

UNIVERSITY OF PRIŠTINA
FACULTY OF PHILOSOPHY
KOSOVSKA MITROVICA

III-1
2020

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



СВЕСКА 1

НАУКА БЕЗ ГРАНИЦА III МЕЂУНАРОДНИ ТЕМАТСКИ ЗБОРНИК

СВЕСКА 1

Књижевност кроз простор и време

НАУКА БЕЗ ГРАНИЦА III

ИРЕНА БОЯРКИНА
АЛЕКСАНДРА С. КОСТИЋ ТМУШИЋ
СЛАЂАНА В. АЛЕКСИЋ
ДРАГОМИР Ј. КОСТИЋ
АНА М. АНДРЕЈЕВИЋ
МАРИЈА Р. БОРАНИЈАШЕВИЋ
НИНА П. МАРКОВИЋ
ВИОЛЕТА М. ЈАЊАТОВИЋ
АЗРА А. МУШОВИЋ
МИЛЕНА З. ШКОБО
МАРИЈА Д. МИЉКОВИЋ
РАДОЈЕ Т. ФЕМИЋ
АНИЦА М. РАДОСАВЉЕВИЋ

МИЉАНА Љ. БОРОВИЋ
АЛЕКСАНДРА Н. СОВРЛИЋ
ДАНКО Љ. КАМЧЕВСКИ
НИК. ЂЕРАМЕЛА
ЛУНА М. ГРАДИНШЋАК
ЈЕЛЕНА Г. ЈЕВТИЋ
СТЕВАН Д. ЈОВИЋЕВИЋ
ИВАН М. КОЛАРИЋ
ТИЈАНА Ј. МИЛЕНТИЈЕВИЋ
БИЉАНА С. СОЛЕЩА
МАРИЈАНА Б. СТОЈКОВИЋ
МАРКО С. ТОШОВИЋ
НИКОЛИНА П. ТУТУШ



КОСОВСКА МИТРОВИЦА
2020

НАУКА БЕЗ ГРАНИЦА III
МЕЂУНАРОДНИ ТЕМАТСКИ ЗБОРНИК

SCIENCE BEYOND BOUNDARIES III – THEMATIC COLLECTION
OF PAPERS OF INTERNATIONAL SIGNIFICANCE

НАУКА БЕЗ ГРАНИЦ III
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ СБОРНИК

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

**НАУКА БЕЗ ГРАНИЦА III:
1. КЊИЖЕВНОСТ КРОЗ
ПРОСТОР И ВРЕМЕ**

КОСОВСКА МИТРОВИЦА
2020.

СТЕВАН Д. ЈОВИЋЕВИЋ¹

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

НАЧЕЛО РЕДУКЦИЈЕ КАО ОБЛИКОТВОРНИ ЕЛЕМЕНТ У ДЕЛУ БОРЕ ЋОСИЋА И ЈОРДАНА РАДИЧКОВА ИЛИ СВЕТ КАО СЛИКА

Овај рад нуди компаративан приступ двама модерним прозним остварењима друге половине двадесетог века у погледу нараторског преиспитивања основних композиционих аспеката текста. Посебан нагласак постављен је, са једне стране, на улогу инфантилистичке наративне технике као специфичног приповедног „алибија“ за проношење порука из идејног слоја дела, и на функционално проблематизовање нужних критеријума за постојање приче, са друге стране. Затим се разматра духовно-семантички потенцијал Ћосићевог и Радичковљевог приповедања, при чему се аналитичка пажња посвећује двама феноменима: погледу „одозго“ и погледу „одоздо“ као сугестијама маневрисања приповедном оптиком. На самом крају, у овом истраживању бавимо се проблемом одрживости фабуларног садржаја и кратком анализом основних поетичких постулата који творе „стварни свет дела“, као и указивањем на могућности креативног стваралачког одударања од официјелног књижевног контекста.

Кључне речи: начело редукције; инфантилизам; фокализација; непоуздани приповедач; имплицитни аутор; књижевни јунак.

Будући да је реч о двама за интерпретацију изабраних дела чији се настанак везује за другу половину шездесетих година двадесетог века – приповетка *Полуцилиндар* Јордана Радичкова (1965) и *Улоја моје њородице у свейској револуцији* Боре Ћосића (1969), сваковрсни видови неоавангардистичке креатив-

1 stevan.jovicevic.96@gmail.com

ности, као најпрепознатљивије одреднице оновремених поетичких тенденција, више су него уочљиви у делима ових репрезентативних књижевних појава јужнословенског интерлитерарног контекста, појава која неупитно представљају канон јужнословенске књижевности друге половине двадесетог века. Премда се неуморно уметничко прегалаштво поменутих аутора као ни свеколики одјек њихових остварења у српско-хрватско-бугарској науци о књижевности ниуколико не исцрпљују у овоме периоду (у случају Боре Ћосића реч је о ствараоцу и даље активног списатељског статуса), чињеница је да чак и код највећих писаца свих времена тек поједина дела остају упамћена као својеврстан заштитни знак епохе и амблем једног нарочитог духа времена. Подстицај за опредељење да се овде изнова расветли природа инвентивних феномена двеју посве сродних, а по много чему опет диспаратних проза, који је свој пуни облик задобио у нескривеној, насловом изреченој безмало претенциозној тежњи да се допре до оног стваралачког начела које би следило магистралну идејноструктурну потку на којој су саздана оба дела, ваља разумети као покушај усмеравања истраживачке пажње на упадљиво блиске, али и разликотворне елементе једне нарочите позиционираности приповедних инстанци у текстовима који по много чему представљају парадигматичне изданке маштовите литерарне „анархије“ и особито слободарски интониране неоавангардистичке преокупације формалносадржинском домишљатошћу. Стога и сам појам редукције треба схватити у најширем значењу речи – оном које подразумева усредсређеност на неколике аспекте наратолошке анализе текста.

Оправданост компаративног приступа исписима којима симболично просијава свест о особеној слици времена у хоризонту балканскога поднебља јесте вишеструка: почевши од стилсконаративних, тематскомотивских особености и композиционе издељености на десетак семантички релативно заокружених исечака, преко нарочите изокренутости перспективе из које наративно „ја“ проноси одређене истине о свету и гротескнопародијских тенденција, па све до врло упечатљивог начина сучељавања неких од амблематских одредница књижевнога мишљења нововековног ерудите и немогућности превладавања одређених повесних прерогатива на чијим се темељима подастире непорецив саоднос између културноисторијског контекста и генезе самих дела. Када је реч о делима из шездесетих година двадесетог века, посреди су остварења која на извештан начин одударају од официјелног књижевног контекста, на помолу је нови талас модернизације прозе, која, за разлику од оне која је стварана педесетих година и коју одликују обимни романескни циклуси са мноштвом ликова, превасходно дива окарактерисана тенденцијом да се у центру белетристичког интересовања налазе прича, новела, приповест и мали роман са једним ликом.

Посматрано са становишта садржаја, на фону радње обају дела наслућује се ратнореволуционарна тематика, и она је заступљена на тај начин да тек постепено захвата приповедни простор, чинећи тако да и у случају Радичковљеве приповетке и Ћосићевог романа пресудни догађаји оновремене историјске стварности задобију значајан метафорички одсјај. Наравно, читава позадинска сложеност ове тематике која се тиче Другог светског рата и његовог (не)посредног одјека у двома балканским земљама није подједнако важна за оба дела, није подједнако ни заступљена, али је у оба случаја предуслов за испредање оне чеоне фабуларне нити која треба да покаже сву уметничку иновативност у приказивању једне сасвим необичне слике стварности. Тај необичан, или, боље рећи, у односу на традиционално схваћен књижевни израз дијаметрално супротно постављен начин сликања стварности, унеколико је наговештен већ у првим, могли бисмо рећи антологијским деловима Ћосићевог текста, иронијом обојеним: *Мајка је сашила кесу, на кеси је извезла слова: „За новине“. Извезла је још и ћирицу како седе на шољи са срозаним ћанћалонама и чића* (Ћосић, 1970, стр. 7); или, у случају Радичкова: *С љавом се ћосћавља ћићане зашћо ћреда ћисаћи о Полуцилиндру, а не о човеку! И ја сам у ћочейку размишљао о човеку, али шћо сам ћа више изучавао, он је све више сћарио и ћосћјао све дездојнији. [...] Али ућркос сликовитћосћи у изражавању, ућркос шћоме шћо је јео, сћавао, дрјао се, или се, ћак, размножавао, чини ми се да је човек умро! А Полуцилиндар је осћао!* (Радичков, 1996, стр. 5).

Док, са једне стране, роман Боре Ћосића доноси причу о једној београдској породици, чија је рутинирана и умногоме бизарно-банална свакодневица контрастивно постављена у односу према свеопштој цивилизацијској пометености у једном изузетно значајном историјском тренутку, радња подуже приповетке Јордана Радичкова прати догодовштине и „животни“ пут једног борсалина, *који је био Монћ Евересћ за ћолуцилиндре*, од његове куповине (да не кажемо рођења), па све до трагичне распарчаности и допадања сељачких зубала, а посредством чијег је погледа „одозго“ брижљиво пројциран мотив-окосница свеопште Радичковљеве поетике, одражен кроз склоност аутора да „води своје јунаке из природне средине, у којој су израсли и с којом су срасли, у цивилизацијом измењене, непоуздане и непознате оквире, да би их ту неприпремљене изложио променама и препустио да се, вођени својом наивношћу и простосрдачношћу, сналазе и прилагођавају“ (Нешић, 1996, стр. 172). Тај фатални сложај из своје природне средине измештеног јунака и искошених координата постојања у њиховој узајамној искључивости послужиће нам да изложимо нека од фундаменталних наратолошких питања чија је природа у самим текстовима дубоко проблематизована.

Оно што најпре привлачи пажњу при првом читању Ћосићевог романа је-сте синтакса. Читава структура текста је, граматички гледано, саздана на

простопроширеним обавештајним реченицама, исказаним претежно у управном говору. Разлог томе долази отуд што је реч о својеврсној инфантилистичкој наративној техници, која оглашава нагли заокрет ауторове поетичке парадигме, будући да ће читав циклус првих значајних дела Боре Ћосића која су прожета породичном тематиком протећи у знаку ове технике. На тај начин би, према мишљењу Предрага Бребановића, први трио Ћосићевих остварења овога типа следио онај стваралачки поступак који у пољу књижевности инаугурише Гинтер Грас парадигматичним делом *Лимени дубањ* (1959), где „*detinje ili detinjasto figurira kao signal uspostavljanja (mahom satirične) distance spram porodičnog i društvenog miljea*“ (Brebanović, 2006, стр. 19). Оно што одликује ову врсту инфантилизма у књижевности светских оквира тога раздобља јесте „*težnja da se iz infantilnog rakursa sagleda i opiše svet odraslih, [...] podetinjenje narativnog mehanizma 'kao i oslon na različite tipove dječjega estetičkog oblikovanja, ekspresivnoga ponašanja i govornoga komuniciranja'*“ (Исто). Та врста „подетињења“ у погледу Ћосићевог приповедног проседеа подразумева постојање једног нарочито стилизованог хомодијегетичког наратора – дечака, једанаестогодишњака, чији је говор у потпуности подређен чулно непрестано осведочаваној, рекли бисмо фактографској природи детиње схваћеног фабулирања, где „*nema logike zbivanja, ali ima logike pripovedanja subjekta koji od prostog beleženja dolazi na kraju do razmišljanja [...]*“ (Krnjević, 1970, стр. 417). И приповедање и такозвана интерна фокализација, која је фиксна током читаве приповести, овде се приписују једној инстанци (док код Радичкова, како ћемо даље видети, то није случај), наратија се до самога краја одвија у првome лицу јединине, а персонализовани фокализатор вишеструко је ограничен нечим што Шломит Римон-Кенан назива „опажајним“, „психолошким“ и „идеолошким аспектима“ (2007, стр. 99–106). Док је просторна ограниченост приповедачеве перцепције очигледна и тек постепено, са благовременим сазревањем дечака напушта оквири стамбеног простора породице Ћосић, као стецишта размене сваковрсних животних (бе)значајности и простора једне болне саусловљености појединачно растрганих и међусобно неуклопивих индивидуа, бескрајно је значајнија и за нашу анализу сугестивнија опаска Бориса Успенског како екстерни фокализатор у бити има на располагању све темпоралне нивое приче (прошлост, садашњост и будућност), док је интерни фокализатор ограничен на „садашњост“ ликова. То је у Ћосићевом тексту врло лако уочити, тим пре што се ради о једанаест година староме дечаку који и не може да поима људе који га окружују на начин који би подразумевао узимање у обзир њиховог некадашњег, односно претпостављање њиховог будућег владања, већ је окупиран искључиво оним што осећа у датоме тренутку. У погледу психолошког аспекта фокализације сусрећемо се са нараторовом емоционалном и когнитивном ограниченошћу, што је у највећем делу

текста и оправдано, јер је приповедно „ја“, у сазнајном смислу, подједнако ограниченога знања као што је и пристрасно, али у том погледу је, имајући у виду и сам идеолошки аспект, утолико више зачудно што заправо један по свим објективним критеријумима непоуздани приповедач – чији „glavni izvor nepouzdanosti su ograničenost pripovedačevog znanja, njegova lična upletenost u događaje, i problematičnost njegovog sistema vrednosti“ (стр. 127) – неретко премашује своје спознајне (не)могућности и подрива сву корозивну природу рата која се очитује на фону актуелних збивања. Сходно томе можемо закључити да границе његовог света превазилазе границе његовога језика и узрасног менталног потенцијала. Управо овде се и огледа инвентиван обрт у стваралачкој концепцији дела, јер је ауторитативна перспектива постављена онде где ниуколико не бисмо очекивали – на поглед „одо-здо“.

Сви кључни елементи структуре традиционално схваћеног жанра романа захваћени су ћосићевском де(кон)струкцијом, па се стиче утисак извесне наратолошке „огољености“, која је плод једног дубљег стваралачког начела на коме почива читаво дело – начела које смо склони назвати *редукцијом*. Наиме, имамо посла са текстом у коме су озбиљно доведени у питање и фабула, и приповедање, и јунаци и сама композиција. Паратаксична природа језичког слоја текста, која одражава ауторово конфигурисање једног особитог дискурса којим се из визуре дечака предочава необично једноставан и маргиналан живот чланова породице Ћосић у необично сложеним осама историјског битисања, показује да заправо и нема правог, уобичајеног говора приповедања, који подразумева претежност служења тзв. неговорним, невластитим језиком, већ читавим наративом провејавају хитри, језгровити приповедни уломци у својој једносмерној редукованости, који одсликавају невероватну мисаону скоковитост готово надреалистички ослобођене асоцијативности детињег мишљења, као вида разумевања стварности који је Бора Ћосић теоријски експлицирао још у својој раној есејистици. Овештале и строго репетитивне уводне клаузуле декларативног типа које се безобално нижу у синтаксички узорном моделу за једнога ђака (*Мајка је рекла, Деда је казао, Тејшке су љовориле* и сл.) одраз су једног (само)свесно симплификованог и дословно конкретизованог језичког израза који у једном пародијско-иронијскоме кључу треба да опонира трагичној збиљи живота. Степен миметичке илузије у тексту остварен је коришћењем директног, управног говора, али оно што дело чини правим књижевним феноменом јесте то што је доследна употреба овог вида исказивања наративног садржаја проширена на читав роман, те је он преузео функцију једне „очуђене“ наравије, коју ћемо за ову прилику назвати *йсеудонарацијом*.

У том смислу нам се чини подстицајним запажање Милице Николић како „Ćosićeva slika vremena koje ubija i uništava nije ništa manje zastrašujuća

i beznadna niti je manje strahotno svedočanstvo o čovekovim negativnim mogućnostima no tolike hiljade stranica koje je ostavila književnost našeg veka. Međutim, Ćosić je užas video drugačije – ne kao monolitnu, intaktnu pojavu, [...] već [...] kao smešu koja je za njega osnovna priroda života“ (Nikolić, 1980, стр. 23). „Načelo smešanosti i svrsishodne haotičnosti, princip lutkarske priredbe, 'varke', 'mađioničarskih' radnji, antiemfaze, i sveopšte detronizacije“ – она ће истаћи као начелне поетичке чиниоце текста којим аутор обogaћује корпус литеарних остварења друге половине двадесетог века, при чему је „мешање планова прерасло у приповедни језик који се и не доживљава као необичан“, да би најпосле закључила како је посреди нарочито „*osmišljavanje* којим се postiže utisak potpune dezorganizovanosti, nereda i proizvoljnosti“ (стр. 38, 40).

Тако је динамика читања постигнута сукцесивним смењивањем информација које проносе фабулативни садржај, а посредством којих је за читаоца готово немогућно да оствари било коју врсту симултанитета и каузалности у поимању ликова и саме догађајности, јер се пред њим налази неоавангардистички модерно откључавање једне подетиђене свести имплицитног аутора, која настоји да продре до епицентра свеснога дела своје меморије и са одређенога ступња дечачке перцепције пружи извесне истине о свету, с(а)весно погађајући на тај начин неуралгичне тачке актуалног цивилизацијског контекста. Тако се заправо помаља могућни разлог одабира дечака као повлашћене приповедне инстанце, будући да би се и те како могло претпоставити да „*naivnost opservacije kao da pripovedaču koristi u razotkrivanju onog drugog, onog što pod imperativom povijesti ili nekih drugih konvencija ostaje prešućeno* [...]“ (Donat, 1976, стр. 54).

У приповеци Јордана Радичкова ствари су постављене нешто другачије. Премда је такође реч о вишеструко изненађујућем решењу да се искоси ауторитативна визура из које сагледавамо „стварни свет текста“, како га називају присталице теорије могућних светова, и на тај начин пристајемо да се, као у каквој борхесовској књижевној подвали, руководимо животним назорима једног полуцилиндра који за адекватну величину главе одређеног субјекта не дива одабран, већ је – напротив, он тај који бира, глас који допире из повлашћене приповедне перспективе јасно је одељен од интерне фокализације, па се они не приписују једној инстанци као што је то био случај у *Улози*. Другим речима, наратор овде није уједно и наш фокализатор, односно оно што наратор изговара не видимо „његовим очима“. Можемо приметити како у следећем призору Радичковљев наратор све време користи спољашњи облик наративног гласа који је дат у трећем лицу, док нам у ствари омогућава да посматрамо и претпостављамо на начин на који то чини сам главни јунак дела, односно Полуцилиндар: *Полуцилиндар је љрви љуш љлеао винограде. И сѝрашило је видео љрви љуш*. Неће ваљда живети у тој дивљини, у овој непознатој земљи! А могао је сада да

звиждуће улицама Рима и додацује девојкама: „Марчела, драга, хајде да водимо љубав!“ (истакао С.Ј.)

Наиме, уколико изузмемо метатекстуалне коментаре наратора из првог и последњег поглавља приповести, видећемо да се од почетка па све до самога краја дела приповедање одвија у трећем лицу, као и то да је реч о све-знајућем приповедачу. Али оно што је у овоме тексту крајње зачудно јесте то што и поред најизворнијег средства такозване аукторијалне нарације остаје доследна фиксираност унутрашње фокализације, чији је носилац нико други доли нежива твар – полуцилиндар. Сва традиционална средства објективног приповедања остају стабилна у Радичковљевом тексту, док се стваралачка револуција одвија на садржинском плану – стварност је представљена кроз метонимијску сликовитост различитих типова капа које симболишу ригидну друштвену хијерархизованост оновремене бугарске земље, па и света. Тако је заправо читав уметнички простор, којим провејавају полуцилиндри, дамски шешири, турске чалме, метални шлемови, сељачке шубаре и социјалистички качкети – редукован, сужен, као и сама перспектива посматрања, при чему је, као у каквој гротескној гогољевској поставци ствари, делокруг у коме обитавају капе не само равноправан са светом људи већ му је и чудновато надређен, јер *капа је увек више човека, увек је над њим, као што је Дон Кихот увек изнад свој коња*, како се вели у Радичковљевом тексту. Следствено томе, можемо запазити да се начело редукције у Ћосићевом делу превасходно односи на формалну сведеност миметичког апарата на ивицу одржања, док се код Јордана Радичкова оно више огледа у ишчашености семантичке равни, иако у оба дела идеја остаје иста – „крикнути“ одређена сазнања о свету из једног другачијег, иновативно уобличеног књижевног угла.

Исто тако, тешко је да у Ћосићевом тексту можемо говорити о ликовима у најужем значењу речи, премда је сасвим јасно да се ради о увреженим фигурама као што су, поред самог казивача-дечака, његових другова, неколиког броја руских емиграната, неименованих црвеноармејаца и Немаца – мајка, отац, деда, ујак и две тетке. Ако се о њима уопште може говорити, онда је реч о такозваним *љоснајим ликовима*, да се послужимо термином који у науку о књижевности уводи Е. М. Фостер да би описао ликове који немају никакву скривену сложеност, који се „лако препознају кад год се појаве“, који су „саздани око једне једине идеје или својства“ и чија се природа „може изразити у једној јединој реченици“ (Форстер, 2002, 58–59). Обриси управо таквих, вишеструко маркантних реченица свакако су навешћени и у изразима какви су, рецимо – мајчин усклик *Проклеши, њроклеши раи!*, затим очев исказ *Зарадићемо велику лову!* којим провејава шарлатанска површност, или пак дедина вечито песимистички меланхолично обојена слика стварности у којој *свако нађе начин да зирне новце*. Будући да су сви они

„pretežno uobličeni po karikaturalnim obrascima, jer figuriraju kao nosioci izvesnih dominantnih karakternih crta koje ih determinišu i deformišu“, њихова колективна редукованост у пољу такозваног нискомиметског модуса више је неголи оправдана, те је тако „majka fatalista, a otac pijanica; ujak je veliki ljubitelj suprotnog pola, tetke obično nastupaju kao plačljivi tandem, dok kroz dedu kao namrgođenog rezonera progovara gorko-humorno intonirana životna mudrost“ (Brebanović, 2006, стр. 42).

На тај начин насловна реч *улоја* све интензивније открива свој симболичкометафорички потенцијал, јер се стиче утисак као да посматрамо актере некакве друштвено ангазоване, сатиричне представе, који у својим необузданим тежњама непрестано промичу испред и иза кулиса, што заправо иде у прилог умногоме пародијској природи Ћосићевог текста. Сви ликови романа су – како то истиче Милица Николић – „mali, stripski, crtački koncipirani, kao štancovani, oni izgovaraju rečenice koje su million puta izgovorene i rade ono što ljudi milenijumima čine. Nisu izuzetni ni u čemu sem u svojoj savršenoj meri neizuzetnosti“ (Nikolić, 1980, стр. 42). Тако је заправо читав наративни садржај редукован на низ опредмећених слика у којима се таксативно и, како то већ доликује једном радозналом децјем оку, коме „све изгледа довољно задовољно да би могао од свега да направи игру“ (Крњевић, 1970, стр. 417), са подједнаком пажњом подбрајају неједнако потентни мисаони садржаји, при чему се најчешће крајње несувисло изводи конотативна блискост до крајњих граница антиномичних аспеката животности.

Насупрот чврстој и стабилној структури света дела и концепцији јунака који фигурирају у Ћосићевом тексту (у погледу њиховог присуства и трајања, а не начина на који су изграђени, јер иако су ти јунаци готово само скицирани, лепршави, тек наслућени, они су као такви доследни и током читавога романа то остају исти ти јунаци), уметничко плетиво Радичковљеве приче посве је другачије обојено. Наиме, у приповеци *Полуцилиндар* се, као на каквој филмској траци, веома хитро смењују сви и све са чиме се главни јунак приче доводи у везу, те се у тој дрзини низања иначе врло стабилног и јасно омеђеног фабуларног садржаја нико осим самога Полуцилиндра не налази довољно дуго у фокусу приповедне пажње да би задобио статус релевантног књижевног „јунака“, подобног за анализу његове функције у композиционоидејноме слоју дела. Дејство већ насловом маркираног јунака који се, као сасвим необична појава у свету људи, и графички истиче у томе свету великим почетним словом, радијантно се шири на читав измаштани свет, а сви ликови замичу у сенку одмах по завршетку сцене у којој, барем на неки начин, деле уметнички простор са њим. У том погледу је и немогућно говорити о степену рафинираности било кога од њих, јер су у свету дела који је потпуно дихотомичан (чине га главни лик и „све друго“) – сви они подједнако не приметни у својој површности. Таквом структурном

поставком имплицитно је назначено како смисаоно тежиште приче није постављено на јунаке дела, већ се оно исцрпљује у идеји да се кроз један потпуно редукован и симболички изобразен књижевни простор доследно прати субјект радње чије деловање наводи на помисао како је, можда, понекад неопходно „скренути поглед“ и потражити суштину у стварима за које претпостављамо да је не могу скривати, где опет постоје, у пародијскоиронијскоме кључу, алузије на оновремену засићеност комунистичком идеологијом која се утиснула у све поре државнога организма.

Модерност Улоје *моје њородице у свейској револуцији*, као храброг искорака у борби против тоталитаризма, не исцрпљује се толико у тематском одабру који налаже дат историјски тренутак, јер управо рат и јесте тематскоидејна окосница дела међуратне и послератне књижевности која беспоговорно представљају уметнички меритум јужнословенског литерарног корпуса, већ у самој форми дела, односно начину на који је оно замишљено и са становишта унутрашње, имплицитне структурисаности стваралачки реализовано. А замишљено је као читав низ калейдоскопски измешаних приповедних „фрејмова“, које прилежно и са осцилацијама од безазленог детињег инфантилизма до опорог хумора и посве омиозне привржености марксистичко-лењинистичкој идеологији фиксира објектив једанаестогодишњег дечјег ока. Заседна тема, дакле, постаје само приповедање, односно прича, која, као духовни медијум који проноси свест о неизрецивости суштаственог и смислотворног, оптрајавајући на међи између поетичког и егзистенцијалног чиниоца, настоји да и у најпрофанији животни садржај утка сазнања до којих посредством априорне слободе сеже. Та сазнања имплицитни аутор Ћосићевог текста скрива у неразмрсивом плетиву догађајности саме, где подједнако важан третман имају најбаналније свакидашње реалије у једном породичном животу и одсудни догађаји оновремене стварности, што можда најбоље одражава реченица – *Бомбе су њроизводиле неку музику њриликом њадања, мајка је рекла: „Сахраниџе ме у дунди“*, а што се и у самоме тексту мање-више лапидарно изриче опаском да *све је било у некој њомеџњи али је било џако*.

Деградирана слика света која је представљена редукијом читавог арсенала традиционалних миметичких средстава у (нужно дијегетичкој) структури романа, такође треба да овим бесомучним набрајањем привидно ирелевантних информација и све интензивнијом, готово нехотичном потребом највећег броја јунака да се солипсистички затворе у пукотине макар и тричаве једноличности породичнога окружења (у коме *било је љавно црџање, кување и заливање цвећа*), сугерише извесну пресићеност идеолошким струјањима тога времена. На тај начин ствара се једно субјективно време приче, у којем се пародијска испреплетеност сваковрсних предметних разнородности и не доживљава као необична, нарочито ако имамо у

виду да причу испреда неко коме се невештост „опрашта“. Међутим, управо се ту подвлачи један значајан поетички предлогак Боре Ћосића, за кога, како је то већ примећено, „svakodnevni život, običan čovek, male stvari [...] nisu nižerazredne pojave“ – а то је чињеница да у једноме судбоносном колоплету вредности и не вредности који се пропагира у делу где аутор трага за новом формом изражавања „prvorazredno važenje imaju svi oblici života bez posrednika“ (Nikolić, 1980, стр. 10).

Тако се, заправо, у делу у коме је проблематично да ли уопште можемо говорити о правој наративу (за разлику од случаја са *Полуцилиндром*, где постоји стабилна радња која прати пут главног јунака) – јер „bez događaja ili radnje možemo govoriti o opisivanju, ekspoziciji, argumentu, lirskom obliku ili njihovoj kombinaciji, ali ne možemo govoriti o narativu“ (Abot, 2009, стр. 37) – сусрећемо са граничним тачкама могућности да се о рату приповеда на један крајње „онеобичен“ начин, односно из перспективе једног дечака који, као недорасли судеоник једног превратног доба, треба да прође кроз процес мисаоног, али исто тако и граматичко-логичког сазревања, где ће од дубоко субјективног приповедања у првој особи једине најпосле доћи до друштвено укалупљеног и надасве освешћеног наративног „ми“. Од радозналост, али пасивног посматрача-бележника до беспристрасног евалуатора једног времена, који тешко да ће баш имати само једанаест година када изриче тако сугестивну мисао као што је она: *Ми смо били једна људска породица са мноштем лејим фотопројекцијама*.

Када је реч о већ поменутој паратакситичности језика у делу, важно је напоменути да такво синтаксичко устројство текста на једном симболичком плану уједно одражава и однос између самих ликова: као што се у вратоломном динамизму приповедања не могу успоставити везнички спојеви између разбацаних и најчешће смислом удаљених независних напоредних предикатских реченица, тако су и јунаци дела редуковани на своју искривљену самодовољност, окупирани искључиво драмом сопственог живљења и неспособни за истинско узајамно разумевање, при чему суштински дијалог заправо и не постоји, већ је једини вид макар и привидног илокуторног (репрезентативног и експресивног) чина нека врста (опет редукованог) монолога који подразумева аутопрезентацију карактеристичним емфатичним усклицима. Пред нама на релативно стабилном уметничком простору искрсавају готово театарске реплике које треба да сугеришу депатетизован однос према историјској равни, зачудно креативан духовно-семантички расцеп између инфантилног и необавезног тона приповедања и онога о чему се приповеда, као и скривено настојање перманентно присутне свести имплицитног аутора да се, испредајући причу о ономе што је од поразног социјалног контекста најудаљеније, уприсутни у клепсидри једног неизмичућег времена, времена духовног, које се не ограничава на по-

мерај између тачака почетног и крајњег положаја секундаре. У том и таквом наивном механизму хроничарскога бележења којег се приповедач подухватио запретена је алузија на спасоносну функцију приче коју субјекат у некаквом шехерезадијском кључу испреда како би спрам декадентне стварности остао петрифициран у једном сигурном духовном прибежишту. Притом не смемо пренебрегнути ни тамно наличје креативног начела редукције којим се Ћосић послужио, јер се то сукцесивно смењивање најситнијих детаља-слика у њиховој непокретности, чијим се уланчавањем тка прича, премда „ovaj cirkularni postupak reduciranja značenja na pojedine slike omogućava Ćosiću narativnu pokretljivost, duhovitost“ – ипак „na kraju svodi na ponavljanje retoričke prirode“ (Donat, 1976, стр. 55).

Стравичност цивилизацијског комешања које је свој пуни облик задобило у највећем светском покољу средином минулога столећа региструје се на плану постепеног растакања структуре односа једне београдске породице која свој животни ритам не успева да уподоби импулсима актуелних друштвених превирања, те стога остаје аутентична у неизмирљивости узрасних, емоционалних, политичких и свих иних односа њених чланова, али исто тако и на плану трагичнога несналажења једног полуцилиндра, распетог између успомена на некадашње битисање у разузданом и ведром Риму са једне, и непојамно хладне и заостале бугарске средине са друге стране, у којој најпосле и скончава као вечера за пијане сељаке. Преузимајући идејну потку навелико препознатљиве и никад допричане ратне тематике која тиња у позадини фабуларнога садржаја, уједно је испуњавајући тоновима оних рефлексива који надасве карактеришу један својеврстан поетички проседе и симболично осликавају тренутке духовне атмосфере оновременог Балкана, Бора Ћосић и Јордан Радичков, у приближним просторно-временским координатама више него упечатљивог краја планете Земље, успевају да кроз особиту уметничку ескападу у простор књижевне слободе сугеришу једну другачију и умногоме „очуђену“ визију света који, премда тече паралелно са њима, значајно одудара од актуелних идеолошких струјања. Сугестивност оба дела огледа се у могућности да се у нешто што је до крајњих граница универзално, објективно и представља неизбрисив део колективне свести – као што су рат и послератно искуство – утка наивни субјективизам подетињенога погледа на свет.

ЛИТЕРАТУРА

- Форстер, Е. (2002). *Асијекти романа*. Београд: Orpheus.
- Игов, С. (2004). *Историја нове бугарске књижевности*. Београд: Филип Вишњић.
- Нешић, Т. (1996). *Полуцилиндар и козја брада*. Ниш: Просвета.
- Радичков, Ј. (1996). *Полуцилиндар и козја брада*. Ниш: Просвета.

- Ћосић, Б. (1970). *Улоја моје њородице у свејској револуцији*. Београд: Нолит.
- Abot, P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bal, M. (2000). *Naratologija*. Beograd: Službeni glasnik.
- Benčić, Ž. (1991). *Barok i avangarda*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Brebanović, P. (2006). *Podrumi marcipana: čitanje Bore Ćosića*. Beograd: Fabrika knjiga.
- But, V. (1976). *Retorika proze*. Beograd: Nolit.
- Donat, B. (1976). Zbilja u metafori – metafora u zbilji. *Delo*, 7, 48–60.
- Krnjević, H. (1970). Gorki humor Bore Ćosića. *Izraz*, 4, 414–428.
- Nikolić, M. (1980). *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*. Beograd: Nolit.
- Prins, Dž. (2011). *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik.
- Rimon-Kenan, Š. (2007). *Narativna proza*. Beograd: Službeni glasnik.
- Uspenski, B. (1979). *Poetika kompozicije; Semiotika ikone*. Beograd: Nolit.

STEVAN D. JOVIĆEVIĆ

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

THE PRINCIPLE OF REDUCTION AS A FORMATIVE ELEMENT
IN THE WORKS OF BORA ĆOSIĆ AND JORDAN RADIČKOV
— THE WORLD AS AN IMAGE

Summary

The paper presents comparative approach to the two modern prose works of the second half of the twentieth century in terms of narratological review of the basic, compositional, and ideological aspects of the text. The function of the infantilist narrative technique was employed as a specific narrative alibi to convey messages from the conceptual layer of the text. The author attempts to functionally problematize the necessary criteria for the existence of a story and to point to the spiritual-semantic potential of storytelling by Ćosić and Radičkov. *Top view* and *bottom view* were suggested for manoeuvring narrative optics. The paper tackled the problem of the sustainability of fabular content and offered a brief analysis of the basic poetic postulates that make up the „real world of work”. The author is interested in those aspects of works that make a creative contrast to the official literary context.

Keywords: reduction principle; infantilism; focalization; unreliable narrator; implicit author; literary character.