

Миломир Гавриловић*

Институт за књижевност и уметност, Београд

КРАТКИ РОМАН СРПСКЕ АВАНГАРДЕ – ПРИЛОГ ТЕОРИЈСКОМ И ЖАНРОВСКОМ ОДРЕЂЕЊУ

Сажетак: У раду се прилази проблему жанровског одређења авангардног кратког романа у српској књижевности, имајући у виду следеће параметре: специфичности самог жанра, поетичке сличности између кратког романа и других прозних авангардних жанрова, обим текста као непоуздани критеријум, накнадна књижевноисторијска вредновања и постојаност техничког или поетичког устројства које окупља текст романа у целину.

Кључне речи: роман, кратки роман, авангарда, теорија жанра

1. Рађање жанра

Тешко је теоријски сасвим прецизно одредити шта је *роман*, још теже је то учинити када је реч о *крашком роману*, а најтеже је, чини се, прецизно дефинисати шта је то *авангардни крашки роман*. Са становишта књижевне историје, можда највише има смисла кренути од најужег одређења, будући да се форма кратког романа у српској књижевности управо легитимише као књижевни жанр тек уз обликовање разноликих авангардних перспектива.

Кратки роман се у српској књижевности појављује и пре авангарде. *Бесџуће* (1912) Вељка Милићевића истиче се као усамљени, али самим тим и значајни пример, будући да према неким својим карактеристикама представља својеврсну протOVERЗИЈУ кратког авангардног романа. Ипак, међуратни период у којем су се разбокориле многе авангарде поетике – најзначајнији је тренутак за конституисање овог жанра у српској књижевности. Више од двадесет кратких романа, од којих је неколико са правом заузело место у најстрожем канону српске књижевности, објављено је у двадесетим и тридесетим годинама прошлог века.

* gasha88gm@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-3246-9348>

Изузетан је значај промене у разумевању самог жанра који је најавила појава авангардног кратког романа, будући да је оставио „најдубљи траг у модерној књижевности 20. века“ те да је „све што се доцније стварало, иновирало и мењало [у оквиру жанра – М. Г.] незамисливо [...] без узора у њему“ (Вучковић 2013: 10). Појава многих кратких романа не доводи само до конституисања жанра, већ и до тога да се он, у тренутку када се потврђује као истакнути експонент многих авангардних поетика, утемељује и као жанровски облик који допушта широк дијапазон могућности књижевног израза. Након почетних авангардних покушаја који су указали на знатне представљачке могућности и естетске домете кратког романа, постојаност овог жанра се потврдила кроз дела многих значајних аутора који су стварали у другој половини двадесетог века (И. Андрић, В. Десница, Д. Михаиловић, Д. Киш, Б. Пекић, М. Павић, С. Басара, Д. Албахари, Г. Петровић и други).

2. Претходна проучавања

Основна препрека за прецизније дефинисање жанровских и поетичких одлика кратког романа авангарде превасходно се огледа у томе што овај жанр дели читав низ карактеристика са другим авангардним прозним жанровима, па и са делима која, често тек номинално, припадају другим родовима. Будући да он није, пре авангарде, постојано присутан у српској књижевности, тек назнаке протоавангардних одлика у модерној прози уочи Првог светског рата, пре свега на плану приповетке (И. Секулић, С. Винавер), антиципирају и одређене одлике кратког авангардног романа (в. Вучковић 2014: 315–322, 395–397).

Након Великог рата, уз појављивање кратких романа мења се уједно и перцепција овог жанра. Ђорђије Вуковић је у предговору романа *Глувне чини* Александра Илића истакао да се одређењем *краћки роман* (*short novel*) може означити управо низ дела која се појављују почетком и средином двадесетих година прошлог века, уједно указавши и на појаву нових могућности у оквиру жанра: „То су махом сасвим кратки романи, од сто до сто педесет страница џепног формата, који се често не разликују од дуге приповетке или новеле“ (1982: 214). На основу кратких романа које је разматрао, Вуковић је уочио читав низ поетичких сличности међу њима од којих су најзначајније напуштање постојећих жанровских конвенција и реалистичких приповедних решења, као и приближавање прозног израза поетском што је најпре видљиво на плану синтаксе, ритма и употребе метафоре. Осим тога, значајним је истакао и контаминацију прозног израза одликама других прозних форми, попут дневника, аутобиографије или писама, из чега произлази доминантна употреба приповедног говора из првог лица, као и кључна усмереност приповедања на духовно стање приповедача, на његове *заносе и ѝркосе* (в. 211–218).

У студији *Лирски роман српској експресионизма* Бојан Јовић је сагледао низ авангардних, махом кратких романа у контексту генезе српске приповедачке традиције и развојних поетичких линија европског експресионизма. Јовић је анализирао дела која својим поетичким думетима оправдавају припадност традицији и европског и српског лирског романа, као и њихове експресионистичке особености које су условиле обликовање нових представљачких могућности у оквиру жанра (в. 1994: 113–127). Бојана Стојановић Пантовић у студији *Српски експресионизам* понудила је, такође, разумевање одлика кратког романа из визуре експресионистичке поетике. Ауторка је приметила да се у кратком роману низа писаца „јављају готово све доминантне одлике које детерминишу експресионистички модел прозног текста“ (1998: 120) на тематском, стилском, поетичком и плану приповедних поступака, те да кратки роман одликују и оне одреднице поетике експресионизма које се огледају и у краћим прозним жанровима – песми у прози, цртици, краткој причи и новели (в. 108–121).

Поменуће анализе унеколико упућују на основну проблематику која се тиче теоријског одређења жанра – кратки авангардни роман дели готово све жанровске и поетичке одлике са краћим авангардним прозним жанровима. Самим тим, поетичке одлике овог жанра ипак не могу да буду постојана одређења на основу којих је могуће прецизније теоријски дефинисати ову књижевну појаву.

3. Колебање жанрова

Битан је у том смислу и податак да је „у српској експресионистичкој прози приметан [...] примат кратких прозних жанрова у односу на роман“ (Стојановић Пантовић 1998: 120). Краћи формат више погодује експерименталним намерама, те не чуди што су авангардни писци за собом оставили много више таквих прозних форми, од приповедака до хибридних прозних облика, него *йунокрвних* романа.

Са друге стране, значајним се истиче способност кратког авангардног романа да буде нека врста свеопштег регистра авангардних тежњи и поступака, да у себе запреми готово сваку авангардну замисао или поступак који се очитују у краћим прозним облицима, чак и у другим родовима. Границе између жанрова, а посебно у оквиру истог рода, готово су пребрисане у процесу широко подузете редифиниције жанровских модела и могућности:

Пошто је основни захтев авангарде био да се оспоре дотадашње књижевне конвенције и утврђени жанровски кодекси, то је и граница међу њима [роман, новела, приповетка, кратка прича – М. Г.] готово нестајала, па би се растегљиви појам прозе или прозног текста могао најбоље, у неким приликама, да сведе на оно што се читаоцу нудило као новина у жанру (Вучковић 2011: 8).

Занимљивим се, у том смислу, указује списак поетичких одредница везаних за авангардну приповетку, које бележи Гојко Тешић у предговору *Антологији српске авангарде приповешке*. Фрагментарно организовање наратије, дефабуларизација, отклон од традиционалних приповедачких узуса, жанровска преобликовања и укрштања, поетизација прозе, интермедијалност (в. 1989: XII–XIV) – листом су одреднице које се не испољавају тек у приповеци, већ доследно, каткад са бољим резултатима, и у кратком роману. Оваква поистовећивања, свакако, утичу и на промену у перцепцији одређених текстова, у истој мери у којој се са протоком времена разумевање самих жанрова мења. Као пример може се навести Тешићев третман *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског и *Људи говоре* Растка Петровића – ова дела су унета у поменути антологију да би их исти истраживач ставио две деценије касније у избор авангардних романа.¹

Проблему класификације прозних текстова авангарде сведочио је и Станко Кораћ, коментаришући прикупљање грађе за студију о међуратном српском роману:

Прецизан списак романа скоро да није могуће дати, зато што не може бити прецизног мјерила којим бисмо одређивали појам романа, тј. нема дефиниције романа нити је може бити. Тамо гдје је сам аутор означио своју књигу као роман у већини случајева може се прихватити, а понегдје и не може. Има доста текстова који су нека прелазна врста између романа и приповијетке, тада је критичарева интервенција битна (Кораћ 1982: 594).

Самим тим, Кораћев коментар, записан над 130 прикупљених и размотрених романа, као и случај који се тиче *77 самоубица* и *Људи говоре*, указују да разумевање о томе шта јесте односно шта није кратки роман или роман авангарде уопште (што важи и када је реч о готово сваком другом авангардном жанру) долази тек са накнадним књижевноисторијским погледом. Међутим, логика саме класификације измиче фиксним мерилима. Соломонско решење према којем је роман оно што аутор назива романом, уз начелну сагласност каснијих истраживача, не задовољава темељнију теоријску запитаност. Осим тога, дужина текста најчешће није поуздан параметар због хибридне природе авангардних дела и учитане намере да се преиспитају дотадашње жанровске границе и конвенције.

¹ У једном од пратећих текстова антологије Тешић дело *Љубав и слобода* Љубише Јоцића одређује „ни причом, ни приповетком, ни новелом“ (578), да би га, уз *77 самоубица* и *Људи говоре*, унео у двотомну антологију романа српске авангарде (2010, 2011). Напомиње и да су одређени фрагменти романа *Корен вида* Александра Вуча и *Без мере* Марка Ристића „у својој бити приче“ (578).

4. Многострукост модела

Основни проблем при прецизнијем одређењу поетичког оквира романа српске авангарде произлази из разноликих особина текстова који сачињавају корпус грађе:

Авангардни романи настајали су у оквиру покрета футуризма, експресионизма, дадаизма, надреализма и били су одређени поетичким и програмским захтевима тих покрета па се међусобно знатно разликују колико и њихови програми. Зато се у границама сваког покрета формирао и посебан тип авангардног романа који је могуће објаснити ако се узме у обзир збир филозофских, естетичких и уже поетичких идеја које је тај покрет заступао (Вучковић 2013: 112).

Постоји, дакле, онолико поетика авангардног романа колико има праваца у оквиру којих је стваран овај жанр, али заправо и онолико колико има оригиналних аутора, који су тек условно под окриљем одређеног правца, стваралачки приступивши манифестним поетичким узусима, пришли писању дела. Управо због тога се свака понуђена поетика кратког романа авангарде може разумети тек као оквирна, или чак описна, јер заправо представља збир подударности условљених налозима епохе, а потом и пресек поетичких блискости и размимоилажења. Сваки ступањ који води до анализе, од најужег до најширег круга појава (дело ' аутор ' правац ' епоха) по природи је редуктиван, јер поетичке одлике ширег корпуса текстова групише према уоченим сличностима и разликама, не би ли истраживање рачунало на било какве поузданије синтетичке закључке.

Најисцрпнију анализу српског авангардног кратког романа понудио је Предраг Петровић у студији *Авангардни роман без романа*. Аутор указује на читав низ карактеристика које се могу препознати у оквиру тумаченог жанра: оспоравање или преиспитивање жанровских и родовских конвенција и граница, напуштање миметичких поступака, експериментални приступ форми, приповедним поступцима, стилу, језику и другим елементима књижевног дела, активирање приповедачких могућности документарних и других нефикционалних жанрова, интертекстуалну и интермедијалну природу текста, метанаративну и аутопоетичку функцију дела, фрагментарност, манифестну и поетичку самосвест (в. 2008: 71–158). Понуђене одлике кратког романа авангарде представљају уједно и поуздан попис поетичких одлика изабраног корпуса текстова, али неминовно и опште одлике авангардног (прозног) текста, те се готово све могу уочити, у већој или мањој мери, и у краћим прозним формама, каткад и у поетским и драмским текстовима. Самим тим, експериментална природа авангардног текста условљава општу природу теоријског описа сваког жанра, па и кратког романа. Имајући у виду да свест о томе шта авангардни кратки роман јесте и шта може да буде директно зависи од употребљених приповедних

поступака и у самом делу активираних језичких и стилских могућности, Петровић закључује да „[с]ваки од кратких романа изнова решава питања романескне технике и проналази поетичко оправдање за њену легитимизацију“ (144).

Стабилнији поетички и теоријски оквир кратког романа авангарде могуће је поставити ако се они сагледају кроз начело јединства у многострукости. Начелне теоријске и поетичке концепције се, према томе, усаглашавају када се сагледава корпус као целина, а сваки роман ипак представља посебан случај и уникатну књижевну појаву – у сваком се изнова обликује роман као жанр и, самим тим, сваки нуди ново разумевање жанра. Збир поетичких сличности између ових дела представља нужни теоријски модел кратког авангардног романа.

5. Питање канона

Стваралачки приступ разним манифестним, поетичким, идеолошким и другим налозима авангардних књижевних програма, присутан у књижевном делу које тежи удаљавању од предложеног модела, освајајући нов(откривен)и пут у српској књижевности – најчешће сигнализира да се ради о вредном књижевном остварењу и ван хоризонта епохе и оновремених програмских потраживања:

[И]ако је авангарда синоним за негативизам, деструкцију и екстремизам, или радикално новаторство, ипак, посматрано и у историјском процесу, уочљиве су многе нијансе и одступања која су дала најбоље авангардне текстове, без обзира на то што је појам вредности категорија инкомпатибилна авангарди (Вучковић 2011: 7).

Управо због тога што вредновање дела у контексту књижевности као националне или наднационалне целине јесте компатибилно књижевноисторијском погледу, и што се, следствено, авангарда посматра као још један књижевни период обликован у традицијском низу – није изненађујуће што су позитивно вреднована најпре она дела авангарде која, пратећи њен афирмативни импулс, мењају успостављени модел књижевних и естетичких вредности, и подастиру пут ка будућности, и новим изменама. Имајући у виду да књижевноисторијски поглед одликује не само потреба да се дела класификују, него и вреднују, можда критеријум накнадног вредновања може открити или барем назначити онај спецификум који кратки роман децидно одељује од осталих прозних жанрова авангарде.

Корпус авангардних кратких романа није у потпуности испитан, мада је могуће, без великог класификацијског ризика, понудити хронолошки низ истакнути(ји)х остварења – имајући на уму не само естетске вредности, већ и жанровске, поетичке или тематске иновације:

1921. *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског
Бурлеска јосифовина Перуна боја Растка Петровића
Лунар Јосипа Кулунџића
Сѣрасѣ Давида Пијадеа
1922. *Црвене мајле* Драгише Васића
Крила Станислава Кракова
1923. *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског
1924. *Сѣо једна сѣрана* Светислава Шумаревића
1925. *Феномен мајмун* Маријана Микца
1927. *Са силама немерљивим* Растка Петровића
Грозданин кикош Хамза Хуме
1928. *Корен вида* Александра Вуча
Величансѣвени бели брик свѣѣи Јурај Сиба Миличића
1930. *Глувне чини* Александра Илића
Шѣански зиг и наша љубав Радета Драинца
1931. *Људи ѣоворе* Растка Петровића
1932. *Теразије* Бошка Токина
Једно доѣисивање Јулке Хлапец Ђорђевић
1934. *Љубав и слобода* Љубише Јоѣића
1938. *Барбароѣеније деѣивилизашор* Љубомира Миѣића

Како би понуђени списак завредео књижевноисторијску меродавност, на тренутак се треба одређи строжег класификовања, будући да се на овом попису налазе романи чија је авангардна провенијенѣија досад не-примеђена, упитна или тек успутна (*Сѣрасѣ*, *Сѣо једна сѣрана*, *Грозданин кикош*, *Величансѣвени бели брик свѣѣи* Јурај). На списку се, такође, налазе и дела која се удаљавају – што природом изведеног експеримента, што сасвим скромним обимом – од класичнијих одређења романа као жанра (*Феномен мајмун*, *77 самоубица*, *Корен вида*, *Љубав и слобода*, *Барбароѣеније деѣивилизашор*). На концу, потребно је поменути и два условно дужа рома-на значајна у контексту ширег разумевања промена које је у српску књи-жевност унео кратки роман авангарде. Први такав роман су *Сеобе* Милоша Црњанског које су, као дело изузетних естетских домета, значајни међаш преобликовања самог жанра. Друго дело је антироман *Без мере* Марка Ристића у којем се темељније и драстичније деструирају конвенѣије жанра него у многим краћим примерима са списка.

Ако се постави питање стриктног књижевноисторијског вредновања – у најужи канон српске књижевности могла би се убројати тек три дела са (проширеног) списка: *Дневник о Чарнојевићу*, *Сеобе* и *Људи ѣоворе*. Као

естетски успел(и)и и књижевноисторијски значајни романи истичу се и *Бурлеска јосифодина Перуна боја трома*, *Црвене мајле*, *Крила*, и, каткад, *Глувне чини*, а ређе и *77 самоубица*, *Корен вида* и *Без мере*, и то најпре у анализама аутора који су дадаизму и надреализму посветили свој истраживачки рад. Мицићев роман се доследно помиње као крајња тачка развоја зенитистичке уметничке праксе. Други романи са списка најчешће се појављују тек у оквиру ширих тематских и поетичких анализа.

Међутим, шта о авангардном кратком роману и авангардном роману уопште – имајући на уму накнадни књижевноисторијски поглед и ситуираност ових дела у развој жанра у српској књижевности – открива високо вредновање истакнута три романа? Ако се на тренутак узме у обзир варијација једне класицистичке методе вредновања, и то оне што претпоставља изабрано устројство које на техничком или поетичком плану обликује књижевно дело као целину – приметно је да су два од три истакнута романа, *Сеобе* и *Људи говоре*, у композиционом и структурном смислу врсно изведени јер готово у потпуности истрајавају у задатку да се *прича* целовито и уређено исприповеда. У томе се крије привидан парадокс – у естетском смислу најуспелији авангардни романи ослањају се на једну поприлично неавангардну потребу да се текст организује према строгим структурним и композиционим правилима. О *Сеобама* су на ту тему писане опсежне студије, о Петровићевом роману продубљене анализе, те су ове особине поменута два романа унеколико прихваћене као оне вредности које пресудно доприносе њиховој изузетној естетској успелости.

Да ли се, самим тим, може говорити о изузетном делу у форми (кратког) авангардног романа, односно, о делу које трансцедентира епоху – тек ако је оно обликовано употребом традиционалнијих приповедних постулата чија је улога да имплицитно изведену авангардну поетичку намеру супрегне у стабилн(и)ју приповедну целину? Чини се да високо вредновање *Дневника о Чарнојевићу*, уз његову родоначелну позицију у оквиру жанра, оспорава изнету тврдњу.

6. Питање поетичке кохезије

Питање изабраног устројства ипак захтева да се поглед усмери и на проблем дужине романа, што даље условљава следећу запитаност: да ли кратки роман авангарде поседује некакву специфичност, осим арбитрарно одређене дужине текста, која га у највећем броју случајева раздваја од краћих прозних жанрова са којима дели готово све поетичке одлике својствене авангардној прози? У том смислу, авангардни кратки роман од осталих прозних жанрова суштински не одваја ни поетички обзор, ни преобликовање жанровских одређења, ни друге одлике – већ, напосто, очигледно техничко решење.

Роман ипак јесте дужи текст, или барем дужи од осталих, а тако је и са кратким романом авангарде који јесте типично обимнији од авангардне приповетке или других краћих жанрова. Упоредба антологијских избора авангардних кратких романа и приповедака ипак може сведочити о постојаности (оквирне) дужине текста као о меродавном критеријуму.

Међутим, проблем арбитрарне дужине готово је незаобилазан. Не може се одредити тачна граница ни изван авангарде, а посебно не у њеним оквирима где би свако фиксно одређење тог типа било беспредметно успоставити. Међутим, ако је количина текста оно што ипак одваја кратки роман авангарде од свих других краћих уметничких жанрова, онда ипак мора постојати некакво устројство које сабира већу количину текста у целину, а да то нису само паратекст и корице књиге. Односно, устројство које омогућава кохезију текста и чини га ипак, у замисли и каткад и у реализацији, *романом*. Познати су, свакако, и примери експерименталних и хибридних, најчешће дадаистичких, надреалистичких, па и зенитистичких дужих текстова, који покушавају да заобиђу овако схваћено устројство. Међутим, истакнути кратки романи српске авангарде, а пре свега они који су истакнути као носиоци највиших естетских вредности, поседују кохезионо средство које од њих чини роман. Дакле, кратки авангардни роман се може разумети као дужи прозни текст устројен у целину путем изабране приповедачке технике или поетичке намере. Самим тим, и као прозни жанр који се самом дужином по одређеном правилу устројеног текста разликује од других.

Такво устројство – неопходно роману, али не и другим авангардним жанровима – може бити техничко или поетичко. Технички аспект односи се на пажљиво изведену композицију или структуру романа, дакле, градивни елемент који усмерава поетичку оптику аутора. Имајући у виду два класика – *Сеобе* и *Људи говоре* – овај аргумент се чини постојаним. Авангардна (поетички посматрано) намера аутора – односно резултат њиховог односа према стилу, језику, жанровским границама и преобликовањима, прожимању родовских одлика, експерименту при поступку и слично – у ова два дела је заснована на пажљиво припремљеном структурном и композиционом плану.

Занимљиво је и то да роман, иако наизглед представља најшири полигон за авангардни експеримент, заправо због дужине текста коју мора да запреми у целину ипак не дозвољава оне могућности које су приступачније краћем оквиру:

Роман је био најмање подесан жанр за експериментисања која су писци авангардних покрета предузимали у свим областима. Упућеност на спољашњу стварност, на неопходан минимум миметичке перцепције, разуђеност његових карактеристика и некохерентност форме, били су разлози зашто у роману није ни била могућа тако оштра диверзија да би се разориле његове жанровске конвенције (Вучковић 2013: 111).

Ипак, и у роману се жанровске концепције разграђују, чак се чини да су измене које су се у овом правцу десиле у авангардном роману имале веће консеквенце за развој српске књижевности, имајући у виду централно место овог романа у хијерархији жанрова. У том смислу, са тачке гледишта која припада манифестним авангардним захтевима, могућности романа су унеколико и редуктивне, јер, за разлику од краћих жанрова, обим и конвенције ипак успостављају ограничења. Међутим, управо је условна ограниченост жанра на плану експеримента – као и чињеница да се при разградњи традиционалних романескних модела ипак морају појавити и њихови обриси, дакле и трагови жанровских конвенција – авангардну иновативност усмерило ка успостављању нових приповедачких позиција, поступака, модела и могућности, што је условило и одсудни значај авангардног (кратког) романа у оквиру историјског развоја овог жанра.

Немају, међутим, сви авангардни романи већу композициону или структурну уређеност попут *Сеоба* и *Људи њаворе*. Већини, заправо, најпре због фрагментарне приповедне поставке текста, недостаје та одлика. *Дневник о Чарнојевићу*, треће ремек-дело поред поменутих два из корпуса авангардног (кратког) романа, опомиње да се концентрисани елемент не мора тицати само техничког или приповедног решења, већ да може да буде и поетичке природе. Стога је овај роман угледни пример активације поетичког устројства које обликује роман у целину. У виду дневничких записа, одбацујући каузалност реалистичког типа и пратећи асоцијативну нит мисли главног јунака, испричана је сторија Петра Рајића кроз смењивање деоница које представљају његова сећања и реконструкцију живота од детињих успомена до ратне садашњости, и оних које припадају његовом домишљеном двојнику, насловљеном јунаку, који у далеким призорима Суматре, Океаније и космичких даљина трага за оним видом егзистенције који је потраживана контратежа историјском искуству и проживљеној ратној трауми. Потреба Црњанског да дело обликује око поетике суматраизма, односно, да с'м роман буде и израз и оправдање ове поетике, управо је оно устројство које *Дневник о Чарнојевићу* чини *целовитим* и уређује на рацију обликовану, у казуалном, дијахронијском или хронотопском смислу, неуређеним приповедањем које се ослања на удвојену визуру главног лика и смењивање перспектива, те сапостављање временских планова и перцепираних реалности, односно условне објективне стварности и сновиђења. Сви употребљени поступци, стилска и језичка решења, приповедне перспективе – дакле, све одлике овог дела – постају експоненти над-поетике овог романа, и устројени су не би ли је имплицитно обликовали и оправдали. Резултат је текст несумњиве књижевне вредности у којем концентрација поетичке замисли усмерава, уместо структурног или композиционог начела, остале елементе дела у уређену целину.

На основу три наведена примера, може се закључити да највиши домети авангардног (кратког) романа захтевају или строго техничко решење,

које преусмерава поетичке замисли обликоване у том делу, или строго концентрисану поетику, која устројава остале елементе. Овакав закључак неопходно је проверити и на примеру оних романа који припадају ободу најтврђег канона.

7. Приповедне и поетичке недоследности

Композициони модел *Глувих чини* је једноставан, без обзира на недостатак узрочно-последичне уређености лабаво повезаних фрагмената и њихову нејасну хронотопску ситуираност. Централно место романа представља опис епифанијског искуства досегнутог у прошлости, док фрагменти коју му претходе или следе приказују бледу егзистенцију главног јунака у садашњости, као и епизоде из његовог живота које су водиле до и од централног догађаја у роману. Целокупна догађајност дела усмерава се ка средишњој тачки – сећању на визију која је потакнута учешћем у оргијастичким и наркотичким искуствима – и јунакову каснију потребу да поново досегне изгубљени *вештачки рај*. Излазни кулминативни фрагменти посвећени су његовој одлуци да се препусти сневаним искуствима, напуштајући јаву и безлични живот. Насупрот овом, иако фрагментарном, ипак солидно постављеном композиционом моделу, појављују се неколике дигресије, односно сцене које допуњују причу о јунаковом животу, а које свеукупним тоном одударају од остатка текста. Те епизоде, у којима су приказане типске ситуације, попут сусрета са изабраницом, женидбе, разочарања лепотом (која није ни постојала) и брачним животом – начелно одударају од овог типа фрагментарно раздвојене и асоцијативно повезане авангардне прозе, и најпре подсећају на клишетиране епизоде из традиције грађанског и салонског романа. Композициони модел романа није сасвим урушен оваквим екскурсима, иако јесте ослабљен.

Неусклађеност композиционог плана и тривијалног садржаја од значаја је и за поетичко утемељење романа. Поменуе епизоде – природније комедији, или, у оквиру самог жанра, нискомиметским популарним романима и белетристици – могу се разумети као израз ауторове намере да се онтолошки и егзистенцијални статус главног јунака премери у неиспуњавајућој свакодневици. Значајан је и књижевноисторијски контекст посебно ако се имају у виду пародирајуће тежње авангарде – усмерене и ка тривијалној литератури. Међутим, самим тим што потичу из литературе која рачуна на приповедне и жанровске конвенције, ове жанр-сцене сасвим одударају од осталих сегмената романа, које поетички уређују неисписани закони асоцијативног слагања фрагмената и кретања јунакове неуређене свести. Уједно се на стилском и језичком нивоу изневеравају знатни лирски поенцијали овог дела, имајући у виду фрагментарну поставку и тон романа који су израз специфичног стања главног лика. Стога композициони

сувишак *Глувих чини* директно открива недостатке романескне целине и делимични неуспех аутора да обликује роман према изабраном техничком или поетичком устројству.

8. Могућности жанра

Занимљив је и случај романа *Бурлеска тосијодина Перуна боја трома*, пре свега због његове родоначелне позиције у конституисању кратког романа авангарде, а потом и због касније књижевноисторијске валоризације која овај роман поставља, према најављеним могућностима жанра, међу најзначајније, иако можда не и међу естетски најуспелије примере. Композициони модел *Бурлеске* наизглед је једноставан – у четири временски оделите и приповедно и тематски повезане епизоде, поставља се велики наратив о свеопштој историји људског рода, а затим и о словенском / српском учешћу у њој. Структурно гледано, *Бурлеска* је палимпсест опште митске приче и као таква је заокружена, барем у грубим структурним цртама. Почине космогонијом, завршава се апокалиптиком, а у средини се налазе авантуре Набора Деволца, које су делимично саобразне моделу путање митског јунака, и то превасходно у пародијском кључу. Ово амбициозно дело јединствено је у српској авангарди, јер представља, у типолошком смислу, енциклопедијски роман, и то пре свега *уликовске* провенијенције која рачуна на мит као стабилни традицијски постамент. Самим тим, *Бурлеска* се указује као значајан антиципатор типолошки сличних остварења у српској књижевности од којих је Павићев *Хазарски речник* најзначајнији.

Са друге стране, недостатак овог романа је у томе што се његов структурни оквир тек заснива на обрисима митске матрице и не садржи епизоде које би структурно имале очекивану улогу, већ лако трансгресира у распричане и разбокорене рукавце. Самим тим, овом роману недостаје усредсређеност на обликовање грађе према чвршћем организационом моделу који се ослања на изабрани образац путање митског или фолклорног јунака, или митски сиже који се темељније развија у наслућеним космогонијским и апокалиптичким коначницама. Петровић није успео да обузда своју приповедну намеру која је структуру романа водила више ка обликовању у виду дадаистичког колажног текста, као ни своју склоност ка поетизацији прозног израза који је близак у понечему поезији из *Ошкровења*, те се није усмерио ни ка обликовању кохерентнијег модела приповедања, ипак недовољно развијеног у четири понуђене целине. Петровићев романескни првенац је несумњиво дело високих естетских квалитета, али представља тек обећање онога што је српска авангардна проза енциклопедијског карактера могла да буде. Самим тим, и роман који има већи књижевноисторијски значај као међаш на плану развоја и перцепције жанра, него дело највише књижевне вредности.

9. Наметнута ограничења

Неколико романа, најпре у оквиру дадаистичке и надреалистичке поетике, одликује избегавање сваког могућег уређења или устројства. У њима су у потпуности заострене конвенције жанра, те се хибридни резултати на тај начин постављене поетичке изведбе тешко и могу сматрати романом. Међутим, иако је уврежен књижевноисторијски суд да дела као што су *77 самоубица*, *Корен вида* и *Без мере* више указују на то „у каквом су смеру ти покушаји ишли него што представљају стварни књижевни резултат“ (Вучковић 2013: 112–113), уједно су и од великог значаја будући да „показују степен до кога је српска књижевност дошла у дезинтеграцији романа као књижевне врсте“ и представљају „крајњу тачку до које долази развитак српског романа не само у периоду између два рата него уопште“ (Кораћ 1982: 585). Дадаистичка потреба да се књижевни текст огледа кроз технику колажа и монтаже, изненађујуће контрастирање слика и представа, језичке и графичке експерименте, интермедијалност, симултану поставку фрагментарних пасажа, каткад чак не ни асоцијативно, већ алогично посланих, а надреалистичка кроз аутоматско писање, усмереност на поетизоване слике и представе, ониричку логику и неконтролисану имажинацију – редом су одлике које, на поетичком као и на структурном и композиционом нивоу, суспендују могућност кохезивног уређења нарације. И у случају дадаизма и у случају надреализма одсуство било каквог класичног устројства основни је поетички постулат у намери да се оспоре традиционалне технике приповедања и уопште књижевне конвенције, те се стога овакви експерименти неминовно обликују и као антиромани.

Међутим, постојаност поетичке потребе да се избегне сваки могући кохезивни фактор није апсолутна, јер не одбацује намете оне поетике која и условљава такву ригорозност. Самим тим, *77 самоубица* као израз дадаистичке поетике (уједно и ранијих стремљења зенистистичког покрета), *Корен вида* као израз надреалистичке поетике, а *Без мере* као доследно грађен антироман надреалистичке провенијенције – једино интегративно устројство могу да дозволе тек имајући на уму поетичке позиције из којих су и написани са намером да измене перцепцију онога што књижевност може да буде на уметничком и сваком другом плану. У складу са тим, условно поштовање дадаистичких и надреалистичких поетичких прописа постаје оно устројство које уједно захтева и разарање свих или барем већине других, али и које омогућава да се, на плану поетичких захтева и унеколико резултата те праксе, укупни текст ових дела окупи у целину, баштинећи управо супротне тежње. Поменути романи заиста јесу коначни израз поетичких могућности које деструирају идеју онога што роман до тада јесте, те следствено и указују на то шта роман може, у крајњој консеквенци, да буде. Ипак, будући да се ради

о романима, поврх над-поетичких интенција које условљавају коначни резултат ових уметничких пракси, могу се приметити и други интегративни фактори, тек у свом полазишту традиционалнијег порекла, који окупљају текст у целину – као што су то оквирни наратив о 77 симултаних самоубистава главног јунака у роману Бранка Ве Пољанског, сабирајућа позиција лирско-приповедног субјекта у *Корену вида*, и енциклопедијска тенденција антиромана *Без мере*.

10. Закључна запажања

Имајући у виду прецизније одређење кратког авангардног романа, уједно и романа авангарде уопште, ипак је од пресудног значаја то што је, у односу на друге прозне жанрове, овде реч о знатнијој количини текста који се увезује у целину. Чак и у оним случајевима када обим романа, најчешће на тако одређеног и ауторском вољом, готово не надраста оквира краћег прозног жанра – неопходно је да постоји одређено устројство које уређује елементе књижевног дела. Оно може бити техничко, ослоњено на решења везана за структуру, композицију и приповедни поступак који обликује употребу других техничких или поетичких одлика, или се може огледати у поетичкој концентрисаности дела која усмерава остале поетичке и приповедне одреднице. Чак и када су у питању примарно експериментални или лирски романи, без чврсте композиције, где се кроз фрагменте, монтажу и слободну асоцијативност књижевна промисао слободно креће – ипак је видљива потреба да се изнађе и одржи било поетичка стајна тачка, било техничко решење које целокупни текст држи на окупу.

Два значајна романа која нису анализирана у овом раду такође се ослањају на понуђене могућности: пажљиво изведен саоднос традиционалнијих приповедних поступака и умиренијих експресионистичких налога конституиван је за *Црвене мајле*, док је у *Крилима* доследно изведен поступак који је наративни одблесак кинематографских представљачких решења, превасходно монтаже.

Стабилност изабраног устројства, чини се, директно је повезана са накнадним вредносним судовима, који се не изричу тек имајући на уму духовни хоризонт авангарде, већ и оно што јој је претходило, као и оно што након ње долази. Чини се, такође, да је књижевноисторијско вредновање спремније да недостатак унутрашњег устројства опрости краћим прозним жанровима, или делима других књижевних родова. Песма, приповетка, есеј, манифест и сваки хибридни облик који произлази из сапостављања ових и других жанрова – не захтевају строго изабрано устројство на плану поетике или техничких решења, па се високо вреднују краћи жанрови за које је довољно да буду или огледни експонент одређене авангардне поетике или да им најистакнутији интегрални фактор постане управо

изневераванье традиционалних књижевних узуса. За високо вредновање романа – то ипак није довољно.

Кратки авангардни роман представља умногоме парадоксалан књижевни облик. Са једне стране, захваљујући обиму, дозвољава највећу слободу за експеримент као полигон разиграних поетичких замисли – док са друге, захтева барем један организациони принцип, а често и више њих, да би био успешно изведен као дужа наративна целина. Кратки авангардни роман је, стога, прозни жанр који одликује не само истакнута дужина у односу на друге, поглавито краће (прозне) жанрове, већ и техничко (уређена структура или композиција, изнимно приповедни поступак) или поетичко устројство (усмерени фокус изабране поетичке визууре) које остале елементе тог дела увезује у текстуалну и уметничку целину.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВУКОВИЋ, Ђорђе. „Поговор“. У: Александар Илић. *Глувне чини*. Београд: Нолит, 1982, 211–239.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. *Модерна српска проза*. Београд: Службени гласник, 2014.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник, 2013.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011.
- ЈОВИЋ, Бојан. *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
- КОРАЋ, Станко. *Српски роман између два рата*. Београд: Нолит, 1982.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. *Авангардни роман без романа: поетика крајњег романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
- ТЕЏИЋ, Gojko. *Antologija srpske avangardne pripovetke (1920–1930)*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1989.

Milomir Gavrilović

A SHORT NOVEL OF THE SERBIAN AVANT-GARDE – A CONTRIBUTION TO THEORETICAL AND GENRE DEFINITION

Summary

The paper approaches the problem of defining the genre of avant-garde short novel in Serbian literature, primarily considering following parameters: characteristics of the aforementioned genre, poetic similarities between the short novel and other avant-garde prose genres, the scope of the text as an unreliable benchmark, subsequent literary-historical evaluations and consistency of the technical or poetic arrangement that brings the text of the novel together as a whole. The research results indicate that the short avant-garde novel is a prose genre characterized not only by its prominent length compared to other prose, mainly shorter genres, but also by either a technical solution (structure, composition or chosen narrative procedure) or poetic strategy (directed focus of a chosen poetic vision) that ties the other elements of the work into a functional literary text.