

Станислава Бараћ

## ГРБАВИ И ШАНТАВИ ГРОЗНО ЛАЖУ Типолошка сродност као нит континуитета

**Апстракт:** У раду се по типолошкој сродности доводе у везу приповетка Јована Грчића Миленка, „У гостионици код ’Полузвезде’ ...” (1868/9) и Настасијевићева приповетка „Лагарије по ноћи” (1927), при чему се у оваквом упоредном контексту, уз компаративни контекст руске орнаменталне прозе, дате приповетке сагледавају као једна од линија континуитета у развоју српске прозе. Приповетке повезује специфична употреба наративне форме сказа, али и досад, у проучавању ове форме, занемаривани јунак сказа; уз то, повезује их и лирска употреба језика.

**Кључне речи:** сказ, јунак сказа, приповетка, историја књижевности, Јован Грчић Миленко, Момчило Настасијевић, Гогољ, руска орнаментална проза, гротеска, типолошка сродност

„Сад, браћо, морате сулудо веровати,  
иначе моје казивање остаће без смисла.”

(М. Настасијевић, „Лагарије по ноћи”)

### 1.

Приповетке „У гостионици код ’Полузвезде’ на имендан шантавог торбара: *приповетка из народног живота, Сремска ружа*” (1868/9) Јована Грчића Миленка и „Лагарије по ноћи” (1927) Момчила Настасијевића могуће је поредити захваљујући двома типолошким сродностима: једно је тип јунака, издвојен и у наслову овог рада, а друго тип основне наративне структуре. Наиме, у обе приповетке јавља се фигура обележеног јунака, лажљивца-казивача фантастичних прича. Јунаци су обележени телесном маном. Пошто се уведе техником сказа, ови се ликови могу назвати и јунацима сказа или „лудима сказа”, како је ову појаву дефинисао један од проучавалаца дате форме, Мирослав Дрозда. (Дрозда, 1979: 52) Казивање јунака налази се унутар оквирне приче надређеног приповедача, који се такође препознаје као казивач (део је приказаног света и ствара илузију приповедања *овде* и *сада*; а његова синтакса и лексика су сасвим

особене, јасно одвојене од могућег ауторског гласа). Могло би се рећи да је у наведеним приповеткама присутно казивање унутар казивања.

Досадашња теорија сказа, која почиње са Ејхенбаумом а развија се у радовима Виноградова, Тињанова, Томашевског, Бахтина, у новије време Дрозде, итд., утврдила је најужу повезаност форме сказа са јунаком казивања. У том смислу, двострука типолошка сродност која се уочава у двома приповеткама заправо се своди на јединствену подлогу. Наиме, лингвистичка теорија говорног језика учила је блискост сказа са бахтиновском народном смеховном културом, тј. карневалском културом, и једном њеном битном особином – неофицијелношћу. (Дрозда, 1979: 50) Управо се ту јавља јунак сказа као носилац те „неофицијелности”. Таквим га чини како начин казивања: он говори језиком другачијим од стандардног, тако и његов садржај: јунак сказа по правилу казује о једном другачијем свету од онога који одговара званичним знањима и истинама. Сказ се по овим теоријским интерпретацијама и заснива на противречности између оваквога приповедача и ауторске фигуре, која може али не мора бити присутна као приповедни глас у прозном тексту. Ауторски став понекад се подразумева. И довољан је само наслов да се сигнализира да је у питању сказ, па тако и раскорак између „званичног” света и светова о којима ће се у даљем тексту приповедати. Дрозда наводи пример зачетника ове форме у књижевности: назвавши своју збирку прича *Вечери на салаши крај Дикањке*, Гогољ је сигнализирао читаоцима ситуацију сказа, назначивши време и место приповедања прича (а не време и место радње у причама). Управо то је учинио и Грчић: у наслов приповетке ставио је место и време Торбаревих казивања (у гостионици на торбарев имендан). Грчић је, поред тога, развио и опис ситуације сказа, другачије речено, хронотоп причања. Тако је учинио и Настасијевић. Уз то, наслов Настасијевићеве приповетке чак недвосмислено открива ауторски став према садржају Качиних прича (лагарије), а ограничава се на истицање времена када се одвијају казивања (по ноћи). Настасијевић такође развија опис ситуације сказа, с тим да је и сам оквирни приповедач удаљенији од ауторске фигуре више него што је то оквирни приповедач код Грчића. Тачније, у „Лагаријама по ноћи” заправо постоје три наративне инстанце: 1) ауторска, чије се присуство огледа у наслову, 2) казивача-записивача, присутног у оквирној причи, и 3) нарација самог јунака сказа. Игра званичних и незваничних истина/знања тиме се усложњава, а тако и ефекат *гротескног* који ова игра производи.

Јер, коначно, теорија сказа у размимоилажењу између два плана приповедања види и *потенцијалну гротескност сказа*. „Потенцијална гротескност сказа потјече из протурјечја између претензије приповедача да овлада универзалном и коначном истином с једне, и ограниченошћу, ло-

калношћу и заосталошћу његове свијести, с друге стране.” (Дрозда 1979: 51) И већ ту се поставља питање гротескног изгледа јунака сказа у овим приповеткама (далеко израженије у Настасијевићевој причи). У наведеном теоријском светлу, могло би се закључити да је овакав изглед ознака самог гротескног ефекта који као читаоци доживљавамо. Аутори у фигури приповедача откривају (сопствену) поетику сказа.

Истраживање паралела између Грчићеве и Настасијевићеве приче има за циљ да открије порекло необичних јунака, затим да провери применљивост досадашње теорије сказа на овим примерима и, на крају, да укаже на једну могућу линију континуитета у српској прози, сличну оној каква постоји у руској приповеци – названој орнаменталном прозом.

У српској науци о књижевности питањем форме сказа, у формалистичком, Ејхенбаумљевом смислу, први се бавио Александар Петров 1966. године у студији „Приповедачка проза Вељка Петровића”. Овај аутор користи израз „илузија приповедања”, а тек касније у домаћој се научној терминологији устаљује израз сказ као ознака приповедања које настоји да створи илузију усменог казивања. Англоамеричка теорија наратива не преводи овај израз и једноставно га преузима као „сказ”. Исто тако, и немачки и француски преводи радова руских формалиста задржавају израз *сказ*. Мисли се, наравно, пре свега на утемељујући Ејхенбаумов текст „Илузија сказа” из 1918. године (*The Illusion of 'Skaz'*, „*Die Illusion des skaz*”, *L'illusion du skaz*, стоји у овим преводима). С тим у вези, поставља се и питање адекватности првог српског превода (види у *Поетици руског формализма*) који гласи „Илузија приповедања”. Иако је и приповедање једно од могућих превода речи *сказ*, мишљења смо, као и Јован Делић, да је овај појам код нас најадекватније превести као казивање („Уосталом, тај Ејхенбаумов термин најбоље би се и могао превести Настасијевићевом жанровском ознаком за сопствену прозу – казивање (причање, приповиједање)...” Делић, 1994: 152). Односно, опет усвајамо мишљење Ј. Делића, да је поред превода *казивање* добро решење и оставити израз *сказ*. (Исто) Новица Петковић, у студији из 1989. године о типовима приповедања (види Литературу), познати цитат из Ејхенбаума даје у сопственом преводу, па ту стоји: „Под *казивањем* ја разумем такву форму приповедне прозе која својом лексиком, синтаксом и избором интонација открива оријентацију на приповедачев усмени говор.” (Б. Ејхенбаум, *Литература*, стр. 214., у: Петковић 1989: 14, *курзив* С. Б.)

Када је у питању проучавање конкретне две приповетке, односно већине Настасијевићевих приповедака, за израз *сказ* одлучили су се Д. Живковић, Д. Иванић, Ј. Делић и Новица Петковић.

Драгиша Живковић је приметио да је Грчић зачетник дате наративне форме у српској књижевности: „Грчић је, међутим, први српски но-

велист који је, пре Глишића, Милићевића и Веселиновића, са успехом пренео природни тон сељачког говора. Његов сељак-причалац, кога он уводи по угледу на руски, гогољевски сказ, први у нашој прозној новелистичкој књижевности говори ненамештено, спонтано...” (Живковић, 15) За ову је тему од важности чињеница да постоји више типова сказа, као и то да сказ има своју развојну димензију. Тако, Грчић је зачетник форме сказа (уопште) у српској књижевности, али и први представник једног одређеног типа те форме, чији ће настављач бити Настасијевић. То је тип<sup>1</sup> који се може назвати *гротескним* сказом.

Применом теорије сказа на традицију српске прозе посебно су се бавили Душан Иванић и Јован Делић. Концентришући се на српску прозу 19. века, тј. прозу епохе реализма, Иванић остаје при таквом схватању сказа, по коме је он присутан само уколико постоји развијен хронотоп причања, тј. уколико је приказана ситуација усменог казивања. (уп. Иванић, 2002) За разлику од њега, Ј. Делић, ослањајући се на М. Дрозду, усваја другачије схватање ове форме, које се посебно потврђује њеном развојном димензијом: постојање наративног оквира односно приказивање фигура учесника у комуникативној ситуацији сказа, није нужно да би се остварио облик сказа. Довољни су препознатљива интонација разговорног стила, сигнали комуникативне ситуације, присуство особеног погледа на свет односно изразито субјективизована перспектива приповедања. (уп. Делић, 1994) Штавише, још је Бахтин „допуштао” да се казивањем/сказом називају и форме које „инсистирају” на томе да су писане (нпр. писма и хронике) уколико садрже друге елементе усмене разговорне комуникације. „Лице које прича, чак и ако записује оно што има да каже и на известан начин то литерарно обрађује, ипак није литерата професионалац, оно не поседује одређени стил, већ само социјално и индивидуално одређени начин приповедања који тежи ка усменом казивању.” (Бахтин, 1967: 262, *курзив* С. Б.) У таквим случајевима јунаци казују записујући.

## 2.

Бавећи се „наративном оптиком Јована Грчића Миленка”<sup>2</sup>, Д. Вукићевић на следећи начин описује приповедачку ситуацију у овом делу: „У уводној причи дата су два хомодијегетичка приповедача. Један прича (Миленко, Јоца) а други се поступком сказа уводи (шантави торбар), заправо његова прича постаје директно транспонован дискурс, цитирани

<sup>1</sup> У овом се раду појам типа употребљава у три значења: 1) историјски тип (гогољевски и ремизовски сказ), 2) онај који искориштава потенцијалну гротескност сказа и онај који то не чини (гротескни, „модернистички” и „реалистички” сказ) и 3) четири типа сказа с обзиром на реализацију комуникативне маске сказа према М. Дрозди.

<sup>2</sup> Види истоимену студију у: *Књижевна историја*, XXXIV, 2002, бр. 118.

говор који се у надређеној дијегези коментаром супериорног наратора открива као лажан/измишљен говор (...) Директиве за слушање су дате али непоузданог приповедача не компромитује само њему надређен наратор (...) већ и саме приче.” (Вукићевић, 308) Истоветна наративна структура налази се и у Настасијевићевој приповеци „Лагарије по ноћи”. У уводној причи присутна су два хомодијегетичка приповедача, надређени неименовани наратор (за кога је речено да је такође казивач), и грбави Кача, који се поступком сказа уводи. Његова прича је, као и торбарева, „цитирани говор” који се, опет као и торбарев, супериорним коментаром открива као лажан и измишљен, као што и саме приче носе у себи недоследности које ће компромитовати Качу код његових слушалаца.

Иако су се у време настајања Грчићеве приповетке (1868/9), и после тога, српски писци епохе реализма у великој мери служили формом оквирне приче са казивањем јунака, у распону од њене развијене до редуковане варијанте, нико као Грчић није искористио иронијске могућности сказа, што ће рећи (хуморне) потенцијале тензије између приче и њеног оквира, тензије која се огледа у игри истине и лажи, а која производи речени гротескни ефекат. Тек у епоси модернизма Грчићева приповетка добија право настављача традиције коју је до тада сама собом представљала.

У том смислу могло би се допунити запажање Д. Вукићевић да „једна још увек хипотетичка историја српске књижевности која би пратила генезу наратора и фокализатора не би могла заобићи опусом скромно стваралаштво Јована Грчића Миленка.” (Вукићевић, 308) У тој хипотетичкој „наратолошкој” историји српске књижевности не само да би „У гостионици...” заузимала значајно место, већ би са „Лагаријама по ноћи” чинила линију развоја и континуитета. Међутим, наратологија исцрпљује само један аспект сродности двеју приповедака и остаје немоћна пред питањима као што су тематизовање истинитости/лажности приче и причања, или феномен истовремене маргинализованости и привилегованости обележеног јунака-казивача у датом прозном свету.

Иако смо прихватили тврдњу Д. Вукићевић да надређени наратор открива говор торбарев као лажан и измишљен, ваља напоменути да је његов однос према овом јунаку и његовој причи нешто сложенији. Торбар је, наиме, приказан са свим симпатијама, а оспоравања приче препуштена су слушаоцима. Слично је и у „Лагаријама”, где амбивалентни однос уводног казивача према Качи и његовим ноћним причањима оставља читаоца пред отвореним питањима о истинитости његових казивања. Каснија приповетка баца додатно осветљење на значења Грчићевог дела. Уводни казивач, пре него што ће препустити реч Качи, каже:

„И онда намигне Кача. (То као неко отварање славине, да потече.) Само треба имати на уму ово: Он *грозно лаже*; ништа од оног што казује није се десило у ствари. Али то не значи да се није десило у њему. Зато увек их има који му лудо верују. А ви, који сте роб истине, боље, капу на главу, па проспавајте своју драгу ноћ, да сутра не грешите на рачунаљци!” (Настасијевић 72, *курзив* С. Б.) Уводни казивач квалификује причања јунака као „грозно” лагање, а затим је ироничан према слушаоцима/читаоцима који су ту дошли да траже истину. Ова почетна двосмисленост разрешава се током приповетке у корист Каче и лагарија. Занимљиво је, као што откривају варијанте приповетке, да се Настасијевић сваки пут предомишљао око тога како ће надређени казивач квалификовати лагарије. У првој верзији стоји да Кача „*баснословно лаже*”, затим „*страшно лаже*” и коначно, *грозно*. Уочљиво је да Настасијевић тражи што јачу реч. Та реч односно читава лажи-прича добиће, међутим, позитивну конотацију захваљујући објашњењу које следи: ако се нешто није десило у стварности, то не значи да се није десило у самом јунаку. Свет унутарњег, имагинације, субјективног, Настасијевић тако, преко свог казивача, приказује као једну од легитимних стварности. Рационалисте казивач шаље на спавање, а ноћ и ноћна приповедања остају за оне који су спремни да „сулудо верују” у приче.

Пошто Кача буде завршио своју причу, казивач износи разговор окупљених слушалаца:

„Онда неко (најразборитији у друштву) запита: „Не рече нам, драги Качо, како се зове та варош?”

Он слегне раменима и каже – Појма немам, бато!

А други неко, (најтупљи у друштву):

„Добро молим те, а оно што је замиришао јаргован<sup>3</sup> 27. новембра, зашто то?”

Кача га уништи погледом и, без збогом дигнув се, оде љут. И готово.” (Настасијевић, 1991: 89)

Од изузетне су важности епитети којима уводни казивач слика Качине слушаоце. Ако је онај који је окарактерисан као „најразборитији” питао за име вароши у коју је ишао Кача на свом имагинарном путовању, онда се тиме сугерише да и то питање има смисла. Оно и јесте важно за разумевање Качине приче, јер би се одговором на њега разрешила тајна Качиног троструког путовања и тајна бледе веренице од које је Кача као без главе побегао. А одговор је, као што у својој студији показује Новица Петковић (види: Петковић, 1994), да је Кача путовао на само гробље, у

<sup>3</sup> Слушалац Качиног казивања прихватио је Качину верзију речи јаргован: *јаргован*, на коју нам курзивом пажњу скреће и сам Настасијевић, када је Кача први пут изговори. (Настасијевић, 73). Употреба курзива карактеристична је и за Грчићеву приповетку, њоме се такође скреће пажња на некњижевне, нестандартне речи.

царство мртвих, у посету мртвој драгој и изгубљеним прецима. (Петковић анализира садржај Качиних казивања независно од оквирног казивања). Још је важније због чега се други слушалац означава као „најтупљи у друштву”. То је онај који тражи здраворазумску логику и животне законе у причи, по којима јоргован не може да цвета и мирише у новембру. Међутим, тај не разуме да прича није живот, и не разуме основну конвенцију уметничке рецепције: читалац/слушалац приче од прве њене реченице улази у један други свет који има сопствене законе. Између казивача и публике постоји прећутна погодба по којој се казивачу све верује.

У Грчићевој приповеци, после једног завршеног торбарског казивања, одиграва се готово идентична сцена. Шантави торбар проверава код публике ефекат своје приче, а она реагује различито:

„Тиме доврши своје и погледа чисто питајућим гледом окупруг.

– Боже мој! И ето ви’ ш, опет да има ’нечисти’! рећи ће на то бирташица сасвим у бризи.

– Ех, има! Није него још нешто! доскочи јој онај ћуталица, кога ће мо, зато што ништа не верује, отсада звати Неверним Томом.” (Грчић, 1928–1932: 340)

Уводни казивачи у обе приповетке, као што се из датих примера види, нису расположени према онима који не верују јунаку сказа, па им дају подсмешљива имена. Ироничан тон осећа се, међутим, и у коментару бирташицине забринутости због наводног присуства нечистих сила, јер и она заборавља све погодбе „уговора” између казивача/писца и слушалаца/читалаца: заборавља да законе света приче, по завршетку казивања, не преноси на стварност.

### 3.

Јован Грчић Миленко објављивао је своју приповетку у новосадском часопису *Матица* у наставцима. Први део, који је писац сматрао уводом, изашао је 1868. године под називом „У гостионици код ’Полузвезде’ на имендан шантавог торбара, (приповетка из народног живота)”. Наставак приповетке објављује исте и следеће године: „Сремска ружа, (наставак приповеткиног увода)”. Торбарска казивања налазе се унутар врло широког оквира, који готово да се развија до обима романа. Будући да је уредништво *Матице* прекинуло излагање приповетке и тако обесхрабрило младог Грчића да икад доврши своје дело, ми не знамо прави смисао ове дугачке приповетке. Међутим, и то што имамо, довољно је да се разумеју они аспекти оквирне приче релевантни за уведени торбарев сказ. Исто тако, први део приповетке, у коме су и смештена сва четири торбарска казивања, функционише као довршена целина. Таквог је мишљења био и

први (и последњи) приређивач Грчићевих *Целокупних дела*, Милан Кашанин. У предговору овог издања он покушава да одгонетне разлоге недовољног вредновања Грчићевог прозног рада, па износи претпоставку да је „можда [је] то дошло и отуда што је Грчић написао само једну причу, па и ту оставио недовршену, *Сремску ружу*, пред којом је велик увод, уствари засебна приповетка [...]. Прича је замишљена врло широко, можда у основи романтично, али изведена сасвим реалистички, нарочито у уводу, који је беспрекоран.” (Грчић, 1928–1932: стр. XXXVIII) Кашанинова запажања да је „У гостионици...” (без наставка) засебна и реалистичка приповетка одговарају полазним тезама овога рада. То је контекст у ком треба посматрати главног јунака те приче, шантавог торбара.

Одсуство именовања јунака правим именом делује на први поглед супротно реалистичкој поетици која је у основи обликовања читаве приповетке, а и самог торбарског лика. Ако је лик изграђен реалистички прецизно и живо, зашто је изостављено његово име? Да би именовао свог јунака, тј. познаника од детињства, уводни казивач користи ознаке његовог занимања и физичког изгледа. Међутим, торбар као да и није оно за шта се представља, јер он „вештије гата и бенета него што торбе ушива” (Грчић, 270). Иако у Грчићевој приповеци нема назнака да је торбар фантастичан лик, односно лик који није у истој (људској) равни са осталим ликовима, као што ће у погледу природе Качиног лика читалац остати у неизвесности, Грчић се ипак са таквом могућношћу поиграва инсистирајући на епитету *ђаволски* уз већину торбаревих радњи. А ту је, свакако, и шантавост, хромост као митска ознака ђавола. Телесни недостатак изгледао је и као преимућство у мотивацији главног наратора да се придружи веселој дружини, без чега не би било ни слушања, односно читања торбаревих прича. Гледајући са прозора своје собе „добре сељане” како се упућују ка гостионици, наратор каже: „Нешто ме привлачи тој дружини, нешто ванредно ми обриче ’персона’ торбарева и њено чудновато кретање. Хајде, да им се примакнем.” (Грчић, 1928–1932: 271)

Торбар као јунак сказа поседује оне особине које је Бахтин приписао лику *луде* у роману. Инспиран тиме, Дрозда јунака сказа, без обзира на то што овде није у питању роман, и назива „лудом сказа”. И сам Бахтин, у ствари, говори о појави овог лика у књижевности уопште, а не само у роману. За ову тему битна су следећа одређења овог теоретичара:

„Ти ликови у књижевност са собом доносе, прво, веома битну везу са позоришном сценом на тргу, са позоришном маском на тргу [...], друго – а то је, наравно, повезано са првим – само постојање тих ликова нема директно него има преносно значење: њихова спољашњост, све што чине и говоре, нема директно и непосредно него преносно, понекад супротно значење [...], треће, [...] њихово постојање представља одраз неког другог



постојања, при томе то није директан одраз. То су глумци живота, њихово постојање подудара се са њиховом улогом, а изван те улоге они уопште не постоје.” (Бахтин 1989: 277–278) Ове се речи још и више односе, као што ће се видети, на Настасијевићевог Качу.

Јунаци сказа у обе приповетке јесу припадници друштвене маргине: један крпи торбе, а други и нема занимања. Заједничко им је и то што њихови усмени литерарни „састави” припадају жанру фантастике, уколико би било могуће издвојити их из оквирне приче. Торбар приповеда фолклорну фантастику<sup>4</sup>, док су Качине „лагарије” сложене од фолклорне, митске, ониричке фантастике. (Јермеић, 1994: 93) Сличност је и у томе што оба казивача постављају себе за главне јунаке својих прича. На психолошком плану, невероватни доживљаји из маште могу да се разумеју као компензација за физичке недостатке односно социјалну маргинализованост. Међутим, психологија јунака и њена анализа нису тема ни Грчићеве ни Настасијевићеве прозе. И овде, као и у орнаменталној прози, ликови се не граде помоћу карактеризације и психолошке анализе. Важнији је симболички аспект такве компензације, тематизовање маштарија, лагарија, приче и приповедања и њиховог људског значења и значаја. Незадовољство реалношћу и потреба да се оно надомести једном вишом стварношћу<sup>5</sup> у овим приповеткама нису приказани као емоционална већ као егзистенцијална категорија.

Од значаја за разумевање природе и „порекла” оваквог јунака, као што је напред речено, јесу време и место његовог казивања, дакле хронотоп казивања. Казивања шантавог торбара одвијају се на јавном месту, у кафани, у празничној атмосфери. Наслов приповетке, као што је такође поменуто, носи тај хронотоп причања: у гостионици, на имендан. Заједно са телесном обележеношћу, овакав хронотоп типска је ознака карневалске природе овог лика. То је лик са друштвене маргине који у оваквој „карневалској” ситуацији, у којој се друштвене улоге и хијерархије изокрећу наопако, заузима позицију центра. У гостионици, као што каже уводни казивач, он „баш на среди тронује”. Он је ту „сушти краљ у своме краљевству” (Грчић, 1928–1932: 298), као што сам торбар каже за Облачара, лика из сопствених фантастичних прича.

Бахтинов закључак да ликови луде имају преносно значење у књижевности јавља се као асоцијација већ при читању првих реченица „Лагарија”, у првом опису Каче:

<sup>4</sup> Утицај Гогоља је толико велики да Грчић користи и малоруске фолклорне приче, већ обрађене у Гогољевим *Вечерима на салашу крај Дикањке* (прича о Облачару).

<sup>5</sup> О појму „надстварности” код Настасијевића видети студију Јелене Новаковић „Момчило Настасијевић и појам ’надстварности’”, у *Поетика српске књижевности 3* (види Литературу).

„Има у сокачету кафаница, наерена кровом западу. У неко доба из ње испадају људи, наерени и они. Пре добрих тридесет година протоколирано је мишљење (које се, међутим, заједно с протоколом спарушило) да ће она пасти, те је уведена у списак склоних паду. Али она не да не пада, већ се све тешње сљубљује са земљом, умаховињује и траје. Багрем пред њом осушио се при врху; гости, просечно по један у три године, буду спаковани и отпраћени на Црвено брдо; ни газде не мимоиђе то, – а она траје. И траје још неко. То је Кача, вршњак хрстове столице, сакате и сад понижене да на њој стоји шафољ с водом за прање срце.

Од особенних знакова Кача има две грбе и сасвим плаве очи, величине најкрупније ђинђуве.

Врата су ниска, те високи у неопрези разбију главу; праг ван прописа уздигнут, те се кратконоги спотичу о њега, опет у неопрези. Кача, међутим, у телу кратак је, а у ногама дугачак, па му се то никад не деси. Врата су, види се, за њега скројена.” (Настасијевић, 71)

Гротескност Качиног лика огледа се на више нивоа. Његово је тело само по себи гротеска (кратко тело а дугачке ноге, и две грбе, касније чак уводни казивач помиње да се једна налази на леђима а друга спреда). То је тело затим стопљено са „телом” кафане (њена врата направљена су по његовој мери, Кача „траје” као и кафана, и вршњак је једне столице). Коначно, из те се кафане одлази „спакован” на „Црвено брдо”, дакле у смрт. Тој судбини која стиже све госте и газде кафане измиче само Кача.

Настасијевић је и експлицитно описао карневалску природу свога јунака, карневалску у смислу у ком је дефинише и модерна теорија сказа – као јунака са друштвене и сваке друге маргине, као оног који сопственом „неофицијелношћу” заслужује да сведочи/казује неофицијелна знања. Кача у последњем од три казивања открива своје „незаконито” порекло:

„Ту на вашару и мој лудоглави отац, у кукурузишту, спари се с пијаном Циганком. То ја, кроз крв им кричући, саставих вреле да овакав настанем.” (Настасијевић, 112, *курзив наш*)

У потрази за могућим домаћим фолклорним пореклом ликова шантавог торбара и грбавог Каче, траг води ка обележеним ликовима из песама које припадају посебној традицији српске грађанске лирике. У питању су песме певане о празнику Вертепа, који је носио изразито ритуална обележја и имао форму народног театра. О њему говори Миодраг Матицки у студији „Вертепи као особит вид грађанског песништва” (Матицки, 1989). Аутор помиње и неке од ликова којима су се у оквиру божићних ритуала (вертепске игре) певале песме ругалице. То су ликови, односно маске Чобанина и три Губе, чиче: Ђука, Тодор и Петар, затим Флинта, сестра губе Тодора и, коначно, Роми ага, који је супституција Хромог

Дабе (паганска фигура ђавола). „У овим деловима вертепа учествује народ у целини и песмама, скандираном прозом, ругалицама и повицима упућеним маскама, свети се и кажњава зле богове, а преко њихових супституција, каква је, на пример, маска Ромог аге (Ромог Дабе) у односу на Дајбога. Јер, и обичај вертепа подлеже фолклорним законитостима и оно обредно у њима управо се огледа у тој другој страни, пародијској, покладној, када светле хришћанске ликове замене разни рсузи: ругобе, губавци, пијанци и остале маске иза којих наслућујемо другу и дубљу страну мита.” (Матицки, 125)

Иако се налазе у другачијој улози, Грчићев и Настасијевићев јунак задржавају неке од особина и спољашњих обележја ових карневалских ликова. Оно што је некада било права маска у коју су се учесници обреда преоблачили, прешло је у књижевност као „маска сказа”, тј. обележје лика који је носилац те маске. Шантави торбар и грбави Кача недвосмислено припадају бахтиновски схваћеној смеховној култури градског трга и њеним ликовима. Занимљиво је да „обичај вертепа и песме које су се певале о вертепима, трајали су дуже у градским срединама, управо ту им је век продужен и грађанска лирика је, у смислу ушчувавања и утврђивања божићних ритуала и обреда, одиграла позитивну улогу.” (Матицки, 125) М. Матицки помиње да се вертепска игра задржала у војвођанским градовима кроз читав 19. век, а постоји и рукопис сценарија вертепа из Баната с почетка 20. века. (Матицки, 124)

Карневалско порекло казивача Каче само је један од аспеката природе овога лика, важан за нашу тему. Међутим, треба подсетити да је у домаћим проучавањима Настасијевићеве уметности приповедања већ било општијих и значајнијих запажања о фигури приповедача. Бавећи се на првом месту „прагматиком наративних знања” (појам преузет од Ж.-Ф. Лиотара), у „Записима о даровима моје рођаке Марије”, Миодраг Радовић (Радовић 1989) одговара и на питање ко је, по правилу, приповедач у Настасијевићевим приповеткама. То није „онај који поседује обдареност приповедања, већ познаје тајну размене, није у економији приче господар прстенова, већ неко ко зна умеће узимања и давања, појављује се као релејна станица, оно покретљиво место размене, на коме се уписује разлика подтлача, дакле, он је трансмисија топоса.” (Радовић, 90) Јасно је, да је у односу на ово одређење Кача из „Лагарија” специфичнији случај, а да се оно односи више на записивача оквирне приче, него на самог Качу, премда и на њега. На Качу се много више односи следеће Радовићево запажање: „Ликови у Настасијевићевим причама имају једну константу у својој психологији [...], а она је опседнутост приповедањем и слушањем приче, [...] . То су такозвани људи-приче, како их је окрестио Цв. Тодоров испитујући граматику *Декамерона*.” (Радовић, 92) Као лик који је мета-

фора саме приче, која служи да одагна смрт или да је тек одложи, Кача и може да поручи својим слушаоцима на почетку трећег, последњег казивања у „Лагаријама”:

„Што је тама све гушћа око мене, тим боље. Онда *моје златне капљице* моћније засветле. Па и преваром ухваћену на предсмртни зној избиће ми да светлим загробно. Јер, што је подругљиво лице у покојника, значи смрти се, уместо збогом, наруга живо кад јој умаче. Пазите: лукава је: У сумрачну посету дошуњала тамно влакно уткива, на шару изведе да омили. И сваку ноћ по тамна кап ње у живот кане. Али ни бриге вас, *кад је Кача ту*. Намигнути јој зна да се посрами матора. Широм отворите душе, жедне *злаћеним залијте*, *ту не натруни лукава.*” (Настасијевић, 111, *курзив* С. Б.)

#### 4.

Први покушај типологије сказа у, слободно се у овом случају може рећи, словенској науци о књижевности начинио је Мирослав Дрозда. Он, као што је већ помињано, најпре разликује два историјска типа сказа: основну гогољевску форму и модерни стилизовани лирски (ремизовски) сказ; независно од те поделе Дрозда разликује четири типа зависно од реализације комуникативне маске сказа у конкретној приповеци. (Дрозда, 1980) За ову је тему од интереса пре свега историјска типологија сказа, док се оном везаном за начин реализације комуникативне маске сказа у овом тексту не бавимо. Наравно, још је Ејхенбаум у прози Ремизова, Белог, Замјатина уочио „стилизацију сказа”, истичући да се после Ремизова лакше прихвата Љесков. За нас је важно запажање Ј. Делића који каже: „Ова ’стилизација сказа’ би сасвим пристојно могла стајати и уз прозу нашег Настасијевића” (Делић, 152–153) По нашем мишљењу, Грчићев сказ је онај у развоју српске прозе који одговара Гогољевом у руској, а Настасијевић не само најизразитији настављач ове форме, него и „најлирскији” у том подухвату, па тако одговара месту Ремизова у руској прози. С друге стране, по употреби гротеске у сказу, наш писац близак је Зошченку у руској књижевности. Наравно, Настасијевић није једини изразити обнављач сказа у то време у српској књижевности: заједно са њим, то је и Растко Петровић. Петровић је, међутим, у овој студији занемарен, да би се пажња посветила двома приповеткама и двома ауторима између којих су сличности упадљивије, па се и уочена линија развоја убедљивије може представити.

У нашој се науци о књижевности Настасијевић поредио са Гогољем и Ремизовом, што је био прави пут у проучавању прозе овог писца, али се превиђала карика коју имамо у сопственој књижевности. А та „кари-

ка”, сказ Грчићев више је у вези са каснијим облицима (авангарда), него оним који долазе непосредно после њега (реализам), као што је напред већ поменуто. На пример, 1868. године, дакле истовремено када и Грчић, Милорад Поповић Шапчанин пише своју приповетку „Крчмар” (у *Вили*), али је ту реч о сасвим другачијој употреби сказа, реалистичкој, где је уведени казивач гарант истинитости. Иако и „Крчмар” садржи „двоструки” сказ – оквирни приповедач уводи другог казивача, који прича причу о крчмару – ту ни помисли нема о иронијској дистанци уводног казивача у односу на уведеног, нити трага од гротескног ефекта.

## 5.

Коначно, да би се боље објаснила повезаност двојице српских писаца, односно њихова сродност са одговарајућим писцима у руској књижевности, потребно је осврнути се на питање језика у њиховој прози. Наиме, оно што повезује Грчићеву и Настасијевићеву приповетку јесте употреба језика која је блиска лирици. О лирској природи Настасијевићевог прозног израза писали су готово сви проучаваоци његовог дела. Грчић у прелазном периоду из романтизма у реализам врши *онеобичавања* у језику и синтакси – као што ће чинити Настасијевић у време књижевне авангарде. Та онеобичавања имају различиту функцију: код првог је то романтичарско оживљавање и осамостаљивање речи, а код другог авангардна дезаутоматизација погледа на свет. До обнављања форме сказа и интересовања за њу у авангардним струјањима и долази због тога што је дата форма идеално средство револуције књижевних облика (Виноградов), у овом случају средство *очућавања*: неофицијелни говор необичног јунака пружа у том погледу бројне могућности. Ту сам језик постаје „средште” конструисања приче. Руски односно совјетски писци десетих и двадесетих година 20. века зато се враћају облику сказа, руски формалисти га зато проучавају у Гогољевом делу. Тако 20-их година и настаје термин *орнаментална проза* (Шкловски) и *ритмичка проза* (Жирмунски) да би се обележила она савремена проза која је сконцентрисана на стил, на саму реч, и која понекад добија и форму ритмизоване прозе. Затим је ознака орнаментална проза примењена и на писце ранијих периода. Тачније, Д. С. Мирски препознао је Гогоља као оца и највећег представника руске орнаменталне прозе. Њеним настављачима сматрали су се бројни писци као Љесков, Ремизов, Бели, Замјатин, Бабел, Олеша, Леонов, Пиљњак, итд. (Browning, 346)

Питање је, међутим, да ли се појмови орнаменталне прозе и сказа поклапају. Богата литература о сказу и орнаменталној прози у руској књижевности бавила се питањем да ли ова два појма описују исту појаву.

К. Кожевникова сматра да су „сказ и орнаментална проза два различита израза исте постреволюционарне тенденције да се обнови и обогати књижевни израз” (Browning, 352), док је, нпр., Г. Браунинг мишљења да је техника сказа само један од могућих израза у оквиру орнаменталне прозе. (Исто) Наиме, онај део орнаменталне прозе који је усмерен на сиже – користи се сказом (Љесков, Ремизов, Замјатин), а онај који је усмеренији на стил и језик (Бели, Пиљњак), другим техникама.

Без обзира на нијансе у разликовању ових појмова, јасно је да Грчићев и Настасијевићев сказ садрже бројне сродности са руском орнаменталном прозом, односно да постоји континуитет у развоју датог типа приповедања који је у руској књижевности имао далеко бројније представнике.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М. (1967), „Реч код Достојевског”, у: *Проблеми поетике Достојевског*, превела Милица Николић, Нолит, Београд.
- (1989) „Улога обешечака, лакрдијаша, луде у роману”, у: *О роману*, превод Александар Бадњаревић, Нолит, Београд, стр. 277–285.
- Browning, Gary L. (1979), „Russian Ornamental Prose”, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 23, No. 3, Autumn 1979, p. 346–352.
- Вукићевић, Драгана (2002), „Наративна оптика Јована Грчића Миленка”, *Књижевна историја*, XXXIV, бр. 118.
- Грчић Миленко, Јован (1928–1932), *Целокупна дела*, за штампу приредио Милан Кашанин, Народна просвета, Београд.
- (1987), *Сремска ружа*, приповетке, за штампу приредио и предговор написао Драгиша Живковић, ИРО Братство-јединство, Нови Сад.
- Делић, Јован (1988), „Поетика сказа Бориса Ејхенбаума”, *Годишњак Института за књижевност*, књ. XVII, Сарајево, стр. 341–349.
- (1994), „Облици сказа у Настасијевићевој збирци *Из тамног вилајета*”, *Поетика српске књижевности 3. Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, Дечје новине, Горњи Милановац, Културно-просветна заједница Србије, Београд, стр. 151–174.
- Дрозда, Мирослав (1979), „Сказ и гротеска”, превела Маша Медарић Ковачић, *Умјетност ријечи*, 1/1979
- (1980), „Художествено-комуникативна маска сказа”, *Зборник за славистику Матице српске*, бр. 18, Нови Сад, стр. 29–47.
- Ејхенбаум, Борис (1970), „Илузија приповедања”, *Поетика руског формализма*, избор текстова, предговор и белешке Александар Петров, превео с руског Андреј Тарасјев, Просвета, Београд, стр. 241–244.

- (1972), „Љесков и књижевно народњаштво”, *Књижевност*, изабрао Александар Петров, превела Марина Бојић, Нолит, Београд, стр. 235–239.
- Живковић, Драгиша, предговор за: Грчић (1987).
- Иванић, Душан (2002), *Свијет и прича*, о приповедању и приповједачима у српској књижевности, Народна књига, Алфа, Београд.
- Јеремић, Љубиша (1994), „Природа фантастике у приповеткама Момчила Настасијевића”, зборник радова *Поетика Момчила Настасијевића*, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, Дечје новине, Горњи Милановац, Културно-просветна заједница Србије, Београд, стр. 93–102.
- Матицки, Миодраг (1989), „Вертепи као особит вид грађанског песништва”, *Поновнице*, типови односа усмене и писане књижевности, Књижевна заједница Новог Сада, стр. 121–125.
- Настасијевић, Момчило (1991), *Сабрана дела Момчила Настасијевића* у редакцији Новице Петковића, књига трећа, Проза, Дечје новине, СКЗ, Београд, Горњи Милановац.
- Ничев, Бојан (1985), „Место и функција приповетке у наративној култури нове српске и бугарске књижевности”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, реферати и саопштења, 14/3, МСЦ, Београд.
- Окрыленные временем*, расказ 1920-х годов (1990), Художественная литература, Москва.
- Пантић, Михајло (1994), „Како приповеда Настасијевић”, *Поетика српске књижевности 3. Поетика Момчила Настасијевића*, стр. 175–183.
- Петковић, Новица (1994), „Језик, мелодија и поетика”, *Поетика српске књижевности 3. Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, Дечје новине, Горњи Милановац, Културно-просветна заједница Србије, Београд, 1994, стр. 11–43.
- Петковић, Новица (1989), „О типовима приповедања као засебном предмету проучавања”, *Поетика српске књижевности 2. Типови приповедања у роману и приповеци на српскохрватском језику у првој половини 20. века*, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, Институт за језик и књижевност, Сарајево, стр. 11–22.
- Петров, Александар (1968), „Приповедачка проза Вељка Петровића”, *У простору прозе*, огледи о природи прозног израза, Нолит, Београд, стр. 135–151.
- Радовић, Миодраг (1989), „Прагматика наративних знања у приповеци *Записи о даровима моје рођаке Марије Момчила Настасијевића*”,

- Поетика српске књижевности 2. Типови приповедања у роману и приповеци на српскохрватском језику у првој половини 20. века*, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, Институт за језик и књижевност, Сарајево, стр. 87–94.
- Сада кад сам се пробудио: антологија руске приче века* (од Сологуба до Хармса), приредили Миливоје Јовановић и Владимир Меденица, Плато, Београд, 2004.
- Федь, Николай (1989), *Руский литературый сказ*, [други део књиге] *Жанры в меняющемся мире*, „Советская Россия”, Москва.
- Flaker, Aleksandar (1988), *Heretici i sanjari: izbor iz ruske proze dvadesetih godina*, Zagreb, Naprijed.

Stanislava Barac

HUNCHBACKS AND THE LAME LIE AN AWFUL LOT  
 TYPOLOGICAL CLOSENESS AS A THREAD OF CONTINUITY

*Summary*

Based on Typological closeness, the paper brings into connection Jovan Grčić Milenko's story "At the 'Half-Star' Inn..." (1868/9) and Nastasijević's story "Lies at Night" (1927); within the framework of such a comparative context, along with the comparative context of Russian "ornamental" prose, these stories are reviewed as one of the lines of continuity in the development of Serbian prose. These stories are linked by the specific use of the narrative form of skaz, and also by the so far neglected protagonist of skaz; in addition to this, they are connected by the lyrical use of language.