

НЕДЕЉКА БЈЕЛАНОВИЋ*

Институт за књижевност и уметност, Београд

ЈЕДАН РАЗОРЕН КОНЦЕПТ: (ПРЕД)ИСТОРИЈА СРПСКОГ КРАТКОГ РОМАНА

Сажетак: У раду се промишљају теоријске, али и могуће практичне импликације које обликује употреба термина *крашки роман* – у ширим научним, а нарочито ненаучним круговима. У формалном смислу ни жанр ни поджанр, без званичног мјеста у теоријској номенклатури, кратки роман ипак се испоставља као подра-зумијевајући оквир у који се, готово инстинктивно, смјештају она дјела прозне фикције која су прерасла кошуљицу новеле или приповијетке, а нису, кванти-тативно, досегла пун романескни обим. С друге стране, размотриће се и облик кратког романа у књижевноисторијском смислу када је о српској књижевности ријеч – говориће се о његовој несумњивој потенцији, обликотворној и семантич-кој, чији се зачетак види у кратким романима с почетка двадесетог вијека. Тај оштри поетички заокрет у односу на реалистички роман посматра се као један од најјаснијих сигнала нове поетике, модерне нервозе приповиједне свијести, њене фрагментарности и отпора великој причи. Он ће се укратко, панорамски размотрити на примјерима четири кратког романа: протомодернистичком роману *Један разорен ум* Лазара Комарчића, модернистичком роману Вељка Милићевића *Бесџуће* и авангардним романима *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског и *Људи говоре* Растка Петровића.

Кључне ријечи: кратки роман, приповијетка, новела, протоавангарда, авангарда, децентрализација приповиједања, ток свијести

Шпански песник и есејиста, а касније и цјеложивотни проучавалац европске, па и свјетске, авангарде, Гиљермо де Торе, нагласио је у својој *Историји авангардних књижевности* да упркос томе што смо као култура склони да наглашавамо да су резултати авангардних покрета и струјања најочигледнији у поезији и авангардном манифесту, они су заправо најду-бљи у модерној и савременој прозној књижевности, превасходно роману. „Од самог почетка сам тврдио да су његова најкарактеристичнија дела [мисли се, у конкретном случају, на експресионизам, прим. аут.], поред тога што су била најчитанија и најутицајнија, настала на пољу романа и

* nperisic@gmail.com<https://orcid.org/0000-0002-5264-9157>

позоришта“, пише Де Торе (2001: 121). Као најзначајнија имена у том смислу Де Торе означава прозаисте А. Деблина, Ф. Верфела, Т. Дојблера, Ј. Замјатина, А. Бретона, а као најзначајније баштинике (иако сами нису били авангардисти у правом смислу те ријечи) и настављаче те потентне поетике издваја између осталих, Џ. Џојса, Х. Л. Борхеса, па чак и славног њемачког писца дјечјих романа Е. Кестнера.¹

Кратки роман најзначајнији је авангардни прозни феномен и српске књижевности, и вјероватно један од најаутентичнијих изданака наше модерне књижевности уопште. Тај низ почиње модернистичким, или прото-авангардним романом *Бесџуће* В. Милићевића, а наставља се *Дневником о Чарнојевићу* М. Црњанског, *Црвеним мајлама* Д. Васића, романом *Људи говоре* Р. Петровића, *Крила* С. Кракова, потом романима *77 самоубица* Б. Ве Пољанског, *Глувне чини* А. Илића, *Корен вида* А. Вуча и других.² Чини се да не бисмо направили велики књижевноисторијски прекршај чак и ако бисмо на почетак овог низа ставили, у смислу претече, роман Лазара Комарчића *Један разорен ум*. Он је, додуше, објављен још давне 1893. године и од *Бесџућа* је старији деценију и по, што се у времену о коме говоримо може посматрати као цијело, поетичком пукотином подијељено и непремостиво раздобље. О томе ће бити ријечи нешто касније у овом тексту.

Вратимо се питању самог романа као флуидног прозног облика.

Једно од основних питања које се обликује пред проучаваоцем док посматра модернистичку, па и авангардну прозу јесте заправо како се снашао роман, најмлађи и најпопуларнији изданак умјетности ријечи. Гдје он стоји у *новој* умјетности, умјетности експеримента, умјетности тоталне екстазе, умјетности новог примитивизма, умјетности синтетизма, интернационализма, антитрадиционализма, у громогласним повицима против историје и традиције, повицима за будућност и само будућност, за нови језик, стил, за сновидно стварање, у *новој* умјетности која над својим многобројним *измима* једва да има заједничке означитеље? Избачен из своје сигурне зоне, из преобиља епских матрица и језика (мислимо нарочито на период реализма и натурализма), роман је морао екстремно да се прилагођава, штавише, да пристаје на то да му се оспоравају темељи на којима почива: разложна прича и дијегетичност као основна поетичка поставка.

¹ Због специфичне публике којој је дјело намијењено, романи за дјецу и младе углавном и припадају овом подскупу кратког романа у свим књижевностима.

² Традицијско уланчавање наставља се са остварењима романијера попут Д. Киша, Б. Пекића, М. Павића, Р. Петковића, Д. Албахарија, С. Басаре, В. Тасића, Ј. Ленголд, Т. Ступар Трифуновић и других, гдје би се могло разговарати о поетичким континуитетима, утицајима и изборима из наслеђа, као и његовом преобликовању. Није нам циљ (нити је могуће) на овом мјесту побројати све ауторе који су дали вриједне доприносе поетици и историји српског кратког романа, те је низ дат само илустративно.

Ако вишак реализма почиње у клици тог преобиља да уништава роман, каже Де Торе, „онда недостатак реализма чини да роман губи чврстину и да се меша са нечим хибридным“ (2001. 534). Роман заправо *йосшаје* нешто хибридно, флуид што лебди међу жанровским границама,³ не примичући се, а и не одмичући ни од једних исувише, он се мијеша са поезијом, са биографијом, драмом, претаче се у лирску прозу, чини филозофске и психолошке екскурсе, опонаша публицистику, документује, сеизмички, потресе времена и индивидуа. Ако већ роман, како то тврди Бахтин, своју посебност заправо заснива на томе да избјегава канонизацију, да се не дâ уобручити ни стабилизovati ни у једном од својих облика⁴ (Бахтин 1989: 435–438), онда се као једино логично јавља питање: које одлике романа сматрамо апсолутним минимумом да би се један одређени текст романом и прогласио. И, посљедично, да ли авангардни роман (као синоними стоје одреднице *међурашњи лирски роман*, *експериментални роман*, *йоешски роман*) – па онда још и кратки роман, испуњава тај минимум услова.

Шта то у својој сржи, у структурном и семантичком смислу, носе *Бес-иуће*, *Црвене мајле*, *Људи говоре*, *Крила*... да о њима као култура говоримо као о романима, и да о томе никада није било неке озбиљније недоумице нити расправе? (За разлику од случаја *Проклеће авлије*, што је питање којим се обимније баве други текстови у овом зборнику.) Појава поменутих и њима сличних прозних остварења у назначеном периоду почетка 20. вијека заправо је одсудно обликовала начин на који роман посматрамо данас:

Кратки романи који су објављени двадесетих година прошлога века, не делују данас својом експерименталном формом тако шокантно како је то било у време када су се појавили, баш због тога што су и сами утицали на формирање модерног схватања о роману као жанру отвореном за различите могућности приповедања (Петровић 2008: 11).

С друге стране, не треба заборавити ни оштроумну Штанцлову напомену да одушевљење експерименталним методама у роману – од којих су неке прерасле и у маниризам – треба тражити „у подстицајима из области критике и теорије романа“ (Штанцл 1987: 14). А авангарда је несумњиво златно доба критике и теорије. Роман се, дакле, богати, али на извијестан

³ У вези са главним одликама експресионистичке прозе, Б. Стојановић Пантовић каже: „Естетички аспект подразумева у првом реду неутрализацију постојећих књижевних родова и жанрова, односно занемаривање традиционалних конвенција лирике, прозе и драме. Даље, експресионистички стилски поступак почива на радикалном отклону од миметичке слике света, предочавајући је читаоцу из искривљеног, драстично измењеног угла“ (Стојановић Пантовић 1998: 25).

⁴ Нешто слично, само друкчије казано, поводом новеле тврди Шкловски: „Заиста, понешто у књижевном континуитету остаје сачувано. Али сам континуитет у неку руку постојано се остварује или мисли као сталан не захваљујући присуству тих наводно непроменљивих елемената“ (Шкловски 2017: 118).

начин и растаче, на основу апсорпције искустава фикцијске и нефикцијске књижевности. Он се допуњава с једне стране тематски, изражајно, облички, али помало парадоксално – то се види кроз преглед продукције – и тако што се сужава у квантитативном смислу и коначно распрскава, нарочито у авангарди. Кратки роман је *сујернова* књижевности раног 20. вијека.

Враћајући се на неуралгична питања *ойсеја* кратког романа, можда је најупутније кренути од чињеница које је најлакше утврдити, а оне се у овом случају тичу питања обима појединачних остварења које сврставамо у кратки роман, или пак само роман. У свакодневним разговорима, новинским текстовима, у описима публикација у каталозима, каткад и у научним радовима, говоримо о броју словних мјеста, броју ријечи, броју „шлајфни“, ауторских табака или једноставно броју страница. Дакле, питање које се тиче текстуалног опсега грађе изабране за проучавање стоји као неизоставно. Помало парадоксално, релевантна литература по овом питању понекад помиње оквир између четрдесет и шездесет хиљада ријечи, понекад користи чисто дескриптивне оквире говорећи о прелазној прозној врсти између новеле и романа, а један од оксфордских рјечника пак намјерно или ненамјерно духовито, помиње као кључни услов одговор на питање да ли дотична испричана прича може или не може бити објављена као засебна књига. Често се реферише и на једноставну дефиницију Е. М. Форстера која и сама ускоро пуни 100 година – да је роман она прозна фикција која има *барем* педесет хиљада ријечи.⁵ Кратки би роман, онда, био нешто тек краће од тога, али не толико кратко да ипак склизне у приповијетку или новелу.

Ипак, помнији поглед на канонска романескна остварења прве три деценије двадесетог вијека, па и она млађа, заправо нас суочава са чињеницом да већина тих књига неће задовољити овај формални услов који се начелно оцртава у укрштању различитих „прописа“, односно неће „добацити“ до четрдесет, још мање до педесет хиљада ријечи. С обзиром на то да у нашем културном памћењу дотични наслови живе као романи, биће да је сам услов неодговарајућ, исувише технички изведен или једноставно анахрон. Податак да се „у српској књижевности двадесетих година прошлог века појавио знатан број остварења која се како својим обимом, тако и наративним поступцима разликују од дотадашњих романа, упућују на могућност да се та дјела могу објединити јединственим жанровским

⁵ Ову помирљиву оцјену Форстерову коментарише седамдесетих година прошлог вијека и М. Солар: „Тврдња коју је Е. М. Форстер помало резигнирано изнио у својој гласовитој расправи *Видови романа*, тврдња да је роман књижевно дјело од преко педесет тисућа ријечи, заправо је, премда она звучи само духовито, једини исправно изведени индуктиван закључак“ (Солар 1974: 194). Овај *исправно изведени индуктивни закључак* би онда по аутоматизму искључио цјелокупно искуство кратког романа.

називом какав је кратки роман“ (Петровић 2008: 340), заправо индицира да је тих година извршен одсудан прелом у читалачком, рецептивном поимању романа као жанра и његових могућих облика. Доминација кратке форме почела је да сугерише кризу централизоване приповиједне свијести, постала је сигнал сумње у цјеловита знања и велике приче, а гротеска, црни хумор, парадокси, ток свијести, укрштене и преплетене наративне перспективе с једне, и техника исјечака, гомилања слика и монтаже с друге стране – препознају се као доминантни наративни чиниоци. И не само тада, него и до дана данашњег, до тренутка савремености, кратки роман остаје потентна, читана, хваљена и критикована форма цјелокупног српског културног простора (уклапајући се природно и у европски и свјетски).

Ако, дакле, кратки роман не можемо да фиксирамо у квантитативним калупима,⁶ ако се не д’ стабилизовати као поджанр, нарочито не као жанр – што би сасвим сигурно у номенклатури довело до одређене таутологије⁷ – онда нам као посљедње мјесто за тражење ексклузивног простора за кратки роман остаје оно које ћемо потражити у својеврсном опсегу наративног захвата, редукованој лепези сликања свијета. Кратки роман може тематизовати тзв. велику причу⁸ (*велики нараџив, археџијску ѝричу*) – у великом броју случајева, штавише, то и чини – али је он, у условима

⁶ Шта кажу рјечници? Англистичка литература користи релативно ријетко одредницу кратки роман (*short novel*). Једна лексикографска одредница прецизира да је ријеч о *ѝрозном нараџиву на средини између романа и ѝриповеџке ѝо дужини и обиму* (Mirriam Webster, 2004, превод наш).

Понекад се чисто квантитативни означитељи користе у практичне сврхе. На примјер, као услов да дјело конкурише за престижну награду „Nebula“ за најбољи научнофантастични или најбољи роман епске фантастике, за роман се рачуна оно прозно остварење које има барем четрдесет хиљада ријечи. Велики број европских и америчких награда за „новелету“ и новелу даје упутство за слање радова који не прелазе тридесет пет или четрдесет хиљада ријечи. У графичкој припреми текста, у зависности од формата, слога и сл., то је распон од 80 до 160 страница. Постоји, дакле, у правилницима, одредбама као и у живом искуству једна врста прелазне класификаторне зоне – која је станиште управо кратког романа.

⁷ Хајнрих Харт посматра роман као творевину у виду концентричних кругова, за новелу пак он каже да је један круг, у себе затворен проблем. Ејхенбаум, такође, духовито напомиње да је новела једначина са само једном непознатом, док се роман „решава помоћу целог система једначина са много непознатих“ (Ејхенбаум 1972: 72). Роман, учи нас теорија књижевности, своју структуру обогаћује успоравањима радње, разноврсним и разнородним ретардацијама, разрађивањима, временским елипсама и другим врстама дисконтинуитета, док новелу карактерише чвршћа структура и концентрација, читање ка крају. Крајње упрошћено говорећи, новелу можемо препричати у једном говорном замаху, док је роман углавном несводљив на ту главну сижејну линију; нарочито модерни роман, како наводи Бахтин, своју провокативност дугује дијалогичности и израженој полифонији.

⁸ „Основне приче које се стално понављају, које се јављају и у друштвеном и у појединачном животу и које имају снажну улогу у дефинисању идентитета, вредности и схватања живота“ (Абот 2009: 367).

своје „скучености“, захвата парцијално. Кратки роман сондира, инсистирајући на детаљима, растављајући панорамску, тоталитарну слику свијета *великог* (дугог?) романа.

Постоје извесне велике приче које су веома неодређено и слободно замишљене и које представљају универзалне моделе: приче са темом потраге, освете, митови о смрти и регенерацији. Што је велика прича више укорјењена у некој култури, то је њен утицај на свакодневни живот снажнији (Абот 2009: 87).

Кратки роман српске књижевности може се у том смислу посматрати и као ревизија великих прича у једном друштву и његовом приповиједању, као сигнал кризе затечене епске свијести и потрага за новим изразом. Он удара темељ своје поетике на фрагментарности, на исјечку, или пак редукује темељне наративне тачке на које се приповиједање ослања, изостављајући значајне дијелове тзв. спољашње приче, оријентишући се, више него икада раније, на унутрашњост јунакову, на његов ток свијести и преломе унутар њега.⁹ Кратки роман помјера, посљедично, фокус са саме догађајности на доживљај, перцепцију.

Кратки роман јавља се и као тачка отпора и бунта. У модернистичком – а још снажније авангардном – редефинисању облика и начина приповиједања бирају се и старе и нове теме, обликују се нови ликови, говори се често задиханим, испрекиданим, експресионистичким језиком, грађа се понекад поетизује до мјере која угрожава нарацију саму (в. Јовић 1994). Рикер говори о онтолошкој претпоставци референције, о томе да је за језик свијет заправо оно што је мета, оно што је Друго. „Ту другост потврђује чињеница да се језик рефлектује у себе самог, односно да најпре мора сазнати себе у бићу да би могао говорити о бићу“ (Рикер 1993: 103). Саопштавање спољњег свијета у кратком модернистичком роману постаје на извјестан начин другостепено. Обликује се сапетост субјекта у свијету који је непрозиран и туђ, *умјетничка прича о свијету* подиже симболизацију на нови ниво. Критичка дестабилизација жанра великог романа – стварањем његовог кратког пандана – постаје поетолошки гест епохе. Најједноставније а најснажније види се то у једном исказу *Дневника о Чарнојевићу*: „Можда ће једном све нестати у уметности, која неће рећи ни шта хоће, ни шта значи оно што каже“ (Црњански 1984: 14).

Када Бахтин у тексту „Роман о васпитању и његов значај у историји реализма“ – представљајући типологију старијег типа романа и разврставајући га према типу конструкције главног јунака на роман странствовања, роман

⁹ Поводом лирског романа српског експресионизма, својеврсног антиромана, Б. Јовић биљежи: „Потискивање значаја заплета и мотивације – тј. раскидање временско-просторног каузалитета – условљава с друге стране проширивање улоге коју лик има у роману. Сада он, његова свест тачније, постаје средишна тачка [...]“ (Јовић 1994: 26).

искушавања, биографски роман и роман о васпитању – напомиње да нема чистог вида, него само претежног, он наглашава и да „сви елементи узајамно одређују један другог, одређени принцип оформљивања јунака повезан је са одређеним типом сижеа, концепцијом света, с одређеном композицијом романа“ (Бахтин 1992: 30). Бахтин, дакле, инсистира на принципијелној сарадљивости романескних структура, њихов сложен и преплетен саоднос, који ипак, барем са ове дистанце и послјије искуства модерног романа, дјелује као солидна и хомогена творевина. У ту монолитност као поетички концепт и удара као песницом роман раног двадесетог вијека, нарочито роман послјије Великог рата, иако су назнаке нове естетике и више него очигледне и прије првог свјетског полома. Разбијени, посљератни свијет није могао више толерисати цјеловиту причу, она га је изневјеравала, одбацивала затечену стварност, посматрана је, нарочито у одређеним круговима, као безнадежно анахрона, у својој игнорантности иритантна. Човјек (раног) двадесетог вијека странац је у свом свијету, језику, тијелу, незнанац у сопственом наративу и роману, а његов непоправљиво начети, или расути идентитет не да се више објумити, ни у име неког вишег, племенитог циља, симетричном, уравнотеженом сторијом. Због *нервозе* модерног човјека, осим тога, испоставља се и да је дотична приповијест знатно рјеђе него раније дугачка, она нема више даха ни толеранције за разливане реченице, темељне описе и стрпљиве развоје догађаја.

Замагљивање јасне границе између дуже приповијетке, опширније новеле и кратког романа јесте превратничко авангардно наслеђе и један од њених најопсежнијих интервенција у прозној номенклатури. (О томе да се рана авангарда колеба ком прозном изданку дати статус миљеника свједочи и напомена Радована Вучковића – да у експресионизму *доминирају* новела и краћи лирски роман [2011: 8].) Авангарда наравно није поставила никакве нове квантитативне услове који се тичу евентуалног скраћења романескне форме, нити су је они занимали, него је у потенцираној фузији жанрова, као у некакој примордијалној супи, раслабила поменуте границе и изнедрила кратки роман као засебан поджанр. Ако роман, као што нам је то прегнантно објаснио Бахтин, свој витализам и заснива на чињеници да се не дâ фиксирати стриктним поетичким одређењима, не дâ се стабилизovati, него се занавља и проширује тако што у себе усисава одлике других књижевних родова и врста, онда с друге стране треба признати и чињеницу да је царство романа, његов апсолутни примат (а то су реализам и деветнаести вијек), завршено управо поменути рушилачким поетичким тенденцијама и интервенцијама. Роман опстаје захваљујући томе што и даље јесте роман, али истовремено и роман није, у оном смислу у коме смо га посматрали прије, рецимо, сто педесет година и како га понекад, у тежњи да се снађемо у преобиљу књижевне продукције, посматрамо и дан-данас.

Описани одсудни разлаз српског (кратког) романа са претходним поетичким матрицама биће укратко представљен освртом на четири кратка романескна дјела у освиту и првом процвату модерне српске књижевности.

Један разорен концепт

Говорећи о појави Милићевићевог *Бесџућа*, Предраг Петровић подвлачи неопходност усвајања и имплементације нових *страшеија чишања* у односу на дотадашњи пријем прозе реалистичке провенијенције (Петровић 2021: 17). Истакнута синтагма врло је корисна при прецизном описивању захтјева које су модерна прозна књижевна дјела ставила пред своје читаоце, једино нам се чини да је тај захтјев пред српског читаоца стављен још и нешто раније – у прози Лазара Комарчића¹⁰ и Драгутина Илића. Позабавићемо се кратко овом приликом само Комарчићем. Његово „најбоље дело *Један разорен ум* (1893) има одлике модерно концепираног психолошко-метафизичког романа“ (Деретић 2004: 882), а сам писац иде у ред оних које је прећутала Скерлићева историја књижевности, што је ствар далекосежних посљедица и превид који покушавамо да исправимо до дана данашњег.

Роман *Један разорен ум* чини одсудан корак у описаном смјеру превредновања водећих наративних концепата и пракси. С једне стране, он је дубоко укоријењен у фолклорном миљеу, у вуковском језику, његовим епитетима и метафорици, у разумљивој народној лексици и стабилној синтакси, али је истовремено и прозно остварење које евидентно размиче тврде, утабане наративне линије реалистичког романа, понирући у психопатологију својих јунака *изнушра*, из несигурне позиције приповједача у првом лицу. Приповиједање се такође често прекида лирским пасажима и филозофским освртима на усуд човјековог постојања (његов првобитни наслов је био – *Канџ нашеї гоба*). Враћајући се романтичарској, јакшићевској приповиједној традицији (ово је нарочито видно у описима еротске страсти ликова, а онда и у њиховој демонској обиљежености), али и традицији готске књижевности и поовских мотива – гдје је најизраженији мотив двојника на коме је заправо заснован сиже – Комарчић чини искорак тако карактеристичан за модернисте, а касније и авангардисте: он чини јасан отклон од савремености и непосредне поетичке прошлости, да би се инспирација потражила у ранијим епохама.

Један разорен ум, сем тога, „изневјерава“ и поетику романа васпитања, романа искушавања и биографски роман будући да сав акценат помјера

¹⁰ Радован Вучковић Комарчића недвосмислено означава као претечу авангардиста, сматрајући његово визионарство, нпр. претечом Винаверове космологије, најконкретније *Громобрана свемира* (Вучковић 2011: 27, 70).

са приче – која више и није нарочито важна и у којој се ништа пресудно не догађа (мислимо на наратора у првом лицу, коме прича припада, сви други имају кључне обрте на свом животном путу, а живот као да пролази поред њега) – измјештајући жижну тачку са онога што се дешава јунаку на *оно што се дешава у њему*. Односно, када је о овом роману ријеч, најприближније би било рећи *онога што се дешава у њима*, јер је мотив двојништва развијен тако да се у појединим, најуспјелијим епизодама бришу границе између два млада човјека која тако необично наликују један на другог. Дакле, не изневјерава се само наратив о јунаку чији се животни пут прати споља, с једне супериорне наративне тачке, него је повремено тешко размрсити гдје почиње искуство једног, а завршава се искуство другог младића, тешко је установити јасне границе индивидуе. Нема такође никаквих поузданих знања, па чак ни јасне границе између бинарног, опозитног пара здраво/патолошко. То је тема на којој ће се касније тако блиставо развити и *Дневник о Чарнојевићу*. Пољуљано је поуздање у „спољашње пластично-сликовно виђење [...] и његове спољашње границе које га обухватају“ (Бахтин 1991: 38).

Није згорег обратити пажњу и на начин на који се обликује сам хронотоп као носећа романескна структура. Умјесто јасних граница времена и простора, *Један разорен ум* повремено нуди праве лирске оде путовању: „путовање је што и опијум“, „кратак и слadak сан“ (Комарчић 2022: 70, 71). Кретање кроз простор заправо је хипнотичко кретање кроз димензије несвјесног – и као такво, бар закратко, само је себи и сврха и циљ. Нема ничега чему се иде, пут је заправо путовање по сопству. Тридесетак година касније Настасијевић ће записати: „За бекство кривица је највећа до пута. На њему ли се, одмами те овамо или онамо. Још убог останеш ли, тим пре нада, изгубљено ће се наћи онамо где је плаво иза брда“ (Настасијевић 1991: 96).

Комарчић, дакле, још 1893. насељава дотад стабилан екосистем реалистичног романа сомнабуличким визијама, лиризацијом текста, филозофским екскурсима, а што је можда и најважније, сумњом и скепсом над приповиједањем нараторовим, који нам одузима ону повластицу апсолутног повјерења у стабилност свијета приче, вјере у његову кохеренцију.

Захваљујући томе, са пасивним читаоцем је свршено.

***Замешни џушеви* Беспућа**

Чим отвори роман *Беспуће*, објављен први пут у наставцима 1906. године у СКГ, читалац је принуђен да се суочи са развученим, минуциозним описом који се протеже на неколико страница, унутар књиге што једва да броји 150 страна. Тај опис инсистира на просторним детаљима и не издваја и не представља ниједног потенцијалног јунака. Ликови су групни, неименовани, једва окрзнути. Сва је пажња концентрисана на атмосферу.

Из те атмосфере потом искрсава лик Гавре Ђаковића, парадоксално описаног као *малої и круїної*, и већ први редови посвећени њему јасно дају тон цјелокупном роману: јунак није онај који тражи мјесто под сунцем, није млад јуноша, наиван; није ни борбен, амбициозан човјек чије ће се акције самјеравати у односу према свијету, а самим тим и давати слика свијета у коме се креће. Гавре и свијет су, наиме, у потпуном опозиту, а попрште страшне борбе смјештено је у њега самог, околности не носе кривицу.

И коликогод се трудио да нађе разлог што је нерасположен, није га налазио. Није изгубио на картама, имао је пара, није се ни са ким посвађао, није се сјећао да му се десило нешто неугодно. Осјећао је само у себи нешто сло-мљено, сатрвено, тјескобно; кад се то десило и зашто је дошло тако изненада, у једном тренутку, није знао (Милићевић 1912: 13).

Јунак осјећа „као да се здерао неки вео с тих лица која је он научио да виђа гдје улазе у кавану“ (Исто: 13), а затим он „за тренутак нађе у себи само страшну мржњу за њих и низак презир за себе“ (Исто: 14). Гавру, тог претечу збуњених, слуђених, неутемељених, одликују јаке страсти и нагони њему самом страни и необјашњиви, непрестано чуђење над тим шта је он сам себи колико и шта је другима.¹¹ Далеки рођак Камијевог Мерсоа, напречац се буди (или пак пада у сомнабулично стање) у познатом окру-жењу које му је наједном сасвим страно. Снажно осјећање усамљености и изолованости његова је основна карактеристика. Такав (само)одбачени појединац није у стању да дâ велику, цјеловиту причу, па чак и спољни наратор, свезнајућа инстанца концентрисана на њега, такође је немоћна, али и нерасположена да тако нешто учини. Емпатијско губљење дистанце у односу на сопственог јунака јасан је знак изразите модерности посматране прозе. Идентитетска располућеност јунака пресудно обиљежава наративне токове, у којима догађаји постају чиниоци другостепене важности.¹² Све

¹¹ Нарочито су на почетку учестале напомене о Гавриној збуњености и неснађености у до јуче познатом свијету: „И његове очи гледаху са запрепашћењем сав овај свијет у кавани“ (Милићевић 1912: 11); „и он с чуђењем посматраше мноштво ђачких лица“ (Исто: 12); „Куд ја то, до ђавола, идем“ (Исто: 19).

¹² Џ. Калер у вези са *приповијешћу* (у оригиналу се користи термин „narrative“) каже да „у бити, међутим, заплет захтева одређену промену. Мора да постоји почетна ситуација, промена која представља неку врсту преокрета и расплет који означава важност промене“ (Калер 2009: 101). Постављена напореда са раним искуствима кратког романа, показује се да ова констатација стоји само површински: одређене промјене дешавају се на нивоу сижерне структуре, али оне као да су одвојене од потенцијалних унутрашњих промјена у јунаку. Штавише, као да се у односу на реалистички роман десно коперникански обрт: спољашне околности, простор, догађаји, путовање не обликују више јунака онако како се то чинило у деветнаестом вијеку, нити је, како каже Бахтин, његов централни интерес сазнавање свијета, него страхо-вита концентрација на унутрашње конфликте преображава, бар у перцепцији јунака,

крупно о чему се у роману говори – двије љубави, два велика губитка (брат и мајка), повратак кући – наткриљује иста мисао, заправо исти сентимент: „И тако се вукли дани без доживљаја и без узбуђења“ (Исто: 93).

Ево опет и метафоре пута која је помињана поводом Комарчића: „дуго му је требало од Загреба до куће, али он би волио да пут још траје, да се вози негдје далеко у ноћи, да замишља“ (Исто: 30). Метафора пута, односно *бесџућа*, пресудно обиљежава овај роман и као лексема која је одабрана за насловну. Пут је сам себи сврха, и несврха.

Занимљиво је такође како се у једном готово гротескном, иронијском обрту приповиједна инстанца односи према свом јунаку – називајући га често пуним именом и презименом, као да се плаши да ће га читалац заборавити, да ће се главни лик утопити у масу која се непрестано описује. Један од тих описа антологијски је, он дозива у памћење Драгишу Васића и приповиједне пасаже који ће доћи двије деценије касније. Ријеч је о слици из воза, што својом бруталном детаљношћу с једне, а искиданошћу с друге стране, призива натурализам и експресионизам:¹³

Гавра Ђаковић тражио је силом сна да се одмори, да све заборави, да пре спава овај познати пут гдје зна и имена станица и којим редом долазе и како изгледају. Све што му је полазило за руком, било је да пронађе неку врсту полудријемежа, измијешану са полусном, пуним страшних привиђења, трзајући се сваки час, намијештајући се и преврћући се. Вазда, кад је отварао очи, видео је у другом, најудаљенијем ћошку кола, у прљавој свјетлости напола застрте свјетилке, једног човјечуљка, мршаваог и кржљавог, а малим, неуредним, накостијешеним брцима који су улазили у уста, са жутим лицем и ситним очима; шћућурен, згурен, збијен уз дрво, непомичан, с великим рукама које држаше неспретно на кољенима, с једним големим завежљајем изнад своје главе, испод којег изгледаше још ситнији, јаднији, кржљавији,

цио свијет. Овоме свједочимо чак и онда кад је приповједач номинално у трећем лицу, тзв. свезнајући, јер он своју фокализацију непрестано сужава на јунакову. Крај је причама о „широким путањима, типичним за XIX вијек, на којима се индивидуа суочава с друштвом, на којима напредује, не без разочарања или искушења“ (Пажо 2020: 122). Стендал каже да је реалистички роман огледало које приповједач носи по путу, приказујући час небеско плаветнило, час каљав друм. Модернистички роман је пак прогутано огледало.

¹³ Истовремену сукобљеност и сарадљивост различитих поетика Б. Стојановић Пантовић истиче као главну одлику српске авангардне прозе. У њој је видно и неоромантичарско, импресионистичко-симболистичко наслеђе и нешто мање оно друго, натуралистичко. „Стога се, начелно узев, може уочити паралелно постојање два типа прозе, традиционални и модернистички/ авангардни, који често у себе укључује и елементе оног другог, па их је понекад у стилском погледу тешко раздвојити. Модернистичко-авангардни тип наратива почива на делимичном или радикалном отклону од миметичке парадигме приповедања, деструкцији фабуле, ликова и релативизовању временско-просторних односа, док се наратив појављује најчешће у првом лицу, иако су присутни и други облици приповедних ситуација“ (Стојановић Пантовић 1998: 92).

са својим преплашеним очима, бојећи се вјечно нечега. И кадгод је Гавре Ђаковић дизао очи, видео је њега, вазда једнаког, са истим држањем, истим преплашеним очима, испод истог големог завежљаја (Исто: 22–23).

У роману се налазе и јасни трагови експресионистичке метафорике и синтаксе. Небо на западу је „свјеже окрвављено од сунца“, у цркви поје „јадно и жаловито неки напола слијепи и крезуби старкеља“ (Исто: 127), иконе су дате „страховитим и јаким бојама које су блијештиле“ (Исто: 128). Нараторски говор у трећем лицу прекидају кратке елиптичне реченице у којима се чита унутрашњи, испрекидани говор јунаков: „Није ни сам знао зашто га је слагао. И он слеже раменима. Свеједно“ (Милићевић 1912: 18). Гавре Ђаковић је на тај начин одмакао корак даље од Комарчићевог Стеве, издвојио се сасвим из заједнице¹⁴ која му, за разлику од старијег Комарчићевог јунака¹⁵, више ништа не значи, гуши га и оптерећује. Не одбацује друштво њега као отпадника, обрнуто је.

С колективном, епском сликом свијета је свршено.

Сенке у мрачном ходнику

Дневник о Чарнојевићу роман је који је темељно и са свих страна херменеутички претресен у српској науци о књижевности,¹⁶ те ћемо се овом приликом осврнути само на један његов композициони аспект да бисмо потпуније илустровали причу о револуционарним поетичким заокретима у српском романописању с краја 19. и почетка 20. вијека. За овај кратки роман, један од најважнијих у српском приповиједном канону уопште, не би се могло рећи да оскудијева у догађајности, напротив. *Приповиједно ја*

¹⁴ Губитак стабилног, заједничког упоришта изједначава се и са смрћу: „[...] све је подсјећало да овдје више нема живота, већ да је био, па умро; и то осјећање живота који је ишчезнуо и гдје га одавно није било, плаши и ужасава“ (Исто: 23).

¹⁵ Оба јунака, и Стева и Гавре, психички су нестабилни, меланхолици склони депресији, повремено и очито анксиозни.

Мада *Бесјуће* нема у својим темељним поставкама идеју двојништва, повремено се и у њему наилази на ту удвојену идентитетску перспективу, као сигнал губљења чврстог унутрашњег упоришта, посебно стога што се Гаврино самопреиспитивање преплиће са сјећањем на мртвог брата и неминовним поређењем с њим: „‘Ти нијеси рђав човјек, а нијеси ни добар’, одговорило је нешто у њему. И застаде, не хтијући да доврши мисао која му се наметала, настојећи да је одгурне, заборави, угуши. Али она је била јача од њега. Она је казала сухо: ‘Ти си као други’. И његове се усне презриво развукоше. Као други! Колико бола, понижења и истине!“ (Исто: 71). Најјасније се то пак види у овом кратком одломку: „Само каткад заигра нешто растргано у њему, нешто се болно потресе; зачује један сухи, пјесковити смијех који долази из далека и који звечи разбијено и чудно. А дани пролазе“ (Исто: 75).

¹⁶ Библиографска грађа о овом роману броји неколико стотина научних јединица. За наше истраживање овом приликом су коришћени, између осталих, текстови: Милошевић 1982; Петковић 1996; Петровић 2008; Раичевић 2010, и други.

(то је приближнија одредница када је о овом роману ријеч него приповједач у првом лицу, будући да је оно необична и до крајњих консеквенци изведена мјешавина лирског ја и приповиједног лица) набраја многобројне, за личну историју, историју свог народа и читавог свијета догађаје од изузетне важности, али они као да промичу мимо њега, иако је својим личним усудом, барем споља гледано, дубоко у њих уроњено. „Проблем тачке гледишта јесте сопствени проблем наративне уметности, онај који не дели са лирском или драмском књижевношћу“ (Sholes, Phelan, Kellogg 2006: 240, превод наш). Када се та тачка гледишта раслаби у озбиљној мјери снажним упливом лирског дискурса, као у овом канонском дјелу младог Црњанског, добија се децентрализована приповиједна инстанца обојена јаким наносима неструктуриране осјећајности, чиме она губи чврсто, опипљиво обличје и постаје и *сенка у мрачном ходнику*, како се на једном мјесту експлицира.

Наратор *Дневника* констатује и евоцира „много шта, чега се нерадо сећам“ (Црњански 1984: 2), он пише о једном „лепом убиству“ последице кога неузбуђен легне да спава, о љубави спрам живота у времену „кад сам се враћао из оних блатних, младих, пољачких шума, где су онолики остали подерани и крвави, са разлупаним челом“ (Исто: 13). О личном трауматском искуству говори се на исти, дистанцирани начин, као кроз копрену: „После су ме тукли. О, ни то није болело“ (Исто: 4), закључује се да су болести биле „најлепши доживљаји“. Слуша се, из даљине, невољно, говор једног господина у црном што бесједи „све нешто нејасно и дуго о Косову“ (Исто: 9), воле се „златне, младе, добре галицијске шуме“ једнако као и „румена крв по улицама“ (Исто: 13). Трауматска, али и језичка, лирска дистанца одваја поимање свијета од страшне свакодневице и садашњости свих других који се у причу уводе,¹⁷ а једно дубоко осјећање истовјетне вриједности свих, па и најмањих ствари, појава и људи – која може исто тако да се праметне и у њихову безвриједност – прожима унутрашњи свијет наратора: „Из Злогова смо донели пуне торбе јела. На тргу је било неколико обешених Русина. На главном путу смо добили три тешке гранате. Било је већ доста мртвих. Навикли смо се“ (Исто: 14).

Дневник о Чарнојевићу књига је дубоке, на свакодневни, па и херменеутички језик непреводиве осјећајности. Та осјећајност такође губи доташње, тзв. позитивне и негативне предзнаке: „Ох, шта сам ја мислио? Био сам пун смеха. Једила се само што сам болестан, мислила је, да сам рањен“ (Исто: 19), или „А око мене куља велика лудорија рата, све се ломи пода мном и ја смешећи гледам те руље и идем од града до града“ (Исто: 20). Иако је тај дијапазон осјећања повремено изразито редукован, на тренутке

¹⁷ О двојничком проблему, или о удвајању свијести приповиједног субјекта у овом роману видјети Милошевић 1982, као и Петковић 1996.

чак за здраворазумског читаоца и потпуно немотивисан („Уопште ми се убијање сад јако свиђа. Волим и мој завичај, а убиство све излечи, оно је једина истина“ [Исто: 88]), противречни и каткад апсурдни емотивни валери ове књиге заправо су њени најизразитији догађаји.¹⁸ Вриједност кључних тачака у једној причи тако је у потпуности редефинисана.

Нема више поузданих знања, просторних ни временских координата, утемељења у тјелесном као центру наративних информација, нема аутоматизованог, помало и љењивог рецептивног одговора читаоца који рачуна на јасне индикаторе, упутства из текста како треба да се осјећа. Нема ослонца на главним тачкама заплета; нема тако ни логичног узрочно-последичног редослиједа.

С поузданим сижеом као таквим, дакле, свршено је.

Кудикамо комплексније и једноставније од свега

Овај преглед (пред)историје кратког српског романа, прецизније казано, утемељивача једне посебне прозне струје у повијести српског романописања, завршавамо освртом на канонско дјело Растка Петровића *Људи говоре*. Судбина овог романа скоро сто година пошто је објављен говори о врло живом дијалогу који је испровоцирао већ самим својом појавом, а који траје и до дана данашњег. Од похвала на рачун виртуозно изведене једноставности, која у дубинским структурама свједочи о непрегледним дубинама живота и искушења идентитета, до примједаба о сировом, умјетнички недестилираном „стенографском“ методу (Константиновић 1971: 257), као чињеница стоји да *Људи говоре* своје читаоце и проучаваоце ни дан-данас не остављају равнодушним.

Нас овдје и овом приликом занима мјесто ове Петровићеве прозе у развојној путањи кратког српског романа. Широка и нејасна одредница *проза* одабрана је стога што се ово дјело „по традицији, сврстава у путописе, не без основа“, док је, с друге стране, „најисправније назвати ово Петровићево дело жанровским хибридом, кратким авангардистичким романом који поседује самосвојну унутрашњу организацију и уметничку логику“ (Јовић 2011: 14, 15). За нас је кључна напомена из чувеног уводног текста, аутопоетичког записа, који Растко даје на почетку *Људи*.

Мислим да је она значајна, по својој новости облика, по ономе што садржи. Ја сам и сувише задовољан што је написана да бих желео рећи друго шта о њој. Куд и камо комплекснија, куд и камо простија од свега тога, она не носи у себи ниједну тезу, не говори ни о једној земљи, не брани ниједну естетику (Петровић 2011: 21).

¹⁸ О нарочитој врсти наративне емотивности *Дневника о Чарнојевићу* в. и Бјелановић 2022.

Овај увод, али и даљи ток Петровићевог кратког, хибридног романа, мултижанровске прозе, свједоче заправо о једном ванредно важном тренутку за историју српског кратког романа у цјелини. Они заправо изричито назначавају да су екстремни авангардних поетика на издисају, и у ексклазивном, и у имплицитно-поетичком смислу. Јер, овај роман на свој начин заиста јесте кудикамо комплекснији и кудикамо простији од свега што је српски читалац до тада имао прилике да прочита, он освоје не слободе у биткама авангарде преводи на један нов, сталоженији ниво. Ј. Вјежбицки писао је о *зацрпљаној кризи авангардизма* тридесетих година прошлог вијека, оличеној у Андрићевом „Ћерзелезу“, Црњанским *Сеобама* и овом Растковом роману (Вјежбицки 1989: 74). Док пролази кроз *Људи говоре*, читаоцу је јасно да је ту модернистички дух тековина која је већ освојена, апсорбована, али је истовремено повучена у позадину, међу остале животворне токове и елементе приповиједања. У овом роману се, такође, између свега осталог јасно препознају и надолazeће снажне социјалне тенденције. Његова једноставна синтакса и неузбуркана лексика, његово поступно, сценично приповиједање, јасноћа и симетрија на први поглед дјелују као да је он учинио извјестан корак уназад, ка старијим приповиједним моделима, али заправо дају јасан сигнал да је ријеч о новој стабилизацији жанра, новом освајању слободе, баш у оном смислу вјечног унутрашњег обнављања о којој поводом романа говори Бахтин. *Људи говоре* истовремено је, као и многа врхунска књижевна дјела, симбол врхунца једне поетике и знак неминовног свршетка њене снажне обликовне преминације.

Свршено је, напослијетку, и са ексклазивним, експерименталним приповиједањем.

Уосталом, како напомиње Шкловски, стара форма *поштоји* у свом рушењу (Шкловски 2017: 141). То је правило које роман непрестано, па и у свом кратком облику, у српској књижевности, непрестано потврђује.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АБОТ, Х. Портер. *Увод у теорију прозе*. Прев. Милена Владић. Београд: Службени гласник, 2009.
- БАХТИН, Михаил. *О роману*. Београд: Нолит, 1989.
- БАХТИН, Михаил Михайлович. *Аутор и јунак у естетској активности*. Прев. Александар Бадњаревић. Нови Сад: Братство–Јединство, 1991.
- БАХТИН, Михаил Михайлович. „Роман о васпитању и његов значај у историји реализма“. Прев. А. Пивар. *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 38, бр. 395/396, 1992, стр. 30–32.
- БЈЕЛАНОВИЋ, Недељка. *Наративни сензациони: појмовно одијевање прозне емоционалности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022.

- ВЈЕЖБИЦКИ, Јан. „Српска авангарда и Растков случај“. У: *Књижевно дело Растка Петровића*. Ђ. Вуковић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 2004.
- ЕЈХЕНБАУМ, Борис. *Књижевност*. Прев. Марина Бојић. Београд: Нолит, 1972.
- ДЕ ТОРЕ, Гиљермо. *Историја авангардних књижевности*. Прев. Нина Мариновић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- ЈОВИЋ, Бојан. *Лирски роман српској експресионизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
- ЈОВИЋ, Бојан. „Живот и путовања“, предговор. У: Петровић, Растко. *Људи говоре*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.
- КАЛЕР, Џонатан. *Теорија књижевности: сасвим крајњак увод*. Прев. Драган Илић. Београд: Службени гласник, 2009.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Радомир. „Два песника, Р. Петровић“. *Трећи програм*, год. III, бр. 1, зима 1971.
- МИЛОШЕВИЋ, Никола. Поговор. У: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: Нолит, 1982.
- ПАЖО, Данијел Анри. *Рађања романа*. Прев. Ања Бундало. Бањалука: Филолошки факултет, 2020.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Лирске епифаније Милоша Црњанској*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. *Авангардни роман без романа*. Београд: Филолошки факултет, 2008.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. *Хоризонти модерности романа*. Београд: Чигоја штампа, 2021.
- РАИЧЕВИЋ, Горана. *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанској*. Нови Сад: Академска књига, 2010.
- РЕЧНИК књижевних термина. Гл. и одг. уредник Д. Живковић. Београд: Нолит, 1992.
- РИКЕР, Пол. *Време и прича* (I том). Прев. Фрида Филиповић, Славица Милетић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.
- СОЛАР, Миливој. *Идеја и прича: аспекти теорије прозе*. Загреб: Либер, 1974.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998.
- ФОРСТЕР, Едвард Морган. *Аспекти романа*. Прев. Никола Кољевић. Нови Сад: Orpheus, 2002.
- ШКЛОВСКИ, Виктор. *Пријављени о прози*. Прев. Мирјана Грбић, Филип Грбић, Соња Божић. Нови Сад; Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2017.
- ШТАНЦЛ, Франц. *Типичне форме романа*. Прев. Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

ROUTLEDGE *Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by D. Herman, M. Jahn, M-L Ryan. Londo, New York: Routledge, 2008.

SHOLES, R., PHELAN, J., KELLOGG, R. *The Nature of Narrative*. Oxford University Press, 2006.

WEBSTER'S *New World College Dictionary*, Fourth Edition. Springfield: Merriam-Webster, 2004.

ИЗВОРИ

КОМАРЧИЋ, Лазар. *Један разорен ум*. Београд: Кључ издаваштво, 2022.

МИЛИЋЕВИЋ, Вељко. *Бесјауће*. Сарајево: В. Милићевић, 1912.

НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Сабрана дела, књ. III, Проза*. Н. Петковић (прир.). Горњи Милановац: Дечје новине, 1991.

ПЕТРОВИЋ, Растко. *Људи говоре*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.

ЦРЊАНСКИ, Милош. *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: Бигз, 1984.

Nedeljka Bjelanović

ONE DISRUPTED CONCEPT: THE (PRE)HISTORY OF THE SERBIAN SHORT NOVEL

Summary

This study reflects on both theoretical and potential practical implications shaped by the use of the term “short novel.” Formally, neither a genre nor a subgenre—lacking an official place in theoretical nomenclature—the short novel nevertheless emerges as an implicit framework accommodating prose works that have outgrown the constraints of the novella or short story yet have not, quantitatively, reached the full scope of the novel. On the other hand, the form of the short novel is also considered in a literary-historical sense with respect to Serbian literature. Attention is drawn to its undeniable potential, both in form and semantics, which manifests in the short novels of the early twentieth century. This sharp poetic deviation from the realist novel is viewed as one of the clearest signals of a new poetics: a modern narrative nervousness, characterized by fragmentation and resistance to the grand narrative. The study provides a concise, panoramic analysis based on four short novels: the proto-modernist *Jedan razoren um* (*One Ruined Mind*) by Lazar Komarčić; the modernist *Bespuće* (*Wastelands*) by Veljko Milićević; and the avant-garde novels *Dnevnik o Čarnojeviću* (*Diary of Čarnojević*) by Miloš Crnjanski and *Ljudi govore* (*People Talk*) by Rastko Petrović.