

Јована М. Јосиповић\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 01. 10. 2015.  
Прихваћен: 15. 10. 2015.

## НАРАТИВНИ ТОТАЛИТЕТ

(упоредна анализа романа *Црвени петао лети према небу* Миодрага Булатовића и *Р. Ц. Неминовно* Владана Матијевића)

Рад доводи у везу роман *Црвени петао лети према небу* (1959) Миодрага Булатовића и роман *Р. Ц. Неминовно* (1997) Владана Матијевића с намером да се створе одговарајући услови за упоредно наратолошко читање. Заједничким термином „наративни тоталитет”, означени су приповедни оквири оба романа, да би се њиховом појединачном анализом дошло до закључака о међусобним утицајима, не само старијег романа на новији, већ се *Црвени петао* посматра и кроз перспективе које ће тек донети роман *Р. Ц. Неминовно*. У том поступку, рад се посебно бави могућностима за сагледавање Булатовићевог романа из постмодернистичке перспективе, а истовремено, кроз компаративни поступак, настоји се афирмисати вредности и потенцијал опуса Владана Матијевића као савременог писца.

**Кључне речи:** наративни тоталитет, судбина, неминовност, мит, филм.

### Глумци и марионете

Посматрајући јунаке у Булатовићевом и Матијевићевом роману, уопштавањем увиђамо да је и у једном и у другом случају реч о анонимном, маргинализованом појединцу који (често без кривице) страда, али његова патња није трагична. То је биће коме не знамо да ли да се смејемо или да га сажаљевамо (а најчешће чинимо и једно и друго), коначно то је биће за које осећамо да има некакву ману или некакав недостатак који га спречава

---

\* jovanajo90@gmail.com

да се реализује у свету. Дакле, тај недостатак постаје кључни разлог зашто ће сваки вид делања таквог јунака увек водити једино промашајима и неуспеху. Управо из перспективе одбачених и скрајнутих проговара глас у Булатовићевим и Матијевићевим делима, односно и у *Црвеном петлу* и у *Р. Ц. Неминовно*. Оба романа којима се у раду бавимо, написана су из перспективе аутора који често залази у свест својих ликова. Тачка гледишта аутора ослања се на тачку гледишта лика при чему говоримо о психолошкој тачки гледишта (Успенски 1979: 117). Међутим, поменута дефиниција не одговара односу аутора са сваким од ликова у два наведена романа. У *Црвеном петлу*, ауторска тачка гледишта се у психолошкој равни заиста спаја тек са ликовима Мухарема, луде Маре и Илије (Кораћ 1991: 124), а у Матијевићевом роману, једино се Радоман Циврић сагледава из унутрашње перспективе, те једино у случају Р. Ц.-а и можемо говорити о постојању психолошке тачке гледишта. При том, Матијевић се у роману *Р. Ц. Неминовно* користио и поступком навођења Р. Ц.-ове узречице „неминовно”, или пак текстом у италику, чиме би додатно наглашавао да је реч о мешању ауторске и перспективе лика.

Са друге стране, за Булатовићев роман је важан још један начин спајања ауторске и перспективе лика. Реч је о тачки гледишта на просторно-временском плану, када се поистовећује просторна позиција приповедача и лика, при чему не мора доћи до поклапања и са психолошком тачком гледишта (Успенски 1979: 85). Аутор ће једноставно описивати оно што сам лик опажа из своје просторне позиције, при чему аутор задржава своју психолошку, а самим тим и лексичку перспективу. У примеру испод, наводи се цитат у коме аутор проговара искључиво из просторног видокруга скитнице Петра, а из наглашавања сценичности у опису изгледа посматраног Срећка, као и прецизности у детаљима опаженог, видимо да је дати опис заправо приповедачев податак намењен читаоцу, а не ток мисли који у том тренутку има Петар:

Петар је гледао првог, оног Срећка. Била је то црна и необријана људина, очију ситних, искрљештених и незгодно посађених наврх лобање. Масна и четвртаста глава клатила се на непријатно танком врату. Петар је заматрао и проучавао његово мрачно али и некако весело лице: очи његове, иако запаљене и црвене, непрестано су се смешиле, па се око њих скупљало мноштво бора и борица (Булатовић 1982: 19).

Односно, женетовском терминологијом, рекли бисмо да су у наведеном цитату приповедачка и доживљајна тачка гледишта спојене, и то тако да просторна тачка гледишта (визуелни и аудитивни утисци) припада доживљајном *ја*, док се намере крајњих рефлексива налазе у домену приповедачког *ја* (Марчетић 2003: 59).

Чак и у примерима попут горенаведеног, иако не долази до спајања аутора и лика у равни психолошке тачке гледишта, не можемо се сложити са С. Кораћем када тврди, позивајући се на Б. Успенског, да се приповедач у Булатовићевом роману уживљава једино у ликове Илије, луде Маре и Мухарема, док све остале гледа са стране (Кораћ 1991: 124). Већ само из горенаведеног цитата закључујемо да је приповедачава позиција (иако искључиво просторна!) јединствена са позицијом лика. Петар на тај начин постаје лик-камера којим ће други ликови бити посматрани „са стране”. Овај Булатовићев поступак важиће за читав роман. Јунаци смештени на малом простору покрај друма, једни друге ће сагледавати, а приповедач ће саопштавати садржај њиховог видокруга, било да се дубље поистовећује са психолошком перспективом неких од њих, било да их користи само као локаторе приповедне камере (у оба случаја реч је о унутрашњој фокализацији – приповедач улази у свет ликова фокализатора, а не о сагледавању њихових поступака искључиво „са стране”). И у једном и у другом случају, важно је истаћи тежњу приповедача да се приближи ликовима и покуша да нам прикаже свет из њихове перспективе.

Међутим, моћ Булатовићевог приповедача да искључиво он не ометано продире унутар свести сваког од својих ликова, а да, притом, међусобна комуникација и разумевање између самих ликова не постоји, или приповедним склопом бива онемогућена (Илија доживљава инфаркт у тренутку кад је спреман да Мухарему саопшти истину о пореклу, Луда Мара је ограничена поремећеним психолошким стањем, а Мухарем превеликом добротом „последњег витеза” да би могло доћи до повезивања са осталим светом булатовићевске реалности), може упућивати на приповедачку инстанцу која подсећа на тоталитарно устројен друштвени систем. Али, да ли Булатовићеви ликови заиста нису свесни приповедачаеве игре са њиховим судбинама или је ипак реч о фигурама којима су сопствене улоге ликова унапред познате?

Да бисмо одговорили на питање да ли су јунаци *Црвеног петла* жртве *наративног тоталитаризма* или ипак глумци који са наратором свесно сарађују, неопходно је да најпре укажемо на траг присуства одређеног наративног поступка у Булатовићевом роману. Реч је о употреби металепсе, односно ауторске, екстрадијегетичке интервенције у универзум измишљених ликова при чему долази до прекорачења наративних нивоа (Марчетић 2003: 94). А како овај поступак у Матијевићевом роману извесно постоји и то често у својој крајњој очигледности, најпре ћемо се консултовати са његовим романом не бисмо ли назнаке металепсе пронашли и у Булатовићевом *Црвеном петлу*.

Матијевићев роман је заснован на поступку пренаглашавања, што најчешће има комичан ефекат и то неретко баш захваљујући употреби металепсе, односно неочекиваном мешању наративних нивоа. Тако ће Матијевићев приповедач у ниво саме радње романа спонтано и често укључивати ниво читалачке публике, критике или своју списатељску позицију. А управо тај поступак комичних пренаглашавања, помаже нам да јасније уочимо да се испод наизглед нападно ведрога тона, перспективе аутора и јунака снажније разилазе на идеолошком плану, односно плану вредновања. Ауторски глас у Матијевићевом роману формално пристаје само уз Р. Ц.-а, зато што у свету конкретног романа не постоји лик довољно снажан да се са појавама које се ту пародирају присније обрачуна, па ту улогу мора да преузме сам приповедач. Приповедач затим своју улогу врховне наративне инстанце користи крајње аутократски. „Хајде мало више акције, Неминовно, досадан ми роман с тобом таквим.” (Матијевић 2004: 113), овим речима ће се сам Владан Матијевић обратити свом јунаку, али како Р. Ц.-у Матијевић није познат, јунак ће се претварати да није ни чуо неумесну упадицу. Наведени металептички сукоб две наративне равни код читалаца изазива смех, али и открива да јунаци Матијевићевог романа дефинитивно нису свесни своје литерарне природе. Међутим, питање које нас занима је да ли је могуће повући паралелу између начина на који долази до смеха у претходном примеру из Матијевићевог романа, и начина на који се комично испољава у дијалозима у Булатовићевом *Црвеном петлу*. Односно, да ли и у Булатовићевом роману постоје елементи металепсе?

У Булатовићевом роману запажамо технике приповедања произашле из филмске индустрије. Осим поступка зумирања (Кораћ 1991: 120), Булатовић користи и поступке кретања приповедне „камере”, или „сукцесивни низ”, како ту врсту перспективе назива Успенски:

Ponekad pripovedačeva tačka gledišta sukcesivno klizi od jedne ličnosti ka drugoj, od jednoga detalja ka drugome – i tada se samome čitaocu pruža prilika da montirate odelite opise u jednu zajedničku sliku. Kretanje autorove tačke gledišta u ovome je slučaju analogno kretanju objektivna kamere u kinematografskome pripovedanju kad sukcesivno prikazuje izvesnu scenu (1979: 89).

На тај начин се наизменично идући од перспективе једног до перспективе наредног лика, ствара утисак јединства простора, односно читалац у својој свести заиста „монтира” положај суседних просторних локација у готово визуелни дојам изгледа крајолика крај прашњавог друма, уз који се налази једна дивља крушка и једно хришћанско-муслиманско гробље, река и околни брегови по којима ће лежати једна луда коју су силовали, и са којих је један приповедач пошао ка друму у долини. Улазећи унутар

ликова које ће у долини затећи не би ли се повремено служио њиховом тачком гледишта, приповедач-режисер ће користити њихов поглед као око камере којим ће сукцесивно прелазити са кадра на кадар, са сцене на сцену. Кључни догађаји у роману, стога бивају поступно сагледани из перспектива неколико различитих ликова. Тако добијамо утисак продубљености времена, симултаности одвијања радње, али и утисак о надређеној конструишћој вољи приповедача-режисера.<sup>1</sup>

Али, да ли су јунаци *Црвеног петла* свесни својих глумачких улога? Када бисмо на ово питање одговорили потврдно, уследио би закључак да и у Булатовићевом роману постоји поремећена граница између различитих наративних нивоа, односно постмодернистичка метасвест јунака о свом текстуалном бићу и *неминовној* улози унутар фабуле самог дела. Та метасвест о самима себи као јунацима-глумцима, била би подразумевана и важила би за све ликове, док у Матијевићевом роману (самом омажу постмодернистичких поступака!) постоји тек један јунак који ће накратко поверовати да је заиста лик некаквог романа о себи самом.

Одговор који би најпре могао да нас наведе да у кадровима Булатовићевог романа на тренутке уочимо да није реч о радњи и ликовима који је нису свесни, већ о приповедачу-режисеру и јунацима-глумцима који

<sup>1</sup> Како бисмо још једном истакли изузетан филмски потенцијал Булатовићевог романа, поступак приповедне монтаже у роману *Црвени петла*, али и сам склоп фабуле, упоредићемо са врхунским редитељским остварењем Федерика Фелинија. Реч је о неореалистичком филму *Amarcord* из 1973. године. Радња филма је смештена у Римини, родно место самог Фелинија, баш као што се и Булатовић у *Црвеном петлу* враћа своме завичају. Иако радња филма траје годину дана, а радња књиге тек неколико најтоплијих часова у једном дану, оно што спаја почетак и крај ових остварења јесте белина бехара, такозване „маце” (односно семена маслачка) у пролећном ваздуху, што чини да се створи утисак кохезије судбина колективних јунака чије приче пратимо. Затим, у оба остварења налазимо иницијацијске обреде: сахрану и свадбу, али и немогућност доласка до истинског сексуалног чина, било Мухарема, било Тите и његових школских другова.

Додатно, на самом крају филма се однекуд из неба, попут приказања појављује паун, симбол бесмртности (Вучинић 2010: 54), само да за тренутак рашири свој прекрасни реп на снежнобелој позадини, а баш у сцени непосредно пре него што ће централном јунаку, Тити, умрети мајка. На тај начин се симболика пауна доводи у везу са црвеним петлом који на крају романа, као контраст било моралном било телесном пропадању ликова у роману, доживљава трансформацију управо у феникса, птицу за коју се веже симболика вечног живота. Такође, и други ликови дела једног аутора, на основу својих међусобних односа, али и својих примарних карактера, проналазе сопствене парове у ликовима оног другог. Мухарем и Тита, Титин отац и Илија, луда Мара и Волпина, Иванка и Градишка. Чак је и „лик” приповедача пронашао себи двојника у постаријем господину који се током целог филма повремено појављује и гледајући увек у камеру, обраћа се гледаоцима, а не својим суграђанима. Поступак сличан Булатовићевом приповедачу-режисеру који са семенкама маслачка долази у свет бјелопољског крша и затим невидљиво иде од једног до другог јунака, залази у његову свест, али једнако само да би је пренио нама, односно читаоцима.

заједно учествују у њеном извођењу – јесте смех. Смех који се код Матијевића јавља као основни нуспродукт поигравања са постмодернистичким поступцима, јавља се повремено и на сцени Булатовићевог романа. То је смех који се не очекује у исценираном булатовићевском свету гротеске, који и произлази из тог несклада очекивања и управо у том нескладу и расте. Коначно, то је смех кроз који се јунаци-глумци ослобађају своје улоге и у коме се назире нешто од њихове хипотетичке, ванроманескне аутентичности. Смех о коме говоримо јавља се искључиво када су јунаци ослобођени тираније приповедача-режисера и његовом вољом исконструисаних монолошких секвенци које су им приписане, односно смех се поткрада управо у дијалозима. У њиховом апсурду, нонсенсу, нескладу, а при том можда највише у десетом поглављу „Прашина” и изненадној Мухаремовој „простодушної довитљивости” у одговорима на Илијина питања (коју једноставно није могао зауставити, ма колико одступала од његове примарне улоге добродушног патника). У романескну представу у том тренутку је симултано и изненада процурела једна другачија, чапкунска страна лика који се представљао као Мухарем. Приповедач-режисер је у монолошким или дидаскалијским (описним коментарима у оквиру самог дијалога) деоницама затим журио да поправи почињено, маса јунака-глумаца се препустила смеху, настала је читава пометња међу ликовима да би се спас од изненада настале ситуације нашао у померању фокуса на две дуге дигресије из прошлости, најпре Мухаремове, а затим Илијине. Након тог десетог поглавља Илији ће бити одузет говорни апарат, а Мухарем ће тешко страдати прегажен од стоке и људи. Приповедач-режисер је дакле предузео и више него радикалне мере како би *неминовно* испланиране догађаје у наставку радње могао лакше да контролише.

У Мухаремовом унутрашњем монологу, након описаних догађаја, пратимо следећи ток мисли који прецизно одражава систем којим сам наратор објашњава свој начин управљања током радње. Увиђамо да је надређена радња представљена као приповедачева морбидна *судбинска* игра са ликовима:

Поиграли су се са мном, па ме ево још живог. Изломиле су ме целог, намучили ме, али, боже мој – сваком једном мора да доживи несрећу која га чека. Па боље данас но сутра. Брука и пад чекају сваког човека, па не би било људски да са својим петлом излазиш из *обавезне игре*<sup>2</sup> (Булатовић 1982: 144).

Наратор нам кроз перспективу лика шаље слику сопствене пројекције литерарне реалности, у којој владају начела принуде и неизбежног

<sup>2</sup> Подвукла ауторка рада.

страдања. Ликовима је такође одузета слобода и мисао о могућности бекства из тако устројеног простора. На тај начин „мисли” ликова дате кроз унутрашњи монолог, јесу само конструкције наметнуте извана од стране тоталитарне наративне власти. Иако се Булатовићев приповедач труди да остане у границама традиционалне конвенције, неименован, близак свезнајућем приповедачу<sup>3</sup>, он је само наизглед нем, суздржан и без ауторских коментара, иако, заправо, још од прве странице романа сасвим управља његовим заплетом. Са друге стране, приповедач у роману *Р. Ц. Неминовно* отворено се користи постмодернистичком аутореференцијалношћу, па се час понаша као традиционални свезнајући приповедач, остајући попут Булатовићевог нем и сакривен, а час се експлицитно појављује као Владан Матијевић лично, описујући бизарни поступак самог чина писања, или ускачући како сам каже немотивисано и беспотребно у радњу романа.

Дакле, са једне стране, приповедач романа *Црвени петар* настоји остати сакривен, иако га при том потпуно контролише, па у свету бедних и покварених о којима из његове позиције сазнајемо, можемо назрети гротеску кајзеровског типа, јер приповедач није именован и лоциран у ширем космичком поретку. При том, реч је о приповедачу који нам још на самом почетку пролептички открива ток радње у три основна правца, те су даље *судбине* јунака (односно улоге јунака-глумаца) на тај начин унапред одређене. Истовремено, приповедач нас у првом поглављу романа упозорава на појаву дугорепог ђавола који ће „окренути памет” гостима на свадби. „Зло оживљено у репатој облицију ђавола избезумљује људе и гура их у насиље ослобађајући их последњих моралних препрека и отпора” (поговор З. Глушчевића у: Булатовић 1982: 246). Ниски поступци ликова у роману се стога доводе у везу са омађијаношћу и контролом нечистих сила (које баш као и приповедач нигде касније у роману више не добијају конкретно уобличење), те се на тај начин и сам сакривени приповедач посматра као продужена рука тих истих демонских утицаја. Са друге стране, приповедач у Матијевићевом роману се самостално открива унутар текста<sup>4</sup>, чиме се, како смо већ напоменули, ствара комични ефекат, те се искључује и сама могућност за појаву гротеске у кајзеровском виду. Аутор, као метафора невидљивог бога, овде се самоиницијативно

<sup>3</sup> Генерално, приповедачки глас у *Црвеном петлу* можемо дефинисати као нефокализовано хетеродијегетичко приповедање (према Женету), или према Штанцловој подели, као аукторијални приповедачки глас. Међутим, глас Булатовићевог приповедача, ма колико да се може дефинисати као свезнајуће приповедање у 3. лицу, због честог потпуног преузимања перспективе ликова (фокализатора), не може се узети као доследна примена такве позиције.

<sup>4</sup> Поступак који, такође, подсећа на појаве неких редитеља у сопственим режисерским остварењима (нпр. Хичкок, Тарантино).

открива пред ликовима и читаоцима романа, изазивајући ефекат хумора, али и гротеске бахтиновског типа. Оба романескна света о којима је реч, почивају дакле на крајње детерминисаним условностима. Било да су прсти *судбине* ликова уз стални напор скривани, као у Булатовићевом роману, било да се наративна *неминовност* показује у оспољашњеном виду у роману Матијевића. На тај начин јунаци ових романа постају контролисани глумци и беживотне марионете у рукама законитости које им намеће фатум, односно приповедач.

### Судбина и Неминовност

У својој студији *Поетика гротеске*, П. Пијановић ће, позивајући се на *Поетику мита* Е. Мелетинског, о митској структури хронотопа у Булатовићевом *Црвеном петлу*, између осталог рећи и следеће: „И митологизам *Црвеног петла* огледа се у структурално-композиционој кружној поновљивости, у паралелизмима и у симултаном циклности трију наративних блокова у роману. [...] У томе се огледа филозофија композиције *Црвеног петла* – паралелизмима и симултаности разноликих одсека времена, понављањима и лајт-мотивима сабраним у једну жижну тачку све се трајући обнавља у свом бесмислу и апсурду постојања” (Пијановић 2001: 152). Дакле, апсурд, али и карневализација, траги-гротеска, трагедија и иронија које налазимо у *Црвеном петлу*, произлазе из у основи митске структуре самог дела (Пијановић 2001: 152). Али, да ли се уместо тога може рећи да све наведене стилске одлике произлазе не из митске структуре дела, већ из свести јунака-глумаца о конструкцији својих улога и сцене на којој наступају? За ту прилику, појам митског ћемо заменити појмом *судбине*,<sup>5</sup> односно неизбежне наративне предодређености у коју су смештени животи Булатовићевих јунака још од сажетка радње у самом наслову романа, а затим његових првих страница.

Наиме, у почетном поглављу наративна нит романа се дели у три правца, при чему се сажима основни ток радње и њених крајњих исхода. А за разлику од античких грчких трагедија у којима је судбина била неизменљив, из мита произашао садржај коме се ни сами богови нису могли супротставити, *судбина* у Булатовићевом роману јесте неизменљив ток догађаја (јер видимо да се на почетку најављен садржај затим доследно

<sup>5</sup> У контексту у коме овде употребљавамо појам „судбина”, занимљива је околност да се та реч може разложити на два дела, односно „суд” и „бина”. Тако би се у првом делу речи крила критичка моћ и воља приповедача-режисера који управља светом јунака-глумаца на „бини” односно сцени романа.



остварује), али не најпре произашао из мита, већ из стваралачке мисли приповедача-режисера. *Судбина у Црвеном петлу* алтернира са митски утемељеним значењем судбине у античким трагедијама, али од ње и значајно одступа, управо у домену митски засноване подлоге. Уместо тога, *судбина* овде пре свега носи значење окамењеног наративног склопа који је унапред предодређен и коме су јунаци-глумци унапред обавезани, начелно без обзира на митску основу, иако је митски садржај често присутан. Тако, на пример, учвамамо да елементи фантастике које затичемо у Булатовићевом роману, потичу од једног митски постављеног и архетипски протумаченог времена и простора. Фантастика која се јавља у *Црвеном петлу* (осим што према класификацији Ц. Тодорова спада у „чисто чудесно”, тип фантастике сличан оном у бајкама, који никога не зачуђава јер је иманентан свету самог дела) увек је у служби експанзије, ширења до немогућих размера, чиме се истовремено сугерише заправо статичност, односно свесједињеност простора у тренутку вечности. Са друге стране, у Матијевићевом роману, и поред свих сличности које смо до сада издвајали у структури и другим аспектима дела, нема ни трага од мирне „вечности тренутка” коју смо учили у Булатовићевом *Црвеном петлу*. Р. Ц. *Неминовно* је роман који почива на једној другачијој представи неизбежности, из које затим произлази његов стилски репертоар. Као што смо врховни неизменљив усуд коме подлеже Булатовићев роман назвали *судбина*, тако ћемо принцип који пресудно дефинише Матијевићев роман назвати *неминовност*. Овај појам који налазимо и у самом наслову романа, посматрамо најпре као контраст наративној *судбини Црвеног петла*. Ако за Булатовићеву *судбину* вежемо предестинираност, окамењеност развоја радње у предзамисли, а самим тим и заустављеност тренутка у времену, Матијевићева *неминовност*<sup>6</sup> неће подразумевати мирноћу и спорост, већ брзину и немир, утисак спонтаности, поигравање окамењеним правилима и важност управо тренутне, а не унапред испланиране намере писца-конструктора.

Време у Матијевићевом роману, приказано је стога у ковитлацу убрзања пред којим се деловање јунака још очигледније види као аутоматско, сведено на голе механизоване радње унапред програмираних робота или машина. А управо је та махната брзина времена заслужна за специфичан тип бурлеског хумора, неодвојивог од стила самог романа.

<sup>6</sup>У контексту разумевања појма *неминовност* у раду, корисно је да укажемо на сличност даге речи са речима сличног корена: немирност, неумитност. Поређењем са њима, јасније се открива негирање аспекта статичности насупрот инсистирања на брзини и у самој речи *неминовност*.

Ликови се подређују *неминовном* темпу развоја радње, задржавајући тек толико људског да омогуће постојање комичног, пошто комично не може постајати сасвим изван оног што је у правом смислу *људско* (Бергсон 1987: 10). А затим, као што смо већ поменули, те људске једва креатуре ступају у ковитлац односа који их у многоме приближава механизму апарата или лутки, што је још један од кључних разлога за појаву смеха:

Držanje, gest i pokreti ljudskog tijela smiješni su upravo u onoj mjeri u kojoj nas to tijelo podsjeća na obični mehanizam (Бергсон 1987: 26).

Убрзан ток времена у *Р. Ц. Неминовно*, повезан је и са тим да роман осликава савремени историјски тренутак махнитог технолошког напретка и њему иманентан систем вредности. Бескрајно дуго митско време саображава се брзини постмодерне свакодневице. Једна посебна врста времена у Матијевићевом роману стога носи назив „радно време”. Оно је затим оживљено и постављено у ранг јунака романа са одређеним делокругом и „трајањем” (ограничено је на радно место Р. Ц. -а, и осмочасовни период). Радно време на тај начин представља сликовит приказ флоскуле „време је новац”.

Фантастично, које ни у Матијевићевом роману никога истински не зачуђава, па поново можемо говорити о „чисто чудесном” (али и вези са светом бајки), често је у додиру са техником анимираних филмова и њима својственом брзином у одвијању радње. Циљ је задржати гледаочеву/читаочеву пажњу, те се акценат са дескрипције и студиозне психологизације помера на муњевити низ сукцесивних радњи које прате природни ритам перцепције постмодерног човека. При том, од њега се не захтева студиозни приступ и дубља анализа да би могао да прати радњу и у њој ужива (јер она је пре свега изузетно забавна). Али, ни посвећенији приступ не би остао без резултата јер се испод површине захуктале фабуле крије језгро комплекснијих значења, која истовремено остају у сфери хумора, иако ће он тада неретко попримати црну боју.

Без обзира на то да ли се у романима радило о *судбини* или *неминовности*, реч је о типовима доминантних наративних поступака који сажимају основна начела на којима помињани романи почивају, а које смо заједничким именом назвали наративни тоталитет. Осим што је под тим појмом сажето обличје приповедних костура ових романа, под појмом наративног тоталитета подразумевали смо и промишљену ауторску свест у грађењу приповедних светова. У том случају, парадоксално (попут неочекиване могућности да се Булатовићеви јунаци-глумци испоставе далеко свеснијим своје текстовне улоге од Матијевићевих постмодернистичких

јунака-лутака), увидели смо да се управо Матијевић показује као приповедач који ће се на суптилнији начин односити према креирању свог наративног света, и поред пародирања самог поступка писања типичног романа. Док се Булатовић доследно држао на почетку круто постављеног оквира, Матијевић ће успети да читаоце најпре завара иступањем у улози крајње немарног аутора лика-Матијевића, да би сопствени идентитет потпуно, до невидљивости стопио са читавим, заправо дубоко промишљеним устројством свога романа. Тако наративне тоталитете можемо посматрати и као приповедне одразе својих аутора, слике са чијег лица читамо текст, док иза наличја платна слутимо оне који у својим рукама држе конце и то онолико вешто колико нас је вез слике спреда дуже могао држати погледа прикованог за себе.

#### ЛИТЕРАТУРА

Бергсон 1987: Н. Bergson, *Smijeh*, Zagreb: Znanje.

Булатовић 1982: М. Булатовић, *Црвени петао лети према небу*, Београд: Нолит.

Кораћ 1991: С. Korać, *Crveni petao leti prema nebu* ili roman o čovjekovom jadu Miodraga Bulatovića, *Modeli pripovijedanja*, Zagreb: Prosvjeta.

Матијевић 2004: В. Матијевић, *Р. Ц. Неминовно*, Београд: Народна књига-Алфа.

Марчетић 2003: А. Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga-Alfa.

Пијановић 2001: П. Пијановић, *Поетика гротеске: приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Београд: Народна књига-Алфа.

Успенски 1979: В. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd: Nolit.

Jovana M. Josipović

### NARRATIVE TOTALITY

(Comparative Analysis of the Novels *Red Rooster Flies Towards the Sky*  
by Miodrag Bulatovic and *R. C. Inevitably* by Vladan Matijevic)

#### Summary

This work associates the novel *Red rooster flies towards the sky* (1959) by Miodrag Bulatovic and the novel *R. C. Inevitably* (1997) by Vladan Matijevic, with the intention of creating the right conditions for the comparative narratological reading. Narrative frames of both of the novels are then marked through term „the narrative totality” in order to reach the conclusion about the mutual influences through the individual analysis – the influences of not only the older novel in the later one, but also the novel *Red rooster* is observed through the perspective that will the novel *R. C. Inevitably* bring later on. In this process, this work is especially concerned with the possibilities for understanding Bulatovic’s novel from the postmodern perspective, and at the same time, through the comparative process it is striving towards the affirmation of the value and potential of the works of Vladan Matijevic as a modern writer.

**Key words:** narrative totality, fate, inevitability, myth, movie