом реченицом открива се важно наративнотехничко тежиште модернистима блиског приповедног модела. Помињање „прозног мисаоног ткања“ или „писања у мислима“ осветљава основни технички постулат *приповедања кроз свесни* које је, као подтип хомодијегетичког модела, обележило све до сада помињане ауторе. Са Константиновићем и Лалићем, нашим најистакнутијим представницима на почетку нове књижевности педесетих, идући уназад преко међуратних писаца авангарде, овај непрекинути низ се протеже све до пионирског дела Комарчића.

Треба, на крају овог одељка о Александру Вучу рећи да је његов наредни роман, *Мршве јавке*, наставак романа *Расцуси* (касније допуњен и трећим делом *Заслује* (1966) који завршава ауторову *Београдску трилогију*), још ближи стандардном хетеродијегетичком роману и Вучо у њему користи хомодијегезу спорадично. Она му служи за откривање мисли појединих ликова из унутрашње ја-перспективе (по правилу антагониста) које стоје у контрасту према идеолошки профилисаном дискурсу хетеродијегетичког приповедача. Осим тога, хомодијегетичко приповедање проналазимо и у неколико завршних поглавља, на последњим страницама романа, када се из сличне наративне позиције дају

драматичне сцене страдања главног јунака. У сваком од ових случајева Вучо користи ток свести јунака-приповедача као облик казивања који непосредно постиже ефекат стања узнемирености и безнађа носећих ликова.

Вучо се својим послератним романима придружује истакнутим писцима периода окренутих превазилажењу *ајиширој* концепта књижевности и посвећених оживљању авангардних приповедачких модела. Међутим, за разлику од својих млађих колега он је имао прилике да се суочи са осеком модернистичког покрета четврт века раније. Отуд и не треба да чуди што је, готово несвесно, указао и на нову стваралачку кризу послератног модернизма која је, упркос успешној борби против *ајиширој културе*, соцреализма и политичког притиска на књижевност, у то време већ била на прагу.

## 2.4. Крај приповедних поставки послератног модернизма

### 2.4.1.

Приповедање у првом лицу директно везано за свест јунака, наративни тип који смо раније обележили као *хомодијегетички рефлектор*, мора подразумевати неку врсту „непосредованог трансфера“ приповедачевих мисли које су, код доследно изведене хомодијегезе, у исто време и читав наратив. Још од кратког романа авангарде овај хомодијегетички облик најчешћи је избор приповедача модерне. У оквиру овако замишљене приповедачке стратегије, осим онога што јунак-наратор види, чује, као и онога о чему размишља (рефлексија или ретроспекција), ништа друго као „извор“ казивања не постоји. Осим откривања дубине и сложености унутрашњег живота јунака, затим наглашеног „егзистенцијалног крика“ који овакав вид казивања аутентично остварује, он обезбеђује мање додатног семантичког простора за значењска сенчења и усложњавања. Иронијска дистанца којој Вучо прибегава у роману *Расјуси*, описана у претходном поглављу, повезана је са увођењем још једног, такозваног *објективног*, спољашњег приповедача. Ова нова наративна инстанца омогућује *јовор „о“* главном јунаку и тиме дефинитивно нарушава основну хомодијегетичку поставку текста. Таквом наративном стратегијом, са друге стране, истовремено се губе важни ефекти које остварује конзистентно проведена хомодијегетичка перспектива. Али, на овај начин Вучо ипак постиже својеврсну „посредованост исказа“ која се показује као неопходна новом облику романа, суоченог са кризом модернистичког приповедања, дословно истрошеног разарањем конвенција предмодерног доба и непрестаним „обитавањем“ наративног средишта у свести и подсвести јунака.



Вучова потреба да успостави иронијски отклон према приповеданом није, дакле, била случајна, и уочићемо је као важан, иманентно постављен, обликотворни захтев читаве једне групе писаца хомодијегетичког романа из шездесетих и седамдесетих година, оних који нису априори прихватили модернистички поступак директне транспозиције свести јунака. Препознајемо, у самим текстовима, испрва појединаца а ускоро и читаве наредне генерације аутора, изражену жељу да у оквиру нове наративне стратегије ипак сачувају *ауџентичности* „чистог“ хомодијегетичког исказа (која је, напоменимо још једном, артифицијелне, не фактографске природе), али да се притом, у исто време, оствари и *извесна дисџанса*, односно иронијски отклон у односу на само казивање. Криза „истрошеног“ модернизма никако није могла бити превазиђена још радикалнијим експериментима и даљим разарањем приповедачких конвенција (Јерков 1991: 59-63), већ једино некаквим повратком на традиционалну причу.

Повратак „старом добром“ приповедању било је, међутим, немогуће извести као једноставан корак уназад и директно преузимање предмодерних модела наратије. Реалистичка наративна концепција деловала је и новој генерацији писаца једнако превазиђено као што је била и пола века раније. Ипак, *нова њоеџичка њарадиџма* са традиционалном причом у средишту изгледала је могућа, али једино кроз неку врсту *њосредовања* старих модела. Остварити њихово укључивање у савремену књижевност на начин који ће избећи наивност предмодерних наративних поступака показује се као усмерење најзначајнијих аутора епохе.

Посматрано из сужене наратолошке перспективе, у наредном периоду могли смо пратити како се *хомодијегетички роман* развија кроз два различита модела. Наставља да траје модернистички жанр *унуџрашњеџ џриказа свесџи*, али претварајући се све више у књижевну позу и маниризам, док, са друге стране, лагано почиње напуштање *дирекџних џџџова казивања*, оличених пре свега у позицији *хомодијегетичкоџ рефлексџора*, у корист оних који ће подразумевати неки облик *њосредованосџи*, односно својеврсно иронијско уоквиравање некадашњих традиционалних прича. Они неће нужно и одмах значити и улазак у *њосџмодерну*, али ће свакако представљати удаљавање од модернистичког

приповедног модела, који је у српској књижевности био доминантан готово пола столећа, и указивати на путеве према новом.

Друга два, током педесетих година занемарена, облика хомодијегетичког приповедања, *сказ* и *зайис*, управо су нудила тражену двострукост. Наиме, сама *хомодијејеза* као наративна поставка већ ствара илузију непатворене „изворности“ исказа, најдубље повезану управо са ограниченом и сведеном перспективом јунака-приповедача. Међутим, док облик „писања у мислима“ не може „природу“ казивања да постави другачије него као непосредно обраћање подразумеваном читаоцу, приповедачев (живи) *јовор* или *шексјуални зайис*, са друге стране, чувајући и сами уску визуру хомодијегезе, имају ту могућност да истовремено означавају исказ који се појављује као двоструки текст. Притом није неважна чињеница да такав (*и*)сказ или *зайис*, који на непосредном нивоу, у равни света дела, не мора да претендује да буде уметнички облик (што ће бити највидљивије у „стварносној прози“ шездесетих и седамдесетих), заправо, у последњој истанци, и није ништа друго до *само* роман.<sup>6</sup>

Ову способност хомодијегетичког наратива да оствари „онтолошку“ двострукост текста на прави начин ће препознати следећа генерација писаца. Њихове покушаје да остваре поменути иронијску дистанцу према приповеданом можемо, у техничком смислу, грубо поделити на два основна начина. Занимљиво је и то да су оба изразито *немодерна*, односно део су архаичног приповедачког инструментаријума, старог отприлике колико и сам роман као жанр. Један начин подразумева „уметање“ *јосредника* (*paratext*, *наратер*) између наратора-говорника и (подразумеваног) читаоца (реч је, дакле, о *сказу*), а други увођење *зайисивања казивања* као коначног (и рационалног) облика артикулације унутрашњег тока свести јунака, најчешће као дневника или епистоларног приповедног облика.

Прву, рану најаву таквог приповедачког става проналазимо још педесетих година, у доба узлета послератног модернизма, у чувеном роману Владана Деснице. Други писац, из ове перспективе можда и најзанимљивији, био би Меша Селимовић. Ако занемаримо рану фазу његове приповедне прозе која остаје у границама послератног соцреализма, он управо у својим најзначајнијим делима

---

<sup>6</sup> Једна од занимљивих реакција на уметничку артикулацију сказа била је тужба Милене Стевановић из Равне реке против Драгослава Михаиловића, да јој је, у роману *Петријин венац*, „украо личну судбину“.

показује стваралачко осцилирање између модернистичких и традиционалних наративних облика, које, захваљујући таленту аутора, производи нови квалитет какву дотадашњи роман није поседовао. Већ на прелазу из шездесетих у седамдесете године, таквих аутора биће довољно да се с правом може говорити о промењеној парадигми савременог српског романа, како у односу на период између два рата тако и на модернизам послератне књижевности.

#### 2.4.2.

Новим моделима хомодијегетичког приповедног поступка након педесетих година планирамо да посветимо посебну пажњу и заслужен простор у наредном сегменту нашег рада, између осталог и зато што се међу њима налазе и најблиставније странице српског романа друге половине века. Међутим, тип казивања карактеристичан за претходно анализирани романи, који Дорит Кон обележава као *consonant self-narration* (Cohn 1978: 153-161), а ми смо га, указујући на средишњу свест хомодијегетичког приповедача као непосредно исходиште наратива, интерно назвали *хомодијегетичким рефлексором*, још дуго је представљао основни наративни облик послератног модернизма и неће бити запостављен у српској прози ни у наредном периоду. Тако су друга половина педесетих и, нарочито, почетак шездесетих подразумевали праву експлозију текстова приповеданих наративном техником *шока свесћи*, поготово међу млађим ауторима. Симптоматично је, ипак, да и код ових писаца, како време буде одмицало, можемо пратити лагано напуштање некадашње уобичајене модернистичке поставке и коришћење различитих облика *посредованосћи* и поигравања исказом у касније писаној прози. Већина значајних аутора који су припадали модернистичком кругу педесетих и шездесетих година (Павле Угринов, Бора Ћосић, Александар Тишма, а нешто касније и Живојин Павловић и Слободан Селенић), из романа у роман трансформишу модел који је обележавао њихове хомодијегетичке приповедачке почетке и обезбедио прве успехе, и, већ током седамдесетих, у већој или мањој мери прихватају поетичке принципе нове (постмодерне) књижевне парадигме.

У почетном периоду новог таласа своје прве романе објављује Бора Ћосић: *Кућа Лојова* (1956), *Сви смртници* (1958) и *Анђео је дошао по своје* (1959). Приповедање младог писца има све елементе хомодијегетичког типа Константиновић/Лалић/Вучо, укључујући и почетак романа са сценом буђења, односно долажења свести јунака-приповедача у *Кући лојова*. Међутим, Ћосић додатно радикализује приповедачки поступак разарајући конвенционални облик реченице (Јерков 1991: 42) и, остајући у најближем поетичком јединству са надреалистичким ауторима авангарде, почиње да се поиграва са самим графичким записом текста (недовршене реченице без правописне ознаке, различити фонтови итд.).

Ћосић ће остати веран хомодијегетичком наративном облику и десетак година касније у свом најпознатијем роману, *Улоја моје њородице у свейској револуцији* (1969), са битном разликом што у овом случају одустаје од непосредне транспозиције тока свести (омиљене како у авангардном тако и у новом роману педесетих) и бира специфичан иронијски отклон остварен самим ликом наратора. Уместо свести одраслог приповедача, хомодијегетички приповедни облик у овом случају искоришћен је за постављање наивне дечје перспективе казивања, која је, у језичком смислу, била блиска значајним постигнућима сказ-прозе са краја шездесетих.

На сличан начин и Павле Угринов, најближи Константиновићевом моделу приповедања у свом првом роману *Оглазак у зору* (1957), чак и радикалније од претходника, разара фабулативне елементе остајући у „маглинама интроспекције“ (Палавестра 1972: 269) и одржавајући живим експериментаторски замах авангарде у годинама када је он лагано постајао део литерарне прошлости. Наредни циклус романа Павла Угринова, *Елементи* (1968), *Сензације*, *Елементи 2* (1970), *Домаја*, *Елементи III* (1971), *Речник елемената* (1972), остаје доминантно у оквирима модернистичке прозе у којима је „приповедачка субјективност редукована на елементарну језичку свест“ (Јерков 1991: 65). Међутим, стваралаштво овог аутора на прелазу у осамдесете, које подразумева јединствену романескну трилогију (касније објављену под насловом *Ушопија*) састављену од *Фасцинација* (1976), *Загађио живоћа* (1979) и *Царска земаљској* (1982), враћа се стандардном хомодијегетичком приповедању из свести приповедача (исти

јунак је наратор у сва три романа), нимало различит од поступка уобичајеног за роман шездесетих. Сличне особине проза овог аутора задржава и током осамдесетих. Не напуштајући модел хомодијегетичког приповедања Угринов у познијем роману *Отац и син* (1986) усложњава наративни поступак комбинацијом *доживљајној-ја* у времену приповедања и сећања на прошлост кроз паралелне приче у сижеу. Проза Павла Угринова представља репрезентативни и постојани облик хомодијегетичког романа послератног модернизма који, у самој основи, увек подразумева приповедање из позиције једне централне свести.

Групи аутора који су се тек касних шездесетих придружили новом модернистичком таласу, чувајући фабулативно језгро композиције организоване новим наративним поступцима, припада и Слободан Селенић. У доба успона стварносне прозе, својеврсног „црног таласа“ који је обухватао различите уметности током шездесетих година, овај аутор започиње своју списатељску каријеру хомодијегетичким романом *Мемоари Пере Бојаља*, објављеним 1968. године. Иако наслов наговештава писани облик исказа, којем ће се Селенић враћати у својим каснијим романима, приповедни поступак његовог романескног првенца нимало се не разликује од већине других модернистичких текстова *шока свести*. Главни јунак и приповедач у мислима се обраћа имагинарном саговорнику (давно преминулом пацијенту у партизанској болници у којој је и главни јунак био збринут као дечак).

Међутим, у свом другом роману, *Писмо љава*, завршеном 1972. године а, из ванкњижевних разлога, објављеном тек десет година касније, Селенић почиње поигравање са јединственом хомодијегетичком формом. Овог пута се одлучује за *фокнеровско* укрштање четири хомодијегетичка приповедача који казују јединствену причу. Осим тога, овај аутор уводи и текстове документарног типа као прилоге уз свако казивање. Поигравање са приповедним поступцима постаје препознатљив манир Слободана Селенића, сасвим у складу са новом поетском парадигмом осамдесетих, иако ће се чистој хомодијегези вратити и у познијем роману *Очеви и оци* (1985)

Поменута игра са наративним перспективама постаје очигледна већ у роману *Пријатељи* (1980), где, иако бира хетеродијегетичку приповедну позицију као основну, Селенић поново укључује и хомодијегетичко приповедање. Овог

пута ради се о правом *хомодијејетичком запису* (за разлику од *Мемоара Пере Бојаља*), као сведочанству хроничара породице Хаџиславковић. Овај *хомодијејетички запис* писан је у облику паралелног текста који прати основну радњу романа, односно Селенић успешно комбинује хомодијејетички са хетеродијејетичким приповедним обликом.

Прелазак са устаљених приповедачких *конвенција* модернизма (а оне и у дословном смислу постају конвенције, ако не раније, онда крајем шездесетих и почетком седамдесетих година), према новим наративним моделима последње четвртине века, можда је највидљивије у познијем Селенићевом роману *Timor mortis* (1989) приповеданом из двоструке хомодијејетичке перспективе (као комбинација *аутодијејетичког* приповедача и *сведока*) која, уз то, у својој основи подразумева својеврстан *посмодернисички* „извештај о писању романа“ (Јерков 1992:24).

У свом последњем и, вероватно, најбољем роману, *Убисиво с иредумишљајем* (1993), Селенић успева да направи својеврстан (постмодерни) омаж приповедачким поставкама свога времена. Овај роман укључује хомодијејетичко приповедање *казивања*, по својим елементарним облицима језика казивања (пре свега шатровачки говор приповедача, али и локални говори учесника у радњи), затим, у исто време, то је и *хомодијејетички запис*, пошто главна јунакиња, заправо, бележи своју причу планирајући да напише роман (о чему читаоца обавештава у чувеном „екнолицменту“, на почетку текста), али и *сипрашеију иронађеног рукописа* (о којој ће посебно бити речи у следећем сегменту нашег рада). Наиме, паралелно са главном радњом која припада садашњем времену, тече и други низ догађаја смештен у време непосредно после Другог светског рата, као пронађени *дневник* једног од учесника догађаја (позиција хомодијејетичког сведока).

Александар Тишма се прикључује групи млађих приповедача којима се излазак на књижевну сцену чинио најсигурнијим уз примену опробаног модела послератног модернизма: перспектива казивања *доживљајног-ја*, са јединственим временским током наратива (који подразумева доминацију садашњег времена приповедања у односу на спорадичну ретроспекцију). Управо такав је и Тишмин дебитантски роман *За црном девојком* из 1969. У својим наредним текстовима

Тишма задржава унутрашњу перспективу казивања, али, напуштајући устаљени облик који је полако прелазео у књижевни манир. Овај аутор одустаје од хомодијегетичког приповедања уводећи позицију ауторизованог хроничара збивања, као што је случај у роману *Књиџа о Блему* (1972), или комбинацијом приповедачких перспектива каква је примењена у његовом најзначајнијем роману, *Упоишеба човека*, из 1976. године.

Живојин Павловић, једнако занимљив и као писац и као филмски стваралац, управо због своје двоструке улоге представљао је важну појаву српске уметности шездесетих. Склоност ка експерименту демонстрирао је већ у првом објављеном роману, *Луиџе*, из 1965. године, композицијски организованом као мозаична *хетеродијегетичка прича*, чија радња обухвата један једини дан, сложена филмском методом одвојених сцена. Међутим, склон експерименту, својим наредним романом, *Каин и Авељ* (1971), придружује се писцима који су користили хомодијегетичко приповедање (стандардни тип нарације *шока мисли*), али усложњавајући поступак на начин који га приближава двојци најиновативнијих аутора периода, Кишу и Пекићу. Павловићев искорак подразумевао је увођење засебног текста (који у равни света књижевног дела пише приповедач) у наративни ток романа. Приповедачеву студију „Два морала“ проналазимо распоређену кроз читав наратив, укључујући репродукцију насловне стране књиге, као и илустрације преузете из ње.

Склоност наративном истраживању Павловић је показао и почетком осамдесетих година опробавши се и у писању сказ-романа. У *Загаху шела* (1982), једном од најуспешнијих текстова (позног) црног таласа, аутор гради причу кроз укрштање 6 одвојених сказ-приповедања (и исто толико приповедача), од којих је једно стандардног еписитоларног типа, а друго, најнеобичније, једносмерни транскрипт телефонских разговора.

Овај несвакидашњи аутор дао је и један од најзанимљивијих облика *хомодијегетичког рефлектора* у роману са ратном тематиком *Они више не постоје* (1985), приказујући кроз свест главног јунака опис херојске одбране Београда на почетку Првог светског рата. Хомодијегетичко приповедање овде је остварено реченицама несвакидашње дужине, које се протежу на по неколико страна текста, дочаравајући на тај начин континуитет и слободни асоцијативни

ток мисли главног јунака суоченог са извесношћу смрти која се неумољиво приближава.

У годинама након почетног периода педесетих, можемо пратити како *српски хомодијегетички роман* улази у своју наредну фазу која ће бити обележена и првим правим ремек-делима, којих у овом романескном жанру није било још од *Дневника о Чарнојевићу*. На наредним страницама, наш принцип екстензивног праћења хомодијегетичког низа биће унеколико промрењен. Уместо да хронолошки следимо објављивање сваког од великог броја нових хомодијегетичких романа, посветићемо се управо овим врхунским прозним остварењима која ће, у сваком смислу, обележити савремену српску књижевност.



## **ТРЕЋИ ДЕО**

---

„Златно доба“ хомодијегетичког романа:  
од послератног модернизма до постмодерне

### 3.1. *Прољећа Ивана Галеба* – повратак на *хомодијетички запис*

#### 3.1.1.

„Златно доба“ српског хомодијетичког романа, синтагма коју смо искористили у наслову овог сегмента истраживања, свакако метафорички постављена, са пуним правом може да се односи на квантитет објављених хомодијетичких романеских текстова након педесетих, као ознака дословно непрегледног мноштва романа у којима је употребљена поменута натративна поставка. Она добија пуни смисао ако овај број, који се мери десетинама, па чак и стотинама наслова, упоредимо са било којом другом епохом наше књижевности. Ипак, реченим називом пре свега желимо да укажемо на *квалитет* романа који су у овом раздобљу штампани, налазећи међу њима не само најбоље представнике нашег замишљеног хомодијетичког низа него и највише домете српског романа уопште. Најстарији међу њима објављен је веома рано, још у време почетака процеса ослобађања од соцреалистичког модела, у доба пуног успона послератног модернизма средином педесетих година, по свему кључних за новију историју српске књижевности (Палавестра 1972: 217).

Иако штампан у интегралном облику „тек“ 1957, три године после првих модернистичких текстова Лалића, Константиновића и Вуча, аутора чија су дела у претходном поглављу означена као нови почетак српског (хомодијетичког) романа, *Прољећа Ивана Галеба* чак и у формалном смислу припадају управо овој, најранијој фази преображаја наше књижевности у првој половини педесетих. Наиме, чувени роман Владана Деснице, још пре него што се појавио као засебна књига, објављиван је у наставцима током 1954. и почетком 1955. године у сарајевском часопису *Животи*. Речени податак доводи га у непосредну везу са иницијалним тренутком преокрета који ће у историји српске романескне прозе започети средином шесте деценије прошлог века (Јерков 1991: 41). Оно што је,

међутим, много важније од питања формалног првенства међу романима из педесетих, и што поменути Десничин текст одваја од свих осталих у претходном поглављу анализираних примера, јесте сазнање да се у овом случају није радило само о иновативном и смелом приповедачком и романијерском прегнућу, већ и о изузетном уметничком делу највишег ранга. Овај роман представља стваралачку прекретницу у дословном смислу речи и прави почетак *златној доба* српског (хомодијегетичког) романа. Упркос чињеници да је током претходних тридесетак година, од завршетка Првог светског рата до средине педесетих, објављен поприличан број оригиналних и успешних текстова, остаје утисак да овако вредне и значајне књиге у оквиру хомодијегетичког романеског низа није било још од *Дневника о Чарнојевићу*. Осим тога, повезаност два романа нимало није случајна јер, наредна анализа би требало да то покаже, између *Прољећа Ивана Галеба* и знаменитог младалачког дела Милоша Црњанског успостављају се изненађујућа наратолошка и мотивска саглашавања.

Прва чињеница која може изненадити читаоца у вези са овим Десничиним текстом објављиваним у наставцима још 1954. године, најмање важна са естетског али кључна са књижевноисторијског становишта, јесте неочекивано одсуство директне повезаности фабуле „са ратом и револуцијом“. Сви претходно поменути романи из прве половине педесетих (као и већина оних објављених неколико година касније) били су или идеолошки јасно профилисани, најчешће смештени у период Народноослободилачке борбе, или, макар формално, повезани са Другим светским ратом. Занимљиво је да и Десничин романескни првенац из 1950. године, *Зимско љећовање*, упркос томе што је његова прича недвосмислено „смештена у ратно време“, непосредно по објављивању доживљава негативне критике из разлога „што у роману нема партизана и што је ослободилачки рат стављен у позадину из које допиру само неважни и ситни фрагменти<sup>1</sup>“ (Кораћ 1972: 145). Не обазирећи се на такве оцене, Десница у свом новом роману чини још радикалнији заокрет. Притом, не бира ни спасоносни повратак у даљу прошлост која би могла да послужи као отклон од политички наметнуте ратне тематике. Радња његовог другог романа смештена је управо у деценије и године непосредно пред почетак рата (завршава се 1937), али без значајних директних

---

<sup>1</sup> Марин Франичевић, „Зимско љећовање Владана Деснице“, *Република* бр.7, Загреб, 1950.

алузија на окупацију, рат или револуцију, док су индиректне, које свакако постоје<sup>2</sup>, последица неминовних веза које роман успоставља према времену у коме је настајао. Стога можемо рећи да управо знаменитим Десничиним текстом српска књижевност најдоследније напушта утилитарну, идеолошки искључиву литерарну праксу краја четрдесетих и почетка педесетих у приповедном жанру. Ово дело означава и дефинитивно одустајање од соцреалистички конципиране књижевности првих десет послератних година и, коначно, прави почетак савременог српског романа друге половине века (мада ће се и романи претходно поменутог типа писати и објављивати још годинама касније).

Иако су Константиновићеви текстови с правом сматрани најприснијом копчом послератне књижевности са кратким романом авангарде, ипак су тек *Прољећа Ивана Галеба* начинила истински продор у свом жанру и представила облик модерног романа какав ни Десничини савременици ни претходници нису досегли још од раних двадесетих година. Отуд овом по свему изузетном делу и припада издвојено место у оквиру замишљеног хомодијегетичког низа.

За потребе нашег истраживања у тумачењу Десничиног романа пре свега се морамо задржати на специфично постављеној *позицији приповедача*, јер у *Прољећима Ивана Галеба* управо она представља средишње место ауторове иновативне наративне замисли. Колико год овај наратор на први поглед личио на тип *хомодијегетичког рефлектора* какав су користили Десничини претходници, Вучо и Илић (још у двадесетим годинама), или савременици, Константиновић и Лалић (током педесетих), његова поставка је битно другачија. Наиме, сви раније разматрани текстови српског међуратног и послератног модернизма подразумевали су наративни модел *унутрашње фокализације* проведене кроз одговарајуће хомодијегетичко приповедање. Оно, по правилу, прати растрзан, несталан, асоцијативно вођен *мисаони шок* главног јунака, пре свега подређен афективном и рефлективном делу свести приповедача. То је управо онај *приповедни тип* кога је Вучов подразумевани писац у *Расцусиу*, објављеном 1954. године, назвао – *писањем у мислима*.

---

<sup>2</sup> У сцени разговора Ивана Галеба са Матом, другом из детињства (поглавље XLIV), о њиховом заједичком пријатељу Ивану, могу се препознати алузије на „стање духа“ у грађанском сталежу двадесетих и тридесетих као најаву фашизма.

Хомодијегетички наратор у Десничином роману, са друге стране, мада и сам наглашено обележен медитативним и асоцијативним принципом промишљања сопственог живота, за разлику од свих претходно наведених примера, своје мисли и дословно записује.

„Прочитао сам ово што сам досад написао, и праснуо у смијех. Што ли сам се дао у филозофирање! То ми је слабост од дјетињства. А вјерујем да нема човјека за то неподеснијег од мене.“

*Прољећа Ивана Галеба (Десница 1967: 140)*

Приповедачев „говор“, дакле, није дат у форми непрекидног унутрашњег монолога или као књижевна конструкција транскрипта тока свести, што је постало уобичајени образац модерног романа, већ искључиво као рефлексивна о себи – изложена кроз фиктивни „нараторов текст“. Ова само наизглед безначајна разлика указује на важне премисе почетне приповедачке поставке која, у великој мери, наговештава и даљи ток развоја српског романа.<sup>3</sup> Та свест о „накнадној“ артикулацији мисли (коју подразумева *право писање* приповедача за разлику од *писања у мислима*) није само формално важна, у смислу да обезбеђује унутрашњу мотивацију и конзистентност самог наратива, већ пре свега зато што отвара простор за уношење fine иронијске дистанце каква *хомодијегетичком рефлексору* обично не стоји на располагању. Тренутак у коме приповедач успоставља (метанаративни) отклон у односу на само писање, а Иван Галеб то чини у регуларним размацима у овом тексту, отвара могућност за вишеструко поигравање са значењем и смислом целине. Такву наративну стратегију у српском хомодијегетичком роману нисмо имали прилике да видимо још од почетка двадесетих и без оклевања можемо рећи да је Десница, а не раније помињани настављачи међуратног авангардног експеримента са приповедањем, био на најбољем трагу *Дневника о Чарнојевићу*.

Није случајно што нас даља анализа још једном враћа (никако не и последњи пут) на познати роман Црњанског са почетка авангардног покрета. Упоредивање овог текста са савременим српским романом друге половине века

---

<sup>3</sup> Биће занимљиво, и томе ћемо посветити потребну пажњу, пратити како се Меша Селимовић, неколико година после Деснице, у својим романима *колебао* између два поменута хомодијегетичка типа.

указује на његову неспорну важност и далекосежни утицај. Наиме, од пресудног је значаја довести у везу управо ова два „велика“ романа наше књижевности, како бисмо, из специфичне перспективе нашег проучавања, препознали заједнички наратолошки став присутан у оба и упоредили га са доминантним приповедачким концепцијама свих осталих писаца из педесетих. Да би се то постигло, пре свега је потребно сагледати начин на који Десница успоставља однос између оквира и централне приче, као и функционалну употребу глаголских времена.

### 3.1.2.

Уочили смо још раније да Лалић и Константиновић, попут својих предратних претходника (Вуча, Илића), редовно употребљавају презент и аорист, са једне стране, а затим и уобичајена прошла времена, са друге, независно од ширег сужејног плана, односно користе различите темпоралне граматичке облике наизменично, искључиво у зависности од потребе постизања одговарајуће „унутрашње“ динамике приповеданих догађаја. Оно што је за писце авангарде током двадесетих, као и за њихове наратолошке следбенике из педесетих и шездесетих било уобичајено стилско средство, начин на који се гради одговарајући ритам приповедања и постиже потребан интензитет и напетост радње, за Десницу постаје и важан композициони принцип – модел конституисања оквира приповедања – управо онако како смо то већ имали прилике да видимо код Црњанског.

Слично *Дневнику о Чарнојевићу* и радња Десничиног романа тече у два одвојена, паралелна тока: (I) приповедачева *садашњост*, оквирна прича, смештена у период од 1936. до 1937. године, обележена интимним опсервацијама, анализама живота и уметности, као и разноврсним (само)испитивањима главног јунака које он врши водећи дневник у болничкој постељи; и (II) *приповедана прошлост*, централна прича, која траје од последње деценије деветнаестог века до времена приповедања. Садашње време, приповедачки презент и аорист, јасна су ознака оквира, као што су и прошла времена поуздан сигнал да се налазимо у свету унутрашње приче. Иако је читав роман дат кроз несталне, асоцијативно

мотивисане и „недовољно сређене“, понекад и грозничаве записе главног јунака, *оквирна* и *централна* прича се наизменично и у безмало правилном ритму укрштају у тексту.

Кључна је одлика Десничиног наратива да, колико год *садашњости* *приповедања* била (модернистички) турбулентна и испрекидана<sup>4</sup>, зависна од тренутног (душевног) стања приповедача који се налази на лечењу у болници (тешка операција и постоперативни третман), *приповедана* *прошлости*, насупрот томе, дата је безмало у континуираном облику: од најранијег детињства на почетку до зрелог доба на крају. Та *унутрашња фабула* романа, прича о одрастању и сазревању главног јунака, упркос чињеници да је и сама примарно подређена принципу слободне асоцијативне ретроспекције и сва састављена од мозаично распоређених, наизглед немарно разбацаних слика из прошлости, заправо је сложена у хронолошки поређане временске блокове. Када би се заиста могла одвојити од остатка текста, изгледала би готово као један толстојевски дат животопис: *дејинство* (Десница 1967: 57-161), *дечаинство* (Десница 1967: 167-209), *младост* (Десница 1967: 209-267), *зрело доба* (Десница 1967: 315-411).

Немогуће је преценити значај овако конституисане *аутобиографије* *Ивана Галеба* у односу на остале наративне сегменте текста, јер управо она представља темељ романескне целине, јединствени оквир који дозвољава да се *Прољећа* изграде као конзистентан и заокружен роман, а не лабаво повезана збирка прича и записа. За разлику од приповедачких експеримената модерне са романима који радикално разарају фабулативни ток, Десница гради своју причу на, условно речено, *класичном*, а тачније би било рећи – прустовском моделу *ојкривања* протеклог времена, успевајући да буде, за разлику и од својих претходника и савременика у српском хомодијегетичком жанру, у исто време и приповедачки разноврстан и уметнички убедљив.

Фабуларну целину *Прољећа* *Ивана Галеба* могуће је, дакле, упркос композиционој фрагментарности и мозаичној распоређености појединачних сећања приповедача, склопити без посебног напора, као што смо то раније учинили и са *Дневником о Чарнојевићу* Црњанског, и стога се мора закључити да у Десничиној концепцији модерног романа није остало много од авангардне

---

<sup>4</sup> „Расцеп у приповедном тексту својствен је модернистичкој поезици и јавља се на различитим нивоима текста“ (Јерков 1991: 42).

потребе разарања наративних конвенција (којима су остали верни други модернистички савременици, Константиновић и Вучо, на пример, а нешто касније их оберучке прихватили Павле Угринов и Бора Ћосић).

Постоји у Десничином роману чак и својеврсни метанаративни коментар овог питања, који приповедач готово узгредно записује. Наиме, разматрајући актуелну литерарну продукцију свог времена (а то су за Ивана Галеба, да подсетимо, двадесете и тридесете године прошлог века) главни јунак романа на једном месту изговара критичке реченице о тежњи модерне уметности ка постизању оригиналности по сваку цену, са јасном алузијом на авангардне наративне поступке:

„[И]стог је порекла моја инстинктивна неповјерљивост према свему што личи на мистификацију, [...] на намјерну особеност. Оригинаност још никада није никла из страха од баналности. Намјерна оригиналност најпоузданији ми је симптом одсуства оне праве.“

*Прољећа Ивана Галеба (Десница 1967: 204)*

У Десничином очувању традиционалног облика заокружене приче и, у извесној мери, у повратку прегледној фабули, препознајемо нове поетичке императиве који наговештавају да овај аутор није само оставио иза себе идеолошки утилитарну литерарну праксу послератних година него и до тада подразумевану и неприкосновену концепцију модернистичког приповедања, наслеђену из међуратног периода. Десница свесно превазилази модернизмом задати наративни клише разбијене фабуле који је још крајем двадесетих деловао истрошено, а педесетих се поново јавља као нов само захваљујући ратом (и послератном културном политиком) изазваној поетичкој амнезији наше књижевности.

Треба рећи да, осим претходно поменутог, *Дневник о Чарнојевићу* и *Прољећа Ивана Галеба* (два романа који свакако нису гранична места периода, али за које бисмо се усудили рећи да обележавају маркантне тачке почетног и завршног периода српског модернизма), удаљена међусобно више од тридесет година, повезује не само приповедачка већ и мотивска блискост. Између осталог, поред ноторне чињенице да оба приповедача воде дневник, више је него сличан



унуи́раињи доживљај живои́а главних јунака, „њихова непрестана опседнутост смрћу, пролазношћу и узалудношћу... преломљена кроз свест ликова“ (Поповић Т. 2011: 240)<sup>5</sup>. Чак и тамо где се уочавају битне разлике на тематском нивоу могуће их је читати као контрастно успостављене симболичке вертикале. Тако, на пример, оба аутора користе *јодиише доба* као кључну метафору јединственог душевног стања својих јунака: *Дневник о Чарнојевићу* препознајемо као роман *јесени*, наспрам *пролећа* Ивана Галеба. У истом односу стоје и финала оба текста: потпуна конфузија и слом приповедача из *Чарнојевића* насупрот Галебовом изласку на светлост дана и завршне „преплављености сунцем“. Док се у једном случају (код Црњанског) рат успоставља као, негативно обележено, смисаоно средиште романа, у другом је радња доминантно смештена у мирнодопско време. (Овај контраст не би био потпун ако се у *Пролећима* не уочи фина иронија која обележава Галебов оптимистички излазак на „светлост сунца“ у само предвечерје планетарне катастрофе за коју поуздано знамо да наилази.)

Међутим, оно што заиста разликује Десничин роман од раног текста Црњанског огледа се понајвише у поступку који је везан за сам исказ приповедача. Док Црњански, у складу са сопственим суматраистичким лирским визијама почетка двадесетих, приповедање потчињава поетском говору свог јунака, односно његовом поетском запису, *Галебов дневник* је пре свега обележен рефлексивношћу и доминантно есејистички конципиран, по угледу на модерни европски роман прве половине века. Два најпознатија *дневника* српске књижевности, којима ће се шездесетих година придружити и трећи (*Дервиш и смри* Меше Селимовића), одређују правце новог у српском роману: како на почетку доба авангарде (*Дневник о Чарнојевићу*) тако и на прагу коначног завршетка модерне (*Пролећа Ивана Галеба*):

„Јутрос сам листао ове биљешке и опет се насмијао над самим собом. Ако се не варам, хтио сам да испричам нешто као ‚мој живот‘, или можда ‚моје детињство‘ – а ето сам одлутао у неке медитације, у некаква маштања, чак у некакво моралисање! И испало је више као неки ‚иреални дневник‘: не знам сâм

---

<sup>5</sup> Цитирана ауторка у својој компаративној анализи не упоређује Десницу и Црњанског, већ Десницу и Џојса, али би се овој двојници писаца, скоро без икаквих интервенција у тексту, могао прикључити и рани Црњански.

да ли дневник некадашњих дана, или ових садашњих, или можда неких трећих, непостојећих дана који висе ван времена.“

*Прољећа Ивана Галеба (Десница 1967: 202)*

На оваквим местима, упркос прегледно датој фабули романа, препознајемо Десничино остајање на трагу авангардног експеримента двадесетих и отклон од старијег реалистичког романа, као и отварање простора за нове продоре у жанру које ћемо имати прилике да уочимо десетак година касније, са почетком постмодерне. Више је него занимљиво да аутор то постиже „укрштајући“ два различита наративна облика: „класично“ приповедано време са „модерним“ есејистички конципираним дискурсом приповедачеве садашњости. Њихову коегзистенцију без нарушавања јединства текста омогућило је управо хомодијегетичко приповедање и то, не најмање важно, „хомодијегетичко приповедање као запис“.

### 3.1.3.

Претпостављени *писани облик артикулације* приповедачевих мисли, употребљен као наративни облик у овом роману, отвара простор да се, непосредно поред и унутар ретроспективно дате „аутобиографије“ главног јунака, поставе заокружене, есејистички интониране медитације о уметности, човековом животу и смрти, модерном грађанском друштву, политичкој атмосфери у периоду од краја XIX века до пред Други светски рат. Један значајни тумач српског романа, сагледавајући сложеност Десничиног дискурса, констатоваће да „овај аутор не приповеда, [већ] анализује“ (Милошевић 1967: 25), мислећи притом на спорадичност приповедања у традиционалном значењу речи, а заправо указујући на наглашену есејистичку и дискурзивну природу претежног дела текста. Међутим, ова констатација није у потпуности тачна и било би исправније рећи да *Десница усјева да приповеда упркос томе што све време анализује*.

Једно од најважнијих питања које морају „креативно“ да решавају аутори „философско-есејистичких“ романа јесте проблем грађења фабуле у оквиру мозаичне и стилски разнолике наративне структуре, односно постизања праве

„размере“ између „приповедног у ужем смислу“ и различитих облика „есејистичког“. Управо је остварење таквог „савршеног односа“ средишњи елемент наративне стратегије чија поставка прави разлику између мањине правих уметника (Лав Толстој, Томас Ман) и оних аутора који су ипак доминантно „филозофи“ а мање приповедачи, а још више од већине осталих који, у строжем значењу речи, нису ни једно ни друго. У оквиру српског романа овим жанровским узорима тешко да се икоји аутор примакао више од Деснице.

Есејистички ниво Десничиног приповедања, који је, како смо видели, понекад успевао да привуче више пажње тумача него сама прича (Милошевић 1967), нужно је посматрати не као сегмент текста који је самом себи сврха (и, последично, „врхунски садржај“ философски интониране прозе), већ искључиво као функционално постављен романескни слој, део наративне стратегије у ширем смислу (Поповић Т. 2011: 14-23). Одабрани хомодијегетички приповедни облик у томе има пресудну улогу. Наиме, философске, теоријске и метанаративне исказе овде искључиво треба посматрати као целисходне делове уметничке целине, а никако обрнуто.

Добар пример који може послужити као илустрација описане Десничине уметничке концепције јесу често цитирана места из романа у којима се „расправља“ о књижевном стваралаштву. Веома је важно подсетити да се ради о изграђеној перспективи приповедача, а не личном ставу аутора (иако исказ у првом лицу још једном покреће на такво излишно изједначавање). Поменута размишљања пре свега се уклапају у сложени *мисаони хоризон* главног јунака, дакле представљају део фиктивног света и служе као средство да се *освећили* један лик (Милошевић 1967: 8-13). Тако на једном месту у роману приповедач-јунак Иван Галеб широко износи своја размишљања о модерној уметности, после које даје и сопствену визију књижевног стварања:

Да је пишем књиге, у тим се књигама не би догађало ама баш ништа. Причао бих и причао што ми год на милу памет падне, повјеравао читаоцу, из ретка у редак, све што ми прође мишљу и душом.(...) Пунио бих му уши свакојаким бунцањем и маштањима. Тек ту и тамо, у сваком петом или десетом поглављу, мало бих зашарао као да се, тобоже, нешто догађа или као да ће се

тобоже нешто догодити, толико да бих га обмануо па да ме не напусти, као што обманујемо дете које смо против његове воље извели у шетњу.

*Прољећа Ивана Галеба* (Десница 1967: 146-147)

Најбољи доказ за то колико се разликују Галебова и Десничина стваралачка поетика лежи у чињеници да је управо књига у којој се појављује поменута мисао, иако наизглед прати изложену поставку мотивске неуређености и случајности, организована на потпуно супротан начин. Чини се, на први поглед, да приповедач у *Прољећима* заиста говори „о макар чему“, али ипак је све то његово „бунцање и маштање“ део јасно организоване и конзистентне наративне целине, што су тумачи Десничине прозе врло рано уочили, указујући на наглашену „методичност и систем“ који у *Прољећима* постоји (Кораћ 1972: 169). Читалац, у том систему и треба *да буде обманути*, да помисли да се само „тобоже нешто догађа“, а заправо да допусти да га неприметно ухвате и заробе нити приповедања које неосетно воде до самог краја.

Суптилна иронијска игра која се успоставља на релацији подразумевани аутор – читалац бива нарочито наглашена у реченици у којој Галеб имагинарног реципијента свог ненаписаног романа упоређује са малим дететом (а управо једно такво мало дете, да подсетимо, непрестано је пред очима као централна фигура почетног дела књиге у коме се појављује наведени одломак). Отуд мора деловати наивно, и свакако је неоправдано, расправљати о теоријским исказима који се појављују у тексту као аутентичним ставовима писца, Владана Деснице, а не његовог јунака, односно ваља их тумачити на једино могући начин: као део фиктивног света романа. Неспоразуми који могу настати у овом смислу неодољиво подсећају на изненађујуће превиде у одређивању идентитета приповедача у *Дневнику о Чарнојевићу* и још једном указују на обликотворну моћ хомодијегетичког приповедања, коју, више него било шта друго, омогућује семантички продуктивна иронија.

#### 3.1.4.

Када се каже да су Десничина *Прољећа* истинско ремек-дело наше литературе и први заиста велики књижевни успех нове генерације писача рођене у XX веку, мисли се на сасвим конкретне особине његовог најпознатијег романа. Право мајсторство аутора, показано у овом тексту убедљивије него у његовим другим романима и приповеткама, огледа се у томе што је успео да оствари чак три делимично супротстављена циља: (1) да о животу главног јунака исприча конзистентну и узбудљиву причу која се лако прати унутар есејистички конципираног дискурса; (2) да начини занимљив и подстицајан философско-теоријски слој романа, никако не науштрб самог приповедања; и, коначно, (3) да то исто приповедање организује кроз визуелне представе, конкретне слике из прошлости и садашњости приповедача, које су саме по себи мала ремек-дела поетског усаглашавања унутрашњег доживљаја и спољашње слике света.

Са друге стране, посматрано из перспективе оствареног романескног типа, Десница у свом делу успева да оствари веома занимљив облик Bildungsroman-а који у исто време јесте и прави Künstlerroman (Поповић Т. 2011: 241), у чему пре свега треба препознати недвосмислени утицај немачке књижевности од Гетеа до Рилкеа, односно од *Верџера* до *Малијеа Лауригса Бријеа* (Мајлс 2000). Међутим, оно што издваја Десничину уметничку замисао јесте чињеница да њему полази за руком да уобичајену комбинацију елемената два блиска жанровска модела искористи и као стожерне тачке своје двоструко постављене радње. Композиција романа изведена је тако да првом (Bildungsroman-у) доминантно припада *унутрашња прича*, а потоњем (Künstlerroman-у) приповедачки *оквир романа*. Ова два жанровска типа савршено се допуњују међусобно повезани кроз ритмичко пребацивање наратије са једне приповедне равни на другу и уклопљени у (само наизглед) необавезни, асоцијативно вођени дневник-исповест главног јунака.

За разумевање Десничиног постигнућа у *хомодијејетичком жанру* било би занимљиво указати на она места у тексту која на очигледан начин показују изражену функционалност његовог приповедања. Колико је у томе важна улога изабраног типа приповедача најлакше је приметити на страницама на којима се наратор „враћа“ у рано детињство и проговара из двоструке визуре – оне која

поред основне, перспективе оквира, укључује и аутентични поглед једног дечака (Поповић Т. 2011: 249).

Неопходно је, међутим, нагласити да ова *дејџиња* позиција приповедача, формирана већ на самом почетку књиге, и очигледно мотивисана потребом главног јунака да своју исповест-дневник започне од најранијих сећања, није случајна последица хронолошке условљености приповедања. Она представља изграђено, трајно обележје перспективе главног лика, односно функционална је у једном сложенијем смислу. Наиме, извесне црте инфантилности и дечије наивности на којима се инсистира на почетку, јунак-приповедач задржава до самог завршетка приповедања<sup>6</sup>, односно до времена у коме своје приповедање коначно уобличава. У том погледу је илустративна сцена са краја романа када се Иван Галеб (човек у позним педесетим годинама) нађе пред огледалом:

„Погледам се у огледало и останем изненађен: мјесто шеснаестогодишњака ког сам очекивао, у мене зуре један већ стар човек с упалим очима и малко отромбољеном доњом усном, сасвим сјед по сљепочицама [...] А ја сам (то сам тачно одредио, након брижљивог испитивања) – шеснаестогодишњак. Шеснаестогодишњак по рођењу, по освједочењу, по интимној вокацији, ако хоћете.

*Прољећа Ивана Галеба* (Десница 1967: 330)

На овај начин је јединствена и доследна хомодијегетичка визура приповедача од самог почетка дата као сложена: са једне стране она је детиња, инфантилна, наивно-искрена, али и, са друге, зрела, рефлексивна, филозофски проницљива. И приповедачева сећања, као и медитације које та сећања уоквиравају, подразумеваће ову двострукост као своју темељну особину, што ће имати и очигледне импликације у наративу.

Оба приповедачка субмодела карактеристична за Десничин роман, *рејроспекција* и *контемплатација*, обележене су заједничком особином Галебовог психолошког профила: способношћу промишљања кроз конкретне слике. Нарочито успео и уметнички убедљив пример за поступак грађења поетске визије

---

<sup>6</sup> Још једном можемо уочити контраст у односу на роман Црњанског: приповедач *Дневника* на крају романа, иако још увек веома млад, осећа се као старац, а Иван Галеб свој дечачки поглед на свет, упркос свему што му се догодило у животу, задржава и у својим зрелим годинама до самог краја.

са замашним приповедачким потенцијалом дат је на оним страницама у којима се Иван, лежећи на болесничком кревету, присећа сцене (која се понављала кроз детињство) када је, такође лежећи у мајчином крилу, посматрао њене очи из обрнуте перпективе.

Сав бих се упио у те очи, које су ми, онако у изокренутој слици, с обрвама под собом и подочњацима над собом, долазиле чудне и нове, у исти мах и добро знане и сасвим непознате. Добијале су нешто проницаво, нешто што продире до дна и разголићава, а оне саме остајале непроницљиве, правећи нам знану и вољену особу изненадно далеком и загонетно туђом. Могао сам да дуго и ненасито гледам у њих.

*Прољећа Ивана Галеба (Десница 1967: 72)*

Сама поставка цитиране сцене показује ауторов изванредан осећај за избор слике која у исто време нуди могућности за вишеструку *уметничку елаборацију*. У основи свега стоји ванредно приповедачко постигнуће (руски формалисти би на овом месту указали на стандардно *онеобичавање*) које је покретачка снага свих осталих остварених ефеката. Најпре, очигледне су снажне психолошке импликације сцене (мотив *мајке*, односно увођење, за почетни део романа кључне, релације *син-мајка*), затим есејистичке (рана антиципација мотива *ошћућења*, од централне важности за главног јунака и као одраслог човека и као уметника) и, коначно, лирске (слику можемо посматрати као изузетно успелу поетску минијатуру). Међутим, тек када сагледамо начин како ову „случајну“ слику-сцену приповедачевог сећања Десница развија до њеног краја, претварајући је у малу драму детиње психе, и користећи је као покретач за обједињавање сижејних нити приче, можемо сагледати истинско мајсторство овог аутора. Наглашавамо да он притом успева да све време остане потпуно веран асоцијативном моделу размишљања свог (хомодијегетичког) јунака, и то како његове инфантилне тако и перспективе одраслог.

Користећи предности двоструке визуре хомодијегетичког наратора у ретроспективном излагању, аутор раздваја и основну значењску нит слике у два различита правца. Први од њих прати *мисаону линију дејшећа*: она је, у овом случају, основна, очигледна, дата у предњем плану исказа, једина која је мотивисана нараторовим интенцијама да се присети своје мајке и тог необичног

дживљаја из детињства, и одговара успостављеној релацији између приповедача и подразумеваног читаоца његове исповести. Међутим, са друге стране, постоји и *иерсијективна одраслој* која је окренута према наслућеној мисаоној линији мајке: а ова је сакривена, дубинска, заправо круцијална, њен ток подразумева други комуникацијски ниво – онај између подразумеваног писца и читаоца.

Мијењао се израз лица како год хтио, разведравао се или смрачивао, (...) свеједно, саме очи остајале су увек исте, дубоко озбиљне, без прелазних одраза и летимичних свјетала. Неумитном јасноћом оцртане, постојане зјене, а опет непроницљиве, апсолутне, као зјене Господње.

– Мама! – ускликнуо бих тразајући је за рукав. – Ја те не познам! – Ја те не познам!...

Она би се осмјехнула, али је и тај осмијех остајао ограничен на сама уста и трептао око њих (...) Прожимала ме све дубље хладовитост тих очију, и све више освајала туђост. Поплавио би ме паничан осјећај.

– Мама! Мама! – повикао бих усплахирен, као да је дозивљем из велике даљине у коју се измакла, нагло јој устајући из крила. Сјео бих на клупицу (...) зурећи јој у лице сав жељан да у њему опет препознам и нађем добро познате блиске црте, оно људско у њима, на концу. А она ме питала, с малим изразом забринутости и несхваћања:

– Што ти је? Реци, што ти је?

Ја не бих одговорио ништа. Само сам се смијешлио, с оним блаженим умором који наступа послије нагле препасти.

*Прољећа Ивана Галеба (Десница 1967: 73)*

Цитирана сцена дата је у нешто дужем, интегралном, облику како бисмо указали на њено својство да представља, сама по себи, једну ванредно успелу уметничку минијатуру, коју можемо посматрати као део ширег мозаика слике јунаковог детињства. Међутим, важније од тога јесте њена улога у даљем развоју приче. Неколико поглавља касније, наизглед без повода (а поново се ради о хотимичном поступку који је у потпуности мотивисан специфичним особинама лика главног јунака, односно одговара његовом несталном психолошком профилу и одражава својеврсну мисаону непостојаност), приповедач „изненада“ започиње нову причу – овог пута о италијанској позоришној дружини која је стицајем несрећних околности забасала у његово родно место. Кратку сторију о невољама позоришне трупе (а у исто време то је и парабола о односу уметник-стварност,



мотив који је већ најављен причом о Егидију и биће даље развијан у тексту као једна од средишњих тема *Künstlerroman*-а) пратимо до тренутка када дечак, кроз чију визуру приповедање тече, нестрпљиво ишчекује опроштајну представу уметника-невољника. Дете-приповедач од нестрпљења није спавало читаве ноћи грозничаво ишчекујући дан представе (ускоро сазнајемо и да његова идеална љубав из детињства, девојчица Калпурнија, учествује у представи, а затим и да заувек одлази са трупом), да би, од умора, заспало током самог извођења. Тада приповедање добија неочекивани обрт, а различити сижејни правци, тако широко постављени на претходних стотинак страница романа које су посвећене приповедачевом детињству, наизглед неконзистентни и случајно постављени, сустичу се у једну тачку.

Усред поодмакле представе, прене ме висок поклич: на полумрачној позорници шетао је по круништу ратник под оклопом и шљемом и кликтао великим гласом:

Vegliate, arcieri!...

Бдијте, о стријелци!... Стенторски поклич, који је, без веза и смисла, изненада пао у дубину мог сна, свега ме прожео. Имао је тјескобан призив и одјекнуо је у мени гласом неизвјесног упозорења (...) Јасно сам у њему разабрао ту вриједност опомене. Упињао сам се да јој дослутим право значење. Неколико мјесеци касније умрла ми је мајка. (...)

Мало дана послије опроштајне представе, глумачка дружина напустила је наше мјесто. Собом су повели и Калпурнију.

*Прољећа Ивана Галеба (Десница 1967: 159)*

Овим ефектним завршетком поглавља окончава се и први део књиге (који би могао понети назив *Детињство*) и заокружује први круг тема. Све време прецизно развијајући сиже свог романа, Десница успева да остане веран начину размишљања свог хомодијегетичког приповедача, никада не нарушавајући његово унутрашње јединство и карактеристичну природу. Формирани психолошки профил наратора добија на квалитету у тренуцима када се повратак у приповедану прошлост претвори у унутрашње откривање детињства. Овај модел двоструке перспективе наратора (детиње и одрасле особе) може послужити за сагледавање читавог склопа у чијем се средишту налази хомодијегетички приповедачки избор.

У тренуцима када дечак помишља да губи мајку зато што му се чини да њене неће очи почињу да лутају изван онога што опажа у видокругу око себе, приповедач, одрасла особа, у својој болесничкој постељи формира иронијски отклон према своме *некадашњем ја*, јер је тада, док приповеда, несумњиво *свесћан* да се ради о његовој сопственој детињој наивности. Међутим, наратор наставља приповедање из *непоуздане* визуре детета јер само та перспектива омогућава сложене значењске импликације приче. Отуд је једнако важно уочити разлику између ове две „појаве“ истог јунака, као и рафинирани дијалог приповедача са својим детињим двојником. Игнорисање ових поставки саме наратије било би једнако непримерено и наивно као и не опажати јасну иронијску дистанцу између приповедача и подразумеваног писца, односно поистоветити Ивана Галеба са Владаном Десницом.

### 3.1.5.

Један од првих великих романа послератне књижевности (а у том тренутку, осим Андрића и Црњанског (у егзилу), Десница нема себи равне ауторске личности) *Прољећа Ивана Галеба* представљају тек други врхунски роман нашег хомодијегетичког низа и дословно отварају нову страницу жанра. Фокусирани на особине иновативне наративне концепције и говорећи о препознавању најважнијих елемената модернистичке традиције, пропустили смо да поменемо и друге важне домете овог текста. Десница успева да постигне много више од наративне и тематске оригиналности. Иако се тиме нећемо даље бавити треба поменути да је овај аутор, на маестралан начин, успео да кроз наизглед насумично разбацане и међусобно слабо повезане слике приповедачеве прошлости, осим убедљиво датог психолошког профила главног јунака, врло уверљиво прикаже, у маниру једног Томаса Мана, социјални и политички пејзаж далматинских градова с краја деветнаестог и почетком двадесетог века. Он успешно слика, у позадини једне субјективне приче, незаустављиве процесе распада грађанског staleжа на почетку новог столећа, као и турбулентне, међусобно супротстављене идеолошке концепте који су доминирали у периоду пред Други светски рат.

Коначно, Десница овим романом показује како је, у једном по стваралаштву неповољном времену, било потребно само мало отвореног простора уметничке слободе, као и много личне храбрости, да књижевна вештина и таленат одбаце наметнуте стеге утилитарне културе и врате се на пут савременог европског и светског романа. Овај аутор у исто време потврђује највише домете модерне, али и најављује ново доба српске прозе које долази са њеним неминовним завршетком. Када упоређујемо *Прољећа Ивана Галеба* са другим романима новог таласа, тада на прави начин зазвуче речи Десничиног књижевног јунака, аутоиронично изговорене у тексту, да у основи сваког уметничког постигнућа, ипак, стоје само вештина и талент, које је немогуће ничим другим надоместити.

„И тешко могу да искажем до које мјере ме је поражавало, до које ми је мјере унижавала читаву ствар помисао да баш све, љепота и нељепота, истинитост или неистинитост, поезија или непоезија онога што хоћемо да кажемо зависи једино од вјештине или невјештине, умјешности и неумјешности.“

*Прољећа Ивана Галеба* (Десница 1967: 203)

## 3.2. *Дервиш и смрт* – хомодијетеза као остварени композицијски принцип

### 3.2.1.

Највиши домет српског романа, на изласку из периода агитпроповске и соцреалистичке књижевности након Другог светског рата, а пре упечатљивог наступа нове генерације писаца рођених после 1930. године (Булатовић, Пекић, Михаиловић, Селенић, Киш) који су своја прва дела почели да објављују крајем педесетих, али ће пуну афирмацију стећи десетак година касније, обележава роман *Дервиш и смрт* (1966) Меше Селимовића. Посматрано у постављеним оквирима хомодијетичког низа, ово дело не само да представља значајни допринос једном особеном типу романа, већ, заједно са Десничиним *Прољећима Ивана Галеба*, по уметничким донетима превазилази како све до сада побројане претходнике, тако и већину следбеника нашег претпостављеног наративно-техничког субжанра.

Читаво стваралаштво Меше Селимовића, његове приповетке и романи, добрим делом је обележено управо *хомодијетичким приповедањем* и могло би се рећи да је Селимовић, уз Лалића, први од заиста значајних наших писаца којима речени наративни модел служи као основни приповедачки поступак. Посебно је занимљиво погледати како је овај аутор унутар сопственог дела испитивао могућности хомодијетичког приповедног типа што би, наравно, имало ограничен и релативан значај да списатељски експеримент и стваралачко истраживање није крунисано романом какав је *Дервиш и смрт*. Селимовићеви литерарни почеци у кругу књижевности соцреализма, затим усвајање модерних поступака крајем педесетих и почетком шездесетих година, али, потом, и успели покушај њиховог превазилажења, један је од најоригиналнијих ауторских доприноса у историји новог српског романа.

За потребе наше анализе, ипак је неопходно усредсредити се на три текста која је Селимовић писао и објавио током шездесетих година. Ради се, најпре, о кратком, мање познатом „експерименталном“ роману *Маїла и мјесечина* (завршен 1962, објављен 1965), који бисмо, у контексту стваралаштва овог аутора, из два разлога могли назвати „прелазним“. Прво, то је текст који раздваја претходну, не посебно оригиналну, литерарну делатност овог писца од његових далеко познатијих и квалитетнијих радова, и друго, мада овај роман не улази у хомодијегетички низ, послужио је аутору као својеврсна наративна „радионица“ за испитивање различитих приповедачких могућности. Преостала два романа које ћемо на крају укључити у наше истраживање уједно су и најпознатија и најзначајнија Селимовићева остварења – *Дервиш и смрт* (1966) и *Тврђава* (1970). У оквиру књижевне историографије често се посматрају и проучавају као романи-двојници, на тематском и идејном плану превасходно, тако што се потоњи роман тумачи као „аналошка потврда поетичких порука из претходног“ (Шмуља 2011: 69). Међутим, како се у оба случаја ради и о „чистим“ *хомодијегетичким романима*, ова два текста, поред очигледних не само мотивских већ и наративнотехничких подударности, откривају и важне поетичке разлике. Управо је њихово упоређивање драгоцено за нашу анализу пошто открива различите могућности и ефекте (микро)наративних поставки и сведочи о двоструком хомодијегетичком моделу актуелном у српској прози током шездесетих година.

Већ првим из поменуте групе романа, *Маїла и мјесечина*, Селимовић пресудно искорачује из редова, у оно време многобројних, писаца-бораца којима је припадао, аутора обременених непатвореним животним искуством управо завршеног рата (и „социјалистичке револуције“), али осредњих креативних потенцијала (Палавестра 1972: 195), осуђених на вештачко одржавање у политички спонзорисаном литерарном животу и брзи заборав. Селимовић се из ове уметнички незавидне позиције дискретно премешта према главном току литерарне продукције и придружује се водећим ствараоцима савременог српског/југословенског књижевног таласа који је настојао да превлада десетогодишњу празнину изазвану ратним и поратним годинама и повеже савремено прозно стваралаштво како са модерном светском литературом тако и са оним најбољим из међуратног периода. За овог аутора карактеристично је и то да

после занимљивих и релативно скромних приповедачких почетака у духу модернизма већ својим наредним романом изненада доспева на сам његов врх.

Треба подсетити да прави почетак Селимовићевог хомодијегетичког низа, као и рану најаву наративног експеримента са препознатљивим модернистичким обележјима унутар идеолошки константне фабуларне поставке, препознајемо чак и пре *Мајле и мјесечине*, још у роману *Тишине* (1961). Ово дело писано крајем педесетих година, приповедано је у *камијевском* маниру, у наративном смислу блиском модернистичком приказу тока мисли приповедача, онаквом какав смо имали прилике да видимо пре свега код Лалића, али и код осталих романсијера из позних педесетих година (Константиновић, Вучо).

Колико год унутрашња перспектива наратије деловала интригантна, на сужејном плану радња овог романа пре свега почива на уобичајеним мотивским контрастима послератног периода: појединац-друштво, интерно-екстерно, као и на контрапункту рат-мир, односно означава делимично занемаривање до тада доминантне ратне тематике. На жељу аутора да макар привремено напусти идеолошки неприкосновено тематско подручје наглашено упућује почетак романа, са (очекиваном) ратном сценом, након које главни јунак-приповедач прелази реку. Овог пута, међутим, он то чини у „погрешном“ смеру – (неочекивано) оставља рат *иза себе*, и одлази у тек ослобођени Београд где ће се, заправо, и одиграти радња романа. Рат остаје само далека позадина главних збивања у тексту који ће, отуд, својим најважнијим делом више конструисати атмосферу психолошке драме у, безмало, од рата независном грађанском окружењу него што ће следити „револуционарну“ проблематику соцреалистичког романа. Управо такав мизансцен, али овог пута до краја развијен и потпуно ослобођен сваке непосредне везе са савременим добом, лако можемо препознати у наредним Селимовићевим текстовима. Са друге стране, роман *Тишине* као да је морао платити данак превеликом „удаљавању од теме“ и завршава се симболично, и у складу са канонима периода, на један једини могући начин – коначним повратком главног јунака на ратиште.

Снажна потреба да се искорачи из идеолошки наметнуте тематике, али, што је било још важније, и уложени напор да се искушају наративне могућности модерне прозе, јасно се препознају у овом раном Селимовићевом роману, као што

је, ипак, једнако видљива и неодлучност да се раскид са традицијом соцреалистичке прозе учини дефинитивним. Занимљиво је, посебно за истраживаче Селимовићевог стваралаштва, да аутор након објављивања и успеха његових најпознатијих дела, почетком седамдесетих одлучује да темељно преради овај текст<sup>7</sup>. У њему мења све оне референтне тачке које локализују време и простор збивања, покушавајући да га учини универзалнијим и мање зависним од конкретног ратног и „револуционарног“ подтекста и приближи га *Дервишу* и *Терђави*, образујући тако, заједно са ова два романа, својеврсни (хомодијегетички) романескни триптих. Дело које само за себе не представља значајно приповедачко постигнуће, ипак сведочи о Селимовићевом рано начињеном избору да се прича да кроз визуру свести једне личности, односно кроз консеквентно изведено хомодијегетичко приповедање.

Селимовићев приповедачки модел тражио је и очигледно налазио дубоки корен у модернистичком експерименту из двадесетих година (ваља подсетити да је, на пример, роман *Дан шестии* Растка Петровића штампан управо 1961. године), али се у још већој мери ослањао на већ десетогодишње деловање савремених писаца чија се поетика јасно разликовала од концепта соцреалистичког и социјално-ангажованог послератног романа, а приповедачки поступак откривао моделе до тада мање познате домаћим ауторима. У то време већ су објављена најважнија дела Деснице, Констатиновића и Лалића, која, заједно са романима Ћосића и Давича, а потом и Булатовићевим приповеткама, указују на нови правац кретања српске романескне прозе и наговештавају „узлет“ српског романа током шездесетих и седамдесетих. Овим својим текстом Селимовић је само наговестио каквом тематском и наративном хоризонту су окренуте његове стваралачке интенције.

---

<sup>7</sup>Ово се може посматрати чак и на нивоу језика, па је тако нова верзија романа ијекавска, мада је прва била екавска.

### 3.2.2.

За разлику од једносмерне наративне нити *Тишина*, Селимовић у роману *Мајла и мјесечина* наглашено усложњава приповедачки поступак. Мада се још једном враћа рату као неизоставном животном окружењу субјективних прича својих интровертираних јунака, у наратолошком смислу је иновативнији и бира модел који би се овог пута пре могао назвати *фокнеровским* него *камијевским*. Наиме, у поменутом кратком тексту Селимовић плете читаву мрежу различитих унутрашње фокализованих приповедачких перспектива, не задржавајући се ни на једној позицији доминантно, како смо већ имали прилике да видимо у *Хајци* Михајла Лалића, објављеној непосредно пре Селимовићевог романа. Тема „унутар себе затворене и собом ограничене индивидуе“ дата је у овом случају кроз композицијско укрштање партикуларних, међусобно зависних прича у којима се упорно понавља мотив *немоћи разумевања Друїої*, најјасније изражен реченицом коју ће Селимовић лајтмотивски поновити и у своја два наредна романа („Баш ништа човјек о човјеку не зна.“). Међутим, за разлику од *Тишина* које су у потпуности хомодијегетички приповедане, сама нарација *Мајле и мјесечине* изведена је другачије. У основи, ради се о *хетеродигитичком ириповедању*, али у неким тренуцима, управо оним најдраматичнијим, унутрашња фокализација лика отвара могућност преласка са трећег на прво граматичко лице. Потреба да се нагласи поунутрење перспективе јунака водила је Селимовића ка употреби *слободної неуїравної іовора* који постаје стално обележје нарације овог аутора без обзира на примењени приповедни облик (Ковачевић 2012: 334-347):

Учини́ла је грешку и исправи́ће је, умрла би кад не би мислила тако, умрла би кад би остала у овоме што је сад, добро је што има излаз, што га је наша́ла, ништа није горе него кад су сви путеви затворени (...)

Како да каже да ли га воли? Шта би рекла тиме? И шта се другоме може рећи о томе? Пошла сам<sup>8</sup> погрешним путем, и идем све даље, трула у себи (...)

*Мајла и мјесечина* (Селимовић 1986: 45)

Наративна *и́тексїура* овог Селимовићевог романа, различита од његових наредних романескних текстова, необично јасно и врло конкретно показује у чему

---

<sup>8</sup> Подвукао Б.И.



се тачно крије специфичност хомодијегетичког приповедачког избора као основног композицијског принципа. Наиме, управо једноставна и сведена перспектива хомодијегетичког приповедача, какву је аутор избегао да употреби у овом роману, отвара простор за постизање ефеката посебне врсте. Разлика је очигледна у односу на сваки други наративни модел који се служи укрштањем различитих (унутрашњих) позиција, било да су оне дате кроз чисто хомодијегетичко приповедање, као у Фокнеровом роману *Бука и бес*, Феланов *серијски њриповедач* (Phelan 2005: 197-199), или хетеродијегетички, како је у овом Селимовићевом случају изведено.

Постаје очигледно да више различитих перспектива датих у произвољном пресеку подразумева постојање још једне, прикривене, која их све надилази, односно оне која нужно све остале обухвата. Математичким језиком речено, различите наративне перспективе присутне унутар истог текста неизоставно формирају извесну раван, а она, у коначном исходу, обележава (објективну) позицију свезнајућег наратора, чак и у случају када такав приповедач није у тексту формално конкретизован. Управо се таква наративна конструкција уобличава у овом Селимовићевом роману. Уз свесно поигравање са терминологијом старијих наратолога, могло би се рећи да се у овом случају ради о изузетном типу, у Штанцловом маниру речено, *скривеної аукторијалної њриповедача* који би се налазио на прелазу између чистог аукторијалног и правог скривеног. Нова наративна инстанца која се на овај начин формира *изнад* перспективе лика неминовно успоставља „непосредну везу“ са подразумеваним читаоцем, а онда и свако казивање из тачке гледишта јунака бива тој позицији хијерархијски подређено.

Оно што на тематском плану Селимовића од почетка највише занима, наглашено присутно у оба до сада помињана романа, а што ће овај аутор упорно наставити да развија и у својим наредним текстовима, јесте, модернизму близак, приказ *унутрашње драме* личности која је само посредно у вези са „оним што се дешава споља“. Историјски оквир приповедања (било да је то рат, или послератни Београд, или, касније, босански средњи век) представља само позадину приче која је окренута неисцрпном процесу самоиспитивања и ауторефлексије главног јунака, обично изазваном неком снажном стимулацијом којом, заправо, започиње

унутрашња динамика „живота“ лика у делу. На ово унутрашње „врење“ и „зрење“ личности усмерен је централни „истраживачки“ фокус Селимовићеве прозе. Приказати *интроспекцију* као аутентичан и уверљив процес у коме човек спознаје трагизам сопственог постојања основни је захтев који овај аутор поставља свом делу и књижевни идеал за којим трага. Сам социјални и историјски контекст у који су смештени Селимовићев јунаци постаје, из ове *антиројолошки* постављене перспективе, ирелевантан и веома га је лако алтернирати, па је, тако, време рата или савремено доба, било једноставно заменити, не пример, турским средњим веком. Међутим, овај аутор је свестан (за разлику од, рецимо, Радомира Константиновића који такође показује сличну решеност да се парадоксалност човекове егзистенције доведе до крајњих консеквенци) да роман не сме да постане (псеудо)филозофски трактат, а поменути *унутрашња драма* личности мора бити не само повезана са „вечним питањима људског бивствовања“ него, пре свега, занимљива, убедљива и аутентична *прича*.

Колико год било интригантна и деловала оригинално *фокнеровски* се поигравати са укрштањем различитих перспектива казивања, управо онако како то Селимовић чини у *Маили и мјесечини*, очигледно је да само постојање наративне инстанце која би била формацијски надређена „слободном“ и „неусловљеном“ приповедачком гласу и унутрашњој визури јунака, разара илузију аутентичности и релативизује дубину саме интроспекције која је основни Селимовићев ауторски императив. Отуд није случајно што, након поменутог романа, овај писац, условно речено, смирује експериментаторски замах и бира наративни облик много ближи „традиционалнијим“ субјективним формама приповедања. У наредна два романа свесно се опредељује за (сужену) перспективу искључиво једне личности, за фокусираност на *интроспективну дубину*, а не на разноликост тачака посматрања и приповедачки експеримент, што ће, заправо, значити и повратак „чистом“ хомодијегетичком облику какав нас највише занима.

### 3.2.3.

Избор јединствене позиције (главног) јунака-приповедача коначно нас доводи до романа *Дервиш и смрт* (1966), уз роман *Тврђава* (1970) најзначајнијег Селимовићевог дела. У овом чувеном тексту препознајемо *класични* хомодијегетички приповедни облик – наратив је дата искључиво кроз исказ једне личности. Да будемо прецизнији, ради се о подтипу приповедања који подразумева писану форму казивања, односно *хомодијегетички запис* (као у *Дневнику о Чарнојевићу* или *Прољећима Ивана Галеба*). Овај облик разликујемо од, са једне стране, праћења *унутрашњеј шок мисли* наративца (*Један разорен ум*), присутног као облик модерне прозе код већине писаца *новог романа* почев од двадесетих, а затим још једном током педесетих, и са друге, стварања илузије „живог говора“ приповедача-јунака, односно *сказа* (*Милан Наранић*), који ће наставити група аутора предвођена Драгославом Михаиловићем током шездесетих и седамдесетих година.

Тип *приповедања као записивања* подразумева специфичну (писану, а не говорну) артикулацију самог исказа и тиме омогућава, како смо раније већ истакли, израженију и функционалнију дистанцу приповедача у односу на садржај самог казивања. У случају *сказа* приповедање је по правилу, у равни текста, усмерено према адресату (видљивом или невидљивом *наративцу* казивања – *naratee*). Сказ-приповедач „говори“, условно речено, онако како најбоље уме, „свестан“ свог саговорника и усмерен према *ономе* који његово казивање прати на нивоу света књижевног дела. Његово приповедање је у извесној мери одређено учешћем у директној комуникацији са (подразумеваним) саговорником. *Хомодијегетички запис*, са друге стране, такође може бити казивање упућено другом (*еписолоарни тип*), међутим, често се, макар у формалном смислу, обликује као интровертни облик наратива, а то управо и јесте *тип дневника*. Он подразумева један виши ниво артикулације казивања који чак може и да искључи саговорника („Ко ме ја ово пишем?“ из *Дневника о Чарнојевићу*).

Селимовићев избор хомодијегетичког наративца као *скрићеног* у роману *Дервиш и смрт* потврђује свест овог аутора о ефектима које употреба и јасно разликовање одвојених приповедних нивоа постиже у тексту. То се најбоље види

на самом крају романа који је обележен троструким завршетком, односно доследним затварањем свих покренutih наративних равни.

Селимовић не користи приповедне нивое да би једносмерну нарацију хомодијегетичког приповедача учинио сложенијом или занимљивијом, већ пре свега да би њиховим укрштањем, на самом крају, начинио завршну поенту свога текста. Наиме, Нурудинов препис из Курана, савршено мотивисан приповедачевим свештеничким звањем, идентичан ономе са самог почетка књиге, затвара (подразумевани) *дервишев дневник* – потврђује његову аутономност, односно означава границе самог хомодијегетичког казивања главног јунака као „независне“ целине<sup>9</sup>. Међутим, окончање *дервишевој записи* није истовремено и крај романа, јер одмах испод последњег приповедачевог исписаног ретка следи кратка, скоро узредна *напомена*, у само три реченице, *оноја* који је и први читалац дервишевог записа, али истовремено и јунак истог. Овом напоменом се, заправо, заокружује целина текста.

„Својом руком записао Хасан,

Син Алијин:

*Нисам знао да је био толико*

*несрећан.*

*Мир његовој намученој души!“*

*Дервиш и смрт* (Селимовић 1972: 450)

Али управо те три „додате“ реченице, које такође припадају „свету књижевног дела“, представљају (по први пут у роману) увођење нове перспективе у наратив – перспективе Другог. Ауторова „игра“ са искорачењем из доминантне свести приповедача (и главног јунака), дословно на самом крају романа, показате се као пресудна за постизање ефекта *реконструкције* читаве претходно изграђене приче у свести (подразумеваног) читаоца. Ни ту, међутим, није крај, јер иза кратке „дописане“ *Хасанове белешке* налазе се још и године „1962-1966“ (сва је прилика – период у коме је аутор радио на роману), које никако нису само пуко сведочанство о времену писања, пошто имају свој *аналојон* на почетку књиге –

---

<sup>9</sup> Стратегију *пронађеној рукописи*, непосредно након објављивања Селимовићевог романа, најупорније ће развијати, у битно измењеном наративном кључу, Борислав Пекић (Јерков 1991: 84), започињући другачији приповедачки модел.

посвету писца у *паратексту* (Genette 1991: 261) у којој се захваљује својој супрузи Дарки. Ове бројке, у ствари, затварају најшири оквир текста који, на сличан начин, отвара поменута ауторова посвета на самом почетку.

Завршавајући роман записом другог лика (*Хасанова белешка*), унутар паратекстом јасно постављеног спољашњег оквира, Селимовић постиже изванредно снажну и вишеструко ефектну поенту, без које би роман *Дервиш и смрт* изгубио важан део своје потенцијалне уметничке убедљивости. Не само што читаоца, након четристо страница „заједничарења“, изненада „удаљава“ од, до тада неприкосновене, *унутрашње перспективе* приповедача, већ на овај начин освешћује његово *сазнање* о томе како се све време налазио у једном затвореном и заокруженом свету, у „зобрањеном“ простору туђе *интиме* (кључни ефекат хомодијегезе) и да је читао нешто што, било да јесте или није намењено читању, ипак представља аутентично казивање које и дословно постоји као текст<sup>10</sup>.

Овако изведена наративна ситуација поново указује на изненађујућу блискост овог романа са *Дневником о Чарнојевићу*. И Селимовићев Дервиш, као и Рајић Црњанског, води *дневник* паралелно са догађајима у којима учествује. То је, заправо, интимни запис који много чешће представља субјективно тумачење онога што се главном јунаку догађа него што заиста јесте објективна хроника збивања. *Закривљености* унутрашње перспективе казивања у односу на актуелне догађаје и у једном и у другом случају играју пресудну улогу у обликовању семантичког и симболичког слоја текста. Иако је очигледна разлика у „сређености“ и конзистентности дервишевог казивања, када се упореди са мозаичним и импулсивним Рајићевим записом, јасно је да се у основи ради о истоветној наративној стратегији.

Колико је заправо изражена унутрашња блискост *Дервиша* са текстом Црњанског у погледу положаја приповедача најбоље се види када упоредимо Ахмеда Нурудина са другим значајним хомодијегетичким наратором истог аутора, Ахметом Шабом, приповедачем у роману *Тврђава* (1970), за кога бисмо претпоставили да се од претходног не може битније разликовати. То поређење, међутим, указује на суштински различите полазне основе сваког од ова два

---

<sup>10</sup> Сличне ефекте, подразумева се – другачијим наративном средствима, покушаће да остваре Селимовићев савременици, аутори сказ-прозе шездесетих и седамдесетих, инсистирајући на аутентичности казивања својих усмених приповедача.

романа и, у исто време, откриће и нешто од темељних обликотворних могућности хомодијегетичке наративне поставке. Наиме, ликови двојице приповедача, ма колико заиста могли на први поглед изгледати слично, изграђени су као средишта различитих композицијских концепција, а то указује и на, доследно изграђено, мотивацијско полазиште њихових личности.

#### 3.2.4.

Како смо раније истакли, приповедање дервиша Ахмеда Нуридина увек започиње *из оквира* романа и сама сцена записивања, као процеса који се збива *сада* у односу на *прошле* догађаје приче (без обзира на то колико ти догађају били временски удаљени од тренутка приповедања), изузетно је важна како за психолошку карактеризацију главног јунака тако и за разумевање романа као целине. Приповедач на почетку сваког поглавља потврђује наративни оквир свог казивања. Стихови из Курана нису само тематска најавна поглавља већ, што је за изградњу специфичне хомодијегетичке поставке много важније, и потврђивање оквира приповедања, и то управо *приповедања као записа*.

*Позивам за свједока мастионицу и перо  
и оно што се пером пише;(...)*

Почињем ову своју причу, низашто, (...) да остане запис мој о мени, записана мука разговора са собом, (...) кад оставим траг мастила на овој хартији што чека као изазов (...). Свјестан сам да пишем заплетено, рука ми дрхти од отплитања што ми предстоји. (...)

Али ја немам другог пута, никоме не могу да кажем осим себи и хартији (...)

*Дервиш и смрт* (Селимовић 1972: 41)

Повратак на оквир је учестали потез приповедача током наративне наративне. Тренутак у коме писац дневника промишља своје писање, саставни је део процеса преиспитивања и потраге за упоришном тачком сопственог постојања и делања.

Кадијска дужност ми не оставља много времена, и већ одавно нисам заварио у ове списе. А кад сам их се сјетио једне вечери, готово сам посумњао у

своје памћење, прочитавши неке листове. Је ли могуће да сам то ја писао, и да сам заиста тако мислио?

*Дервиш и смрт* (Селимовић 1972: 400-401)

Иронијски однос према приповедању, а могли смо да га приметимо и код Деснице и Црњанског, показује се као моћно средство којим се и приповедање и прича у извесном смислу објективизују, осветљавају под новим углом, неочекивано бивају пропуштени кроз призму ауторефлексије и етичке евалуације.

Са дуге стране, Ахмет Шабо само формално помиње *некакво* записивање својих сећања. Његово сведочење тече из неодређене позиције *saga*, која је, додуше, још увек јасно видљива на уводним страницама романа, али само захваљујући томе што главни јунак приповеда о догађајима из рата који очигледно припадају другом времену и простору. Међутим, ту се, у првих пар поглавља, и завршава сличност са приповедањем дервиша. У *Тврђави*, за разлику од Селимовићевог поступка у претходном роману, никакав приповедачки оквир не бива трајније изграђен нити му се аутор враћа до краја књиге. Причање догађаја из прошлости на самом почетку убрзо ће бити замењено непосредним казивањем (увођењем *доживљајној ја* приповедача) које ће постати доминантно у читавом остатку романа. Овај наративни облик више одговара типу *иреношења* *шока мисли*, који би Дорит Кон назвала *Consonant Self-Narration* (Cohn 1978: 153-161), какве смо већ налазили у Селимовићевим романима непосредно пре *Дервиша*, као и код читаве групе нових приповедача модерниста из педесетих.

Тако, на пример, на почетку четвртог поглавља, после гномичне реченице која само звучи као далеки одјек Куранских стихова из *Дервиша*, приповедач нас уводи у познату сцену на „сијелу код хаџи-Духотине“. Сцена је заправо прави почетак ланца догађаја главног тока фабуле романа.

Нико никоме не може натоварити толико муке на врат колико човјек сам себи.

Шта ми је требало да идем на ово сијело, на којем ћу бити све што нисам ја, или ћу бити<sup>11</sup> ја, каквог не бих желио да ме виде, глуп, неспретан, досадан, никакав.

*Тврђава* (Селимовић 1970: 59)

---

<sup>11</sup> Подвукао Б.И.

Јасно је да је перспектива наратора смештена у време самог догађања. Он приповеда, користећи презент и футур, из позиције онога који стоји испред дворишта здања у које тек треба да ступи, промишља своје тренутно стање и преиспитује истовремено сопствену неодлучност.

Још један пример са почетка наредног поглавља такође подразумева поменуто стапање приповедачког и приповеданог времена и непосредни исказ наратора-јунака:

Дан је прољетни, пун сунца, осјећам га на лицу као благ додир, као таласање. А нећу да отворим очи, нећу да изађем из тобожње ноћи. Док мисле да спавам нисам присутан, за њих.

Чујем<sup>12</sup> их како шапућу (...)

*Тврђава* (Селимовић 1970: 83)

Приповедање Ахмета Шаба очигледно представља облик *хомодијегетичког* *џока мисли* или, како би то рекао раније помињани наратор Вучовог *Расјусиџа* – „писање у мислима“. Иако ликови Нурудина и Шаба могу да изгледају веома слични када се упореде у равни њихове психологије, али и основних стилских и лингвостилистичких особина приповедања (Поповић 2011: 49-53), ради се у основи о супротстављеним хомодијегетичким поставкама. У композиционом смислу ова разликовање има и мотивацијско утемељење. Наиме, иако су оба јунака-приповедача хиперсензибилне особе, уметници заправо, основна разлика између њих огледа се у томе што је, ипак, Ахмет Шабо *јесник*, који казује о непосредном доживљају свог бивствовања, а Ахмед Нурудин – *јисац*, окренут контемплацији и промишљању сопственог живота, односно судбине.

Чињеница да је *Тврђава*, са наративном поставком блиском „изворном“ модернизму двадесетих, настала после *Дервиша*, као и извесна неконзистентност приповедног модела овог романа, јасно видљива када се упореде уводна поглавља и наставак, показује да се и у периоду свог креативног успона Селимовић налазио на несигурној граници између модернистички постављеног приповедања које је већ губило снагу и ексклузивност у савременом роману и продора ка начему што

---

<sup>12</sup> Подвукао Б.И



је за већину писаца периода и даље била непознаница, а што ће у српску прозу унети следећа генерација писаца.

### 3.2.5.

Уобичајени Селимовићев сужејни поступак у коме се јунак доводи у захтевну животну ситуацију која, са своје стране, покреће унутрашње механизме самопогледања и преиспитивања и у овом је случају на делу. Приповедачево казивање од самог почетка подразумева својеврсно удвостручавање себе – на *оној који њише* и *оној који њосијаје јунак* сопственог писања. На овај начин се нарративна концепција *џрађења двојника* потврђује као суштински и неодојив део интроспекције. Приповедач романа *Дервиш и смрћ*, опсесивно и неповратно загледаан у дубине сопствене личности, не може да свет и ликове који га окружују посматра другачије до из унутрашње перспективе. Начин како види остале личности романа подразумева непрестано пројектовање сопствене слике у Другом. Наиме, перспектива главног јунака неизоставно покреће процес препознавања себе у Другом: било по принципу аналогije, било контрапункта, који се непрекидно алтернирају. На овај начин, током сужејне разраде приче, формирају се парови ликова који међусобно стоје као у огледалу, играјући притом у структури романа двоструку функцију: они су необични „облици“ интроспекције приповедача-главног јунака, својеврсне (фантастичне) пројекције његовог сопственог *ја*, његови у другим животним околностима остварени двојници, али, у исто време, они су и живи, „реални“ учесници створеног света романа.

*Закривљеност* перспективе казивања чини да Селимовићев јунаци никад не (по)стоје као сасвим „самосталне“ личности већ су по правилу, на један или други начин, својеврсни парњаци главног јунака, одрази његове свести. Посматрајући себе и свет око себе приповедач непрестано уобличава *џарове ликова*, који су у оквиру сужеа и међусобно хијерархијски поређани. Два *џара* издвојиће се као доминантна и кључна за целину фабуле: Ахмед ↔ Хасан и Ахмед ↔ Мула Јусуф. Наравно, ради се, поред приповедача, о далеко

најзначајнијим личностима заплета, управо онима са којима главни јунак изграђује сложене међусобне односе, кроз које сагледава сопствену личност. Ова двојица приповедачевих парњака би се могли одредити као тематска полазишта у свакој од половина романа. Наиме, иако је роман у целини прича о судбини *дервиша Ахмеда Нурудина*, испричан је кроз два по много чему различита дела: први би се условно могао обележити и као *Прича о Хасану*, а други као *Прича о Мула Јусуфу*. Приповедач са сваким од поменуте двојице пролази кроз различите фазе наизменично откриваних супротности и истоветности, који траје као никад непрекинути процес међусобног прихватања и одбијања, да би се завршио генијалним преокретом у финалу романа, када се по први пут суочава са сопственим ликом, али овог пута датим из перспективе Другог, заправо ликом који су *створила* двојица његових двојника.

Тако сам се нашао у чудном положају. Што сам се више правдао, све се мање вјеровало мојој причи, док и мени самом није постала неубједљива. Људи су везали моје име уз пријатељство и вјерност, једни са осудом, други с признањем. [...] Нисам се могао одбранити од тихог дивљења, па сам се почео навикавати на ту мисао и ћутке примати наклоност, као награду за највећу издају коју сам учинио.

*Дервиш и смрт* (Селимовић 1972: 431)

Конци *приче*, како се ближи њен завршетак, као да све више измичу главном јунаку и приповедачу, а дефинитивни завршетак тог процеса обележава улазак друге перспективе у наративно ткиво романа кроз раније поменути *Хасанов запис* на самом крају.

Замисао вишеструког огледања хомодијегетичког приповедача кроз стварање парова ликова представља оригинални Селимовићев допринос и он се не завршава са поменутом двојицом деутерогониста. Треба поменути да се сличан ефекат, али далеко слабијег интензитета него претходни, остварује и кроз релације Ахмед ↔ Кара Заим, Ахмед ↔ кадија, Ахмед ↔ отац и, на крају романа, Ахмед ↔ младић (син).

Међутим, и поред (за хомодијегетичко приповедање карактеристичног) концепта удвостручавања личности приповедача, у овом случају као универзалног модела интроспекције главног јунака, кључни лик који непосредно

доводи у везу Селимовићев роман са побројаним наративнотехничким претходницима, а посебно са чувеним романом Црњанског, јесте личност Исхака, Нурудиновог *духовној* двојника. Ако прва двојица, Хасан и Мула Јусуф, представљају дервишев *поилед на свети*, његов двоструки модел опажања и разумевања људи, Исхак је *оиледало* које дервишу „помаже“ да открије и разуме себе.

Кроз сложени однос приповедача са овим јунаком, а његово постојање надилази реалистички заснован свет Селимовићевог романа, не само да се постављају најважнија питања иманентног етичког преиспитивања главног лика, већ он дословно означава чворно место уметничке замисли овог текста као дводелне романескне целине, тачку преласка између његове две композицијски и структурно раздвојене половине. Наиме, ако бисмо у контексту преображаја главног лика тематски поделили роман, први део Селимовићевог диптиха могли бисмо назвати „Страдање“, а други би морао понети назив „Освета“. Ако би први део као најдубље приповедачево душевно стање подразумевао *конџемилацију* и *самоисџививање*, други се претвара у *акцију* и из ње (нужно) проистекло *оирешење*, а управо Исхак-двојник припрема и најављује искорак из Нурудинове позиције *немоћној сџрагалника* (у првом делу) у позицију *осветџника* (у другом). Слично Чарнојевићу Црњанског и Селимовићев Исхак постоји једино на несигурној граници између сна и јаве. Његово (не)бивствовање у равни света романа у пресудном смислу одређује коренити преображај личности главног јунака, или другачије речено, његово (не)проналажење себе.

Истовремено са основном причом о неправедно заточеном брату и несигурним и невештим корацима главног јунака да нешто учини на његовом ослобађању, пратимо и паралелну повест о преображају приповедачеве личности која се даје кроз разговоре са Исхаком, дијалогом који се протеже кроз читав први део романа и кулминира разговором у мраку тврђаве на његовом крају. Након овог последњег „сусрета“ Исхак-двојник привидно нестаје из приче, односно он коначно постаје део Ахмедов. Другачије речено: дервиш као Ахмед Нурудин улази у тврђаву, али као Исхак из ње излази, чиме је мотивацијски припремљен други део романа.

Исхак, честа моја мисао, најлакше сећање, несигурна жеља мене несазнаног и неоставреног, далеко свјетло моје таме, људско уздање, тражени кључ тајне, наслућена могућност изван познатих, признавање немогућег, сан који се не може ни остварити ни одбацити. Исхак, дивљење лудој смјелости коју смо заборавили јер нам је постала непотребна.

*Дервиш и смрт* (Селимовић 1972: 248)

Слично лику Чарнојевића који обележава приповедачево најинтимније разумевање живота и његовог неухватљивог смисла, пројекцију једног недосегнутог али могућег Рајићевог *ја*, и Исхак, у првом делу романа, представља Ахмедово жељено остварење себе самог. Селимовић, за разлику од Црњанског, у другом делу романа даје прилику свом јунаку да оствари пропуштену прилику и суочи га са ужасом остварења сопствених жеља. Личност *двојника Исхака* и његово смештање у неодређени простор између стварности и уобразиље, сасвим различито од свих осталих ликова романа, представља најнепосреднији Селимовићев сусрет са Црњанским, али и дуго очекивани стваралачки одјек авангардне књижевности двадесетих у модерној прози шездесетих година и почетак нове фазе у српском хомодијегетичком роману.

Осим тога, увођењем перспективе Другог, кроз Хасанов запис на крају романа, Селимовић врши уоквиравање Нурудинове исповести као *текста унутар романа*, наговештавајући постмодернистичко поигравање са (пронађеним) текстом-документом које ће обележити стваралаштво Данила Киша и Борислава Пекића (стратегија пронађеног рукописа) на почетку новог доба српске приповедне прозе.

### 3.3. Сказ-романи Драгослава Михаиловића

– хомодијегетички наратор

као усмени казивач

#### 3.3.1.

Обнова наративне *технике сказа*, као један од могућих одговора на евидентну „кризу модернизма“ у српској књижевности током шездесетих година (Јерков 1991: 59-63), обележила је рад групе писаца на прелазу из седме у осму деценију прошлог века. Она је представљала, у исто време, и наредни корак трансформације српског романа у дугом процесу превладавања послератног соцреалистичког модела, започетог још педесетих година, односно „ослобађања од [...] неуметничких обавеза претходних генерација“ (Јеремић 1978: 28). Хомодијегетичка наративна се изнова појављује као *оригинални* приповедни модел који аутори *новог таласа* користе за превазилажење владајуће књижевне парадигме у романескном жанру, на сличан начин како је то већ учинила и авангардна генерација писаца у односу на поставке реализма, током двадесетих, као и њихови поетички наследници у односу на соцреализам педесетих. *Хомодијегетички сказ* омогућио је ауторима *нове прозе* једнако важан отклон и од модернизма педесетих и почетка шездесетих, који су осуђивали као стерилан, претенциозан и превише апстрактан, као и од већ одавно превазиђене поетике соцреализма.

Осим поетичких, у текстовима новог таласа српске књижевности по први пут се уочавају и идеолошки разлози за удаљавање од парадигме модернизма. Млађи аутори су стваралаштво претходне генерације писаца сматрали, не без разлога, обликом компромиса са владајућом идеолошком матрицом и, стога, издајом „праве“ уметности. Током шездесетих, нова фаза преображаја српске књижевности подразумеваће и проблематизовање целокупног система вредности

успостављеног након Другог светског рата. Већ почетком седамдесетих година прошлог века поетички облици и актуелна књижевна пракса биће тако темељно измењени да су модернистички модели приповедања из педесетих и шездесетих деловали једнако превазиђено као и соцреалистичка литература десетак година раније.

Иако су промене наративног обрасца у правцу сказ-приповедања испрва биле највидљивије у жанру приповетке, већ 1966. године Мома Димић објављује свој први роман, *Живео живој Тола Манојловић*, а две године касније и Драгослав Михаиловић ступа на велику књижевну сцену (кратким) романом *Каг су цветале њикве* (занимљиво је да оба сказ-текста дугују своју популарност и успешним драмским адаптацијама, али је њихова даља позоришна судбина била различита). Ускоро им се придружују и други аутори „прозе новог стила“ (Јеремић 1978: 7-14), а када говоримо о хомодијегетичком роману, Видосав Стевановић, романом *Нишчи* (1971), затим Милисав Савић са *Љубавима Андрије Курандића* из 1972, док Радослав Братић објављује *Смрт Сјасићеља* 1973.

Писци *нове генерације* овог пута нису свој наративни узор, за разлику од аутора из педесетих и прве половине шездесетих, тражили у приповедачким формама модернистичког експеримента доба авангарде, већ су се окренули, желећи да се реше наглашене „артифицијелност“ савремене књижевне праксе, књижевноисторијском периоду који овоме далеко претходи. Овај особени хомодијегетички наративни облик који подразумева „непосредно“, „усмено“ казивање приповедача, наговештен у нашој књижевности још Игњатовићевим *Миланом Наранџићем*, дуго у историји српског романа није имао прави наставак. То не би требало да превише изненади пошто речени наративни модел изворно припада старијим, предреалистичким романескним поступцима, те отуд није деловао нимало привлачно за писце прве половине века. Наиме, како смо већ раније указали, хомодијегетички наративни тип приповедача-говорника своје исходиште налази управо у најстаријим романима светске књижевности (*Лазариљо де Тормес* (1554), *Симџицијус Симџицисимус* (1669), *Жил Блас* (1715), *Мол Флангерс* (1722) и многи други). Он се и Игњатовићу спочитавао као „романтичарски“ превазиђен и, осим у српској приповеци инспирисаној Гогољем, дуго је ова врста наративног модела деловала анахроно чак и из визуре писаца

позног реализма. Овакав став само ће оснажити аутори који су припадали таласу модерне. У том смеру можемо тражити и почетну сумњу књижевне критике у уметничку вредност дела нових аутора из шездесетих година и извесно неразумевање њихове „приземне“ и „ниске“ естетике (Јеремић 1978: 23-28).

Основно полазиште сказ-поступка у свом новом, трансформисаном облику, какав ће препознати и искористити нова генерација писаца током седме деценије прошлог века, лежи пре свега у постизању ефекта *ауџенџичности усменої казивања*, о чему као кључној одлици *сказа* пише Ејхенбаум у студији о Љескову (Ејхенбаум 1986: 118), односно у стварању илузије приповедања као *живої ѿвора*. Занимљиво је подсетити се да нешто од будуће наративне поставке сказ-наратије, засноване пре свега на специфичности говорних језичких облика, као да наслућује и Јаков Игњатовић у свом реалистичком првенцу. Иако се чистом хомодијегетичком облику у наредним текстовима више неће враћати, у прологу свог романа *Тридесетї ѿгодина из живоїа Милана Наранџића*, како смо показали раније, подразумевани писац, приређивач текста, извињава се читатељству и указује на „исквареност“ језика насловног јунака-приповедача. За разлику од Игњатовићевог *сачиниџеља* нови српски аутори из шездесетих и седамдесетих година двадесетог века нису имали никаквих разлога да се због језика својих приповедача извињавају, а управо „живи“, опори, „улични“ говор сказ-наратора хотимично су супротставили есејистичком и идеолошки профилисаном дискурсу присутном у романима њихових савременика и непосредних литерарних претходника.

Успешна *сказ-хомодијеїеза* (пост)модерног доба пре свега почива на говорној особености језика приповедача, на његовој *диференџности* у односу на књижевни језик, једнако као и на *референџности* у односу на изворни говор одређеног географског или социјалног миљеа. Отуд долази и потреба аутора сказ-текстова да, насупрот јунацима претходне генерације модерног романа међу којима је доминирао лик хиперсензибилног интелектуалца, најчешће уметника, своје „бирају“ са друштвене и језичке периферије. Некњижевни говор њиховог приповедања управо својим одступањем од стандарда постаје прави *ѿоеџски језик*, уметничко средство изненађујућег домета. За разлику од аутора првог таласа новог романа из педесетих и шездесетих, они се одричу сваког

експлицитног, интелектуалног, идеолошко-филозофског поентирања које припада тзв. високој култури и бирају „просто“ приповедача-јунака, а његову једноставну и опору животну причу, на први поглед потпуно недостојну „праве“ уметности, износе на светлост савремене књижевне позорнице, неретко изазивајући при том згражавање и револт међу оновременим критичарима и идеолошким душебрижницима.

Међутим, неће скандализовање јавности, колико год било корисно из маркетиншких разлога, допринети уметничком замаху њихове прозе. И овог пута, као што је то био случај са претходним хомодијегетичким покушајима и продорима у српском роману, управо ће избор сужене и собом ограничене перспективе хомодијегетичког (сказ-)приповедача омогућути да се на другачији начин, са иронијском дистанцом најфиније врсте, проговори како о актуелним друштвеним темама (до тада из идеолошких разлога занемареним у савременој књижевности) тако и оним најопштијим, везаним за питања смисла и сврхе човекове егзистенције. Суштину критичарске дилеме у вези са текстовима ове нове генерације писаца чини се да је реторским питањима најпрецизније формулисао Љубиша Јеремић поводом збирке *Бујарска барака* Милисава Савића: „Да ли се ради о [књигама] репортерски плитког натурализма и наивне тенденциозности? Најзад, да ли су зло и ружно [приказани у њима] нешто што најпре говори о незрелости [ових] књига и њених аутора“ (Јеремић 1978: 200). Одговори које овај теоретичар подразумева јесу недвосмислено негативни.

Када говоримо о писцима „прозе новог стила“ са краја шездесетих у првом плану се опажа очигледна различитост њихових текстова у односу на оновремени модернистички роман и приповетку, и у том смислу они заиста изгледају као целовита литерарна формација. Међутим, ако се истраживачки фокус спусти мало ниже, и обухвати само ове текстове, почињу међу њима да се уочавају тако крупне разлике да их је тешко сматрати јединственом књижевноисторијском групом. Осим тога, одговор нове генерације писаца на кризу модернизма током шездесетих и седамдесетих година показује да осим модела „стварносне прозе“ постоје и други начини њеног успешног превазилажења, о којима ће више речи бити у наставку нашег истраживања. У овим разноврсним *постмодерним* облицима литерарног стваралаштва ускоро ће се опробати и аутори који су у



почетку сматрани проминентним представницима прозе новог стила (Видосав Стевановић, Милисав Савић), као и они други који су дуже време остали доминантно обележени приповедачким поставкама модернизма (Бора Тосић, Александар Тишма).

Иако није био први аутор који је сказ-приповедање учинио средишњим стилским обележјем своје прозе, нити први који је модел непосредног казивања јунака поставио у темељ наративне структуре сопственог дела, ипак смо изабрали да на примеру текстова Драгослава Михаиловића, као неформалног предводника поменуте групе писаца, укажемо на специфичности хомодијегетичког *сказ-романа*. Још важнији разлог је тај што су два позната текста овог аутора, које смо укључили у истраживање на следећим странама, далеко најбољи романи овог типа у нашој књижевности.

### 3.3.2.

Први роман Драгослава Михаиловића, *Каг су цвешале тикве* (1968), као и нешто дужа хомодијегетичка приповетка *Барабе, коњи и тејале* (1970), потврдио је, у време објављивања већ познату, завидну приповедачку вештину и ванредан осећај овог аутора за све предности дате технике. Оно што је у занатском смислу било наговештено збирком приповедака *Фреге, лаку ноћ* (1967), првом ауторовом књигом, сада је новим делима уверљиво потврђено, а Михаиловић се сасвим оправдано, без обзира на релативно мали број до тада објављених текстова, већ од почетка седамдесетих рачуна у најзначајније српске писце.

Извесно је да након благонаклоног пријема и освојене награде за прву објављену збирку, *Фреге, лаку ноћ*, следеће дело овог приповедача бива замишљено као амбициознија и захтевнија књижевна целина од свега претходно написаног. Својим наредним текстом Михаиловић коначно улази у наш истраживачки обзор остајући одан техници која је била посебно похваљена у критичким освртима, али, у истој мери, веран и активном и промишљеном односу према проблемима приповедања. Кратки роман *Каг су цвешале тикве*, сложено и захтевно дело које је преломно утицало на уметнички и животни пут овог писца,

на следећим странама биће разматрано пре свега у контексту употребе *сказа* као посебног облика хомодијегетичког приповедања примењеног у форми романа.

Ако упоредимо текст првог Михаиловићевог романа са његовим раније објављеним приповеткама одмах можемо опазити јасно изражену промену у разумевању самог механизма сказ-казивања. Наиме, очигледан је отклон од раније наглашено присутне оптерећености текстуалним записом *јовора* приповедача. То, са своје стране, показује да ауторова брига за формалну страну *аушенићности* приповедног текста уступа место неким новим поетичким приоритетима. Експеримент са различитим моделима сказа, очигледан у првој збирци приповедака, за Михаиловића је окончан, што потврђује, између осталог, и повратак логичној и функционалној интерпункцији, каква је (хотимице) изостајала у његовим најпознатијим раним приповеткама („Богиње“, објављене 1962, „Лилика“, 1964). Тиме се сâм запис враћа ближе стандардном прозном тексту. Да се послужимо уобичајеним речником којим се описује сказ-модел – илузија непосредног обраћања приповедача у новим текстовима овог писца бива више изражена *лексичким* него *синтаксичким* средствима. Овим се, у чисто техничком смислу, приповедање поједностављује, а за то постоје и врло практични разлози: у односу на *сказ-јријовејке* фабула *сказ-романа* мора бити обимнија, садржајнија и комплекснија, а дужина приповеданих догађаја тражи да они буду праћени непосредно и у континуитету. У овом случају, експеримент са нестандартним графичким обликом текста, карактеристичан како за Михаиловићеву рану сказ-приповетку, тако и за модернистички роман шездесетих, претворио би се у своју супротност, односно превише би оптеретио основни сижејни концепт приповедања и постао самом себи сврха.

Већ на овом месту треба указати на чињеницу да сказ-приповедање поставља различите наративнотехничке предуслове жанровски различитим текстовима и унапред одређује могуће моделе организовања нарације. Утисак је да *јоејизација јријоведања* на језичком нивоу, какву смо открили у првом хомодијегетичком таласу српске књижевности, чије припреме крећу са међуратним модернизмом, праве резултате даје најпре у оквирима краћег текста и једноставније фабуле (отуд и долази облик *крајкој романа авангарде*). Сложеније прозне форме, показале се, захтевају нешто другачија техничка решења у оквиру

истог приповедног поступка и те проблеме Михаиловић ће наставити да решава и током седамдесетих. Најважније питање пред којим се овај аутор нашао на крају прве фазе сопствене уметничке каријере, доказан и успешан у жанру приповетке, јесте како остварити сказ-приповедање за потребе дуже и сложеније фабуле. У том смислу говорећи, без озира на чињеницу да се ради о тексту на жанровској граници, проза *Каг су цветјале ѿшкве* представља његов први, ванредно успешни покушај да напише *сказ-роман*.

Прегледност нешто дуже фабуле која би обухватила читав живот главног јунака основни је услов који поставља сама прича. Она, раније тако изражена, језичка ексклузивност у овом случају се потискује у други план, што је омогућило сижејно много разуђенији текст који прати главног јунака од раног детињства до времена причања. Па ипак, жанровски статус овог дела на непостојаној је граници између (дуже) приповетке и (кратког) романа. Књижевнотеоријски појам *новеле* који би се у овом случају могао искористити само је покушај да се поменути гранични случајеви терминолошки „покрију“ и за нас није од значаја. За сложену слику живота какву овај текст подразумева, за широко и неспутано причање потребно је било пронаћи специфични облик сказа, и могуће је пратити како је и након свог првог (кратког) романа у наредних петнаестак година Михаиловић за њим упорно трагао. Од хронолошки линеарног континуираног приповедања у тексту *Каг су цветјале ѿшкве*, преко сложеног система више различитих причања протканих ретроспекцијама и антиципацијама у *Пејријном венцу*, па све до покушаја комбиновања документарног и фикционалног текста у недовршеним и, од стране аутора, напуштеним *Чизмашима*, могуће је следити кривуљу успона и падова Михаиловићевих напора и постигнућа у савладавању проблема дуже сказ-форме. Осим крајње формалних карактеристика каква је обим текста, или, нешто специфичнијих, као што је положај јунака, показале се да је управо *оквирна сцена ѿриповедања*, тако важна за конституисање технике сказа, имала пресудну улогу у покушају да се изграде и одрже сложеније жанровске форме.

### 3.3.3.

У основним елементима приповедања у роману *Каг су цвешале тикве* лако можемо препознати „класични“ облик сказ приповедне технике: (а) непосредно казивање приповедача (б) у потпуности локализованог и конкретизованог особеним језиком, (в) у оквиру јасно и функционално изграђене сцене казивања.

Показаће се да за Михаиловића управо *оквирна сцена казивања* представља посебно важан елемент целокупне структуре приповедања у дужим текстовима. У роману *Каг су цвешале Тикве*, а нешто касније и у *Петријином венцу*, када само казивање остаје у границама „ниског“, сведеног и ограниченог дискурса главног јунака-приповедача, оквирна сцена неочекивано добија на значају. Она постаје, не губећи ништа од своје основне улоге у сказу, и простор за успостављање и укрштање специфичних семантичких и симболичких аспеката дела. Одмах треба приметити – поред тога што одређује временске и просторне границе наратије, *оквирна сцена* Михаиловићевих романа гради и ексклузивну позицију за посматрање, разумевање и тумачење приповеданог унутар самог текста.

Говорна ситуација казивања, у роману *Каг су цвешале тикве*, пажљиво је одржавана све време приповедања. Она нужно слаби у оним деловима текста који су организовани као класична наратија, наговештавана тада само карактеристичном лексиком главног јунака, али зато непрестано оснаживана и наглашавана увек када се причање окреће рефлексiji и тумачењу испричаног. Свако коментарисање и промишљање догађаја враћа приповедање на оквир казивања и на том односу између *оквирне* и *средњише* приче формирају се и, како приповедање одмиче, све више затезу наративне нити пресудне за разумевање и тумачење уметничке целине овог дела.

Важно је истаћи да приповедна структура романа обухвата, како смо већ навикли да буде у хомодијегетичким романима-исповестима, два одвојена *временска* и *просторна* плана приче. *Оквирној сцени* припада први план – простор *Естерсунда* и *време причања*. Она је од почетка постављена и упорно одржавана као једина непосредна стварност и поуздано *садашње време* казивања, што је чини основним упориштем и исходиштем наратије. Са друге стране, сама исповест главног јунака припада другом и другачијем времену (и простору), *времену приче*, стварности коју приповедач покушава да оживи својим

приповедањем и свету у коме се одиграва централни предмет казивања. Апсолутна раздвојеност поменутих просторно-временских планова (Русе 1995: 25-34), као и однос који се међу њима успоставља током приповедања, од пресудне је важности за разумевање механизма који омогућавају функционисање сложене уметничке замисли овог текста.

Поменута раздвојеност није успостављена само на нивоу конкретне сижејне организације фабуле. Колики је њен симболички значај види се и по томе што је веома јасно истакнута одмах, на самом почетку књиге – када у првом поглављу, пре него што крене са сопственом животном причом, главни јунак описује своје узалудне покушаје да из избеглиштва, макар на кратко, поново дође до вољеног Душановца. Поменута уводна епизода која, наизглед, само поставља сцену за важне догађаје и на упечатљив начин одређује спољашње и унутрашње границе унутар којих се креће и опстаје главни лик овог романа, има још једну, не тако очигледну али, заправо, кључну функцију – она открива структурну различитост и почетну неспојивост наративних планова (средишње) *приче* и *самој причања* (односно *приповедној оквира*).

Главном јунаку романа, у поменутој епизоди, зачуђујуће лако успева да прође једину видљиву, а заправо најмање битну међу – државну границу бивше домовине. Али, прешавши је, већ у следећем тренутку суочава се са другом, невидљивом – а у оквиру мотивационе структуре романа далеко важнијом препреком – сопственом, унутрашњом (можемо је назвати и психолошком) баријером. Међутим, за наше истраживање најважније је приметити да његова немоћ да из Словеније настави даље према Београду указује и на *прећу ираницу*, успостављену у оквиру самог модела приповедања, на ону између *наративних планова* приче. Наиме, хомодијегетички приповедач се налази пред границом коју никако и није могуће прећи – оном која раздваја два наративна света и два времена. Приповедање се, тек потом, након поменуте уводне епизоде и јасно постављеног наративног оквира, указује као једини преостали начин повратка, а тиме и „право“ казивање коначно може да крене.

Међутим, овако наглашена почетна раздвојеност временско-просторних планова приповедања дата је из још једног важног, заправо кључног разлога: да у поступку сижејне разраде приче буде неприметно и поступно нарушавана.

Приближавање наративних равни, на самом крају, у ефектно изведеном финалу романа, кулминира управо њиховим међусобним прожимањем и преображајем. На позадини сурове и упечатљиве стварности исприповеданог, једног света и једног времена који су прошли и који више не постоје, и „садашњи“ временски план почиње да се мења и деформише. Његова почетна стабилност и извесност растаче се и губи преображавајући се у привид и безвременост.

Прича у формалном смислу започиње и завршава се на *оквирној сцени*, али она не остаје ван атмосфере приповеданог већ и сама бива њоме обухваћена, отварајући својом метаморфозом на самом крају специфичан угао и нарочиту, брижљиво конструисану, перспективу сагледавања трагичног живота главног јунака. Она бива измењена на такав начин да из темеља подрива почетне карактеристике приче у погледу атмосфере, тона и значења, баца ново светло на све до тада испричано и, у буквалном смислу, враћа на почетак приповедања и ново читање. Ова особина може се пратити у већини Михаиловићевих сказ-текстова и указује на битан елемент његове поетике уопште.

#### 3.3.4.

Друга карактеристика сказа као специфичног хомодијегетичког приповедања, коју у Михаиловићевом роману можемо јасно пратити, јесте настојања аутора да обезбеди ефекат *ауџентичности* казивања. Илузија говорне ситуације бива додатно оснажена смештањем приповедачевог монолога у шири контекст. Отуд и сâм почетак романа, осим што представља формални увод у причу која следи, има и повратни карактер – упућује и на имагинарни дијалог који му претходи. Прва реченица приповедача заправи је одговор на (не)постављено питање, односно претпостављену, гласно неизговорену жељу

Важна особина овог модела наратије, да у приповедање „уведе“ видљивог или невидљивог саговорника, односно да пружи илузију укључивања у разговор који се већ води, независно од читаоца и саме форме текста као „објективног“ записа, и овде је јако наглашена. Неколико почетних реченица текста служе и да подцртају дијалошку форму исказа. Приповедач, са своје стране, не само да

приповеда већ и сам поставља питања свом невидљивом сабеседнику. Треба погледати сам почетак приповетке:

Не, нећу се вратити. Отишао сам још пре дванаест година, а овде, у Естерсунду, већ сам осам. Имам породицу. Видите оног белоглавог дечака тамо? Да, личи. И јесте Швеђанин.

*Каг су цвећале њикве* (Михаиловић 2004: 7)

На овај начин обезбеђује се извесна аутономност самог причања. Постигнут је снажан утисак укључивања у разговор који већ траје (што ће Михаиловић користити увек када пише овом техником, дакле и у *Пејријино* *венцу* и *Чизмашима*) чиме се, заправо, потенцира кључни ефекат сказа – разговор се одвија *независно* од текста, читалац заузима позицију некога ко се укључује у слушање исповести која *ауџенџично* (а на овој је особини нагласак) постоји и без текста. Сама поставка имплицира да је текст само „исечак“, *записани гео* неког ширег казивања коме је и хијерархијски подређен<sup>13</sup>. Слично ефекту који производи Хасанов запис на крају романа *Дервиш и смрт*, и овде је, на самом почетку, постигнут утисак да се „улази“ у текст који као аутономни исказ постоји независно од самог читања.

Други важан елемент постизања *ауџенџичности* илузије живог казивања јесте главни јунак-наратор романа. Упечатљива личност приповедача ове прозе и уверљив начин његове конкретизације специфичним језиком и стилем казивања одавно су предмет проучавања и критичког вредновања. Без претеривања се може рећи да је Љуба Шампион, централни лик романа *Када су цвећале њикве*, прва асоцијација на сам помен сказа у нашој књижевности и огромну популарност текста (више од тридесет издања до данас) у доброј мери треба приписати и успешном уобличавању овог књижевног јунака. Већ је истицано да управо језик приповедача представља онај пресудни елемент књижевне структуре заслужан за формирање уметничке целовитости текста (Јермић 1978: 32). Он ствара, свакако, утисак непосредног приповедања, али, истовремено, указује на само привидну моћ јунака да тумачи своје казивање и открива његову суштинску неспособност

---

<sup>13</sup> „Таква примењена наративна стратегија читаоца наводи на помисао да се приповедање које се пред њим развија зачиње у самој суштини живота, јер се и сама суштина живота најефектније артикулише кроз причу и причање“ (Ивков 2003: 9).

саопштавања (Јеремић: 162-164), што нас доводи до кључних, раније истицаних, ефеката хомодијегетичке нарације.

Већ смо имали прилике да покажемо да је хомодијегетички приповедач, иначе необично обдарен моћима спонтаног и једноставног казивања, по правилу недовољно способан да потпуно овлада предметом сопственог приповедања и да се, суочен са најдубљим истинама сопственог причања и сопствене личности (што је на изванредан начин једно исто), показује немоћним у односу на саму причу. Сказ-казивач у овом смислу, захваљујући маргиналном социјалном положају, може бити само инфериорнији од других. Овде се поново сусрећемо са приповедачком ситуацијом која хомодијегетичку нарацију чини веома погодном за формирање двоструког читања – приповедач прича своју причу, неометан, непосредно, без туђег мешања, али и *сама прича*, без директних интервенција са стране, надилази и његове могућности и његове намере (како је о томе већ казивао скривени Андрићев приповедач у *Проклејој авлији*), да би досегла извесну „истинитост“ вишег типа. Тиме аутентичност казивања надилази пуку реалистичност и „животност“ самог казивача. Изгледа као да приповедач Михаиловићевог романа понавља и још једном потврђује, овог пута у наративном смислу, оно што и иначе карактерише његову судбину: наиме, он, као и у животу, и у свом приповедању бива *вођен силом куда не жели* – да парафразирамо фамозни епиграф ове књиге – и њему самом као да прича „измиче из руку“. Наизглед парадоксално, а ради се заправо о најважнијем уметничком постигнућу ове прозе, наратор подразумеваном читаоцу несвесно успева да *казује и нешто више* од онога што свом непосредном саговорнику у равни наративног света приповеда.

На овом месту се најбоље уочава разлика у односу на хомодијегетички роман претходне генерације писаца. Исповест, дневник, ток мисли приповедача увек су указивали су на сложену психолошку структуру јунака која, као таква, постаје у исто време и средство и циљ приповедања. У сказ-нарацији је, насупрот томе, посебно истакнута немоћ приповедача да мисаоно обухвати стварност и у њој сопствену судбину, мотивисана у тексту његовом доследном конкретизацијом и реалношћу сужене перспективе. Али управо таква, сведена позиција казивача постаје функционална у оквиру уметничке целине. Она недвосмислено упућује на



тражење одговора иза нивоа приказаног, у целини уметничке структуре текста. Уместо „мисаоности“ носилаца судбинских дешавања, тако карактеристичног за модернистички роман у целини, овде се значење „чита“ у сложеном мозаику односа који се на различитим равнима текста остварују. Условно речено: непосредност казивања „живог“ говорника постаје средство да се нагласи „истинитост“ приповедања као уметничке форме.

Сказ коришћен у роману *Каг су цветале тикве* открива суштинске поставке Михаиловићеве поетике уопште. Његове кључне особине препознаћемо, на одговарајући начин трансформисане и у текстовима које је овај аутор писао током седамдесетих.

### 3.3.5.

Михаиловићева интересовања, као и приоритети у погледу примене наративних техника, доживели су снажан преображај, највидљивији, опет, у жанру приповетке. У оквиру краће прозне форме он све чешће и доследније користи традиционалне облике приповедања, без експеримента на нивоу исказа, истражујући при том неке другачије начине достизања, њему тако важне, унутрашње аутентичности текста. Међутим, паралелно са овим тенденцијама, присутно је и упорно настојање да доведе до краја замисао коју, у приповедачком смислу, отвара текст *Каг су цветале тикве* – да коначно створи обимнију *сказ-прозу*. Седамдесетих година Михаиловић пише и објављује два своја можда и најпопуларнија дела овог типа – хомодијегетичке романе *Петријин венац* (1975) и *Чизмаши* (1983). Сасвим заслужено, они ће му донети читаност, награде и славу, и пресудно одредити његов положај у оквиру српске књижевности поменутог периода. Ови романи свакако сведоче о потпуној приповедачкој и уметничкој зрелости писца, али, истовремено, и о заокруживању једног наративног модела коме се овај аутор више неће враћати.

Роман/збирка приповедака/венац приповедака (Радоњић 2003) *Петријин венац*, из много разлога, представља наредни врхунац Михаиловићевог прозног стваралаштва. Овако повољна оцена често је истицана од стране различитих

тумача и свакако почива на више основа. Међутим, ако бисмо се, следећи основну поставку нашег рада, задржали пре свега на разматрању коришћене приповедне технике, и томе још придодали и анализу начина организовања целине дела, открили бисмо да је овај роман у односу на друге Михаиловићеве текстове, заправо без премца. Аутору Петријиних казивања пошло је за руком да на оригиналан и зрео начин искористи и у успелу целину повеже, чини се, све оно што му је претходно писање (и нараторско истраживање на плану сказа) открило – (1) доследно спроведен специфични језик приповедача, (2) брижљиво грађену илузију непосредног казивања, (3) вишеструко функционалну оквирну сцену приповедања и (4) „једноставан“ и упечатљив лик наратора. Коначно, овим делом Михаиловић је остварио и давнашњу амбицију да напише прави *сказ-роман*<sup>14</sup>.

Оно што *сказ* већ на први поглед разликује од других техника – особени језик казивања, у овом тексту је разрађено до запањујућих детаља. Најпре треба поменути језик Петријиног приповедања. Филигранску брижљивост с којом аутор бира лексику и синтаксу главне јунакиње, на прави начин може да осети само неко ко тај говор и сâм познаје. Са друге стране, мења се и тон казивања у односу на текстове настале шездесетих, и у томе важну улогу има управо контекст хуморног доживљаја самог исказа. Хумор и трагедија стоје заједно и прожимају се у овом Михаиловићевом приповедању успелије и смисленије него у било ком другом његовом тексту. Један пажљиви тумач забележио је да „као у самом животу, у њеној причи сечива комике природно и спонтано парају трагичну површину стварности“ (Јанковић 1981: 359). Ради се не само о средству за постизање сложене животне уверљивости приказаних ликова и света већ и о свесно и уметнички доследно изграђеном механизму *дейатетизације* текста (Јанковић 1985: 62). Трагизам који изазива поштовање и ведрина која побуђује дивљење основа су на којој се гради особен однос према приповедачу и главном лику овог романа.

Петријин језик, стваран пажљиво и поступно, делимично заиста почива на традицији хумористичке књижевности (Јеремић 1978: 168), али приповест

---

<sup>14</sup> Једна од неретких парадоксалних ситуација у историји српског романа одиграла се 1975. када је *Петријин венац*, најбоље романескно дело те године, избачено из избора за „роман године“ са образложењем „да не припада жанру романа“.

дословно рачуна на такав иронијски однос према казивачу и казивању. Први утисак који овај лик изазива подразумева благи шок и осмех на уснама, изазван како говором јунакиње тако и карактеристичним начином резонувања. Међутим, док причање лагано одмиче, а необичност локалног говора постаје све мање предмет непосредног читалачког опажања, та инфериорна позиција са почетка романа поступно се мења и преображава. Спонтано и скоро неприметно Петрија, из странице у страницу, прераста у моћног и вештог приповедача способног да својим несвакидашњим умећем слушаоца/читаоца држи разноврсним нитима везаним за своју причу и, попут Шехерезаде, непрестано подсећајући на старе и обећавајући нове приповести, продужава живот и себи и свету који својим казивањима ствара. Притом, доза хумора и присуство извесне *траичне ведрине* до краја остаје важно обележје и овог лика и самог приповедања, што треба истаћи као важну особину и врхунски квалитет *позније* сказа Драгослава Михаиловића.

Иако је за нашу анализу од споредног значаја, треба истаћи да се у овом погледу, без обзира на изванредан број заједничких црта од којих је *траичности судбина* можда само најистакнутија, Петрија ипак појављује као антипод Љуби Сретеновићу из претходног романа: док овог приповедање води у разоткривање истинских размера сопствене животне промашености, она, кроз своја казивања, као да наслућује дубљи смисао постојања. Ову разлику између два приповедача пре свега доводимо у везу са променама које је на нивоу самог исказа Михаиловић учинио. Приметићемо да је присуство, односно одсуство хуморних елемената у једном и другом роману у савреном складу са карактером и одговарајућом *филозофијом живота* свакога од помињаних наратора.

За наше испитивање *хомодијетичкој-сказа*, међутим, још занимљивије од личности приповедача јесте даље ауторово прегнуће учињено на грађењу *оквирне сцене* приповедања. Не губећи ништа од своје уклопљености у свет дела и наративну структуру текста, она далеко премашује улогу формалног повезивања сегмената ове сложене прозне целине. Пажљивије читање открива како *сцена приповедања* у поменутом случају добија и једну нову улогу.

### 3.3.6.

Примећујемо, пре свега, како се у роману *Петријин венац* онај познати индиректни наговештај, за Михаиловића тако карактеристичан, да читалац „слуша“ само једну од мноштва прича, да се укључује у приповедање које траје и пре почетка његовог бележења у тексту („Путник“, „Лилика“, *Каг су цвешале тикве*), овде претвара у основни композицијски принцип. Роман заиста почива на обједињавању (наизглед само механичком) различитих, међусобно одвојених приповести једног истог приповедача. Распоред догађаја у књизи није хронолошки линеаран и не следи временски план фабуле (као што је то било у *Тиквама*). Сложена игра *анимација* и *рефлексивности* којој прибегава наратор формира, на први поглед, неуједначену и некохерентну целину. Читаво дело изгледа као скуп засебних, самосталних казивања различитог обима која наговештавају, прожимају, подразумевају и понекад понављају једно друго, појачавајући тако устисак произвољности и одсуства било какве спољашње организованости.

Јединствени *приповедани свет* романа, поред наратора, јесте оно што остаје заједничко свим казивањима. Такође је то и *оквирна сцена* приповедања која у техничком смислу обезбеђује јединство, али и, на симболичан начин, обележава улазак и указује на излазак из тог света. Приповедање по правилу прати следеће кораке:

- 1) полазак са оквира →
- 2) улазак у једну од приповести →
- 3) повратак на оквир →
- 4) улазак у наредну причу.

Почетак и крај сваке приповедне целине јасно је означен *сигналим* оквира. Тако у једној од приповести (односно сегменту романа), под насловом „Увеличане слике и досадне мачке“, на почетку првог и другог поглавља наилазимо на директна обраћања приповедача подразумеваној наративној инстанци - *слушаоцу казивања* (narratee).

„Не, немам децу. Имала сам с првог мужа. У Вишњевицу. Дабом, близо  
Окно. Ту смо живели.“

*Петријин венац* (Михаиловић 1990: 7)

„Ма не. Ма не плачем. То сам, тако, мало нервозна.(...) Па дабом. Па сигурно да попијем. И више но две три.“

*Петријин венац* (Михаиловић 1990: 10-11)

У следећих неколико поглавља исте приповести, како казивање узима маха, нема таквих повратака на *оквирну сцену*. Приповедање је сада у потпуности окренуто свету Петријине приче и ту остаје све до последњег, осмог поглавља истог сегмента, које почиње реторским питањем приповедача: „Шта је после било?“ и завршетка који коначно враћа причање на оквир и на прекинути разговор о Петријином резигнираном опијању са почетка ове прозне целине.

„Ракија ти је, Петријо, кажем тад, баш добра ствар. Немаш бољу ствар од њу. Уживај Петријо.“

*Петријин венац* (Михаиловић 1990: 40)

И тако бива са сваком од приповести које Петрија упућује свом немом слушаоцу. Али већ је овде потребно указати на једну битну разлику у односу на приповедање у роману *Каг су цвешале Тикве*, што сведочи о свести и настојању аутора да технику прилагоди захтевима жанра, односно конституисању обимније прозне целине. Оно што посебно карактерише и усложњава оквирну сцену *Петријиној венца* јесте жив однос који се успоставља између *приповедача* и *зайисивача* исповести. Искључиво кроз Петријина обраћања саговорнику, као одјек њених питања без одговора, делом се уобличава и овај лик, па скоро да примећујемо извесно зближавање и разумевање између њих какво нисмо могли да опазимо у роману *Каг су цвешале тикве*:

„Седи ако оћеш да слушаш. Запали дуван.  
Страшно ти се ја разболим једно време...“

*Петријин венац* (Михаиловић 1990: 41)

Или на другом месту:

„Је л пушиш?“

Онда запали цигару. Дуван ти је добра ствар. Кад би мушкарци мене слушали, сви би пушили. Ајде ти запали, а ја ћу да ти скувам кафу. Каки је то мушкарац који не пуши?

Ма јок, запали одма. Па ћеш после опет. Ја сваком човеку који дође код мене одма кажем да запали цигару. (...)

Које су ти то цигаре? Бога ти. Мој Миса није те пушио. Овде се таке, чини ми ске, не продају.

Мислиш? Нисам видла. Ал лепо меришу. У, баш лепо.“

*Петријин венац* (Михаиловић 1990: 161)

Разлози за овакву промену једним делом су очигледни. Како је скривање и ишчезавање лика *зайисивача казивања* одавно престало да буде приоритет Михаиловићевог сказа тако је и потреба да се нагласи дистанца између приповедача и подразумеваног писца постала у оквиру овог проседеа – беспредметна. (Узгред, ваља приметити да се Петријин посетилац никад не представља ни као писац.) Након прилично неутралног и неприметног сведока причања из романа *Кад су цветале њикве*, уобличавање и делимично конкретизовање овог лика у *Петријиним венац* постаје и могуће и пожељно у оквиру специфичне атмосфере, тона и структуре дела. Међутим, било би наивно претпостављати да је његов измењени положај случајан. Неми слушалац казивања бива на овај начин непосредније везан за приповедни свет романа, његова позиција адресата Петријиних обраћања функционално је значајнија, а то већ има своје, само на први поглед, скривене разлоге којима морамо поклонити више пажње.

Треба рећи да „изграђенија“ личност слушаоца казивања представља веома важну разлику у структури наратива коју можемо открити приликом поређења два Михаиловићева хомодијегетичка романа. Само условно треба прихватити поставку да се ради о понављању истог метода организовања приповедања као у претходном тексту. Поједностављено речено изгледало би: један исти приповедач, истом саговорнику, говори о свом животу. Додуше, у овом случају он то чини у више различитих и одвојених причања па би наративна поставка само у том погледу била сложенија. Исто као у роману *Кад су цветале њикве*, рекло би се, свако посебно казивање поседује и заједничку *оквирну сцену* која их све и формално повезује.

Међутим, оно што разликује *Петријин венац* у овоме смислу и чини га суштински сложенијом наративном структуром од прозе *Каг су цветале њиве* јесте постајање још једног, додатног, теже уочљивог, али једнако важног *приповедног оквира*. Дакле, поред поменуте сцене казивања која отвара и затвара свет приповедања на почетку и на крају сваке засебне приповести, и читав роман (дакле, књига у целини) поседује још један – *сиољашњи оквир приповедања*, и он ће, између осталог, пресудно утицати на структурисање ове целине у роман, а не у збирку приповедака.

### 3.3.7.

Мада се жанровске проблематике овде дотичемо искључиво из разлога да укажемо на функционалне могућности које *сказ* као изворни хомодијегетички облик у наративном смислу нуди, треба рећи да је теоријско заснивање *венца приповедака* као засебног (наравно: граничног) књижевног жанра у великој мери засновано управо на овом Михаиловићевом делу (Радоњић 2003). За нас је од највећег значаја чињеница да заокруженост и кохерентност овог текста превазилази форму збирке приповедака и да је сасвим оправдано назвати га правим романом. Покушаћемо да поменути двоструки оквир приповедања ближе одредимо.

Речено је већ да наратија по правилу креће из *оквирне сцене*: свака Петријина приповест почиње обраћањем записивачу, ненаметљивом и стрпљивом сведоку њених казивања. Међутим, постоје и два скоро неприметна али веома важна изузетка од овог правила. Први је сâм почетак књиге. Иако по свим осталим особинама наратије изведена у потпуности у маниру остатка приповедања, кратка уводна прича – „Пи воду и ћути“ – ипак излази из круга „обичних“ причања која потом следе. У свом почетном, најкраћем обраћању, мада говори на потпуно исти начин како ће то чинити све до краја романа, главна јунакиња, ипак, „приповеда“ другачије. Значајна разлика је у томе што *оквирна сцена* о којој смо раније говорили, она из које ће кренути сва Петријина казивања, тада још увек није постављена, и то ће бити учињено тек када се на почетку

другог сегмента романа – „Увеличане слике и досадне мачке“ – појави неми сведок њених исповести. Инстанца која у овом првом казивању очигледно недостаје јесте управо поменути, увек присутни, ненаметљиви слушалац казивања – женетовски *narratee* – и његов изостанак, у ствари, пресудно одређује врсту приповедног оквира који нарација формира. Како ће он дословце први пут указати тек у следећем сегменту поставља се логично питање: *коме* се Петрија обраћа на самом почетку романа?

Јасно је да се у првом казивању ради о специфичној приповедачкој позицији *изван* или *изнад* оквирне сцене. То је онај изузетни тренутак нарације када Петрија „говори“ без посредника, када још увек није остварена веза *narrator* ↔ *narratee* карактеристична за сва остала приповедања. Пошто се овде, дакле, не обраћа свом стрпљивом слушаоцу, очигледно је да се врши извесно *прекорачење* за овај текст уобичајене приповедне поставке и комуникациони канал бива успостављен према другој наративној инстанци – Петрија се, наиме, на самом почетку књиге дискретно обраћа (*поздрављеном*) *чишљаоцу*.

Ова чињеница чини статус најкраћег сегмента романа, „Пи воду и ћути“, сасвим посебним и веома важним у оквиру грађења целине дела. Отуд и његова наглашена симболичка функција о чему је и раније исцрпно писано (Јеремић 1978: 174-175; Рибникар 1987: 99-100): он сâм представља увод, пролог и амблем целине. Читалац први пут „чује“ и упознаје Петријин глас, непосредно открива тон, атмосферу, ритам овог текста, али и више од тога – као у неком наизглед немарно склопљеном колажу указују се пред њим и кључни ликови Петријиног живота и причања – доктор Ђоровић и Миса; покрећу се и главне теме – губитак деце, лекари и болест, мука и страдање; чак се супротстављају и два основна принципа дела – *ћушање* (које наратор „из све снаге“ препоручује) и *причање* (коме одмах затим приступа). Све је, дакле, на самом почетку већ дато, али ликови и догађаји, мотиви и теме, кроз многа казивања која следе пронаћи ће и заузети своје право место у причи, и тек на крају зазвучати на јединствен и хармоничан начин у сложеној композицији коју граде. (Ова аналогија са музиком губи на метафоричком а добија на дословном значењу када се присетимо аудитивне компоненте симболичких слика са самог краја романа.)



Поново имамо прилике да се уверимо, и без посебног залажења у тематску структуру текста, колики значај имају приповедни оквири за успостављање уметничке целине Михаиловићевог дела. Спољашњи рам сваког Петријиног казивања, какав смо и раније имали прилике да видимо у хомодијегетичком приповедању, заправо представља *унутрашњи оквир* читавог романа, везивно ткиво између различитих причања. Појава стрпљивог *слушаоца* казивања (the narrator) поуздани је сигнал да се налазимо управо на том, унутрашњем оквиру. Његово одсуство такође је функционално – сва појединачна причања заједно заокружена су јединственим *спољашњим оквиром* који, између осталог, одређује и жанровску природу читавог текста. Без разумевања ове чињенице тешко је кренути у тумачење симболике и значења како појединачних причања тако и целине дела.

Оваква поставка у којој се једним текстом израженог асоцијативног капацитета усмерава значење и симболика читаве романескне целине, није потпуна новина у Михаиловићевом проседеу. Чињеница је само да овог пута бива остварена на посебно упечатљив начин. Треба се, у том смислу, подсетити уводног епиграфа у роману *Каг су цвећале њикве*. Наиме, нешто што је у формалном смислу спољашње самом роману, што припада *њарашексију*, упућује на врло специфично значење и угао под којим се чита и разуме приповедано (Јеремић 1978: 158). И у *Петријином венцу* запажамо готово истоветан поступак, али са том битном разликом што је аутор успео да ове, метафорички речено, својеврсне кључеве за разумевање дела упише у сам текст. Функцију аналогну уводном епиграфу из *Тикава* врши у овом случају прво Петријино обраћање – казивање са *спољашњег оквира*. А његова највећа вредност је управо у томе што представља неразлучиви део самог приповедног ткива, што је технички изведено, ненаметљиво али снажно, на потпуно исти начин као и остатак романа.

Слично је и са завршетком књиге – са оним важним тренутком у приповедању када се спољашњи оквир приповедања логично затвара. Овде, такође, наилазимо на већ испробану поставку из романа *Каг су цвећале њикве*, али овог пута функционално уклопљену у формирање наративног оквира посебне врсте. Казивање се одвија у оквирима једне стварности, подразумева садашње време, док су приповедани догађаји смештени у ближу и даљу прошлост. На крају

причања откривамо већ познату наративну ситуацију – укрштају се и спајају приповедачко и приповедано време (Бал 2000: 42). Време *о коме* се у роману говори сусреће се са временом у *коме* се казује.

Поступак, додуше, јесте сличан али никако није истоветан ономе у претходном Михаиловићевом роману. Овде је много важније обратити пажњу на затварање наративног круга. На последњим страницама овог дугог Петријиног казивања, када се завршава њена поетска визија небеских свирача на сеоском гробљу, из наративног ткива дела поново неприметно нестаје (по други пут) до тада незаобилазни записивач казивања. Не ради се, наравно, ни о каквој приповедачкој недоследности. Управо је обрнуто: Петрија се, као и на почетку романа, обраћа неком „иза“ њега и приповедање, други и последњи пут, излази на свој *сиољашњи оквир*. Тиме се склапа и целина читавог романа који унутар себе садржи неколика обраћања неом саговорнику.

Употребом приповедних оквира и прецизном постављањем наративних инстанци омогућена је суштинска обједињеност засебних казивања без обзира како створену целину коначно назвали. Тематско јединство Петријиних причања њена је најмање важна карактеристика. Без наративнотехничких услова могла би да остане хаотична и нецелисходна, у извесном смислу, какофонична. Оваквом поставком, међутим, дискретно вођена од ненаметљиве уводне теме до снажне завршне оркестрације, претвара се у јединствену, логичну и заокружену симфонију – у један довршени *сказ-роман*.

Пример *Петријиној венца* као врхунца Михаиловићевог сказ-стваралаштва показао је какве уметничке могућности ова хомодијегетичка техника пружа у свом потпуно развијеном облику.

### 3.3.8.

Доба *сīварносне іпрозе* трајало је до краја седамдесетих година. Пример следећег Михаиловићевог романа, *Чизмаша* (1983), најбоље показује да је почетком осамдесетих дошло до извесног засићења овим приповедним обликом (што не умањује вредност овог текста нити може да поништи чињеницу да се

ради о једном од најчитанијих књига осамдесетих). Са позиција анализе приповедне технике посматрано, ипак је мање занимљив од претходног. Михаиловић и у овом случају користи сказ на опробан и проверен начин. Пре свега треба истаћи да је хумор као основно обележје приповедања, већ у *Пејријином венцу* снажно развијен, у овом делу постао потпуно доминантна карактеристика, и то како у равни самог исказа тако и кроз мотивациону структуру и свет дела.

Награђивани најпрестижнијим наградама, обележени моћним и ефектним хумористичким набојем и заводљивом сказ-нарацијом, називани понекад и новим српским пикарским романом (Ивков 2003:10), *Чизмаша*, упркос свему, по многим својим особинама јесу дело у настајању, недовршено и несводиво, које као да стоји на некаквом стваралачком размеђу – проза која представља и поетички резиме претходног писања, али, у исто време, и нови ауторски почетак.

И сама *судбина* овог текста – никада недовршена тротомна структура (Михаиловић 2007: 23) – почиње да бива обележена различитим значењима. Роман остаје снажан наговештај једног приповедања које заправо, у наредна два дела, тек треба да проговори о најважнијим темама (лик главног јунака већ у првој књизи антиципира ломове и робије током читавог српског двадесетог века). Међутим, за нашу истраживачку перспективу од тога је важније да овај текст препознајемо, у наративном смислу, и као свршетак једног ограниченог модела казивања, у суштини истрошеног сопственим понављањем (Јерков 1991: 122), како и сам аутор, много година касније, недвосмислено потврђује: „Замор једне визије, која непрекидно мора да изналази нове и свеже речи, а троши их и долази у опасност да маше већ употребљенима и донекле похабанима, почиње да се показује као замор материјала... Бар што се мог искуства тиче, ја сам тај замор осетио при раду на *Чизмашама*...“ (Михаиловић: 2007:23).

Оно што је, међутим, много интересантније за наше проучавање јесте један другачији покушај постизања *аушениичности приповедања* ван самог сказа који откривамо у *Чизмашама*. Михаиловић, по угледу на ауторе постмодернистичког стваралачког сензибилитета, испробава поигравање са текстовима различите природе, односно укршта текстове документарног типа (преписи из Архива војноисторијског института у Београду) са класичном сказ-хомодијегетичком

нарацијом како би отворио нове могућности за усложњавање семантичког слоја текста.

Посматрано из књижевноисторијске перспективе, овакво „поигравање са документом“ уклапа се у доминантни правац постмодернистичких кретања у српској књижевности крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година. Међутим, од почетка је јасно да наш писац има другачију визију његове употребе од осталих значајних аутора овог периода. Док за главне представнике српске постмодерне, овде пре свега имамо на уму Киша и Пекића, *документи* (прави или фиктивни) улази у свет дела и постаје сижејна основа приче, а његова реконструкција полазиште „постмодерне приповедачке дедукције“ и извориште јединствене нарације (Јерков 1991: 165-174), Михаиловић настоји да два потпуно различита дискурса очува паралелно у тексту. Кроз њихово одвојено и напоредно трајање, очекујући да се тек у процесу читања оствари спонтана интеракција међу њима, покушава да формира контекст одговарајућег типа. Ово дело је само наговештај будућих поетичких опредељења и тематских преокупација Драгослава Михаиловића, који ће се, у том погледу, у наредном периоду приближити другим истакнутим ауторима периода.

Последњи Михаиловићев сказ-роман, *Гори Морава*, објављен 1994. године, упркос томе што би могао да означава повратак наративној техници која је обележила „стварносну прозу“, показује да је аутор кључним питањима приповедног поступка пришао на сасвим другачији начин. Пре свега треба истаћи чињеницу да је у овај роман (циклус приповедака) укључио неке претходно написане и већ објављене текстове у оквиру различити приповедних збирки, дарујући им ново трајање и улогу у сложенијој и захтевнијој прозној структури. Михаиловић се на овај начин укључује, у складу са поетичким тенденцијама раздобља, у својеврсно поигравање са жанровским облицима. Међутим, још је важније да би овај текст својом целином, иако састављен од „разнородног приповедног материјала“, могао бити један од најуспелијих и уметнички најубедљивијих примера жанра *аутиофикције* у српској књижевности. По својим квалитетима Михаиловићев роман свакако би требало да стане у ред таквих наслова какви су *Људи џоворе* Растка Петровића или *Ког Хијерборејаца* Милоша Црњанског.

У исто време, и *Чизмаши* и *Гори Морава*, управо због тога што су били изузетно успешни и читани романи, представљају још једну потврду да је српска књижевност и дефинитивно ушла у ново поетичко раздобље, и да у њему неће бити места за „чисте“ приповедне облике, који, већ тада, неповратно припадају књижевној прошлости.

### 3.4. Данило Киш: улазак у *постмодерну*

#### 3.4.1.

Посматрано из перспективе развоја српске прозе у последњој четвртини двадесетог века, објављивање прве књиге Данила Киша 1962. године, морало би означити једнако важну књижевноисторијску прекретницу какву данас, такође с разлогом, препознајемо када говоримо о изласку Ћосићевих *Корена*, 1954. или Булатовићеве збирке *Ђаволи долазе*, из 1955. године. У том тренутку, међутим, појављивање необичног „двоструког романа“ смештеног између корица исте књиге, *Мансарга/Псалам* 44, из пера младог и још неафирмисаног писца, није представљало догађај који би могао привући озбиљнију пажњу критичара. Па ипак, независно од квалитета објављених дела, већ и сам избор аутора да у заједничком тому штампа два по свему различита наслова указује на занимљив покушај *поиравања са књижевним текстовима*. Нешто касније, током шездесетих и седамдесетих година, након објављивања наредних романа и приповедака овог аутора, *иирање текстом* биће окарактерисано као препознатљив поступак Кишове стваралачке поетике, али, у исто време, и као један од типичних и уобичајених постмодернистичких уметничких захвата (Батлер 2012: 32).

Иако се физичко обједињавање два романа значајно различитих тематских и наративних карактеристика (који, заправо, тек у претпостављеном садејству треба да укажу на сложену ауторску поетику) мора разматрати као *уметнички текст* сам по себи, за наше истраживање је од посебне важности само један од њих, кратка проза *Мансарга*, коју аутор у паратексту и не одређује као роман, већ је назива „сатиричном поемом“. Приповедачки вођен из јасне и доследне хомодијегетичке позиције, овај необични текст, написан још 1960, само наизглед

сличан приповедачком експерименту у романескној форми из педесетих година прошлог века (Константиновић, Бора Ћосић, Угринов), има, заправо, много мање додирних тачака са оновременом модернистичком продукцијом него што би се на први поглед могло претпоставити. Колико год била обележена упадљивом младалачком претенциозношћу и, на моменте, пренаглашеним артизмом, препознатљивим обележјем свих авангардних и изразито модернистичких књижевних наступа, *Мансарга* је својим највећим делом окренута ономе што ће представљати будућност српске прозе, текст који се већ налази „са друге стране модернизма“. Уз извесне ограде, о којима тек морамо говорити, можемо рећи да први Кишов роман указује на поетичке особине препознате од стране историчара литературе као дефинитивни почетак српске постмодерне (Јерков 1992: 15-17), а ми додајемо да се заиста и ради о нашем првом *постмодерном хомодијејетичком роману*.

Ипак, требало би напоменути да овај текст, поред неупитне савремености и наглашене оригиналности, своје далеко али важно упориште проналази у једном слично конципираном приповедном делу, насталом четрдесетак година раније у другачијем поетичком окружењу, из пера, у то време, једнако младог аутора. У многим аспектима, како то у својој студији аргументовано показује Ала Татаренко, кратка *сајтирична њоема* Данила Киша као да се одражава у огледалу свог давнашњег књижевног узора са почетка српске авангарде (Татаренко 2006). Наиме, још једном се уверавамо да се као поетички *џраизвор* сваког иновативног прегнућа у српској књижевност, па тако и поменутог *постмодернисџичкој*, неизоставно појављује и *Дневник о Чарнојевџу* Црњанског. Утицај овог дела на најзначајније текстове српске прозе двадесетог века указује на то да они образују непрекинути низ романа међу којима постоји очигледна унутрашња повезаност, добрим делом заснована управо на истоветном приповедном поступку.

Потпуно игноришући могућности приповедача кога смо у једном од претходних сегмената нашег рада означили као наративни тип *хомодијејетичкој рефлекџора*, изразито популарног, како смо већ показали, у оквирима српске модерне из педесетих, Киш се радије приклања наративном моделу који су користили аутори попут Црњанског или Деснице (у роману *Прољећа Ивана Галеба*), односно за свој романескни првенац бира приповедну форму

*хомодијејетичкој запису*. У верзији овог аутора, међутим, тај запис се значајно разликује, не само од послератног српског модернизма, већ и од свега што смо раније имали прилике да видимо у нашем роману. Наиме, иако текст у дословном смислу подразумева приповедачево исписивање страница дневника (уз неколико придодатих писама), он је, ипак, у много чему другачији како од *Дневника о Чарнојевићу* Црњанског, тако и од романа свих других у овој анализи помињаних аутора. Управо у овим одступањима од приповедачких образаца претходника препознајемо пресудни и неповратни Кишов искорак из владајуће поетичке парадигме краја педесетих и шездесетих година и најаву прозних остварења савремене српске књижевности.

На претходним страницама нашег рада указали смо на то да је сваки од разматраних текстова – оних који су припадали наративном типу *хомодијејетички скриптиор* (*Дневник о Чарнојевићу, Прољећа Ивана Галеба, Дервиш и смрт*) – био обележен приповедањем „фабуле о животу“ (главног јунака) као својим стожерним композиционим принципом. Примарно окренута унутрашњем доживљају света наратора, та прича је, код поменутих аутора српске модерне, управо захваљујући хомодијетичкој перспективи подразумевала и *рејросјекцију* и *рефлексију* приповедача (и средишње личности романа), остварену кроз извесни облик дневничког записа.

Мада је поставка наизглед слична, елементи наративне структуре у Кишовом извођењу ипак стоје унеколико другачије: наиме, поново се, сасвим очекивано, суочавамо са једном врстом *записане историје*, са једним, чини се, од раније већ познатим обликом интимних бележака главног јунака о сопственом животу (могли бисмо рећи: *рилкеовској* типа). Међутим, по први пут у српском роману тај интимни дневник приповедача, не престајући да буде субјективни наративни исказ, у исто време постаје и „прича о настанку романа“. Сама поставка *Мансарде*, са истакнутим метанаративним аспектом приповедања, није сасвим оригинална. Ако бисмо се задржали на поређењу са познатим текстовима европске модерне, Кишов роман можемо представити као „рилкеовске записе“ који се отварају према метанаративном и аутофикционалном тексту, у стилу Жидових *Ковача лажној новца*. У односу на оновремену српску књижевност,



међутим, литерарни првенац младог писца био је више него оригиналан и у правом смислу превратнички текст.

Преображај послератне књижевности започет још педесетих година, покренут искреном тежњом да се уметност ослободи вештачки наметнутих стега соцреализма, ослоњен највећим делом на српску међуратну авангарду, као и на европску модерну прве половине двадесетог века, тек са појавом Данила Киша (и, нешто касније, Борислава Пекића) добија обриси по много чему различите не само од онога што је обележавало нашу приповедну књижевност после Другог светског рата, већ и од читавог литерарног наслеђа ствараног на измаку реализма, почевши од прве фазе српске модерне на почетку столећа.

#### 3.4.2.

Занимљив детаљ, који може значајно допринети јаснијем сагледавању оригиналности Кишовог поступка у оквирима српске књижевности, односи се на спорадично напуштање основне равни приповедања и непосредно коментарисање самог *записа*. Ради се о уобичајеном облику *метанаративној коментара*, познатог из историје романа још од његових почетака (довољно је навести пример Сервантесовог *Дон Кихота*). Слика приповедача који чита сопствени претходно написани текст, својеврсно, модернистима омиљено прекорачење традиционалне наративне границе, била је важан део сваког од три најпознатија дневника српске књижевности о којима смо раније говорили. Код Црњанског, на пример, приповедач поставља питање смисла записивања, а у осталим случајевима најчешће се ради о критичком осврту на до тада записано:

„Коме ја ово пишем? Младићима, можда мом сину бледом и напаћеном.“

*Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1983: 23)

„Прочитао сам ово што сам досад написао, и праснуо у смијех. Што ли сам се дао у филозофирање!“

*Прољећа Ивана Галеба* (Десница 1967: 140)

„Кадјска дужност ми не оставља много времена, и већ одавно нисам завирио у ове списе. А кад сам их се сјетио једне вечери, готово сам посумњао у своје памћење, прочитавши неке листове. Је ли могуће да сам то ја писао, и да сам заиста тако мислио?“

*Дервиш и смрт* (Селимовић 1972: 400-401)

Уношење иронијског отклона, усложњавање односа према причи и самом тексту, могућност делимичне промене наративне перспективе али без нарушавања основне приповедачке поставке, представљају, да подсетимо, најважније ефекте *хомодијегетичког записа*. Оно што Кишов младалачки текст разликује од претходно наведених примера јесте чињеница да, у његовом случају, *аутореференцијални аспекти* тих коментара није привремена и спорадична појава у иначе доследно проведеном приповедачком континууму, како је то по правилу био случај у романима претходника. Напротив, управо поменути *метанаративни њошеницијал* хомодијегетичког записа уобличава најважнији део шире наративне стратегије, односно добија првенство у односу на све остале елементе текста. То се огледа „у намерном мешању перспективе приче и стварности, у огољавању поступка при чему је логика приповедања надређена логици онога што се приповеда“ (Солар 2010: 329). Другим речима, некада основна и неприкосновена „прича о животу“ главног јунака, у *Мансарди* бива замењена „причом о настанку романа (о животу главног јунака)“, која, најједном, добија прворазредни значај и постаје надређена свим осталим аспектима наратива. Референцијалност приповеданог бива доведена у питање и хотимично се нарушава специфичном, а следећи Соларову аргументацију можемо да додамо и, *њосимодерном* сижејном обрадом фабуле.

Коментарисање приповедања хомодијегетичког наратора у нешто старијем послератном роману имало је сасвим другачију функцију. Осим иронијског отклона према „предмету“ приповедања, управо је коментар приповедача требало да потврди *илузију аушеничностии* самог казивања, да појача неопходни утисак веродостојности и самосталности записа (код Селимовића је то постигнуто, како смо показали, још и специфичним двоструким уоквиравањем текста). Коментар је, дакле, колико год наизглед нарушавао успостављени приповедни ток, потврђивао референцијалност приповеданог као његову најважнију особину.

Постизање ефекта „истинитости испричаног“ откривамо као упоришну тачку целовите уметничке замисли старијег романа<sup>15</sup>. Треба додати да у истом смислу препознајемо и настојање аутора *с̄иварносне ѓрозе* да изграде и нагласе *аӯтентичност̄* како сопствених прича тако и представљеног света.

Са друге стране, учестали нараторови коментари у *Мансарга* имају управо супротан ефекат. Уместо да појачају утисак веродостојности приче они упорно релативизују њену аутентичност, доводе у питање њен референцијални статус. Увек када се приповедање „приближи“ облику традиционалног вођења радње, приповедач изненада прекида наративни ток и, поигравајући се са различитим конвенцијама старијег романа, својим коментарима хотимично нарушава „стварност“ изграђеног наративног света.

„Очи јој нагло потамнеше, а трепавице јој се облише тамним пелудом. Лаута паде са треском у танку сламу. Из ње се изви један меки акорд, какав нико никад није чуо. Као да су прсти сумрака пребирали по жицама.

*Нишӣа није даље у овом ѓренӯику од мојих амбиција не̄го ѓисање љубавно̄ романа. [...] Ја не желим да ѓравим сервис за чај, не̄го крист̄але...“*

*Мансарга* (Киш 2014: 21)

Киш у овом случају користи и различити облик текста (курзив), додуше, не увек доследно, како би обележио управо онај део наратива који не припада традиционалном приповедном облику. „Прича о животу јунака“ на овај начин престаје да буде аутономна и саморазумљива. Разорене референцијалности, нарушене кохерентности, она се претвара у почетну тачку другачије наративне стратегије, тражени повод да се проговори о нечему што за нову генерацију аутора постаје много важније од „истинитости“ приказаног света или аутентичности испричаних прича. Примарна тема за ауторе нове приповедачке парадигме и није остварена предметност књижевног текста, већ с̄ам поступак књижевног обликовања.

Међутим, претпостављена *ме̄шанарат̄ивна* компонента текста не мора нужно, сама по себи, да буде уметнички вредна. Она би, заправо, у вредносном

---

<sup>15</sup> Овде се мисли на „старији роман“ у историјскопоетичком смислу, јер је Селимовићев роман *Дервиш и смрт̄* објављен пар година после *Мансарге*.

смислу могла бити и сасвим ирелевантна, када као најзначајније постигнуће нове приповедачке поставке не бисмо открили чињеницу да поменуто свесно растакање илузије казивања на њеном површинском нивоу, ипак, „по дубини“, успева да сачува претходно започету причу о главном јунаку (Јерков 1991: 96-97). Наиме, управо захваљујући хомодијегетичкој позицији наратора, иронијско уоквиравање и наглашавање *поетичких проблема* књижевног обликовања омогућава да се они „врате“ у свет дела и постану (најважнији) део „стварних“ животних изазова пред којима стоји приповедач као средишњи лик романа. Поетичка питања, иако примарна и доминантна у тексту, не остају изолована и сама себи довољна, већ се плански укрштају са етичким, естетичким, онтолошким, егзистенцијалним питањима (хипотетички и идеолошким, што није случај у првом Кишовом роману, али ће постати већ у наредном), која током приповедања себи поставља, и у извесном смислу их и разрешава, главни јунак.

Проблематизовање онтолошког и егзистенцијалног статуса јунака није било постмодернистички изум и требало би се подсетити чињенице да је својеврсно поигравање на граници између јаве и сна имало једнако важну улогу и у текстовима већине аутора доба модерне. Нама су најближи примери из романа Црњанског и Селимовића, код којих, међутим, спорадично разарање референцијалности приче никада није тежило да обухвати читаву приказану предметност нити све јунаке њихове прозе (поготово не главног) и представљало је планирано одступање од претходно успостављеног света књижевног дела. Само захваљујући израженој референцијалности основне приче, поједини сегменти романа двојице писаца о којима смо говорили на претходним странама нашег истраживања, управо они кључни за уобличавање уметничке целovitости њихових текстова („Сан Петра Рајића“ из *Дневника о Чарнојевићу* или „Прича о Исхаку“ из романа *Дервиш и смрт*), могли су играти улогу контрапункта и откривати семантичке потенцијале учитавања подсвесног или симболичког у значењско ткиво централне приче. Они су хотимице били контрастно постављени у односу на остатак приповедања које је на једном дубљем нивоу, упркос намерама аутора модерне, (чак и код Црњанског) обележено недвосмислено реалистичким односом према стварности.

Код Киша поменута *разирагња референцијалности* испричаног бива проширена на текст у целини: „приказани свет“ *Мансарге* поседује исту меру „онтолошке неодређености“ као и помињани одломци и издвојени сегменти романа његових старијих претходника. Још важније од тога: некадашње брисање границе између сна и јаве, карактеристично за модернистички покрет, код Киша се претвара у радикалнији облик разарања миметичке природе књижевног текста – у брисање границе између живота и реалности (Татаренко 2006).

У овом смислу треба признати да Киш ипак остаје на трагу снажног експериментаторског замаха карактеристичног за поједине утицајне ауторе српске прозе педесетих (Костантиновић, Вучо, Бора Ћосић, Угринов). Међутим, разлика у приступу је очигледна: приповедач *Мансарге*, „модернистички“ суочен са егзистенцијалним парадоксима људског живота, у далеко већој мери посвећен је не њима самима, већ проблемима њиховог књижевног представљања. Другим речима: пошто „прича о настанку текста“ у структури приповедања постаје далеко важнија од јунакове животне приче, као год и од његовог *психолошког профил*а или *стања свести*, отуд се искључиво кроз *причу о тексту* могу „решавати“ и сва друга питања. Међутим, наизглед парадоксално, управо таква *нарајивна позиција* нуди излаз из бесперспективности давно започетог експеримента са разарањем конвенција реалистичког приповедања. Њена поставка отвара могућност да се поново исприча, овог пута као прича о тексту (и текстовима), од стране модернизма превазиђена *прича (о животи)*. Наиме, како то обајшњава посвећени проучавалац српске постмодерне, док приповедач *Мансарге* коментарише сопствени текст „његова поетичка сазнања, обележена духом романескног нихилизма, не захтевају и деструкцију самог приповедања“ (Јерков 1992: 16).

Тако, на пример, прича о љубавном сусрету главног јунака и његове Еуридике (а, захваљујући именима ликова, у подтексту се отвара једна још старија прича – мит о Орфеју) неће остати само на нивоу алузија и спољашних међутекстуалних веза, већ ће се овог пута и дословно претворити у текст преузет из друге књиге: *Чаробни бреј* Томаса Мана и сусрет Ханса Кастропа и госпође Шоша. Завршетак четвртог поглавља *Мансарге*, под називом „Повратак“, закључно са описом приповедача коме, док лагано тоне у сан, књига из које је

претходно цитиран поменути одломак испада из руке и са треском удара о под, превазилази сваки облик коментара хомодијегетичког приповедача који смо до тог тренутка имали прилике да прочитамо у нашој књижевности и најављује сасвим ново поглавље српске литературе – *доба њосѝмодерне*.

Треба напоменути да речени појам уводимо потпуно свесни његове књижевнотеоријске и књижевноисторијске условности и релативности<sup>16</sup>, али га овде користимо превасходно у једном ограниченом смислу. Наиме, желимо да укажемо на чињеницу да смо у српској књижевности након педесетих година могли да пратимо како се, кроз модернистички бунт и радикални приповедачки експеримент, завршава процес постепеног ослобађања од идеолошки наметнутих поетичких ограничења првог послератног периода. Међутим, већ током шездесетих и седамдесетих година појављују се први књижевни текстови стварани у другачијем поетичком кључу. И као што ће соцреалистички модел књижевног обликовања, упркос сопственој депласираности, захваљујући идеолошкој инерцији опстајати све до краја осамдесетих, а књижевна дела у духу модернизма бити објављивана до краја века и касније, најзначајнији аутори последње четвртине столећа ствараће у поетичком маниру који није јединствен, али је очигледно различит и од једних и од других раније доминантних. За ове писце рећи ћемо да припадају *њосѝмодерни*, а наше истраживање зауставиће се на Кишу и Пекићу, ауторима који су, заправо, најавили и представили нову поетичку парадигму, али су то учинили уметнички најубедљивије, постављајући високе стандарде нове српске књижевности. Дела ове двојице писаца представљају књижевноисторијски завршетак процеса започетог још почетком двадесетог века напуштањем поетике реализма и уласком у модерно и експеримент. За наше истраживање је драгоцен сазнање да су први постмодерни романи српске књижевности по правилу били хомодијегетичког типа.

---

<sup>16</sup> „На питање: ‘Како говорити о постмодернизму?’, одговор може гласити напросто: ‘Никако.’ Надам се да вас неће разочарати ако кажем да ми се баш такав одговор чини оправданим...” (Солар 2010: 323).

### 3.4.3.

У једном тексту у коме се као основна тема поставља проблематизовање и непрестано преиспитивање ауторских стратегија обликовања књижевног света, очекивано је да и разматрање *хомодијегетичког приповедања*, управо оног које је употребљено у њему самом, такође нађе своје место међу важним поетичким питањима покренутим у метанаративном слоју приче. Отуд не изненађује што избор приповедног поступка бива тематизован још у уводним поглављима Кишове *Мансарге*, у тренутку када главни јунак и наратор изненада прекида започету приповедну нит, која прати једну наизглед „обичну“ љубавну причу, и обраћа се (у писму?) свом пријатељу Игору (наредном у низу *духовних двојника* и приповедачевих животних сапутника какве смо већ много пута сусрели у српском хомодијегетичком роману).

На овом месту приповедни ток почиње да се рачва у два различита правца: у равни света романа наратор наставља полемику са својим пријатељем, такође учесником у радњи, али у исто време настоји да оправда и сопствени наративни избор. Први пут после *Проклеће авлије* имамо прилике да видимо како се, у српском роману, у приповедање уводи рефлексивна теоријског типа, и то она која се директно тиче примењеног приповедног поступка:

Опет ме, Јарче-Мудријашу, кориш због егоизма. Пишеш ми: Било би боље да напишеш један роман [...] да би се тако „ослободио првог хица“ (овде си погрешно - ниси ваљда намерно! - откуцао хица место лица. Заправо, на шта си мислио: ослободити се првог лица или првог хица? Не заборави да ми то објасниш.) [...]

Довољно је преко главе што се и ја морам као некакво Ја понављати из странице у страницу, као да сам каква измишљотина или фабулан. Или фантом.

*Мансарга* (Киш 2014: 22-23)

Питање приповедног поступка Киш подиже на степен фундаменталног поетичког проблема и, у извесном смислу, тиме на самом почетку разрешава многе дилеме везане за статус наративне инстанце. У овом случају снажан иронијски отклон према приповедању у првом лицу не омета приповедача да причу *хомодијегетички* изведе до самог краја, већ, напротив, представља својеврсни унутартекстуални алиби за одабрану приповедачку перспективу.

Међутим, Киш тиме индиректно указује и на неколико деценија модернистичког презира према приповедним конвенцијама предмодерног доба и алудира на чињеницу да заправо више не постоји ни један по себи достојан и оправдан наративни облик који би се могао узети без резерве. Отуд сваки приповедачки поступак унапред подразумева компромис и пристајање на игру која припада времену када су наративне конвенције биле могуће, прихватљиве и неизбежне, односно ономе што би се, из перспективе друге половине двадесетог века, могло назвати детињством књижевног стваралаштва. Како изаћи на крај са стваралачком премисом „потрошеног“ модернизма по којој сваки нови наративни избор почиње да изгледа наивно и постаје једнако неуверљив као било који претходни јер рачуна на илузију која је одавно изгубила уметничко оправдање.

За разлику од Пекића коме ће иронија послужити као „спасоносна“ формула за успостављање двоструког (и вишеструког) односа према тексту и тиме омогућити нови живот традиционалној Причи, Киш бира другачији поетички план. Овај аутор одлучује да оголи и проблематизује сваки аспект књижевног стваралаштва и Причу омогући као (коллатерални) део одговора на теоријске дилеме самог приповедања. Темељно књижевнотеоријски образован, Киш заиста делује као аутор који је у стању да проблематику уметничког стварања доведе у први план једног романескног текста (и да своје поетичке ставове уверљиво брани од различитих књижевних и некњижевних напада). Међутим, успех његове прозе неће бити последица познавања поетичких проблема нити ауторове неспорне књижевнотеоријске ерудиције, већ настојања да се *Прича* поново исприча на начин који ће успети да превазиђе деструктивне поставке модернизма. Управо успостављање непосредне и функционалне везе између *приповедања* и *теорије приповедања*, између *наративној* и *метанаративној* у Кишовој прози, као и њихов готово до савршенства усклађен однос, представља ону „магичну формулу“ која ће приповетке и романе овог аутора учинити врхунским делима наше савремене књижевности.

Читање Кишових текстова након *Мансарге* указује на то да је млади писац, након што се коначно „ослободио првог хица“, заиста тежио да се „реши и првог наративног лица“, али то ипак није учинио пре него што је у свом наредном роману, *Башија и њејео*, хомодијегетичку позицију приповедача искористио на



другачији и оригиналнији начин од свих раније анализираних примера укључујући и његов сопствени романескни првенац. У исто време, његова нова књига открива и смисао обједињавања два романа у претходној, односно повезује обе главне теме у њима покренуте. Двоструки романескни првенац младог аутора, *Мансарга/Псалам 44*, може се читати као *Пролог* роману *Башиа, њејео*, који, опет, ваља читати као део *Породичног циркуса*, још шире приповедне целине. Киш на овај начин, још као релативно млад писац, показује задивљујућу зрелост и готово *џрусовски* композицијски план у коме сваки објављени текст игра своју специфичну улогу. У оквиру ове сложене романескне замисли, аутор објављује 1972. године, као завршно поглавље јединствене трилогије (она укључује и збирку приповедака *Рани јаги*), свој последњи и вероватно најцењенији роман – *Пешичаник*. Овај текст, међутим, захваљујући *хетеродијејетичком* приповедачком плану, не улази у наш истраживачки корпус. Иако и у њему има хомодијегетичке наративне, она више није доминантна приповедачка позиција и аутор се, остајући веран својим много раније уобличеним поетичким постулатима, поигравајући се овог пута не само различитим текстовима него и различитим приповедачким позицијама и жанровима, окреће сасвим другачијој наративној стратегији. На овај начин је чак и давно дато обећање, још у почетним поглављима *Мансарге*, о обавези напуштања првог приповедног лица, на крају циклуса и формално испуњено.

#### 3.4.4.

Колико год, поготово данас, са дистанце дуже од пола столећа, *Мансарга* деловала као изразито нова и поетички манифестна књига младог аутора, тек је у свом наредном роману, објављеном само пар година касније, Киш показао уметничку зрелост и приповедачку вештину која ће га, уосталом, и довести у сам врх савремене српске књижевности. У погледу наративнотехничких особина текста овај аутор је заправо разрадио и усавршио све оне поступке најављене у претходном роману, чинећи их функционалнијим, смисленијим и, овог пута, неупоредиво уметнички релеватнијим него што је то био случај у *Мансарги*. Са

позиција нашег истраживачког приступа, роман *Башиџа, њејео*, објављен 1965. године, без двоумљења треба сврстати у ред правих ремек-дела хомодијегетичког низа.

Најважнија разлика у односу на *Мансаргу* уочава се у наглашеном смиривању експериментаторског замаха. То се односи пре свега на учвршћивање и затезање приповедне конструкције романа и, у извеном смислу, представља повратак на један готово традиционални облик фабуле. Заиста, прича о приповедачевом детињству, која чини тематску окосницу романа *Башиџа, њејео*, испричана ретроспективним поступком одраслог наратора, али пропуштена кроз визуру детиње свести његовог *некадашњеј ја*, можемо препознати и као *класични*, рекло би се: уобичајени део хомодијегетички приповеданих текстова (посебно је уочљива сличност са првим сегментом Десничиних *Прољећа Ивана Галеба*).

*Ауџагијејетичка* у дословном смислу јесу прва два, затим последња два, односно једанаесто и дванаесто, као и пето и шесто, средишња поглавља романа. Међутим, поменута прича о приповедачевом детињству, иако крајње субјективна и интимна, од самог почетка егоцентрично постављена, обухвата само половину романа и функционише, заправо, не као главна већ као *оквирна њрича* целине. У композиционом смислу искоришћена је као прича-мамац која треба читаоца да неосетно поведе до унутрашње, средишње фабуле, а то је *њрича о* (приповедачевом) *оцу*. Наравно, Киш и ову врсту наративне стратегије не оставља, како би то вероватно учинили аутори модерне, да једноставно „дејствује“ из задњег плана, већ је, веран свом уметничком креду, доводи у саму жижу метанаративне расправе и не пропушта прилику да је током саме нарације прокоментарише. Негде на половини романа приповедач нас „зачуђено“ обавештава о томе да су његови планови са самим текстом пошли изненађујућим путем:

„Тако, сасвим неочекивано и непредвиђено, ова историја, ова скаска, постаје све више историја мог оца, историја генијалног Едуарда Сама. [...] Пред њом падају у засенак себичне историје, оне о мојој мајци, о мојој сестри и о мени самом, историје годишњих доба и пејзажа.“

*Башиџа, њејео* (Киш 1969: 129)

Идеја да се композиција романа организује као двострука прича није посебно оригинална. Подсећамо да су је користили још наши најстарији хомодијегетички романописци о којима смо говорили раније – Игњатовић у *Милану Наранџићу* и Комарчић у *Једном разореном уму*. Киш, попут својих далеких претходника, у овом роману комбинује управо две основне позиције хомодијегетичког приповедача о којима говори Женет (Genette 1983: 245), са једне стране главни јунак је и наратор сопствене приче и, са друге, исти приповедач налази се у позицији непосредног посматрача збивања чији је главни лик неко други (у овом случају: приповедачев отац). Дечак Андреас Сам, аутодијегетички наратор оквирне приче, неприметно постаје хомодијегетички сведок у унутрашњој „причи о оцу“, као што је то, уосталом, био и Милан Наранџић у односу на Бранка Орлића или Комарчићев Стева према своме духовном и физичком двојнику Вељи.

Кишов приповедач, међутим, сагласно новој (постмодерној) поетичкој парадигми, не може просто да преузме наслеђени наративни образац претходних епоха. Неопходно је да се током приповедања изврши „огољавање поступка“, да наратор себи (и читаоцу) освести чин писања, и у исто време покаже у којој мери је и он сâм „дефинисан“ својом двоструком улогом. Отуд су аутореференцијални коментари током приповедања једнако важни за причу колико и низови догађаја из нараторовог живота или из живота његовог оца. Они постају кључни у тренуцима када приповедач, не успевајући да доврши сопствену (аутодијегетичку) причу, обележен раније помињаним „духом романескног ниҳилизма“ (Јерков 1992: 16), указује на сопствену немоћ да до краја уобличи и „Причу о оцу“.

Откако је генијална фигура мог оца нестала из ове приче, из овог романа – све се расточило, разуздало. Његова моћна појава, његов ауторитет, па чак и његово име, његови славни реквизити, били су довољни да држе потку приче у чврстим оквирима [...]

*Башића, његово* (Киш 1969: 193)

Користећи иронични отклон према сопственим приповедачким могућностима (као, уосталом, и према могућностима књижевности да прикаже

живот) Кишов приповедач успева да обе приче заокружи и доведе до логичног краја: са једне стране имамо симболички нестанак оца, као централне личности романа, уз свест да је заправо страдао у концентрационом логору, и, у исто време, завршетак детињства дечака-наратора који на самом крају, опет симболично, кроз стварање прве песме, постаје књижевник, онај који ће „Причу о оцу“ касније и написати.

Ово је посебно важно за девето поглавље, приповедачки изузетак у односу на остатак романа, и у исто време најаву Кишове будуће наративне поставке, онакве каква ће обележити његову прозу у време када се коначно буде „ослободила“ првог приповедног лица. У поменутом поглављу (кулминацији унутрашње приче романа) приповедач је привремено променио своју изворну позицију и готово се неприметно претворио у *хетеродијетичкој скриптора*, управо онаквог каквог ћемо препознати у неким деловима *Пешичаника*, а још изразитије у његовим, касније објављеним, збиркама приповедака. То је онај исти минуциозни историчар/записничар/ерудита који ће са објективном дистанцом истраживача и са субјективном страшћу посвећеника казивати приче обухваћене збиркама *Гробница за Бориса Давидовича* и *Енциклопедија мртвих*.

#### 3.4.5.

Друга важна особине Кишове хомодијетичке прозе, за коју бисмо могли рећи и да је постмодернистичка у највећој мери, јесте очекивано *поштравање са текстовима*. Поступак коришћен у *Мансарги*, пре свега као начин да се у текст уведе метапоетичка проблематика, у роману *Башића, њејео* постаје незаобилазни сижејни замајац наратива. Ова особина важи за обе стожерне приче романа („О дечаку-приповедачу“ и „Прича о Оцу“) које се, иако блиске традиционалном моделу књижевне репрезентације, у исто време претварају и у својеврсне „приче о текстовима“.

Прва од њих, она коју приповедач Андреас Сам води као аутодијетичку евокацију сопственог детињства, паралелно се ишчитава кроз попис лектире која није само обележила дечаково одрастање већ у највећој мери уобличио и његову

личност. Часописи, петпарачки романи, класици светске књижевности, Библија, једнако су део *башиће* јунаковог детињства као и читав *остали свет* што га у то време окружује: мајка, сестра, возови, путовања...

Више је него значајно отварање ове теме већ на првим страницама књиге, када се извесна госпођица Вајс уводи у свет дела. Њено појављивање, наизглед мотивацијски недовољно оправдано, требало би, заправо, да делује као рано упозорење читаоцу, својеврсна најава проблематичног онтолошког статуса јунака на граници између фиктивног и стварног (историјског) у причи која одмах, након ове епизоде, следи. Необични опис физичког изгледа једне маргиналне личности романа има функцију која превазилази стилску необичност и уметничку веродостојност и пре свега треба да потврди њену фиктивну и фикционалну, а не референцијалну природу.

„Фројлајн Вајс, стара Немица [...] Лице јој је претворено, старошћу и болештинама, у једну тамну каљугу. [...] Та хрпа оглоданих костију, то мицање, то хрптање, то је читав један генијални и петпарачки роман, последње заглавље излизане књиге, пуне сјаја, светковина и пораза.

[...] Стењући и испуштајући неке болне дубинске гласове, сличне плачу, она пролази крај нас, као кад се преврћу прљаве, пожутеле странице неког офуцаног романа.“

*Башића, њејео* (Киш 1969: 8-9)

Стара фројлајн Вајс, детаљно представљена на почетку романа као лик-роман биће ускоро потпуно заборављена, али ће паралелно са казивањима о детињству приповедача кренути низ текстова-ликова (у смислу: јунака и учесника у радњи) који ће пратити сваки период дечаковог одрастања и сазревања. Почевши од илустрованих журнала, јединог доступног штива најранијег детињства, преко петпарачких, криминалистичких и авантуристичких романа, на самом почетку школовања и укључивања у друштво, *Дечака Павлове улице*, Ференца Молнара, и Шатобријана у доба учења, све до завршног ишчитавања библијских прича које обележавају кулминацију читалачке авантуре приповедача, али, такође, представљају и врхунац периода којим се детињство завршава.

„Књига мог живота, књига која је оставила у мени дубоке и далекосежне трагове, књига из које су се регрутовали фантоми мојих мора и мојих фантазија, откриће које је бацало у засенак инкриминисани очев *Ред вожње*, књига која се упијала у моју крв и мој мозак, постепено, годинама, између грешних и небулозних чланака илустрованих журнала, између *Кајетана Сребрној звона*, *Лейошце у кавезу*, *Човек, коњ, њас* и других, то је била *Мала школска Библија*...“

*Башица, Њејо* (Киш 1969: 90)

Сваки догађај у животу приповедача повезан је, на више нивоа, са текстовима које је упознавао током одрастања. Библиотека поменутих наслова обухвата, у метафоричком смислу, сву књижевност: од *Еја о Гилиамешу* до Марксовог *Кајшијала*. Како смо већ напоменули, такође на симболички начин, оквирна прича о дечаку и читав роман завршава се тренутком када је, на прагу младости, написао први сопствени текст, односно песму, и сâм ушао у свет литературе, овог пута као књижевник.

Средишња фабула романа – *Прича о оцу* још је драматичније одређена текстовима који се у њој појављују, уз важну разлику да сада, осим очеве лектире, кључну улогу добија додатна хомодијегетичка перспектива, текстови које је он сам написао. Онеобичавање догађаја из очевог живота, који су, колико год деловали бурлескно и комично, неумитно водили једном једином, трагичном, исходу, и у том смислу били очекивани, постигнути су кроз двоструко посредовање: оно је подразумевало не само казивање хомодијегетичког приповедача као детета, већ и његово позније суочавање са сачуваним, као и присећање изгубљених текстова – једином сведочанству о очевом постојању.

Добар пример за речени Кишов поступак јесте епизода са очевим одласком у радну бригаду на почетку рата, у исто време и антиципација његове касније интернације и страдања. Читав сегмент дат је кроз укрштање догађаја из две перспективе. Једну формирају дечакова сећања, непоуздана и фрагментарна, а другу представља очево писмо Комесаријату, као болно трагикомично сведочанство о његовом узалудном отпору.

„Причу о оцу“, као и саму личност овог необичног гротескног јунака, немогуће је одвојити од његовог животног дела и средишњег *Текста* читаве романескне композиције: *Ред вожње аутобуској, бродској, железничкој и*

*авионској саобраћаја*, који заправо постаје роман у роману и, у исто време, равноправни учесник у догађајима две приче. Овај текст представља својеврсну спону која их чини јединственим казивањем. Међутим, још је значајније да *Рег вожње* Едуарда Сама повезује приповедача са изгубљеним оцем на дубљи начин него што би то могла учинити непоуздана и магловита сећања из детињства у којима је отац остао само нејасна успомена. Отац-писац појављује се као двојник приповедачев, али не двојник оног дечака приврженог мајци, главног јунака оквирне приче, на чије је тегобно одрастање утицао колико и несрећне историјске околности његовог детињства, већ оног старијег, који се подухватио уметничког стварања покушавајући да оствари сопствени *Рег вожње*, да и сâм да одговор на питање: *како оћиућивати...*

Потреба да се истинитост приче, чија је референцијалност нарушена различитим постмодернистичким наративним стратегијама, потражи у нечему што представља метафикционално поље сазнања, огледа се у трагању за аутентичношћу приповеданог кроз укрштање историјског на *микро* и *макро* плану. Код Киша је то, са једне стране, *ауџобиоџрафско* (опсесивна тема овог аутора у вези са личном и породичном историјом), а са друге, *оћићиестџоријско*, у вези са погромом јеврејског народа, односно *факћуално* у једном дословном значењу те речи. Очева необична, трагикомична, апсурдна и гротескна фигура у свим преливима њене сложености бива омогућена чињеницом да је његово страдање било део светскоисторијске чињенице јеврејског холокауста. Истинитост овог типа представља најдубљи основ приче и омогућава различита, пре свега поетичка поигравања са јунаком и текстом на различитим нивоима. Оно што обезбеђује *тежину* причи јесте њена неупитна истинитост у „последњој“ инстанци, која је повезана са коначном судбином главног јунака (а ова је, опет, део шире историјске трагедије једног народа).

Аутентичност казивања, заснована на својеврсним историјским истинама првог реда, бива, помало парадоксално, додатно појачана сваким прекорачењем референцијалног. Отуд долази до посезања за документима (посебно карактеристично за последњу фазу Кишовог стварања) и њиховог хотимичног укрштања са аутобиографским, што нас враћа на истакнути положај аутофикције као једног од жанровски „нових“ облика карактеристичних за роман последње

четвртине двадесетог века. Колико год својим формалним обележјима (наиме, приповедач романа зове се Андреас Сам, његов отац – Едуард Сам) проза Данила Киш била фикционално постављена, она је много више аутобиографски заснована него што је то случај са већином правих аутобиографија.

Кишов приповедачки поступак, јасно *посимодернисички* замишљен и изведен, очигледно различит у односу на већину других текстова са краја шездесетих и почетка седамдесетих година, једним делом и даље остаје у кругу поетике модерне. То се пре свега односи на положај главног јунака-приповедача приче, који је задржао све особине централних ликова претходног књижевно-историјског периода. Наиме, Кишов приповедач је писац, уметник, у великој мери интелектуално надмоћан у односу на околину (често захваљујући иронијском отклону према свету), хиперсензибилан и ломљив на нивоу личности, управо онакав какви су, по правилу, били главни јунаци модерне од њених почетака у светској и домаћој књижевности. Приповедачев однос према свету и литератури јасно указује на својеврсну *елијасичку* *поставку*, која, у једном много дужем књижевноисторијском периоду – од романтизма до модерне, представља основну перспективу „правог“ уметничког стварања.

Већ су писци *сиварносне* *ипрозе* увели, условно речено – на мала врата, људе са друштвене и географске маргине као централне ликове савремене књижевности. У наредном периоду такав јунак ће своје место коначно и потврдити, а брисање сваке, па и вешто прикривене, границе између *иривијално* и *елијино* у уметности, дефинитивно ће означити почетак нове *не-модерне* књижевне парадигме последње четвртине двадесетог века.



### 3.5. Борислав Пекић: стратегија пронађеног рукописа

#### 3.5.1.

У време када се „обнова и преображај критичког реализма“, као и ново дефинисање односа књижевности према „стварности“ у модерној литератури, постављају као кључна питања савремене српске прозе (Палавестра 1972: 297), Борислав Пекић својим првим романом/циклусом приповедака, *Време чуда* (1965), чија је радња десетинама векова удаљена од „савременог друштвеног тренутка“, дискретно, готово неприметно, врши тако делекосежну инверзију устаљеног односа између *ѿекѿѿа* и *свеѿѿа* да ће, у том тренутку непрепознат, двадесетак година касније тај измењени *оѿнос* обележити даљи развитак наше књижевности неупоредиво снажније него све поетичке, философске и идеолошке расправе из шездесетих година. Подразумевану логичку поставку да „стварност“ одређује текст, односно да текст нужно мора успоставити некакав однос према неприкосновеној „стварности“ (реалистички, фантастични, симболички, алегоријски итд), овај аутор у потпуности преокреће. У Пекићевом роману догађа се да један текст (па макар то и не био било какав текст, већ библијско пророчанство) одређује стварност, односно стварност је та која се *мора* саобразити тексту.

Већ својим првим приповедним делом Борислав Пекић се представља као потпуно другачија „књижевна појава“ у односу на шаролико модернистичко окружење шездесетих, а однос према „пронађеном“ тексту, који постаје тематско и композицијско средиште његових наредних романа, чини га, у то време, блиским једино Данилу Кишу. У том смислу можемо говорити и о снажном заједничком утицају стваралаштва ове двојице писаца, током шездесетих и седамдесетих, на генерације млађих аутора. Посматрано из истраживачке

перспективе почетка XXI века, њихова дела сада нам изгледају као очигледна прекретница у савременој српској прози, упркос томе што су обојица релативно кратко (не дуже од три деценије) деловала на нашој књижевној сцени и, при том, највећи део тог времена провели у емиграцији као „добровољни“ изгнаници.

Пекићев положај у овом случају још је занимљивији пошто, за разлику од Кишовог младалачког али изразито самоувереног уласка у српску књижевност почетком шездесетих (имао је 25 година када је као дипломирани студент компаратистике написао прву књигу, и поседовао је пуну свест о свом статусу и месту у савременој литератури), појава овог другог, нешто старијег писца, могла би се упоредити са доласком ненаметљивог госта, неког ко не изгледа да у будућности може битније утицати на магистралне токове српске литературе. Значај овог аутора, међутим, од тада, из деценије у деценију, непрестано расте, а то посебно важи за теоријску мисао почетка новог века која управо у Пекићу препознаје кључну фигуру српске књижевности последњег раздобља (Пјановић, Јерков 2009).

Оно што Пекића доводи у средиште нашег истраживања јесте употреба *хомодијегетичког приповедања*, и то управо *хомодијегетичког записа*, које ће обележити почетни стваралачки круг прозе овог аутора, у чему се, такође, може уочити сличност са Данилом Кишом. За наше истраживање је, поред првог хомодијегетичког, а другог по реду објављеног Пекићевог романа, *Ходочашће Арсенија Њејована* (1970), посебно важна неформална прозна трилогија, писана крајем шездесетих и почетком седамдесетих (прва два романа су завршена чак и пре *Ходочашћа*), а објављена тек у другој половини осме деценије – *Усијење и суноврати Икара Губелкијана* (1975), *Одбрана и последњи дани* (1977) и *Како ујокојити вампира* (1977). Након ове хомодијегетичким приповедањем обележене прозе, Пекић започиње наредни, другачији циклус свог изузетно плодног и разноврсног стваралачког прегнућа, пре свега кроз колосално седмокњижје *Злајно руно* (1978-1986), а затим и низом дистопијских романа из осамдесетих, који ће, заједно, представљати најзначајније странице српске прозе краја XX века. Међутим, као доминантно хетеродијегетички приповедани, ови текстови остаће изван нашег истраживачког круга.

Нову (постмодерну) приповедачку парадигму Пекић најсажетије изражава у једном интервјуу објављеном у *Књижевној кришци*, исте године у којој штампа свој други роман. „Када пишем, имам утисак да само изнова режирам неки стари текст“, каже аутор у реченици коју уредници часописа, нимало случајно, претварају и у наслов интервјуа.<sup>17</sup> Међутим, колико год два водећа писца са почетака српске *постмодерне* изгледали слични, пре свега у погледу ауторског поигравања са текстом чија реконструкција постаје полазиште „приповедачке дедукције“ и извориште јединствене нарације (Јерков 1991: 165-174), Пекићева приповедна стратегија разликује се од Кишове.

Природа дистанце која се формира према средишњем тексту романа, за коју смо раније истакли да представља темељну поетичку разлику у односу на приповедне поставке послератног модернизма (које такву дистанцу углавном не познају), није, у оквиру наративног плана овог аутора, доминантно књижевнотеоријске већ наглашено иронијске врсте. Отуда и појава да сви хомодијегетички „аутори“ Пекићевих „пронађених рукописа“ (унутар романа) нису (као код Киша) писци, песници или књижевни зналци, већ управо литерарно неуки, у најбољем случају лаици – они који се, попут рибара којима је пало у део да испуне пророчанство о спасењу (у *Времену чуда*), и сами невољно и тек приучени хватају тегобног посла записивања.

Кишов приповедач је прави писац, књижевник *par excellence*, свестан, у непрестаном напору да досегне извесну литерарну вештину, како самог процеса писања тако и сложености онога о чему пише. Пекићев *скрићтор*, са друге стране, по правилу *није* књижевник. Њега су (необичне) животне околности, а не унутрашњи уметнички порив, натерале да се, приучен и невешт, подухвати писања. Сопствено приповедање само делимично уме контролисати, те сâм његов запис, слично привидној неспособности казивања сказ-наратора „стварносне прозе“, говори више него што је „невољни“ приповедач „планирао“ да саопшти

У исто време, важна особина Пекићевих *записивача* (већ оваквим избором снажно хумором обележених) лежи у њиховој *есхатолошки* постављеној перспективи – ови необични *записи* настају увек у тренутку последњег животног

---

<sup>17</sup> „У ствари, кад пишем, имам утисак да само изнова режирам неки стари текст ...“ (*Књижевна кришка*. Београд: 1970, I, 1; стр. 103-108).

грча казивача, дословно са тачке преласка у други свет, односно претварају се у опоруку.

Приповедна стратегија овог аутора, поред необичне личности *казивача-скрићџора*, по правилу смештеног на самом крају животног пута, обавезно укључује још једну важну наративну инстанцу, неку врсту приповедачеве сенке. Најчешће постављен у лажном паратексту романа, незаобилазни *приређивач рукописа* који се, у оквирима постмодернистичког поигравања са идентитетом (Батлер 2012: 67-70), чак и потписује као Борислав Пекић, својим коментарима и објашњењима учествује у најфинијем иронијском померању статуса и значења приповеданог. Док читамо речи Пекићевих *приређивача* немогуће је не помислити на „Хасанов запис“ на крају романа *Дервиш и смрт*, али и подсетити се једног још старијег претече, Игњатовићевог *сачиницеља* из *Милана Наранџића*, који на сличан начин, додуше, без праве завршнице и поенте, обећава накнадну реинтерпретацију романескног света и ликова који се појављују пред читаоцем. Посматрано из књижевноисторијског угла, Пекић као да коначно испуњава давно најављену могућност хомодијегетичке наратије да се поигравање са значењем и смислом текста оствари кроз активни однос између *записа* и *оквира*, као и односом између (хомодијегетичког) приповедача и подразумеваног писца. У том смислу можемо рећи да Пекићеви први романескни текстови симболично затварају *повести српској хомодијегетичкој романа* од романтизма до постмодерне, у периоду дугом стотину година. Они представљају логични завршетак једног дугог наратолошког циклуса и, последично, затварају круг нашег истраживања.

Дословно сваки Пекићев роман укључује краћи или дужи оквирни текст *приређивача* којим се сам, „независни“, хомодијегетички запис наратора доводи у непосредну везу са актуелним „друштвеним приликама“, али се притом иронијски сенчи и усложњава његово значење. Како смо већ указали, поступак који Селимовић користи као ефектну завршницу романа *Дервиш и смрт*, са увођењем перспективе Другог кроз Хасанову белешку на крају текста, Пекић ће учинити неизоставним делом свог композиционог плана. Аутономни и „ауентични“ запис необичног приповедача постаје тако „само“ сегмент једне још сложеније *наративне ире*. Она ће подразумевати најразноврсније алузије и референце, како

према другим текстовима тако и према актуелној или историјској „стварности“, којих сам приповедач, „док пише“, не мора „бити свестан“. *Приређивач текста*, са друге стране, појављује се као неко ко уноси „неопходни ред“ у збркан и идеолошки проблематичан исказ приповедача (онакав какав Скерлићу недостаје у Игњатовићевом *Милану Наранџићу*, као коректив етичком застрањивању главних ликова), али, и сâм иронијом обележен, отвара својим коментарима нови, сложенији значењски круг и помера оштрицу сатире према савременом контексту. То, међутим, никако не умањује универзалност и свевременост основне приче, која, упркос иронијском отклону приређивачевог прилога, остаје у исто време и самостална семантичка целина. *Стирање ироније* (Јерков 1991: 84) којој је Пекић у својих првих неколико текстова дао парадигматично уверљив и надамце занимљив уметнички облик, показате се као стандардни модел српског хомодијегетичког романа на почетку његовог постмодерног трајања.

Хипотетички наставак повести ове субжанровске приповедне врсте, *српског хомодијегетичког романа*, који би обухватио последње две деценије XX и прве године новог века, морао би свакако имати Пекићеве романе као свој логични почетак.

### 3.5.2.

*Стирање ироније* Пекић користи у сва три романа написана крајем шездесетих година. Редослед њиховог објављивања, међутим, одређен је ванлитерарним разлозима, односно невољношћу издавача да у „политички осетљивом тренутку“ штампају идеолошки проблематичне текстове, што је учинило да *Ходочашће Арсенија Њејована* буде објављено пре осталих (1970. године), иако је овај роман заправо завршен 1969, као последњи од три писана у то време. Следећи хронологију појављивања, али и ценећи значај овог дела (оно добија награду за „роман године“, а аутор га сматра сегментом будућег ширег прозног циклуса), одлучили смо да анализу Пекићевог хомодијегетичког приповедања започнемо управо са овим текстом.

Важно је истаћи да од прве странице романа, различито од претходника који су користили исти наративни *субмодел* (Десница, Селимовић, Киш), аутор уводи *хомодијегетички запис* свог главног јунака као својеврсни *двосируко писан текст*. Наиме, приповедач започиње писање сопственог *шестаменџа*, покренут разлозима који превазилазе уобичајену бригу да се остави изјава о последњој вољи, али убрзо са непосредног бележења опоруче прелази на детаљно објашњење поменутих *разлоја*, што ће и дословно означити почетак приповедања. Писање *завештања* се тако претвара у писање *исповести* (а исповест као облик казивања постаће правило у Пекићевом хомодијегетичком роману), док тестаментарни део записа (неупоредиво мањи обимом) бива, обележен курзивом, и графички одвојен од остатка текста.

*Будући да сам сред година међу којима је крај веку људскоме већ и по природи писан, а уза то ме ни здравље најбоље не служи, ја, Арсеније Кирила Његован, рентијер овдашњи, одлучио сам да, при пуној свести и савести, а у пришежању свих законом предвиђених душевних моћи, сачиним овај шестаменџ...*<sup>18</sup>

*Ходочашће Арсенија Његована* (Пекић 2010: 9)

Иако ће се своје планираном *завештању* враћати неколико пута током приповедања, кроз различите *годашке* тестаменту (укупно их је једанаест), и у најразличитијим текстуалним облицима – *попис* остављених књига, *изражавање воље* о судбини куће у којој је живео, о оснивању „Фонда Арсенија Његована“, о сопственој сахрани и изгледу надгробног споменика, као и кроз различите *изјаве* (о поклону мајстору Томажу Шомођију, о одређивању накнаде повређеном студенту, о поклону Меланији Фуко, о признавању Исидора Његована за пуноправног наследника) – средишњи сегмент записа, који чини исповест главног јунака, настаје не као његов главни део, већ у форми узгредног бележења *поређ* тестаментa, као да сама „рука приповедачева“ почиње да се супротставља његовој вољи и првобитној замисли.

Кад ми се ето и перо отима да потање објасни ову хитњу са завештањем, хитњу којој су и године, ма колико да их је, и здравље, ма како нарушено, тек

---

<sup>18</sup> Курзив у оригиналном тексту.

споредан повод, просто рећи изговор, најбоље да почнем тиме што ћу, без дволичности својствене такозваном самопосматрачком размишљању, признати...

*Ходочашће Арсенија Њејована* (Пекић 2010: 9-10)

Иако је казивање главног јунака, макар и формално, замишљено као *зайис*, оно ипак, у техничком смислу, у великој мери подсећа на *џок мисли* од раније познат из модернистичких приповедних текстова педесетих и шездесетих година. Ту сличност не може да умањи ни рефренско указивање на „дволичност самопосматрачког размишљања“, јасна алузија на најчешће примењиван поступак у књижевности послератног модернизма, коју наратор понавља неколико пута у тексту. Начин приповедања налази се, заправо, на граници између једног и другог облика, а по својој унутрашњој организацији можда је најближи моделу казивања оствареном у *Мемоарима Пере Бојаља* (1968). У овом делу Слободана Селенића, упркос насловом наговештене форме исказа, ипак није искоришћен поступак записивања, што представља важну разлику у односу на Пекићеву стратегију. Сличност са Селенићевим првим романом биће нарочито појачана у завршном делу *Ходочашћа Арсенија Њејована*, када се приповедање претвара у (епистоларно) обраћање главног јунака (синовцу Исидору).

Међутим, док за Селенића облик исказа приповедача има другоразредни значај у односу на саму причу, и служи уобличавању наратије романа као слободног, асоцијативног, али *усмереног* тока свести, Пекићу је управо необична и очуђена *позција зайисивања* макар једнако важна колико и несвакидашња личност наратора. Читав приповедачев *зайис* настаје у периоду између 3. и 6. јуна 1968, у неколико одвојених сеанси, што значи да је главни јунак више од 300 страница штампаног текста написао за свега четири дана! Уосталом, и сама композиција романа, подељеног на четири одвојена сегмента, недвосмислено упућује на такво разумевање настанка текста. Пекић, међутим, не инсистира на реалистичности (или техничкој изводљивости) поступка записивања, већ искључиво на *корелацији* између личности и форме казивања. Приповедач и не треба да буде приказан као „реални“ аутор текста, он је, у правом смислу речи, *ошелошворење* сопственог записа.

Наглашена „ишчашеност“ начина, облика и времена писања наратора за Пекића је приповедачки функционална. Она постаје важан део сложене наративне

игре, што је чини битно различитом, и у дословном значењу – *постмодерном*, у односу на друге ауторе периода. У том смислу приповедач Арсеније Његован из његовог првог објављеног хомодијегетичког романа није никакав изузетак, већ део наративног обрасца. Тако ће и клизач на леду, Икар Губелкијан, лежећи непокретан у кориту од гипса, своја сећања говорити у перо часној сестри Валерији, а исповест Андрије Гавриловића, „заклетог спасиоца давленика“, представљаће „само један прилог“ („изјава и кратка биографија“) уз *молбу*, написану у немачком затвору, да му југословенске власти дозволе сахрану у домовини. Очигледно је да сам процес *записивања* представља наставак, или, прецизније речено, почетак иронијског „ограђивања“ текста. Његова функција је двострука: са једне стране, на овај начин остварује се могућност да „наивна“ прича (а модернизам је све наративе претходне епохе у већој или мањој мери учинио наивним) постане саставни део (пост)модерног текста, и, са друге, значење приче, како смо већ истакли, бива продубљено необичном перспективом њеног настанка и тиме усложњено на неочекиван начин.

Оно што је Пекићу у остварењу овако замишљене приповедачке конструкције заиста неопходно најмање има везе са реализмом или објективношћу конкретне наративне поставке. Успешност читавања различитих, алегоријски постављених, идеолошких и метафизичких аспеката у семантички слој романа, у овом случају пре свега зависи од *сужене визуре* хомодијегетичког приповедача. Она у првом Пекићевом хомодијегетичком тексту није само иманентно постављена у оквиру наративне структуре целине, већ и симболички приказана описом Његованове *осмајрачнице* са прозора, кроз коју наратор може да види само ограничен простор са друге стране Саве. Одмах треба истаћи да *сужена перспектива* приповедача у овом случају нема за циљ да истакне субјективност или психолошка стања главног јунака, што је представљало основни мотив модернистичког приповедања још од доба авангарде, већ да додатно нагласи његову ограничену визуру. Њоме текст не упућује на некакав „необични случај Арсенија Његована“, већ на епистемолошки релативизам претпоставке да *слика светиа* коју појединац успева да „створи“ из своје субјективне позиције нужно мора бити партикуларна и ограничена. Онако како се „стварност“ у *Времену чуда* саображавала тексту пророчанства, тако се и у



*Хогочаићу* уклапа у слику света коју подразумева и изнова *сївара* главни јунак и приповедач Арсеније Његован. Уместо да „стварност“ мења слику света наратора, дешава се обрнуто – „стварност“ бива саображена његовом виђењу света.

Колико год приповедачева немоћ да разуме свет (и стварност) око себе деловала комично и карикатурално, и била извор многобројних хумористичких ефеката у роману, она, заправо, открива ограниченост сваке појединачне перспективе, сваког, па и „најширег“, партикуларног погледа на свет. И као што ликови из окружења Арсенија Његована покушавају да га заштите од „стварности“ која се у међувремену променила, ускраћујући му сазнања о спољашњем свету, у исто време, од самог почетка романа, можемо пратити како и главни јунак, правећи се невешт и глумећи незнање, жели заправо да заштити њих, понављајући, на један карикиран начин, онај исти однос који други успостављају према њему. Његов излазак у свет и суочавање са „истином“ коју, упркос свему, успева да саобрази својој визији, представља коначну потврду немогућности да се икоја *сїварностї* прихвати као објективна, односно независна од перспективе онога који је посматра и тумачи.

Пекић бира крајње необичан модел за сучељавање два различита света и времена, међусобно удаљена три деценије. Он успева да их, одузимајући им континуитет и подразумевану временску перспективу која их повезује, непосредно споји кроз ограничену визуру једне личности, неког ко се управо пробудио из двадесетседмогодишњег сна. Непрепознавање разлике између два времена коју демонстрира приповедач, испод успелог хумористички обележеног виђења „савременог тренутка“, указује на привидност и илузорност опажања сваке друштвене промене, а заправо сведочи о парадоксалној непроменљивости вечитих социјалних механизма и законитости.

Показује се да Пекић у *Хогочаићу Арсенија Његована* наставља *поиїравање са шїексїом*, као и са проблематизовањем односа текст-„стварност“, започето у првом роману. У овом случају, међутим, управо карактеристична позиција приповедача обезбеђује да се различите импликације основне фабуларне поставке романа уобличи на пожељан начин. Једноставније речено, свако другачије наративнотехничко решење, осим доследно изведеног хомодијегетичког

приповедања, поништило би могућност да се ефекти овако постављене приче заиста и остваре.

### 3.5.3.

Пре романа *Ходочашће Арсенија Њејована* Пекић је завршио још два, за своје касније стандарде необично кратка хомодијегетичка текста. Први од њих, *Усијење и суновраћ Икара Губелкијана*, написан још 1967, али због различитих разлога објављен тек 1975. године, налази се на непостојаној граници између дуже приповетке и краћег романа, обележаван понекад, заједно са *Одбраном и њоследњим данима*, као новела (Пекић 2013: 256).

Карактеристичну позицију приповедача који са саме „ивице живота“, лежећи непокретан у кориту од гипса, казује своју животну причу (заправо „диктира је у перо“ часној сестри која се о њему стара у болници), препознајемо као својеврсни наративни образац касније употребљен и у *Одбрани и њоследњим данима* и, како смо већ показали, у *Ходочашћу Арсенија Њејована*. Приређивач се, такође први пут, појављује као део наративног модела *ѡронађеној рукоѡиса*, у овом случају само као *ауѡор књиѡе*, свдећи своју улогу у иронијском уоквиравању *унуѡрашње ѡриче* на најмању могућу меру. *Приређивач* користи простор оквира најпре за ненаметљив коментар о „здивљујућој вери у уметност, коју он, лично, ни најмање не дели“ (Пекић 2013:13), а затим и кратко обавештава читаоца о кончини главног јунака. Развијенију и конкретнију улогу ове приповедне инстанце Пекић ће остварити у својим наредним романима, чинећи је средством за постизање различитих интерпретативних варијација значења основне приче.

Када упоређујемо Пекићеве хомодијегетичке романе, у хронолошком низу њиховог писања, видљиво је усложњавање временских аспеката фабуле. У *Усијењу и суновраћу Икара Губелкијана* читава прича испричана је искључиво ретроспекцијом приповедача, док је „садашњости приповедања“ посвећена само узгредна пажња на оквиру. Већ у *Одбрани и њоследњим данима*, иако и даље искључиво везано за оквир, „време приповедања“ заузимаће много значајнији део

нарације. Важан део поставке приче, као и расплет са елементима криминалистичког разрешења, биће, у овом роману, везан за приповедачеву садашњост. У *Ходочашћу Арсенија Њеїована*, како смо већ показали, „време приповедања“ и „приповедана прошлост“ чине равноправи део казивања у најбољој традицији српског хомодијегетичког романа од *Дневника о Чарнојевућу* до Селимовићевих и Селенићевих текстова. Најсложенији облик, у погледу укрштања различитих временских равни, Пекић ће остварити у свом последњем роману овог типа, *Како уїокојїїи вамїира*, о чему ће касније бити више речи.

„Стари текст“, да парафразирамо самог Пекића из интервјуа *Књижевној криїїици*, који у овом случају „аутор изнова режира“ јесте антички мит о Икару. У складу са новом уметничком поставком, алузије на митолошку причу нису ни скривене ни метафоричке, већ сасвим непосредне и очигледне. Коришћење митолошког предлошка подразумева *їоїїравање са їексїом*, односно иронијски однос и према његовом смислу и према могућим интерпретацијама значења (Пијановић 1991: 44-51). Прича о Икаровом покушају да на вештачким крилима досегне слободу бива на више нивоа „уписана“ у постмодерни приповедачки пастиш: главни јунак романа заиста се зове Икар, његова уметничка тачка, „клизачка пантомима“ која представља средишњи садржај романа, носи наслов „Икаров лет“ (односно „Икаров пад“, у свом травестираном облику). Једнако је јасан и алегоријски ниво текста који слику живота под страном окупацијом види као боравак у затвору, а Икаров лет као покушај да се досегне слобода. Коначно, симболички капацитет приче шири се до антрополошког нивоа, који се дотиче сујете као нераздвојног дела људске и уметничке природе, у непрестаном сукобу са етичким нормама појединца и колектива, као и метафизичког, о вечитој борби „између натчовечанске уметничке имагинације и једне жилаве туђе реалности“ (Пекић 2013: 80).

Међутим, иако је мит о Икару средишњи део романескне структуре, он није и једини литерарни предлошак у *Усїењу и суновраїу Икара Губелкијана*. Наиме, још један „стари текст“ игра ништа мање значајну улогу од претходно поменутог у Пекићевој *меїаїексїуалној режији*. Реч је о старозаветној „Књизи проповедниковој“ која је такође укључена у роман, али као део наративног оквира. Рефренска реченица „о таштини“ појављује се као епиграф текста, али и

носећи мотив у кратком запису *Њриређивача* и, коначно, у завршном поглављу романа као део исповести приповедача. Однос између два *Њраӣекста* који, повезани у необичној Пекићевој романескној минијатури успостављају изненађујући симболички потенцијал (Икарово „успење и суноврат“ можемо посматрати и као антитезу Христовом страдању и васкрсењу) сведочи о потпуно измењеној поетичкој парадигми нове српске прозе чије су прве странице двојица аутора (Киш и Пекић) исписивали крајем шездесетих година.

Важан део наративног плана овог романа представља и увођење *моштва двојника*, чиме Пекић наставља традицију карактеристичну за хомодијегетички роман од његових раних почетака и кроз читаву историју жанра. Играјући унапред одређену улогу митског *миношаура*, антагонисте романа, лик Арнима фон Саксендорфа, управитеља окупиране покрајине, уобличава се, у исто време, и као *антишод* и као *двојник* главног јунака (Пијановић 2009: 141).

Таштина је упутила протектора покрајине Арнима фон Саксендорфа да ми изрази поштовање и дивљење пре одласка на фронт, где ће 8. августа 1944. године бити задављен жицом, под, уосталом, веродостојном оптужбом да је већ годинама учествовао у завери против свог Врховног команданта Адолфа Хитлера.

Таштина ме је навела да се борим против њега, можда јединог човека који није заслужио ни моју, ни ма чију мржњу, или који је бар настојао да се од ње искупи.

*Успење и суноврати Икара Губелкијана* (Пекић 2013: 94)

Управо је хомодијегетичка позиција приповедача омогућила да се овај загонетни лик појави у својим различитим отелотворењима током романа, јер „чињенице“ о њему долазе искључиво из узнемирене перспективе приповедача. Слично поступку посматрања и тумачења Другог које непрестано врши контемплативна природа Ахмеда Нурудина у Селимовићевом роману *Дервиш и смрт*, и Армин фон Саксендорф је сав „сачињен“ од „спољашњих пројекција“ унутрашњих психолошких ломова, грозничавих сумњи и нереалних надања приповедача Икара Губелкијана. Мотив двојника, постављен у композиционо средиште романа, биће додатно развијен у Пекићевом последњем хомодијегетичком роману, *Како ујокојити вамшира*.

#### 3.5.4.

Други текст, писан у исто време када и *Ходочашће Арсенија Њејована* (завршен почетком 1969. године), а по обиму ближи *Усијењу и суновраћу Икара Губелкијана*, јесте *Одбрана и последњи дани* (1977). Мада се и овај роман понекад третира као новела (Пекић 2013: 256), нешто већи број страна ипак оставља мање дилема о његовој жанровској природи. По свим другим (унутрашњим) обележјима, како наративним тако и тематским, реч је о својеврсном роману-двојнику претходно анализираниог текста (Пијановић 1991:44).

Дело које представља *ирашексти* за још једну Пекићеву „постмодерну режију“, својеврсно полазиште „приповедачке дедукције“ (Јерков 1991: 165-174) јесте чувени Платонов дијалог *Одбрана Сократова*. И поново, како је то било и у случају „Икаровог лета“, помињани наративни предложак не учествује (само) у формирању симболичке равни текста, већ постаје саставни део света књижевног дела. Главни јунак „случајно“ проналази поменуту књигу у затворској библиотеци (припремајући се за сопствену одбрану), а његова читања и тумачења Платоновог текста постају незаобилазни део саме приче, односно њене сижејне поставке. Проналазимо читаве реченице, било дословно преузете или иронијски парафразирание, које се укључују у наративно ткиво романа, неке од њих поновљене и више пута.

Какав су утисак, господо другови, учинили на вас тужитељи моји, то ја не знам. Од њихових беседа, ја, ево, готово и не познајем себе: тако су убедљиво звучале њихове речи. Па ипак, рекао бих, никакве истине нису казали. [...] Они, дакле, или су од истине казали нешто мало или ништа. А од мене чућете целу истину.

*Одбрана и последњи дани* (Пекић 2013: 105; 120)

Однос према кривици и њено прихватање у име виших идеала, најближе повезује Сократа из Платоновог дијалога и Пекићевог јунака који славног Атинског филозофа и беседника почиње да доживљава као сопственог двојника. Као што Сократ ипак пристаје да прихвати казну (упркос томе што не прихвата кривицу) изражавајући тиме поштовање према Законима и установи Полиса која га је осудила, тако и Андрија Гавриловић признаје злочин који није починио (и

припадајућу казну) како би се оправдао за онај други (*колаборацију*) несвесно почињен према сопственој отаџбини.

Међутим, оно што *Одбрану и њоследње дане* разликује од *Усијења и суновраћа Икара Губелкијана*, а у погледу наративне поставке приближава *Ходочашћу Арсенија Њејована*, писаном, да подсетимо, у исто време, тиче се статуса приповедачаовог казивања. И у овом случају препознајемо од раније већ познато приповедно полазиште: један по свему необични приповедач, „заклети спасилац дављеника“ Андрија Гавриловић, из несвакидашње животне ситуације (на одслужењу затворске казне због убиства) пише своју *исповест*. Његов текст је заправо *молба* југословенским властима да, после смрти (која ће, очекивано, уследити непосредно по завршетку писања), буде сахрањен у домовини. Слично као што је *запис* Арсенија Његована из *Ходочашћа* у исто време и *исповест* и *завештање*, и овај нови текст, који до читаоца такође долази посредством незаобилазног *приређивача*, захваљујући необичној позицији записивања јесте и *молба* и *исповест*.

Пекић и у овом роману успева да оствари раније поменути *двосирукост* хомодијегетичког записа наратора, уз важан детаљ да техничко решење које је у овом случају применио добија још важнију улогу у односу на *Ходочашће Арсенија Њејована*. У *Одбрани и њоследњим данима* аутору полази за руком да двоструким статусом записа оствари и двоструку идеолошку перспективу казивања, вршећи дискретно иронијско сенчење приче и шаљући суптилне алузије према политичком контексту сопственог времена. Наиме, како нас приређивач текста на почетку обавештава, приповедач приче је неке делове свог записа прецртао, сматрајући да ће то бити довољно да се они не сматрају саставним делом казивања. То је тренутак да се у само приповедање умеша и „објективни“ приређивач:

Схватајући их, међутим, као неодвојиве делове и ове Изјаве и душевног стања њеног аутора, приређивач је узео слободу да се, у интересу истине, Гавриловићевој вољи не повинује. Читалац ће просудити колико је био у праву.

*Одбрана и њоследњи дани* (Пекић 2013: 103)

Као последица *проређивачеве* „интервенције“, у роману *Одбрана и последњи дани* хомодијегетичко казивање није обележено само уском субјективном визуром приповедача, већ и својеврсном суженом перспективом „онога коме је упућено“. Запис је саображен идеолошком хоризонту претпостављених читалаца *Изјаве* у равни света књижевног дела (ниво наратора), односно упућен је службеницима владе Југославије којима приповедач планира да пошаље своју молбу. Са друге стране, изостављени текст (речи записане између заграда) требало би да покаже да је наратор „свесно“ исправљао „спонтано“ написану Изјаву (своју *исповест*) из крајње прагматичних разлога, покушавајући да је учини „политички исправном“ и самим тим појача изгледе да (као *молба*) добије позитиван одговор. Међутим, његова подразумевана списатељска невештина, попут оне сказ-приповедача<sup>19</sup>, уобличава „интегрални текст“ исповести (који укључује и „прецртане“ речи) и открива његов искрени идеолошки став. Отуд ова верзија (истог) текста није ни намењена властима које треба да одлуче о постхумној судбини тела приповедача, односно она надилази приповедни ниво *нараџор-нараџер*. Она је упућена искључиво подразумеваном читаоцу текста.

Чињеница да *молба* на самом крају и неће бити испуњена, уноси додатни иронијски отклон према читавом приповедачевом прегнућу. У равни света књижевног дела Андрија Гавриловић биће сахрањен на затворском гробљу у Минхену и никада неће стећи тражено искупљење, што отвара простор за нову интерпретацију како његове судбине, тако и значења појмова кривице, издаје и родољубља (Пијановић 1991:52-55).

Двоструки текст записа открива са колико је умешности Пекић користио форму *хомодијегетичког казивања* за потребе остварења кључних ефеката својих прича. Показује се да поигравање са текстом није једноставна (постмодерна) ауторска досетка, већ начин постизања сложених идеолошких, етичких и метафизичких значењских потенцијала ове прозе.

---

<sup>19</sup> То би могао да буде један од разлога због којег је Пекић у паратексту овај роман посветио Драгославу Михаиловићу.

### 3.5.5.

Ако оставимо по страни жанровски несводиву мемоарску прозу *Године које су њојели скакавци I-III* (1987-1990), по свему изузетно аутобиографско дело и, вероватно, најдрагоценији пример *аутиофикције* у српској књижевности краја XX века, последњи *їрави* хомодијегетички роман Борислава Пекића, *Како уїокојїиїи вамїира* (1977), у правом смислу речи представља завршетак једног наративног и тематског круга. Претходно успостављени приповедни образац у романима написаним крајем шездесетих, аутор „крунише“ делом по свему другачијем од текуће продукције српске књижевности из седамдесетих (роман је објављен 1977, али је завршен још 1972) и њиме се Пекић дефинитивно уписује у ред наших најважнијих писаца друге половине века.

Хомодијегетичко приповедање примењено у поменутом тексту унеколико се разликује од оног из претходних романа, пошто је дато у „чистом“ епистоларном облику (какво нисмо имали још од *Једної доїисивања* Јулке Хлапец Ђорђевић). Само наизглед, када се прочитају прва писма професора Конрада Рутковског, хомодијегетичког приповедача романа, послата из мирног туристичког градића на јадранској обали (а упућена шураку и колеги историчару професору Хилмару Вагнеру), у њиховом интелектуалном и „одмереном“ тону као да изостаје она очекивана перспектива наратора „са ивице живота“, карактеристична за све раније разматране Пекићеве приповедаче. Међутим, овде је животна позиција казивача различита само по томе што ће се његово епистоларно дато приповедање, из почетног стања рационалне суздржаности и изражене контемплативности, из писма у писмо претварати у сведочанство о својеврсном „разарању ума“ (да искористимо наслов једног од првих хомодијегетичких романа српске књижевности), које се одиграва у сусрету између ретроспекцијом призваног времена из приповедачеве прошлости и онога што се догађа у „садашњости приповедања“. Тиме је перспектива нарације учињена далеко сложенијом него у претходним романима, пошто записи главног јунака, настали у периоду од непуних тридесетак дана, указују на интензиван и незаустављив процес распада личности, који се, сазнајемо касније у неизбежном приређивачевом пост скриптуму, ипак завршава нараторовом погибијом у саобраћајној несрећи.



Подсећање на Комарчићев *Један разорен ум*, написан скоро читав век раније, није на овом месту ни случајно ни произвољно. Први „прави“ хомодијегетички роман српске књижевности, како смо га означили у почетном делу нашег рада, дели са Пекићевим последњим хомодијегетичким текстом, много више од карактеристичне позиције приповедача. Истоветна је, наиме, и трагична судбина главног јунака, у вези са патологијом његовог душевног стања (Комарчићев јунак завршава у лудници, а Пекићев, иронично речено: на путу до ње), али је исти и основни мотив јунаковог страдања: промишљање западноевропских филозофских идеја рационализма. Занимљиво је да у попису наведеном у роману *Како ујокојити вампира*, међу двадесет и шест одабраних текстова европске рационалистичке мисли од антике до савременог доба (онолико колико по идејним аналогијама одговара приповедачевим писмима/поглављима у књизи), једино недостаје главни „кривац“ за психолошки суноврат Комарчићевог јунака. Ипак, славном немачком филозофу је у Пекићевој књизи остављено посебно место, па Емануела Канта проналазимо „добро скривеног“ у првом *испискрийтуму* професора Рутковског (Пекић 2013а: 11), у „Записнику са саслушања Густава Фрелиха“, правој малој драми *разарања ума*. Наравно, ову чињеницу мотивског сагласја не треба приписивати Пекићевој намери да оживи (и поново „режира“) још један стари текст (мада је могуће претпоставити да је Комарчић био у његовом читалачком видокругу), већ је ваља тумачити једино као далеки (постмодерни) тематски одјек самих почетака српског хомодијегетичког романа.

Наиме, реалистичка парадигма Комарчићевог текста подразумевала је спомињање Кантовог имена једино као илустрацију (и потврду) озбиљности и фатализма у промишљању „животних питања“ главног јунака. Са друге стране, у Пекићевој „постмодерној режији“ радови најзначајнијих аутора европске рационалистичке мисли постаће део тематске и приповедне структуре целине, омогућавајући радикално поигравање са текстуалним моделима и проширење жанровске основе романа. Несвакидашњи облик овог дела не исцрпљује се само у пекићевски необичној жанровској ознаци (готово сваки наредни текст овог аутора, после „сотије“ *Како ујокојити вампира*, укључује у поднаслову и оригиналну ознаку књижевне врсте: „фантасмагорија“, „жанр-роман“,

„антрополошка повест“, „антропопеја“, „готска хроника“), већ указује на даљу разраду идеје *īриређеної тїекста*. У овом случају ради се о плански изграђеној композицији романа као *сложене књије* у којој исповест главног јунака („Писма професора Конрада Рутковског“) представља само део целине (додуше, најобимнији), али, осим ње, укључује и *їосї скрийїуме* приповедача и разноврсне примедбе *īриређивача* који (заједно са предговором) заузимају готово стотину страна, односно петину укупног текста. Као што је то био случај у претходним романима и овде је хомодијегетички приповедан далеко најзначајнији део романа, што не оставља озбиљне дилеме у погледу сврставања овог текста у наш истраживачки круг, међутим описани *осїаїаак књије* указује на даљи развој Пекићеве наративне поетике која ће, након овог дела, по правилу укључивати комбинацију различитих приповедних перспектива.

Сама *исїовесї* главног јунака („Писма професора Рутковског“) дата је, у најбољој традицији хомодијегетичког казивања, као сложени процес ретроспекције и контемплације. У њој се мешају сећање на прошлост (време немачке окупације), непосредни доживљаји приповедача у садашњости (дубоко повезани са оним што се на истом простору догађало за време рата), као и приповедачево грозничаво преиспитивање сопствене улоге у тим догађајима, обележено „стањем порицања“ и покушајима да се иронизовањем оспори сопствена кривица и одговорност (Ахметагић 2009: 155). Сужена позиција хомодијегетичког приповедача још једном се показује као савршена форма за обликовање онеобичене визуре приказаних догађаја, као и неисцрпни извор потенцијалног иронијског уоквиравања изложених етичких, идеолошких и антрополошких ставова.

Градећи на наративном оквиру текста позицију могућег тумачења средишњих догађаја приче, у уводном обраћању читаоцу *īриређивач* (потписан као Борислав Пекић) покушава да оправда своје разлоге да „пронађени рукопис“ ипак објави:

Поред „спољашњих“ историја [...] овде напoкон имамо и једну која би се, без претеране резерве могла назвати „*унуїрашњом*“. Не само зато што би, за промену, говорио злочинац а не жртва, [...] него зато што би стожерну и командну позицију у повести заузимала *свесї о њој*.

*Како уїокојїти вамїира* (Пекић 2013а: 14-15)

На овај начин Пекић уобличава, свакако иронијски интонирано, средишње место своје уметничке замисли: да *сама историја* „проговори“ кроз свест једне личности, и то управо кроз западноевропску рационалистичку *свесћ*, која, према ауторовом дубоко песимистичком становишту, упркос номиналном залагању за слободу личности и привидно плуралистичком приступу стварности, неминовно завршава у („левом“ или „десном“) тоталитаризму. Избор *соције*, као додатне жанровске ознаке овог романа, наговештавајући да је једино облик сатиричног, фарсичног исказа (Живковић 1992: 803) могућ у доба неупитне идеолошке диктатуре (било које политичке врсте), показује свој потпуни смисао.

Овој теми Пекић ће, у једном или другом облику, посветити све преостале године свог књижевног рада, бирајући другачије обрасце уметничког обликовања и остављајући, попут Киша, *хомодијегетички модел* романа иза себе. Незаобилазни *приређивач* текста, који се испрва, у *Усијењу и суноврашћу Икара Губелкијана*, појављује са скромне четири реченице, преузимајући, потом, све значајнију улогу у *Одбрани и последњим данима* („Предговор“ на две стране) и *Ходочашћу Арсенија Њејована* („Post scriptum“ на седам страна), све до романа *Како ујокојити вампира* („Предговор приређивача“ и „Примедбе приређивача“ на укупно педесетак страна), коначно ће, у наредним текстовима овог аутора, преузети и саму улогу приповедача.

Аналогија између приповедачких поставки првих романа Киша и Пекића, као, уосталом, и целокупни опус ових аутора, показује да се српска приповедна проза последњих деценија двадесетог века убрзано кретала у правцу неповратних промена. За наше истраживање је пресудно да у периоду након седамдесетих ни код једног ни код другог аутора неће више бити могући „чисти“ хомодијегетички облици какве смо могли да пратимо кроз читаву историју српског романа још од почетака реализма, средином XIX века, до краја послератног модернизма. Непрестано поигравање са текстовима, жанровима, приповедачким поступцима, идентитетима аутора и приповедача, учиниће да књижевност краја XX столећа не можемо анализирати уз помоћ исте методолошке апаратуре какву смо замислили на почетку овог нашег рада. У том смислу и јесмо одредили управо Киша и Пекића као ауторе чијим се *хомодијегетичким текстовима* затвара један релативно јединствен и прегледан период развитка српског романа. Њихови

јунаци-приповедачи стоје на самој граници иза које се може довести у питање и сама поставка *хомодијезе* као пресудног обликотворног принципа романа, што смо означили, на самом почетку, као темељну премису нашег истраживања.

При том треба указати на још једну разлику између двојице *постмодерних* аутора. Кишов хомодијегетички приповедач, колико год се по свом положају у односу на причу упадљиво разликовао од наратора његових модернистичких претходника и савременика, ипак је задржао све оне кључне особине које су карактерисале јунака из доба модернизма (а чије изворно романтичарско порекло није тешко препознати). Наиме, то је по правилу *интелектуалац* осетљиве природе, најчешће *уметник*, обично *писац*. Захваљујући овој особини свог јунака-приповедача, Киш нам, у књижевноисторијској перспективи, изгледа као аутор који, из оквира модернизма, одлучно искорачује у простор другачијег разумевања литературе и уметничког стварања.

Пекићев приповедач, са друге стране, уопште не припада свету елитне културе. Он је неизоставно *прошеска* фигура: најчешће није ни уметник, али ако јесте, онда мора бити и клоун, ако је интелектуалац, по правилу болује од шизофреније. Својим слободним односом према јунацима, као и према разноврсним формама књижевности, овај аутор се већ налази у простору „са друге стране модерне“.

Четири хомодијегетичка романа које смо на претходним странама разматрали, као уосталом и читав задивљујуће обиман прозни корпус Борислава Пекића, који подразумева виртуозно поигравање са различитим литерарним и паралитерарним жанровима, можемо посматрати и као коначну потврду постмодернистичке тврдње да у савременој књижевности више не постоји јасна разлика између елитне (уметничке) и тривијалне литературе (Солар: 2010: 327). Међутим, управо је проза овог нашег аутора најбољи доказ да та чињеница, очигледно тачна, нипошто не доводи у питање ону и даље непремостиву границу – која раздваја врхунску од сваке друге књижевности.

## ЗАКЉУЧАК

---

Српски хомодијегетички роман

## 4.1. Ка историји српског хомодијегетичког романа

### 4.1.1.

Поглед на историју српске књижевности из специфичне наратолошке перспективе, какву смо на самом почетку овог рада детаљније образложили, открива једну изненађујућу правилност. Наиме, српски роман у коме је хомодијегетичко приповедање преовлађујући наративни поступак и, у исто време, обликотворни композициони принцип, препознајемо као незаобилазни део сваког од неколико „прелазних периода“ између главних књижевноисторијских раздобља нове српске књижевности. Већ први такав роман, *Тридесет година из живота Милана Наранџића* (1860), Јакова Игњатовића, мада више окренут формативним поступцима романтизма и предромантизма, означава улазак у *ипроореалистичку* фазу српске књижевности (Иванић, Вукићевић 2007: 19-20). Пустоловни, мелодрамски сиже и пикарска основа заплета, није спречила да „искварен, измешан, истински језик српског грађанског сталежа у Угарској“, као и приказ „свакодневног сировог живота“, са „обичним, прозаичним људима, које човек сваки дан сусреће“ (Скерлић 1965: 198-199), особине које можемо повезати са *хомодијегетичком приповедном техником*, учине управо овај роман правим почетком нове књижене епохе.

Са друге стране, управо ће употреба „исквареног, истинског језика“ учинити наратора Игњатовићеве приче далеким претечом сказ-приповедача „стварносне прозе“, сто година касније, а позиција *сачиниоца*, изграђена (па „заборављена“) на оквиру романескне целине, навестити незаобилазног *приређивача* из „стратегије пронађеног рукописа“ на почетку *посмодерне*. То објашњава чињеницу да значај Игњатовићевог романа *Тридесет година из*

*живоїа Милана Наранџића* у књижевноисторијској перспективи далеко превазилази уметничку вредност овог (прото)реалистичког дела.

Заснован на приповедним поступцима старим колико и сам жанр, *хомодијегетички роман* никако није припадао добу реализма и представљао је изузетак, у дугом периоду све до почетка српске међуратне модерне. Дословно се само једном аутору српске прозе на прелазу из XIX у XX век, Лазару Комарчићу, може приписати целокупно романескно хомодијегетичко стваралаштво реченог периода. Међутим, његова хомодијегеза не долази, као код Игњатовића, из књижевне традиције предромантизма, већ овај иновативни и у будућност загледани писац, иако не увек највештији уметник, наговештава, пре свега романом *Један разорен ум* (1893), облике казивања који ће постати актуелни двадесет, тридесет и педесет година након свог времена. Откривање унутрашњег, психолошког живота (укључујући и различита психопатолошка стања) јунака, који ће постати важна тема европског романа двадесетог века, у делу овог аутора бива остварено избором специфичног, функционално употребљеног, приповедног поступка. *Хомодијегетичко ирриоведање* се по први пут појављује као модел који ће обележити касније модерничко превазилажење наративних конвенција реализма, наговештавајући, у нашој књижевности до тада непознат, тип *ирриоведања шока свесћи*.

Пример Комарчићевог *Једној разореној ума*, показује како и текстови са, условно речено, стваралачке маргине књижевне епохе, релативне уметничке вредности, могу играти изузетно значајну улогу у формирању нових приповедачких поступака и отворати простор за дела која ће, нешто касније, заиста обележити наступајућу књижевну формацију. Овај роман важан је како за успостављање низа хомодијегетичких текстова тако и за даљи развој српске приповедне књижевности уопште.

Па ипак, упркос покретачким и иновативним радовима Игњатовића и, нарочито, Комарчића, средишње место у историји српског хомодијегетичког романа припада *Дневнику о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског. Разлог за то не лежи само у чињеници да је ово дело објављено временски једнако удаљено од почетака и краја проучаваног периода историје српског романа (који, грубо узевши, подразумева време од 1860. до 1980. године), већ пре свега зато што ни

један други текст није тако снажно и далекосежно утицао на стваралаштво аутора различитих поетичких и идеолошких опредељења. Објављен на самом почетку српске авангарде, неодвојив од лирских и програмских текстова успешног младог песника, први роман Црњанског (по свом обиму на самој граници жанра) обележава прави почетак значајних и несумњиво вредних хомодијегетичких дела српске књижевности. Осим тога, овим текстом започиње и важна традиција *романа-дневника* који говоре у прилог Бахтиновој тези да хомодијегетички облици у роману „играју суштинску конструктивну улогу, а понекад директно одређују конструкцију целине, стварајући посебне жанровске врсте романа“ (Бахтин 1989: 81). Није случајно што ће неки од најзначајнијих текстова српске књижевности друге половине XX века имати управо форму *дневника*.

Укрштање временских планова приче, мозаична организација фабуле, лирска реченица приповедача, асоцијативни, слободни мисаони ток приповедања, растрзана, удвојена, меланхолична личност главног јунака, представљају препознатљиве елементе овог невеликог прозног дела које ћемо лако пронаћи у текстовима деценијама након његовог објављивања. Потпуно различит од својих жанровских претходника, Црњански је у свом једином хомодијегетичком роману показао разнолике могућности приповедне технике и установио модел који ће многи аутори покушати, са већим или мањим успехом, да понове и досегну кроз читав XX век.

#### 4.1.2.

Поетички преображаји у српској књижевности, који су донекле представљали одјек револуционарног духа европске авангардне уметности на преласку у XX век, почињу да се манифестују одмах након завршетка Првог светског рата. Промене на плану организације текста, жанровских облика, приповедних техника, тематских средишта књижевног дела, отварале су широк простор за *хомодијегетичко приповедање* као нестандартни облик казивања. Међутим, упркос потенцијалу за разарање књижевних конвенција реализма коју је техника казивања из *свећа дела* очигледно нудила, *хомодијегетички роман* ни



током поменутог периода није постао нарочито чест уметнички облик. Бележимо, ипак, неколико текстова који ће, запажени и у време објављивања, неколико деценија касније постати образац модернистичког приповедања. Већина њих налази се на непостојаној граници која раздваја приповетку и роман, па је релативно мали обим романескног текста постао неписано правило *крајко̄ романа авангарде* (Пантић 1999: 42; Петровић 2008). Употребљива као део жанровске провокације, ова особина текста је, понекад, доведена до таквих размера да је беспредметно инсистирати на роману. Ипак, никако не би требало заобићи најутицајније међу њима, *Корен вида* (1928) Александра Вуча и *Глувечини* (1930) Александра Илића, као радове који су се издвојили својим квалитетом у односу на актуелну литерарну продукцију. За њих је заједничко да се специфична слика јунака као растрзаног и изгубљеног интелектуалца и уметника, који након проласка кроз страхоте рата није више у стању да „склопи“ целовиту слику света који га окружује и пронађе своје место у њему, даје кроз уску визуру његових мисли, лирски организованом нарацијом, односно доследно изведеним *хомодијегетичким приповедањем*.

На истом трагу је и *Једно гописивање* (1932) Јулке Хлапец Ђорђевић, најзначајнији епистоларни роман тог периода, који у поменуто, меланхолијом обележену, визију савременог живота уноси женску перспективу.

Колико год деловао као пожељна форма модерне књижевности хомодијегетички роман између два рата није успео да понови успех и уметнички домет *Дневника о Чарнојевићу* (при чему прозу *Људи ѿворе* Растка Петровића рачунамо као приповетку), а слабљење авангардног замаха, током тридесетих година, условило је и делимични повратак на традиционалне облике нарације. Право време за хомодијегетичко приповедање у жанру романа наступиће, ипак, после Другог светског рата, захваљујући необичном стицају околности који ће укључивати више различитих фактора: ригидно друштвено-политичко окружење, снажни утицај модерне европске књижевности и „успон романа“ као водећег жанра у српској литератури друге половине века.

Првих неколико година непосредно након завршетка рата, данас препознатљиво као *апошњи фаза* културне политике, било је обележено апсолутном идеолошко-политичком пресијом над литерарним стваралаштвом. То

је уједно и време опште стагнације и уметничке деградације на различитим нивоима. Парадоксално, управо ће притисак на слободу уметничког стварања „приморати“ ауторе да, само неколико година касније, начине наредни квалитативни искорак. У почетним покушајима ослобађања књижевности од идеолошког притиска режима, *хомодијегетичком роману* ће припасти запажена улога. Захваљујући специфичном положају приповедача, нарација из света књижевног дела, односно приповедање из перспективе свести главне личности, показује се као идеални облик за формирање новог типа јунака, супротстављеног идеализованим херојима соцреалистичке књижевности. *Несијурносћ* и *неизвесносћ* – остварене на нивоу наративне поставке – какве су у нашој прози непосредно након Другог светског рата, у тријумфалном походу нове идеологије, биле тешко замисливе, ауторима новог романа изгледаће напросто неопходне.

*Хомодијегетички роман* из педесетих година препознаће своје исходиште у међуратном кратком роману авангарде, а наративна *техника шока свесћи*, преузета из модерне европске и светске прозе, постаће важан део приповедних стратегија млађих аутора. Основни принцип њиховог стваралаштва биће одустајање од идеолошки условљене и подразумеване (а то значи и *поузгане, објективне*) перспективе приповедања и увођење субјективног, *непоузганог* приповедача, какав хомодијегетички већ јесте захваљујући самој наративној поставци. Препознавање доминантних токова модерне светске књижевности у великој мери је одредило даљи рад романописаца након завршетка *антипроф* фазе српске књижевности.

Ако оставимо по страни дело Владана Деснице, а нарочито његов роман *Прољећа Ивана Галеба* који по неколико основа превазилази текућу књижевну продукцију педесетих, најзначајнији писци хомодијегетичког романа почетне фазе послератног српског модернизма били су Радомир Константиновић и Михајло Лалић. На први поглед изгледају као потпуно различите ауторске личности: први је иновативнији, склон експерименту на језичком и композиционом плану, окренут метефизичким питањима, али и херметичан у изразу; други традиционалнијег приступа организовању фабуле, посвећен приказу емотивних дубина и фином психолошком нијансирању. Међутим, заједничко им је да и један и други користе предности *хомодијегетичког приповедања* и технику

непосредног преношења мисли приповедача (нарација *стирује свестии*) као основне елементе своје приповедне поставке. Начин на који су то остварили учиниће њихове текстове узором за друге ауторе периода.

Константиновић, најбољи у свом хомодијегетичком првенцу, *Дај нам данас* (1954), дословно наставља тамо где су се авангардни претходници зауставили четврт века раније. Радикални експериментатор на различитим плановима књижевног текста, у отвореном сукобу са сваком конвенционалном наративном стратегијом, овај аутор доводи до крајњих граница могућности књижевне комуникације са сопственим временом (што ће га коначно одвести и до одустајања од уметничке прозе).

Лалић, са своје стране, у романима *Зло њрољеће* (1953), *Лелејска њора* (1957, 1962) и *Хајка* (1960), показује да је традиционалну причу могуће испричати новим „наративним средствима“, проналазећи у самој приповедној поставци, кроз препуштање да *доживљајно-ја* приповедача постане средиште света романа, могућности за откривање универзалних истина о људској заједници и човеку самом. Успех међу читаоцима овог аутора водио је правој експлозији слично приповеданих текстова у периоду након педесетих.

*Хомодијегетичка нарација* стиче популарност какву нико није могао ни наслутити само неколико година раније, а на трагу Константиновићевог наративног експеримента и Лалићевог откривања традиционалне приче у новом облику, крајем педесетих и током шездесетих година појавиће се велики број аутора које широко можемо одредити термином *послератној модернизма*. Немогуће је набројати све писце који у овом периоду користе хомодијегетичко приповедање у својим романима, али свакако треба издвојити најуспешније.

Пре осталих, треба подсетити на једног аутора који својом личношћу дословно повезује међуратни и послератни модернизам. „Изворни“ надреалиста, Александар Вучо, оглашава се педесетих година новим романима, својеврсним наставком авангардног експеримента, али по формалним жанровским особинама много ближи текстовима нове генерације писаца.

Међутим, за историју српског хомодијегетичког романа много важнија од Вучовог повратка романескним текстовима, била је појава, још крајем педесетих година, *истираживача* у форми и језику (својеврсних настављача авангардног

романа и Константиновићевог послератног опуса), међу којима се како експериментаторским радикализмом тако и квалитетом прозе издвајају Бора Ћосић, Павле Угринов и Александар Тишма. Иако су започели своје романескно стваралаштво искључиво у хомодијегетичком жанру, ускоро их је трагање за новим приповедним моделима одвело до других наративних поступака, а понекад и преко границе уметничке прозе.

Током шездесетих година појављује се нова генерација аутора која у духу послератног модернизма, али и понесена такозваним *црним џаласом* у филму и литератури, користећи хомодијегетичко приповедање као основни наративни поступак открива нове тематске могућности српске прозе. Међу овим романописцима се посебно издвајају Живојин Павловић, подједнако успешан књижевник и филмски редитељ, а затим и Слободан Селенић, свакако најзначајнији аутор генерације. Селенићев први хомодијегетички роман, *Мемоари Пере Бојаља* (1968), представља и репрезентативни пример ове прозе. У својим познијим делима, слично другим ауторима периода, и Селенић ће мењати приповедну поставку користећи хомодијегетичко приповедање у комбинацији са другим наративним облицима.

#### 4.1.3.

Период након педесетих година, као време коначне победе „нове“ књижевности над идеолошки ограниченом концепцијом соцреализма, могао би се назвати „златним добом“ *хомодијегетичког романа*. Осим што је посматрана приповедна техника широко прихваћена међу романописцима, још је важније да су то године када настају најзначајни текстови нашег претпостављеног субжанра који су, у исто време, и истинска ремек-дела српске књижевности у целини.

Још током педесетих Владан Десница пише *Прољећа Ивана Галеба*, први у низу наших значајних хомодијегетичких романа друге половине века. Ослободивши фабулу у потпуности алузија на рат и револуцију, овај аутор најдоследније напушта утилитарну, идеолошки искључиву литерарну праксу краја четрдесетих и почетка педесетих у приповедном жанру.

Међутим, Десница доноси извесну, у оно време не јасно видљиву, разлику и у односу на „владајући“ хомодијегетички образац модерног романа који се појавио у исто време. Наиме, приповедачево казивање није дато у форми непрекидног унутрашњег монолога или као књижевна конструкција транскрипта *шока свесџи* приповедача, већ искључиво као рефлексивна о себи – изложена кроз фиктивни „нараторов текст“. На трагу поступка примењеног у *Дневнику о Чарнојевићу*, кроз приповедачев запис (односно *дневник*), Десница успоставља сложен однос између два основна временска плана приповедања. У исто време и приповедачки разноврсном и уметнички убедљивом, њему нимало не сметају традиционалне нарративне конвенције (као његовим модернистичким савременицима, Константиновићу и Вучу, а нешто касније Угринову и Бори Ћосићу), већ гради своју причу на прустовском моделу *ошкривања* протеклог времена.

Захваљујући хомодијегетичкој поставци Десничин приповедач задржава све предности модерног приступа: лирски исказ, есејистички стил, субјективну (непоуздану) перспективу. Он, заправо, проговара из двоструке визуре: оне која поред основне – одраслог, зрелог човека – укључује и аутентични поглед једног дечака. На овај начин је јединствена и доследно проведена хомодијегетичка перспектива наратора од самог почетка дата као сложена: са једне стране она је детиња, инфантилна, наивно-искрена, али, такође, и зрела, рефлексивна, филозофски проницљива.

Предност Владана Деснице у односу на друге ауторе периода могла би се укратко описати на следећи начин: он успева, истовремено, да исприча конзистентну и узбудљиву причу која се лако прати унутар есејистички конципираног дискурса; да начини занимљив и у приповедање уклопљен филозофско-теоријски слој романа; и да приповедање организује кроз визуелне представе, конкретне лирске слике из прошлости и садашњости приповедача, које су саме по себи мала ремек-дела поетског усаглашавања унутрашњег доживљаја и спољашње слике света.

Само пет година млађи од Деснице, Меша Селимовић је вероватно најзанимљивија ауторска личност проучаваног периода. Сав у непрестаном личном и стваралачком преиспитивању, писац који је озбиљно и темељно трагао

за одговарајућом формом свог књижевног израза, таворећи дуго у уметничкој осредњости, да би, средином шездесетих, објавио једно истинско ремек-дело, вероватно наш најбољи романескни текст написан те деценије.

Рано изабравши хомодијегетички наративни модел, Селимовић је дуго истраживао приповедне могућности модерне прозе. Већина његових текстова била је у дослуху са омиљеним наративним обликом послератног модернизма, приповедањем вођеним из свести (главне) личности, учесника у свету књижевног дела, по формалним особинама најближем Лалићевој прози. Селимовићев роман *Тврђава* (1970), сличне наративне стратегије, представља један од најуспелијих примера хомодијегетичког *приповедања шоча свести* у нашој књижевности. Међутим, заслужену славу једног од највећих писаца XX века донео му је претходно објављени роман, *Дервиш и смрт* (1966), чија је наратија, такође хомодијегетичка, организована на нешто другачији начин. Ова два романескна текста, на први поглед веома слична, заправо најбоље одсликавају Селимовићево осцилирање између актуелних наративних концепција послератног модернизма. Разлика у примењеном приповедном поступку показује у ком правцу се мењао ауторски однос према *унутрашњој иричи* романа. Она сведочи о новом положају хомодијегетичког приповедача према другим наративним инстанцама у периоду „кризе“ послератног модернизма, дословно истрошеног разарањем конвенција предмодерног доба и непрестаним „обитавањем“ наративног средишта приче у свести (и подсвести) књижевних јунака.

Настављајући хомодијегетичку традицију Црњанског и Деснице, Селимовић се у роману *Дервиш и смрт* одлучује за облик *дневника*, односно замењује „непосредну транспозицију свести приповедача“ из претходних романа, којој ће се, ипак, поново вратити и у *Тврђави*, његовим *текстуалним записом*. На овај начин, успоставља се својеврсна *дистанца* према самом хомодијегетичком исказу унутар текста, какве по правилу нема у романима савременика, која ће, током шездесетих, бити драгоцену млађим писцима у трагању за могућностима превазилажења „кризе модернизма“. Већ седамдесетих година, таквих аутора биће довољно да се с правом може говорити о промењеној парадигми савременог српског романа, како у односу на период између два рата тако и на модернизам послератне књижевности.

Иронијски однос према приповеданом у овом чувеном Селимовићевом роману, а могли смо га приметити и код Деснице и Црњанског, показује се као моћно средство којим се и приповедање и прича у извесном смислу објективизују, осветљавају под новим углом, неочекивано бивају пропуштени кроз призму аутореклесије и етичке евалуације.

Постављање приповедачевог записа као аутономног *текста*, чија се аутентичност додатно потврђује изласком на оквир романа на самом његовом крају, показује да је Селимовић дословно применио хомодијегезу као основни композицијски принцип, наговештавајући поигравање са текстом које ће прихватити наредна генерација писаца.

#### 4.1.4.

Посматрано из наше специфичне, *наратолошке* позиције проучавања српског романа, излазак из послератног модернизма незамислив је без успостављања (иронијске) дистанце према казивању наратора. У текстовима нове генерације писаца, током шездесетих година, она бива остварена на два начина, а оба су подразумевала *посредовање* средишњег хомодијегетичког исказа приповедача. Један је значио наставак традиције *дневничког* подтипа романа, на трагу Црњанског, Деснице и Селимовића, дакле кроз хомодијегетичку наративну као *запис*; а други организовање приповедања као аутентичног *говора*, какво је, сто година раније, најавио још Јаков Игњатовић у *Милану Наранџићу*, своје реалистичком првенцу.

Свакако би било погрешно настанак „прозе новог стила“ сводити само на особености примењене приповедне технике, јер он има везе и са друштвеним амбијентом шездесетих година и представља уметнички феномен шири од књижевности. Ипак, сасвим је јасно да стварање илузије непосредног, живог говора, није само спољашња карактеристика сказ-приповедача, већ *фактор* који у великој мери одређује све остале елементе књижевног текста.

Више аутора се окушало у хомодијегетичком сказ-роману на прелазу из седме у осму деценију XX века: Мома Димић започиње низ 1966. године романом

*Живео живој Тола Манојловић*, Видосав Стевановић је 1971. објавио *Нишчи*, затим Милисав Савић *Љубави Андрије Курандића* 1972. године, док *Смрт Сјасићева* Радослава Братића излази 1973. Ипак, најзначајнији у поменутој групи аутора, Драгослав Михаиловић, између многобројних приповедака и неколико романа у сказ-форми написао је и два несумњива ремек-дела: *Кад су цвешале њикве* (1968) и *Петријин венац* (1975). Овом аутору успело је да сказ-приповедања својих јунака организује на такав начин да њихова „спонтана“ и непретенциозна *причања* почињу, на фону приземне и сирове стварности коју граде, да формирају симболички свет неочекиване снаге и замаха, са којим се може упоредити мало текстова читаве наше књижевности

Сказ-проза шездесетих и седамдесетих „живела“ је од *ауџенџичној казивања* наратора, односно зависила је од оне врсте слагања које постоји између *јовора приповедача*, као начина његове књижевне артикулације, и *судбине* тог истог јунака, као метафоре једне слике света (у сукобу за званичном идеологијом друштвеног прогреса и срећне будућности). Ово подударане покретало је различите значењске аспекте сказ-приповедања који су лежали колико у самом приповедању „ауџенџичних јунака са друштвене маргине“, толико и у оном „неизговореном“ делу исказа, те је отуд често долазило до неразумевања смисла ове прозе (Јеремић 1978: 23-28). *Иронијска дисџанца* према *средњињем казивању* романа, које се самим обликом исказа (нестандардни језик приповедача) издвајало као засебни текст, у овом случају била је обележена *ђуџањем*. Другим речима, сваки коментар унутар романа деловао је излишно пошто је говор „живог“ јунака сам по себи био „многозначан“, већ тиме што је одударао од онога што се раније сматрало „правом“ књижевношћу.

У време када се „стварносна проза“ видљиво и „гласно“ супротстављала модернистичком послератном роману, током истих шездесетих година, двојица млађих писаца, Данило Киш и Борислав Пекић, начинила су, готово неприметно, још озбиљнији искорак из дотадашње литерарне праксе и заправо пресудно одредили даљи развој српске књижевности последње четвртине века. Ови аутори су у својим делима показали да *иронијска дисџанца* према хомодијегетичком казивању, свакако неопходна *новом роману*, никако не треба да остане објективна или остављена „да говори сама за себе“. Њихова основна идеја била је да се



обнова традиционалне приче, као и уписивање најважнијих значењских нијанси у текст, могу начинити управо кроз промишљену „изградњу“ поменуте дистанце, односно додатним „уређењем“ наративног оквира хомодијегетичког приповедања.

Данило Киш започиње *посімодерно* поигравање са текстом које није окренуто језичком или жанровском експерименту (каких је било много још од двадесетих година прошлог века), већ је подразумевало увођење *меіанаративної асіектіа* у приповедање. Наиме, нови (хомодијегетички) роман, остајући и даље „прича о јунаку“, постаје, истовремено, и „прича о настанку романа“. Намерно мешање перспектива приче и стварности, огољавање наративног поступка при чему је логика приповедања надређена логици онога што се приповеда (Солар 2010: 329), постају основни елементи нове приповедне стратегије.

Референцијалност приповеданог која је, упркос сваковрсном експериментисању на језичком и жанровском плану, у књижевности послератног модернизма ипак била неупитна, сада се хотимично нарушава специфичном, *посімодерном* сижејном обрадом фабуле. *Разірадња референцијалності* испричаног, у романима нових аутора, није привремено стање наратије (као што су то била сновиђења Петра Рајића или тлапње Ахмеда Нурудина), већ одлика текста у целини: „приказани свет“ Кишове *Мансарге* (1962) поседује исту меру „онтолошке неодређености“ као и помињани одломци и издвојени сегменти романа његових старијих претходника. Још важније од тога: некадашње брисање границе између сна и јаве, карактеристично за модернистички покрет, код Киша се претвара у радикалнији облик разарања миметичке природе књижевног текста – где се бришу границе између живота и реалности (Татаренко 2006).

Борислав Пекић, са друге стране, доводи у питање сам онтолошки статус референцијалног света, пошто је већ у његовим првим романима „стварност“ та која се мора прилагођавати тексту. Иронијску дистанцу према *унуірашњој іричи* романа (датој хомодијегетичким казивањем) Пекић гради примењујући *сіпраііііју іронајеноі рукоііса*. Позиција *іпріређивача* текста почиње да игра кључну улогу како у организовању наративне целине тако и у осмишљавању њеног значења. Профилисање и усложњавање ове приповедне инстанце водило је, заправо, и постепеном напуштању хомодијегетичке наратије као доминантног

облика организовања романа. Отуд се и Киш и Пекић, чији су први текстови били узорног хомодијегетичког типа, остајући верни својим изворним поетичким опредељењима, у познијим делима више неће враћати овом приповедном поступку у романескном облику какав нас занима.

Стваралаштво ове двојице аутора, изузетно утицајно на наредну генерацију српских писаца, указивало је на једну нову поетичку чињеницу: поигравање са текстом, као и са референцијалношћу приповедног света, учиниће излишном јединствену хомодијегетичку перспективу као окосницу романескне целине какву смо имали још од жанровских почетака са пикарским романом, па све до модернизма и „стварносне прозе“. То је значило да, иако ће се јављати и даље, „чистих“ хомодијегетичких романа биће све мање у периоду након осамдесетих. Наиме, и *роман постојимодерне* по правилу ће користити хомодијегетичко приповедање, али оно више неће бити основни обликотворни принцип приповедне целине већ само део једне нове и сложеније приповедне стратегије.

Осим тога, крај послератног модернизма у извесном смислу представља и границу за нашу истраживачку поставку обележену „конзервативним“ погледом на фикционалност романескног текста. Примерено постмодернистичком поетичком обрасцу, у оној мери колико теоријска мисао краја века минуциозно покушавала да раздвоји „стварно“ и „измишљено“, аутобиографско и фиктивно, савремена књижевност ће ту граничну линију упорно „нападати“, рушити и померати, у непрестаном напору да управо у том замишљеном међупростору, истражујући „рубове“ фикције, разоткрију тајну уметничког. Отуд се у роману након седамдесетих година, приповедачка перспектива у великом броју случајева свесно помера према неухватљивој граници између фикције и аутобиографије, производећи жанровску несводивост нових текстова.

Повест *хомодијегетичкој српској романа* свакако би могла бити настављена и периодом након осамдесетих, али би даље проучавање ипак тражило измењене теоријске поставке, сагласне новој приповедној парадигми краја XX и почетка XXI века.

## 4.2. Ка поетици српског хомодијегетичког романа

### 4.2.1.

Преглед повести српског хомодијегетичког романа од краја романтизма до почетака постмодерне, изложен у претходном поглављу, показује како се место и значај овог приповедног облика мењао током проучаваног периода: од, дословно, изузетка у романескној продукцији XIX века, преко спорадичног појављивања у првој половини наредног столећа, све до средишњег положаја у роману српског послератног модернизма шездесетих и седамдесетих година. Већ сам број романа уобличених хомодијегетичком приповедном поставком представља неку врсту непосредног доказа да поменути тип игра важну улогу у различитим преображајима српске прозе током XX века, и да је, објективно посматрано, историја модерног српског романа неодвојива од кретања хомодијегетичких текстова од маргине према поетичком средишту жанра. На самом крају истраживања желели бисмо да укажемо и на неке иманентне особине анализираних књижевних дела, присутне у њима невезано за тачку у дијакхронијском низу у којој се појављују, наговештавајући тиме и обресе једне могуће *поетике* нашег претпостављеног субжанровског приповедног облика.

Како смо у уводном сегменту покушали да покажемо, илуструјући почетне тезе примером из Андрићеве *Проклеће авлије*, питање специфичности хомодијегетичког приповедања се неминовно поставља и као *постављање идентитета* наративних инстанци, пре свега позиције приповедача и његовог односа према аутору. Жан Русе је међу првима писао о својеврсном удвостручавању приповедачког „ја“ у овој врсти прозе, истичући да то „ја“, које проговара унутар једног *хомодијегетичког романа*, „задобија свој сопствени живот“, и да успостављена истоветност, ако уопште постоји, иде од аутора према

ономе који заузима „његово место“ да би причао о себи у својој књизи (Русе 1995: 9). Сама поставка, дакле, подразумева извесно *поштовање* са идентитетима приповедача и аутора, јер је веза хомодијегетичког романа са аутобиографијом као својим жанровским праузором нераскидива. Приповедач се оглашава као неко ко говори о сопственом животу, а да притом читалац „зна“ (с обзиром на то да се ради о фикцији) да он не може бити последња инстанца приповедања. Реч је, да наставимо Русеову поставку, не само о „оном облику наратије који уводи приповедача међу ликове“ (Русе 1995: 6), већ и о недвосмисленом приближавању ауторове личности *приповеданом* у најширем значењу речи. Таква, већа или мања, „померања“ на плану међусобних односа основних елемената приповедне структуре у хомодијегетичком тексту, отварају простор за различита смисаона и значењска читавања која су, од самих почетака жанра, карактеристична за овај тип прозе.

Проблематизовање идентитета приповедача и аутора важан је део наративних стратегија кроз читаву историју српског хомодијегетичког романа. Већ се код Игњатовића примећује да успостављање инстанце *сачинишћеља*, у уводном делу романа, превазилази понављање традиционалног модела ауторског оглашавања на почетку текста или формално покретање радње у правцу који жанровски облик (пикарески роман) захтева. Смештена истовремено и у паратексту и на оквиру романа, ова издвојена приповедна позиција наговештава различите могућности поигравања са идентитетима и међусобним преузимањем улога приповедача и подразумеваног писца. Претпоставка да је реч о случајној последици Игњатовићевог понављања старијег приповедног обрасца, независно од намере аутора, само потврђује чињеницу да се овакве промене на плану организације приповедања дешавају управо захваљујући примени конкретног наративног поступка. Мада је Игњатовић није ни изблиза на прави начин искористио, инстанца *сачинишћеља* књиге показаће се, много година касније, драгоценом за ауторе постмодерне српске књижевности. Другим речима, оно што је код Игњатовића могло бити *случајно*, код Пекића ће постати *хоштимично* и биће примењивано плански.

Међутим, много пре појаве постмодерних текстова у српској књижевности уочавамо зрело ауторско промишљање и свесно коришћење поменуте особине

хомодијегезе. У роману *Дневник о Чарнојевићу* проблематизовање идентитета приповедача није случајна последица примењене наративне технике већ постаје једна од тематских окосница приче. Аутор је започиње већ насловом књиге којим недвосмислено покреће необичну асоцијацију окренуту сопственом имену. Наиме, увођењем синонимног пара *Чарнојевић-Црњански*, преклапање идентитета остварује се чак и независно од самог текста. Унутар романа, међутим, поставка се додатно усложњава изневереним очекивањем у односу на наслов, и то увођењем друге (заправо, треће) личности као наратора. Најбољи доказ успешности ове сложене, непревазиђене у нашој књижевности, иронијске игре са чак три различита идентитета – приповедач (Рајић), насловни јунак (Чарнојевић) и, коначно, писац (Црњански) – јесте чињеница да су многи тумачи били доведени у заблуду у вези са тим ко заправо стоји иза *приповедачакој* „ја“ у роману (Петковић 1988: 181). Поменуто особина хомодијегетичког приповедања да врши спонтано „претапање“ идентитета може да одведе тумачење текста у правцу непосредног изједначавања ставова наратора и аутора, па се, у том случају, Црњански директно повезује са антиратним дефетизмом Рајића, естетички и етички погледи Ивана Галеба приписују самом Владану Десници, а о егзистенцијалним дилемама Ахмеда Нурудина говори као да су експлицитно Селимовићеве. Међутим, најдубљи смисао ове прозе открива се у томе што је поменуто „повезивање“ личности аутора и његовог приповедача у роману заиста могуће, али бива остварено само условно и посредно. Управо у одсуству дословне аналогије, и кроз присуство фине иронијске дистанце, књижевни текст хомодијегетичког типа конституише своја најдрагоценија значења.

Ову важну особину посматране наративне поставке препознали су и аутори на изласку из *аишијрој* фазе српског романа. Ненаметљива иронијска игра са успостављањем сложених и вишезначних односа између *подрозумеваној аутора* и *наратора* *ириче*, у оквирима тематски и идеолошки *иравоверне* прозе, била је пресудна за почетни корак у преображају соцреалистичке „књижевности рођене у револуцији“. Својеврсна игра удвајања и „скривања“ (подразумеваног) аутора иза личности јунака-приповедача, карактеристична, како смо видели, за хомодијегетичку поставку уопште, отвара је нове могућности за тумачења и нове просторе за накнадна читавање значења у постојећи тематски код

идеолошки „проверене“ литературе (једине која је у то време и могла бити објављивана).

За остварење правих ефеката поигравања са идентитетима наративних инстанци неопходно је да буде испуњен један важан услов: приповедање у роману треба да буде строго и доследно хомодијегетичко, односно нарација мора да почива на ексклузивној перспективи и казивању само једног лика. Свако померање наративног средишта са једне на другу личност (макар нарација у техничком погледу остала хомодијегетичка), умањује остварене потенцијале хомодијегезе у овом смислу. Међутим, управо је такав случај у већини Константиновићевих романа (осим у *Изласку*), у Лалићевој *Хајци* (али не у *Злом њрољећу* и *Лелејској јори*), Вучовом *Расписују* (не и у надреалистичком *Корену вида*), Селимовићевој *Мајли и мјесечини* (али не у романима *Дервиш и смрт* и *Тврђава*). Из ове перспективе посматрано, највреднији романи послератне српске књижевности били су доследно хомодијегетички приповедани и то мора имати везе и са оствареним ефектима на плану позиције основних приповедних инстанци.

Касније, у периоду када српска књижевност, коначно ослобођена непосредне идеолошке пресије режима, трага за одговорима на кризу послератног модернизма, хомодијегетичко поигравање са идентитетима приповедача и аутора поново постаје актуелно, добијајући нешто другачију улогу у односу на претходно раздобље. Оно ће се савршено уклопити у, шире постављену, постмодерну наративну игру на различитим нивоима текста. Киш, на пример, своје приповедача хомодијегетичких романа свесно гради као очигледне ауторске инкарнације (са обавезним алтернативним именима у тексту), док Пекић, сасвим супротно, уноси сопствени идентитет у роман. Он остварује нарочит иронијски ефекат тиме што се потписује својим именом и презименом унутар романескног текста, укључујући се у свет дела као *њпроређивач* „пронађених рукописа“, односно, прецизније речено, представљајући инстанцу *њпроређивача* као себе.

На темељној и трајној особини хомодијегетичког романа (који настаје као својеврсна *лажна аутиобиографија*) да изнова проблематизује идентитет наратора, почива, уосталом, и потенцијал *аутиофикције*, једног од популарних жанрова (пост)модерног романа. Ова подразумевана карактеристика анализирани

приповедне поставке, актуелна од почетних жанровских остварења и присутна на различите начине кроз читаву историју приповедног облика, крајем XX века поново постаје извор нове наративне стратегије у којој се проблематизовање односа између наратора и аутора у извесном смислу „огољује“, а неодређеност „правог идентитета“ приповедача хотимично доводи у први план, стварајући тако хибридни жанровски облик на пресеку (или на граници) између фикције и аутобиографије.

#### 4.2.2.

Проблематизовање идентитета основних приповедних инстанци и формацијски постављена *двосирукост* ауторске позиције „природно“ води следећој важној особини хомодијегетичких текстова – неизоставном присуству *мотива двојника* у њима.

*Удвосиручавање*, на различитим нивоима наративне организације, можемо сматрати основним принципом хомодијегетичке прозе, својеврсним лајтмотивом њене структуре. „Двојништво“ је реч која најбоље описује у претходном одељку разматрани однос између аутора и приповедача, али се *удвајање* у хомодијегетичком роману наставља и даље према приповедном свету дела. У готово сваком од разматраних текстова током истраживања откривали смо поменути мотив као важно место сижејне организације приповедања и, веома често, као упориште претпостављене симболике приче.

Од првог хомодијегетичког романа српске књижевности *мотив двојника* заузима кључни положај у композицији текста. Тако у средишту аутобиографског приповедања Милана Наранџића проналазимо причу о другој личности – Бранку Орлићу, правом јунаку његове приповести. Иако може да изгледа да је улога Орлића у једноставној композицији овог Игњатовићевог романа да успостави противтежу Наранџићевој пикарској природи и моралној проблематичности, он је, показује се, много више његов романтичарски *двојник*. Претпостављени контраст између два јунака, који је више него очигледан на плану сижејне организације текста, како роман одмиче лагано прелази у однос аналогije и

унутрашње сличности. Управо кроз сложене релације између приповедача и његовог двојника Игњатовић превазилази наивност пустоловних и мелодрамских сижеа карактеристичних за његову ранију прозу (Јеремић 2005: 5) и даје проницљиву визију не само савременог живота и друштвених односа епохе, него наговештава и дубље процесе који се неумитно одвијају испод тривијалне и хумором обележене површине.

Мотив двојника од пресудне је важности и у сижејној конструкцији приче *Једној разореној ума*, с том разликом што је у Комарчићевом роману однос између двојице главних ликова од почетка смештен у само средиште заплета романа. У овом случају мотив бива додатно наглашен необичном физичком сличношћу главних јунака која идентификацију између носећих личности приче премешта и на мотивацијски план. Судбине два младића тако су дубоко повезане да их можемо посматрати као комплементарне и међусобно условљене, а њихову пропаст или спасење као део једног истог неконтролисаног процеса, који заправо и јесте основна тема романа.

Хомодијегетичко приповедање омогућило је Комарчићу да патолошка стања свести трагичног јунака приче прикаже из унутрашње перспективе, али, у исто време, и посредно. Наиме, она су дата искључиво кроз казивање наратора-двојника, који се у овом случају појављује и као психолошко огледало друге личности. Нарација остварује непосредни увид у приповедачеву душевну драму, али захваљући успостављеном односу *двојничности*, читамо је и тумачимо као заједничку за оба лика. Она се развија као аутентична лична исповест приповедача и, у исто време, постаје одраз оног још страшнијег психичког посрнућа и душевног слома који погађају личност његовог двојника. Без овако успостављене везе између наратора и трагичног јунака приче, динамика развоја догађаја у средишњици и финалу романа изгубила би најзначајнији део свог драмског потенцијала.

За разлику од двојице жанровских претходника код којих је „уграђен“ у композицију наратива, односно постоји као неодвојиви део заплета, Црњански *мотив двојника* „премешта“ на симболички ниво. Однос између приповедача и насловног јунака *Дневника о Чарнојевићу* немогуће је оделити од раније разматраног проблема идентитета *приповедачкој ја* у хомодијегетичком роману и



његово решавање тиче се најдубљег смисла целине овог поетски интонираног текста.

У формалном погледу, на основном фабуларном нивоу, роман је организован као „несређена“, спонтана, фрагментарна и епизодична исповест младог човека, повратника из рата, ослоњена примарно на асоцијативни (лирски), а тек потом и на ретроспективни (епски) наративни низ. Међутим, у самом средишту те и тако дате исповести смештена је невелика прича о другом јунаку, а приповедач Петар Рајић у тим тренуцима личи на Тамила из *Проклетје авлије*: он не само да „говори“ причу о Другом, него (у сличном стању душевног растројства) дословно и *иосџаје Други* (Чарнојевић).

Увођење мотива двојника као симболичког језгра текста, које Црњански успешно остварује у свом прозном првенцу, утицаће на ауторе српског романа у наредним десетлећима. Однос између приповедача и насловног јунака (а та игра преплитања идентитета нужно тендира да укључи и личност писца) представља само средиште поезије овог романа, јер Чарнојевић није само двојник приповедача (и ауторов), већ и његов „духовни брат“, његово „поетско ја“.

Мотив *двојника* наставља да игра важну, не увек и средишњу, улогу и у романима послератног модернизма. Дobar пример су Десничина *Прољећа Ивана Галеба* у којима појава једног епизодног лика, „другог Ивана“, на почетку приповедачевог дечаштва у средишњем делу романа, касније бива развијена као алтернативна, никада остварена, животна прича главног јунака. Мотив има значајнију улогу у текстовима Михајла Лалића, посебно у роману *Лелејска јора*, у коме аутор користи поступак удвајања хомодијегетичког наратора и „технику alter ega“ (Бечановић 2006: 71) за представљање етичких и егзистенцијалних дилема приповедача.

Ипак, најубедљивији и, можемо слободно рећи, у оквирима српске књижевности непревазиђени пример успелог укључивања *моџива двојника*, како у композициону поставку текста тако и у његову симболичку раван, проналазимо у Селимовићевом роману *Дервиш и смрт*.

Приповедачево казивање од самог почетка подразумева својеврсно *удвосиручавање* себе – као *оној који ишше* и *оној који иосџаје јунак* свог приповедања. Опсесивно и неповратно загладан у дубине сопствене личности,

наратор може да види ликове који га окружују искључиво из унутрашње перспективе. Непрестана окренутост себи и пројектовање сопствене слике на људе око себе, неизоставно се одражава на начин како посматра свет, што покреће процес препознавања себе у Другом: било по принципу аналогije, било контрапункта. На овај начин, током сижејне разраде приче, наспрам хомодијегетичког наратора формирају се ликови који стоје као у огледалу, играјући притом у структури романа двоструку улогу: они су необични „облици“ интроспекције приповедача-главног јунака, својеврсне пројекције његовог сопственог *ја*, његови у другим животним околностима остварени *двојници*, али, у исто време, то су и живи, „реални“ учесници створеног света – ликови романа. Селимовић потврђује наративну концепцију *праћења двојника* као функционални композициони принцип, али и као начин конституисања сложене личности главног јунака.

Међутим, поред поступка удвостручавања себе у другом, као универзалног модела интроспекције примењеног у роману, постоји још један лик који непосредно доводи у везу Селимовићев текст са романеским првенцем Црњанског. То је Исхак, дервишев духовни двојник, *огледало* које му „помаже“ да открије и разуме себе. Он дословно означава средишње место уметничке замисли овог текста као дводелне романескне целине, тачку преласка између његових композицијски и структурно раздвојених половина. Управо Исхак-двојник припрема и најављује искорак из Нурудинове позиције *немоћној сипрадалника* (у првом делу) у позицију *осветника* (у другом), и у пресудном смислу води коренимом преображају личности главног јунака. Након последњег „сусрета“ са приповедачем Исхак привидно нестаје из приче, а заправо постаје део Ахмедов. Другачије речено: дервиш као Ахмед Нурудин улази у тврђаву, али као Исхак из ње излази, чиме је мотивацијски припремљен други део романа.

Слично лику Чарнојевића који обележава приповедачево најинтимније разумевање живота и његовог неухватљивог смисла, пројекцију једног недосегнутог али могућег Рајићевог *ја*, и Исхак, у првом делу, представља Ахмедово жељено, али недостижно, остварење себе самог. Међутим, за разлику од Црњанског, Селимовић у другом делу романа даје прилику свом јунаку да оствари пропуштenu прилику и суочи га са ужасом остварења сопствених жеља.

Поставши коначно свој двојник, главни јунак, метафорички речено, неповратно губи себе.

Не треба да чуди да *мотив двојника* остаје неизоставни део и оних хомотијегетичких текстова који указују на улазак српске књижевности у доба постмодерне. Удвајање ликова, њихово и реално и метафоричко присуство у роману, алузије на друге јунаке и приче светске и домаће литературе, припадају очекиваном инструментаријуму постмодерног поигравања са књижевним облицима и њиховим значењима. Већ у Кишовој *Мансарди* загонетни лик Јарца-Мудријаша, приповедачевог вечитог пратиоца и духовног саговорника, препознајемо као јасну метанаративну алузију на позицију двојника у српском роману, а посебно на лик Чарнојевића Црњанског (Татаренко 2006).

У роману *Башија, њејео* мотив је уведен на много сложенији начин. Однос двојништва појављује се супротно од уобичајеног начина његовог конституисања. Наиме, приповедач романа, који током самог приповедања „изненада открива“ да је лик оца, заправо, средишња фигура његове приче, у завршном делу књиге препознаје себе као очевог двојника. Преокрет извршен на крају претвара и читаву претходно описану потрагу за доказима очевог постојања у трагање за сопственим бићем и идентитетом.

У Пекићевим романима мотив двојника један је од најчешће коришћених неvezано за приповедну поставку примењену у тексту. Не само што његови јунаци добијају своју двојну пројекцију (често отворену према митолошкој симболици) него и „склоп приче, саздан на аналогијама и антиномијама, показује очит двојнички дискурс“ (Пијановић 2009: 141). Почев од Икара Губелкијана као савременог отелотворења митског Икара, преко Андрије Гавриловића Сократовог двојника, Конрада Рутковског чија судбина асоцира на Ничеову, Пекић неизоставно развија двострукост и вишезначност читања основне приче, по правилу иронијски одређену. Међутим, „двојнички дискурс“ је очит и кроз сучељавања главних јунака са својим антагонистима у равни света књижевног текста, па се тако Арним фон Саксендорф од јунаковог антипода на почетку, до краја романа претвара у Икаровог (духовног) двојника, а Конрад Рутковски у стању душевног растројства себе доживљава као инкарнацију свог архинепријатеља – пуковника Штајнбрехера.

Поглед на целину проучаваног раздобља српског романа наводи на закључак да *мотив двојника* заправо представља иманентно постављену тачку препознавања неизвесне и непостојане визуре света коју *хомодијегеза* као наративна поставка по правилу подразумева. Лик нараторовог *двојника* можемо означити као својеврсну пројекцију такве перспективе, хипостазирано стање свести јунака-приповедача, које одражава његову несигурност у односу на „стварност“ која га окружује. То може бити и један од разлога што се мотив не појављује превише често у раздобљима сигурне и постојане визије света, али га увек има у временима кризе и егзистенцијалне неизвесности, што се у великој мери пресликава и на хомодијегетички роман у целини, односно може објаснити неуједначену фреквентност његовог присуства у различитим књижевно-историјским периодима.

#### 4.2.3.

Осим „двострукости“ која се очитује на различитим нивоима наративне организације, као и проблематизовања идентитета приповедних инстанци које лежи у самој поставци хомодијегетичког приповедања, постоји још једна важна особина изабране врсте прозе о којој би, на самом крају овог истраживања, требало нешто рећи. Наиме, чињеница, већ више пута истицана до сада, да наш тип романа учествује у сваком од прелазних периода поетичке трансформације српске књижевности од романтизма до постмодерне, говори о својеврсном *унутрашњем* потенцијалу ових текстова да се супротставе доминантној поетичкој парадигми књижевног раздобља. За ову одлику хомодијегезе не бисмо могли рећи да безусловно припада иманентним особинама жанра (мада би било исправно повезати је са претходно анализираним карактеристикама), већ се односи и на начин рецепције поменутих текстова, односно сведочи о њиховом недвосмислено снажном утицају на литерарно и друштвено окружење у коме се појављују. Она је, уосталом, једнако занимљива као и обе претходно разматране карактеристике,

јер наглашава посебност и књижевноисторијски значај овог специфичног приповедног облика.

Свесно или несвесно, српски аутори бирају хомодијегетички роман увек када желе да направе стваралачки помак у новом правцу, и, што је такође занимљиво, касније најчешће напуштају овај облик приповедања. На то смо указивали неколико пута у току истраживања: *Милан Наранџић* стоји на почетку епохе реализма, *Дневник о Чарнијевићу* као први корак у трансформацији авангардне прозе двадесетих, хомодејегетички романи Константиновића, Лалића и Деснице на почетку послератног модернизма, „стварносна проза“ јавља се као облик супротстављања модернизму, Киш и Пекић својим хомодијегетичким текстовима означавају улазак у постмодерну.

Међутим, осим изражене и неспорне способности овог жанровског облика да се супротстави етаблираним поетичким парадигмама, треба указати на још једну страну његовог полемичког потенцијала. Наиме, хомодијегетички роман показује ништа мање изражену тенденцију да *субверзивно делује* и на владајуће идеолошке системе, о чему, такође, сведочи већина текстова које смо обухватили нашим истраживањем. Једно кратко подсећање на прве српске хомодијегетичке романе пружиће јасне доказе о поменутој двострукој улози.

Игњатовићев текст *Тридесет година из живота Милана Наранџића* узима се као почетак српског реализма, али са друге стране показује и прикривену намеру да се супротстави доминантној идеолошкој матрици епохе. Тумачење његове етичке димензије од почетка је било проблематично и контроверзно, а Скерлић, као неспорни ауторитет доба, указује на „моралну погрешку у обликовању карактера“ (Скерлић 1965: 197-198).

Иронијски однос који прожима хомодијегетичку перспективу казивања Милана Наранџића доводи у питање целокупну слику света остварену овим текстом. Несигурност у погледу идеолошке и етичке перспективе романа враћа нас специфичности његовог наративног облика, јер поменута амбивалентност и јесте остварена управо необичном позицијом основне инстанце приповедања – хомодијегетичког наратора. Позиција *сачиниоца*, најављена на самом почетку романа, свакако би олакшала успостављање одговарајуће идеолошке перспективе, али њен каснији изостанак оставља читаоца у мање сигурном простору – он

непрекидно осцилира између два различита приповедачка становишта „смештена“ у самом наратору. Можемо само да претпоставимо да би ауторски коментари „помогли“ у разлучивању пожељног од непожељног етичког става и потврђивали позиције владајуће идеолошке матрице<sup>1</sup>. Скерлић се надао контрапункту моралној проблематичности Милана Наранџића и отуда је, по његовом мишљењу, лик Бранка Орлића погрешно утемељен. Међутим, Орлић, само на први поглед супротстављен Наранџићу, заправо је његов *двојник*, а сâм поступак хомодијегетичког приповедања производи ефекат „одсуства поузданог става према предмету уметничког обликовања, [односно] према приказиваном `животу`“ (Јеремић 2009: 12).

Колико год Комарчићев *Један разорен ум* могао бити сматран уобичајеним издањем текуће литерарне продукције, метафоричко читање овог текста отворило би питање аналогije између растакања свести младог човека на самом почетку зреле фазе његовог живота, уверљиво приказано у роману, и растуће конфузије унутар друштва уочи коначног успостављања Србије као самосталне и независне државе.

О поједностављеном разумевању романа *Дневник о Чарнојевићу* као „најизразитијем носиоцу антиратног расположења, једног осећања бесмисла и гађења над историјом“ већ је писано од стране озбиљних тумача (Јеремић 2009: 11). Међутим, иако супротстављен владајућој вредносној матрици нове државе, најмање што се може рећи за овај текст јесте да, испод површине олако подразумеваног дефетизма и пацифизма, крије много сложенији идеолошки и антрополошки значењски слој.

Овом преломном положају првог романа Црњанског можемо прикључити и сву књижевност авангарде. Субверзивне, а боље би било рећи, револуционарне тенденције међуратне литературе двадесетих година, и у поетичком и у идеолошком смислу, представљају познату чињеницу наше књижевне историје, а кратки роман авангарде потпуно се уклапа у овакву слику.

Међутим, најизразитију превратничку улогу, која превазилази подривање само владајућег поетичког система, хомодијегетички роман је показао после

---

<sup>1</sup> Осим у случају када су и сами додатно иронијски обележени, како ће и бити у Пекићевим романима стотину година касније, али овакав поступак већ припада постмодерним наративним стратегијама.

Другог светског рата, укључујући се у борбу против пресије идеологије над литературом у *аиширој фази* послератне културне политике.

Снажном идеолошком притиску на књижевност успостављеном након четрдесет пете, аутори ће супротставити оно што хомодијегеза сама собом носи – *иољуљаноси* и *неиосиојаноси* у равни саме наративне поставке. Треба поновити чињеницу да идеолошка субверзивност модерне прозне књижевности педесетих година, није долазила од политичких противника владајуће друштвене и културне парадигме, већ управо од њихових истомишљеника. Она никако није могла бити очигледна и отворена (јер би таква у оно време била једноставно забрањена), и неприметно се читавала у непостојаним позицијама приповедача-јунака.

Сличан облик супротстављања идеолошким постулатима периода, али, с обзиром на промењене друштвене околности, неупоредиво радикалније постављен, препознајемо и у романима који припадају такозваној „стварносној прози“ шездесетих и седамдесетих година. Овим ауторима ће се придружити и писци првог постмодерног таласа српске књижевности, који укључују у иронијски интониране коментаре својих хомодијегетичких приповедача јасне алузије на антиномичност и неодрживост владајућег идеолошког система, али и шире полемичку и субверзивну оштрицу своје прозе према вредносном систему модерне цивилизације уопште.

Показује се да сама форма хомодијегетичког текста представља погодни оквир за проблематизовање различитих идеолошких аспеката, а специфична субјективно постављена позиција приповедне инстанце омогућава да ова проза, наравно, из пера правих уметника, оствари утицај који понекад превазилази „уобичајени“ домет књижевности.

Покушај издвајања и сажетог представљања најважнијих специфичних особина хомодијегетичког романа, још једном нас, и последњи пут, враћа на Андрићев текст са почетка нашег истраживања и на његово наративно и симболичко средиште. „Повест о Цем-султану“ открива, у облику приче о хомодијегетичком приповедању, присуство управо три кључне особине о којима смо на претходним странама говорили.

*Питање идентитета* нарративне инстанце неминовно бива отворено положајем Тамила као „аутора“ повести. Његова нарративна трансгресија (која започиње преласком на други облик приповедања), открива саму суштину „посебности“ хомодијегетичког исказа. Како смо већ истакли, приповедач казује повест о Другом као да је његова сопствена, а да притом читалац „зна“ да он не може бити „онај о коме се говори“. Међутим, то му нимало не смета да причу прати до краја.

Овом променом у начину казивања нужно се остварује *однос двојничког*. Релација која се успоставља између младића из Смирне и легендарног Цем-султана, указује на присуство неизоставног мотива хомодијегетичког казивања (подсећамо да су обојица заправо јунаци фра-Петрове приче). Врхунац двојничког идентитета означен је Тамиловом реченицом „Ја сам то!“, изговореном у тренутку када је приморан да је плати најскупљом ценом.

Међутим, на самом крају, не без горке ироније, Андрићева симболичка визија обухвата и рецепцију књижевног дела. Захваљујући метафоричкој природи двојничког односа, власт не може другачије него да *шумачи* текст као идеолошки *субверзиван* и одлучује да се обрачуна са аутором.

Судбина многих писаца хомодијегетичког романа у историји српске прозе као да потврђује истинитост ове несвакидашње Андрићеве уметничке визије, а непрестано враћање различитих аутора овом приповедном облику током читавог столећа историје српског романа говори о томе да је увек било оних који су спремни да плате цену.



## ИЗВОРИ

---

- Андрић (1981): Иво Андрић. *Проклеџа авлија*. Београд: Удружени издавачи.
- Андрић (1981а): Иво Андрић. „Мост на Жепи“. *Жеђ*. Стр.:173-184. Београд: Удружени издавачи.
- Вучо (2010): Александар Вучо. „Корен вида“. *Романи српске авангарде. Књ. I. У бескрајном, љавом крују Милоша Црњанској* [приредио] Гојко Тешић. Београд: Чигоја штампа, Службени гласник.
- Вучо (1954): Александар Вучо. *Расјуси*. Београд: Ново поколење.
- Десница (1957): Владан Десница. *Зимско љејовање*. Београд: Космос.
- Десница (1967): Владан Десница. *Прољећа Ивана Галеба*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Живадиновић (1923): Стојан Живадиновић. *До њоследњеј даха*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Игњатовић (1959): Јаков Игњатовић. „Милан Наранџић“. *Одабрана дела I*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Игњатовић (1959): Јаков Игњатовић. *Вечии младожења*. Београд: Просвета.
- Илић (2010): Александар Илић. „Глувне чини“. *Романи српске авангарде. Књ. 2. Од надреалима ка модернизму* [приредио] Гојко Тешић. Београд: Чигоја штампа, Службени гласник.
- Јаковљевић (1955): Стеван Јаковљевић. *Српска џрилоија*. Београд: Просвета.
- Киш (2014): Данило Киш. *Мансарда*. Београд: Архипелаг.
- Киш (1969): Данило Киш. *Башиа, љејео*. Београд: Просвета.
- Киш (2004): Данило Киш. *Пешчаник*. Београд: НИН д.о.о.; Завод за уџбенике и наставна средства.
- Комарчић (1981): Лазар Комарчић. *Један разорен ум*. Београд: Нолит.
- Комарчић (2006): Лазар Комарчић. *Једна угашена звезда*. Београд: Друштво љубитеља научне фантастике „Лазар Комарчић“.
- Константиновић (1982): Радомир Константиновић. *Дај нам данас*. Београд: Нолит.

- Константиновић (1986): Радомир Константиновић. *Чисти и њрљави*. Београд: Нолит.
- Константиновић (1987): Радомир Константиновић. *Мишоловка*. Београд: Нолит.
- Константиновић (1960): Радомир Константиновић. *Излазак*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Лалић (1964): Михаило Лалић. *Зло њрољеће*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.
- Лалић (1976): Михаило Лалић. *Лелејска њора*. Београд: Просвета.
- Лалић (1981): Михаило Лалић. *Хајка*. Београд: Нолит.
- Михаиловић (2004): Драгослав Михаиловић. *Каг су цвећале њишке*. Београд: Д. Михаиловић.
- Михаиловић (1990): Драгослав Михаиловић. *Пећријин венац*. Београд: НИП Политика.
- Михаиловић (1990а): Драгослав Михаиловић. *Чизмаши*. Београд: НИП Политика.
- Михаиловић (2002): Драгослав Михаиловић. *Гори Морава*. Београд: Лом.
- Нушић (2006): Бранислав Нушић. *Хајдуци*, Нови сад: Знање.
- Павловић (1965): Живојин Павловић. *Лућке*. Београд: Просвета.
- Павловић (1971): Живојин Павловић. *Каин и Авељ*. Нови Сад: Матица српска.
- Павловић (1982): Живојин Павловић. *Задах њела*. Београд: Просвета.
- Павловић (1985): Живојин Павловић. *Они више не њостоје*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Пекић (2010): Борислав Пекић. *Ходочашће Арсенија Њејована*. Београд: Ево-Ѓиунти.
- Пекић (2013): Борислав Пекић. *Усијење и суновраћ Икара Губелкијана /Одбрана и њоследњи дани*. Београд: Лагуна.
- Пекић (2013а): Борислав Пекић. *Како уњокојии вамњира: соњија*. Београд: Лагуна.
- Петровић (1934): Емил Петровић. *Незнани јунак*. Беиград: Геца Кон.
- Селенић (1968): Слободан Селенић. *Мемоари Пере Боњаља*. Београд: Просвета.

- Селенић (1982): Слободан Селенић. *Писмо љава*. Београд: Просвета.
- Селенић (1980): Слободан Селенић. *Пријатељи*. Нови Сад: Матица српска.
- Селенић (1985): Слободан Селенић. *Очеви и оци*. Београд: Просвета.
- Селенић (1989): Слободан Селенић. *Timor mortis*. Сарајево: Свјетлост.
- Селенић (1993): Слободан Селенић. *Убиство с предумишљајем*. Београд: Просвета.
- Селимовић (1961): Меша Селимовић. *Тишине*. Сарајево: Свјетлост.
- Селимовић (1986): Меша Селимовић. *Мајла и мјесечина*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Селимовић (1972): Меша Селимовић. *Дервиш и смрт*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Селимовић (1970): Меша Селимовић. *Тврђава*. Сарајево: Свјетлост.
- Тишма (1969): Александар Тишма. *За црном девојком*. Београд: Просвета.
- Тишма (1972): Александар Тишма. *Књига о Бламу*. Београд: Нолит.
- Тишма (1976): Александар Тишма. *Упоиштеба човека*. Београд: Нолит.
- Угринов (1957): Павле Угринов. *Одлазак у зору*. Сарајево: Народна просвјета.
- Угринов (1968): Павле Угринов. *Елементи*. Београд: Просвета.
- Угринов (1970): Павле Угринов. *Сензације, Елементи 2*. Београд: Нолит.
- Угринов (1971): Павле Угринов. *Домаја, Елементи III*. Нови Сад: Културни центар.
- Угринов (1972): Павле Угринов. *Речник елемената*. Вршац: Књижевна општина Вршац.
- Угринов (1976): Павле Угринов. *Фасцинације*. Београд: Нолит.
- Угринов (1979): Павле Угринов. *Задаји живој*. Београд: Нолит.
- Угринов (1982): Павле Угринов. *Царство земаљско*. Београд: Нолит.
- Угринов (1986): Павле Угринов. *Отац и син*. Београд: Нолит.
- Хлапец Ђорђевић (2010): Јулка Хлапец Ђорђевић. „Једно дописивање: фрагменти романа“. *Романи српске авангарде. Књ.2. Ог надреалима ка модернизму/ [приредио] Гојко Тешић*. Београд: Чигоја штампа, Службени гласник.

- Хумо (1983): Хамза Хумо. Грозданин кикот. Сарајево: „Веселин Маслеша“.
- Црњански (1983): Милош Црњански. *Дневник о Чарнојевићу и друга њроза*. Београд: Нолит.
- Црњански (1983а): Милош Црњански. *Код Хиџерборејаца*. Београд: Нолит.
- Шумаревић (1924): Светислав Шумаревић. *Сјо једна сѝрана*. Београд: писац.

## ЛИТЕРАТУРА:

---

- Ахметагић (2009): Јасмина Ахметагић. „Стање порицања: иронија и меморија (суочавање са кривицом Конрада Рутковског)“. У: Петар Пијановић, Александар Јерков (уредници). *Поетика Борислава Пекића: Прејелићање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.
- Бајић: Ђорђе Бајић. *Лазар Комарчић и криминалистички роман*. Retrieved in January 2013 from <http://www.art-anima.com/v/489-djordje-bajic-lazar-komarcic-i-kriminalisticki-roman>
- Бал (2000): Мике Бал. *Наратологија – Теорија приче и иријоведања*. Прев. Растислава Мирковић. Београд: Народна књига – Алфа.
- Барт (1979): Ролан Барт. *Књижевност, митологија, семиологија*. Прев. Иван Чоловић. Београд: Нолит.
- Батлер (2012): Кристофер Батлер. *Постмодернизам: Сасвим крајњак увод*. Прев. Предраг Мирчегић. Београд: Службени гласник.
- Бахтин (1989): Михаил Бахтин. *О роману*. Прев. Александар Бадњаревић. Београд: Нолит.
- Бечановић (2006): Татјана Бечановић. *Поетика Лалићеве трилогије*. Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности.
- Битор (1975): Мишел Битор. „Употреба личних заменица у роману“. Прев. Мирјана Миочиновић. *Рађање модерне књижевности: роман*. Београд: Нолит.
- Бут (1976): Вејн Бут. *Реторика прозе*. Прев. Бранко Вучићевић. Београд: Нолит.

- Владушић (2009): Слободан Владушић. „Роман и град“. *Зборник: синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности, Књига II*. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Гиљен (1982): Клаудио Гиљен. *Књижевност као систем: Огледи о теорији књижевне историје*. Прев. Тихомир Вучковић. Београд: Нолит.
- Глигорић (1970): Велибор Глигорић. *Српски реализми*. Београд: Просвета.
- Глушчевић (1982): Зоран Глушчевић. „Судар егзистенције и времена“. Поговор роману: Радомир Константиновић, *Дај нам данас*. Београд: Нолит.
- Деретић (1964): Јован Деретић. *Јаков Игњатовић*. Београд: Рад.
- Деретић (1981): Јован Деретић. *Српски роман 1800-1950*. Београд: Нолит.
- Димић (1988): Љубодраг Димић. *Античком култура: Античкомовска фаза културне историје у Србији 1945-1952*. Београд: Рад.
- Душанић (2012): Дуња Душанић. „Шта је аутофикција?“. *Књижевна историја*. 44 (2012) 148, с. 797–810. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Ђукић-Перишић (2012): Жанета Ђукић-Перишић. *Писац и прича: стваралачка биографија Иве Андрића*. Нови Сад: Академска књига.
- Едел (1962): Леон Едел. *Психолошки роман 1900-1950*. Прев. Емилија Кузмановић. Београд: Култура.
- Eisenberg (1979): Daniel Eisenberg. „Does the Picaresque Novel Exist?“. *Kentucky Romance Quarterly*, 26: 203-219.

- Ејхенбаум (1986): Борис Ејхенбаум. „Љесков и савремена проза“. Прев. Елвира Ратковић. У: Мирослав Бекер, *Сувремене књижевне теорије*. Загреб: СНЛ.
- Genette (1972): Gérard Genette. *Figure III*. Paris: Seuil.
- Genette (1983): Gérard Genette. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Genette (1988): Gérard Genette. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Genette (1991): Gérard Genette. „Introduction to the Paratext“. *New Literary History*, Vol. 22, No. 2, (Spring, 1991), pp. 261-272.
- Женет (1985): Жерар Женет. *Фигуре*. Прев. Мирјана Миочиновић. Београд: Вук Караџић.
- Живковић (1992): Драгиша Живковић (главни и одговорни уредник). *Речник књижевних термина - 2. допунљено издање*. Београд: Нолит.
- Жижек (2009): Славој Жижек. „Бој се ближњег свога као што се бојиш самог себе“. *Трећи програм Радио Београда*, бр. 137–138, I–II/2008 стр 299.
- Иванић (2002): Душан Иванић. *Свијет и прича: О приповиједању и приповједачима у српској књижевности*. Београд: Народна књига, Алфа.
- Иванић, Вукићевић (2007): Душан Иванић & Драгана Вукићевић. *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике.
- Ивков (2003): Милета Аћимовић Ивков. „Судбинско и трагично“, у: *Најлепше приче Д. Михаиловића*. Београд: Просвета.

- Јанковић (1981): Владета Јанковић. „Допринос Драгослава Михаиловића“. Поговор роману *Пејријин венац*. Београд: Нолит.
- Јанковић (1985): Владета Јанковић. *Пејријин венац Драгослава Михаиловића*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јеремић (1978): Љубиша Јеремић. „Нова српска приповетка“. У: *Проза нової сїшла*. Београд: Просвета. Стр. 17-40.
- Јеремић (1978а): Љубиша Јеремић. „`Код Хиперборејаца` – путопис, успомене, памфлет, или роман?“. У: *Проза нової сїшла*. Београд: Просвета. Стр. 46-75.
- Јеремић (1987): Љубиша Јеремић. *Трајички видови сїаријеї срїскої романа: (од Јакова Игњатовића до Свејолика Ранковића)*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Јеремић (2005): Љубиша Јеремић. „Вечити младожења: трагика пролазности“. У: Јаков Игњатовић, *Вечийи младожења*. Београд: Политика: Народна књига – Алфа.
- Јеремић (2009): Љубиша Јеремић. *Књижевносї разлике: груїа књиїа о срїским їисцима*. Београд: Службени гласник.
- Јерков (1991): Александар Јерков. *Од модернизма до їосїмодерне: Приїоведач и їоеїка, їрича и смрїї*. Приштина, Горњи Милановац: Јединство, Дечје новине.
- Јерков (1992): Александар Јерков. *Нова їексїуаалносїї: Оїледи о срїској їрози їосїмодерної доба*. Никшић, Београд, Подгорица: Унирекс, Просвета, Октоих.
- Јовановић (2008): Виолета П. Јовановић. *Тренови и раскриїа: їоеїика їриїоведана Анїїонија Исаковића*. Београд: Просвета, Алтера.



- Ковачевић (2012): Милош Ковачевић. „Синтаксичко-стилистичке особине слободног неуправног говора у романима Меше Селимовића и Скендера Куленовића“. *Линџвосџилисџиџика књижевноџ иџексџа*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Cohn (1978): Dorrit Cohn. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Cohn (1999): Dorrit Cohn. *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press
- Кајзер (1957): Волфганг Кајзер. „Тко приповједа роман“. *Умјеџносџи речџ: часоџис за науку о књижевносџи*. Бр. 3/1957. Стр.: 157-169. Загреб: Хрватско филолошко друштво.
- Кајзер (1973): Волфганг Кајзер. *Језичко умјеџничко дело*. Прев. Зоран Константиновић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Кораћ (1972): Станко Кораћ. *Свијеџ, људи и реализам Владана Деснице*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Кордић (2000): Радоман Кордић. *Ауџобиоџрафско иџриџоведање*. Београд: Народна књига/Алфа.
- Мајлс (2000): Дејвид Х. Мајлс. „Пикаров пут до исповедаонице: Како се мењао јунак немачког образовног романа“. Прев. Александра Бајазетов-Бучен. *Реч*. 60 (2000), с. 399-416. Београд.
- Марчетић (2003): Адријана Марчетић. *Фиџуре иџриџоведања*. Београд: Народна књига/Алфа.
- Марчетић (2013): Адријана Марчетић. „Наратолошка критика“. *Књижевна исџорија*. 45 (2013) 149, с. 261–274. Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Марчетић (2014): Adrijana Marčetić. „Le code de l'autofiction: *Chez Les Hyperboréens* de Miloš Crnjanski“. Penser l'autofiction: Perspectives comparatistes (зборник). Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.
- Микић (2013): Радивоје Микић. „Од симболизације до лирског романа“. *Годишњак Каџедре за српску књижевност са јуџословенским књижевностима за школску 2012/2013. годину*. Година VII. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.
- Милошевић (1967): Никола Милошевић. „Дух модерног времена у Прољећима Ивана Галеба“. У: Владан Десница. *Прољећа Ивана Галеба*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Милошевић (1988): Никола Милошевић. *Роман Милоша Црњанској: Проблем универзалној исказа*. Београд: Нолит.
- Михаиловић (2007): Драгослав Михаиловић. *Мајсторско ѝисмо*. Београд: Аутор.
- Палавестра (1972): Предраг Палавестра. *Послерајна српска књижевност 1945-1970*. Београд: Просвета.
- Пантић (1999): Михајло Пантић. *Модернисџичко ѝријоведанье*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петковић (1988): Новица Петковић. *Два српска романа. Сџудије о Нечистој крви и Сеобама*. Београд: Народна књига.
- Петковић (1999): Новица Петковић. *Крајак ѝрејлед српске књижевности XX века*. Београд: Књижевна реч.
- Петровић (2008): Предраг Петровић. *Аванјардни роман без романа: Поејика крајкој романа српске аванјарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Пијановић (1991): Петар Пијановић. *Поеџика романа Борислава Пекића*. Београд: Просвета, Досије; Горњи Милановац: Дечје новине; Титоград: Октоих.
- Пијановић, Јерков (2009): Петар Пијановић, Александар Јерков (уредници). *Поеџика Борислава Пекића: Преџлиџање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.
- Пијановић (2009): Петар Пијановић. „Двојнички дискурс у Пекићевом роману *Усијење и суновраџ Икара Губелкијана*“. У: Петар Пијановић, Александар Јерков (уредници). *Поеџика Борислава Пекића: Преџлиџање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.
- Поповић (1980): Радован Поповић. *Живоџ Милоша Црњанскоџ*. Београд: Просвета.
- Поповић (2011): Ранко Поповић. „Искушења Селимовићевих јунака у функциџи романескне мотивације“. У: *Меша Селимовић и Скендер Куленовић у срџском језику и књижевности*: зборник радова. Бања Лука – Источно Сарајево:
- Поповић Т. (2011): Тања Поповић. *Сџраџеџије џриџоведања*. Београд: ЈП Службени гласник.
- Prince (1987): Gerald Prince. *Dictionary of Narratology: Revised Edition*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Радоњић (2003): Горан Радоњић. *Вијенац џриџоведака*. Београд: Просвета.
- Рибникар (1987): Владислава Рибникар. *Моџућности џриџоведања – оџлеџи о новиџој срџској џрози*. Београд: БИГЗ.
- Rimmon-Kenan (2002): Schlomith Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics. 2nd ed.* Routledge: London & New York

- Русе (1995): Жан Русе. *Нарцис романојисац: оїлед о ѿрвом лицу у роману*. Прев. Јелена Новаковић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Скерлић (1965): Јован Скерлић. *Јаков Ићајовић: књижевна сїудїја*. Београд: Просвета.
- Солар (2010): Миливој Солар. „Како говорити о постмодернизму у књижевности?“. *Укус, мїшїови и ѿеїшїка*. Београд: Службени гласник.
- Тартаља (2013): Иво Тартаља. „Андрићева прича о причању“. *Песма о ѿесми: шїром књижевносїи*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Татаренко (2006): Ала Татаренко. „Између Мансарде и Суматре: Кишов јунак у огледалу Црњансковог Дневника“. *Поља: часоїис за књижевносїи и ѿеорїју*. Година LI, број 437. Нови Сад: Прогрес.
- Тешић (1993): Гојко Тешић. „Случај `Дневника о Чарнојевићу`“. Поговор у: Милош Црњански. *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: Издавачка агенција „Драганић“.
- Тешић (2009): Гојко Тешић. „Дневник о Чарнојевићу и коментари“. *Зборник: синхронїјско и дијахронїјско изучавање врсїа у срїској књижевносїи, Књиїа II*. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Тешић (2010): Гојко Тешић. *Романи срїске аванїарде. Књ. 1. У бескрајном, ѿлавом круїу Милоша Црњанскої*. Београд: Чїгоја штампа: Службени гласник.
- Тешић (2010а): Гојко Тешић. *Романи срїске аванїарде. Књ. 2. Ог надреализмака модернизму*. Београд: Чїгоја штампа: Службени гласник.

- Phelan (2005): James Phelan. *Living to tell about it: a rhetoric and ethics of character narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Хајдуковић (1981): Божур Хајдуковић. „Поговор“ у: Лазар Комарчић, *Јеган разорен ум*. Београд: Нолит
- Harpham and Abrams (2012): Geoffrey Galt Harpham & M. H. Abrams. *The Glossary of Literary Terms*. Wadsworth: Cengage learning.
- Herman (1999): David Herman. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press.
- Herman et al. (2012): David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson & Robyn Warhol. *Narrative Theory: Core concepts and Critical Debates*. Columbus: Ohio State University Press.
- Шмуља (2011): Саша Шмуља. „Процес и преображај у роману *Дервиш и смри* Меше Селимовића“. У: *Меша Селимовић и Скендер Куленовић у српском језику и књижевности*: зборник радова. Бања Лука – Источно Сарајево:
- Stanzel (1979): Franz K. Stanzel. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Штанцл (1987): Франц Штанцл. *Типичне форме романа*. Прев. Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

## Биографија аутора

---

**Мр Бранко Илић**, рођен у Јагодини 1970. године, дипломирао је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на групи за *Општи књижевности и теорију књижевности*. Магистрирао је на истом факултету 2008. године, на смеру *Наука о књижевности*, одбранивши тезу под насловом *Наративне технике и проблем жанра у прози Драгослава Михаиловића*.

Радио је у основној и средњој школи као професор српског језика и књижевности. Септембра 2006. године изабран је за сарадника за ужу научну област *Књижевности са методиком наставе*, као асистент за предмете *Увод у проучавање књижевности* и *Књижевности за децу* на Факултету педагошких наука Универзитета у Крагујевцу.

У приближно једнакој мери прати три комплементарна подручја које захтева ужа научна област *Књижевности са методиком* (посебно примарну дисциплину – *теорију књижевности*, затим *књижевности за децу*, као и *методику наставе књижевности*).

Учествовао је на више научних скупова излажући на теме из теорије књижевности, књижевности за децу и методике наставе књижевности.

Ожењен је, отац једног детета. Живи у Јагодини.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Бранко Илић  
број уписа —

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Хомодијегетичко приповедање  
у српском роману

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 31. III 2016.

Бранко Илић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске  
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Бранко Илић

Број уписа —

Студијски програм —

Наслов рада Хомодијегетичко приповедање у српском роману

Ментор Проф. др Тања Поповић

Потписани Бранко Илић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис докторанда**

У Београду, 31. III 2016.

Бранко Илић



Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Хомодијегетичко приповедање  
у српском роману

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 31. III 2016.

