

Александра Угреновић
**ПОЕТИКА СИЖЕА
У ПРОЗИ СИМЕ МАТАВУЉА**



Александра Угреновић

**ПОЕТИКА СИЖЕА У ПРОЗИ
СИМЕ МАТАВУЉА**



Београд, 2022.

Александра Угреновић
ПОЕТИКА СИЖЕА У ПРОЗИ СИМЕ МАТАВУЉА

Издавач

Филолошки факултет Универзитета у Београду
Студентски трг 3,
11000 Београд

За издавача

Проф. др Ива Драшкић Вићановић, декан

Рецензенти

проф. др Бошко Сувајџић
Филолошки факултет Универзитет у Београду

проф. др Небојша Лазић
Филозофски факултет Универзитет у Приштини
са привременим седиштем у Косовској Митровици

проф. др Слађана Алексић
Филозофски факултет Универзитет у Приштини
са привременим седиштем у Косовској Митровици

Штампа

МАБ, Београд

ISBN 978-86-6153-697-7

Београд, 2022.

САДРЖАЈ

УВОД	4
КЊИЖЕВНОЕСТЕТИЧКИ ПОСТУЛАТИ СИЖЕОЛОГИЈЕ ПРОЗЕ	10
СИЖЕОЛОШКЕ ПРЕДИСПОЗИЦИЈЕ ПРОЗЕ СИМЕ МАТАВУЉА	20
СИНКРЕТИЧКИ СИЖЕ	24
ЈЕДНОЧИНСКИ МИКРОСИЖЕ	28
ПОЛИВАРИЈАНТНИ И МОНОВАРИЈАНТНИ СИЖЕ	32
ХРОНИЧАРСКИ СИЖЕ	45
ХРОНОТОПИЧНОСТ СИЖЕА	48
СТИДЉИВОСТ ФОРМЕ (ЦРНОГОРСКА ПРОЗА) И <i>УСКОК</i> СИМЕ МАТАВУЉА	59
РЕТОРИЧКА И СТИЛИСТИЧКА ПОЕТИКА СИЖЕА	84
ПРОВИНЦИЈСКИ СИЖЕ	102
НОВЕЛИСТИЧКИ СИЖЕ	111
ПОЛИФОНИЈСКИ СИЖЕ	128
БАЛАДИЧНИ СИЖЕ (<i>ПОВАРЕТА</i>)	130
ЛУТАЈУЋИ СИЖЕ (<i>НАУМОВА СЛУТЊА</i>)	150
МЕТАФОРИЧКИ СИЖЕ (<i>ПРИВИЂЕЊЕ НАШЕГ ЦЕНТЛМЕНА</i>)	164
АРХЕТИПСКИ СИЖЕ (<i>ЂУКАН СКАКАВАЦ</i>)	176
ПОРОМАЊЕНИ НОВЕЛИСТИЧКИ СИЖЕ (<i>БАКОЊА ФРА БРНЕ</i>)	193
ЗАКЉУЧАК	218
Извори и литература	220
Напомене	228

УВОД

Предложено истраживање водила је намера да се синхронијска и дијахронијска перспектива обједине, колико је то могуће у овом тренутку, испитивањем сижеолошких претпоставки у оквирима наративне прозе Симе Матавуља. Било је неминовно подредити опсежније генетичко истраживање синхронијском проучавању, док се не стекне боље разумевање сижеа појединачних приповедака у Матавуљевим циклусима. Дијахронија појединачних сижеа је овом приликом илустрована на неколиким примерима, док се синхронијском синтезом тежило систематизацији изузетно обимне приповедне грађе. Примарни разлог који је диктирао избор синхронијско-дијахронијске перспективе уз комбиновано учешће неколико научних метода је једноставан. Ако оставимо по страни очигледну чињеницу да дијалектика подразумева овладавање минимум двама супротним половима, сложимо се да је већина књижевнотеоријских категорија „превише апстрактна и вишезначна“, те желимо „избећи усуд многих почетника, и не само почетника који могу доћи у искушење да покушају да овладају обиљем материјала помоћу апстрактних појмова, услед чега може доћи до потирања самог предмета и до распре о привидним проблемима, што на крају неће довести ни до чега“ (Ауербах 2009: 125).

Једна од сувислих вештина избегавања сличног усуда јесте спрега херменеутике, која у складу са идејама Ж. Пулеа и П. Рикера проживљава идеје и емоције уписане у књижевно дело, и структуралне анализе која редукцијом, како каже Ж. Женет (1966: 158), радиоскопски продире кроз месо књижевног дела, не би ли тим напором допрла до његовог костура. Херменеутички приступ историјској синтези, коју заједно са Ауербахом имамо на уму, може се остварити удруживањем научно савладаног материјала и личне комбинаторичке интуиције која узима учешћа већ у проналажењу полазне тачке тумачења. Кад год је такво херменеутичко разумевање могуће и пожељно, структуралистичка анализа је у предстојећем интерпретативном приступу оцењена као нелегитимна или ирелевантна. Књижевни опус Симе Матавуља је, с тим у виду, резервисан и за херменеутичку критику, онда када нам је његова проза блиска и разумљива, док се у прози која је од нас удаљена и тешко приступачна изгубљени смисао може дешифровати операцијама структуралистичке интелигенције.

Како, дакле, доћи до синтезе? Када је реч о наративној прози Симе Матавуља најцелисходнијим се показао Ауербахов предлог. Синтеза се у овом случају, свакако, неће постићи путем енциклопедијског прибирања и сакупљања сижеа, већ је избор приповедака, романа, новела и прича био примаран корак,

који је даље диктирао избор и примену научне перспективе¹. У анализираним примерима водеће је правило да избор текста увек условљава и строго усмерава научни приступ – некада је он историјскопоетички и архитектстуални (*Баконџа фра Брне*), други пут структурно-семиотички (*Наумова слушња*), следећи пут херменеутички и компаративно-типолошки (*Привиђење нашеј ценџлмена*), архитектстуални, структурно-генетички и херменеутички (*Повареша*). Намера је да се на видно различитим текстовима сугестивно укаже на значајне појаве у склопу унутрашње сторије Матавуљеве фикционалне прозе. Дакле, Ауербахова мисао (2009: 131) више је него добродошла, јер је од виталног значаја увид да нису довољни општа намера синтетичког карактера или неки превише апстрактан и вишезначан општи проблем. Потребно је пронаћи тај један парцијални проблем – тип сижеа – који се може описати филолошким средствима, па се од њега, такорећи сами од себе, отварају нове проблемске перспективе и почетна намера бива остварива.

¹ Обрнути смер анализе, када је општи теоријски проблем синтетичког типа примаран а научни систем диктира избор књижевних дела, примењује се у другачијој форми синтезе – енциклопедијама, речницима и индексима, односно, у области сижеографије. Речници и индекси сижеа су један од највалиднијих начина систематизације сижеа са дугом традицијом. Први покушај реализације речника сижеа припада фолклористима, чији су индекси били референтни узорак за све будуће напоре овог типа. Снажна експанзија фолклористике у 19. веку, првенствено компаративно-историјско проучавање бајке, произвело је бројне покушаје систематизације огромног материјала. Међународно признање добио је индекс сижеа бајки А. Арнеа (1910); све предстојеће каталогизације бајки следиле су финског аутора (нпр. систем финског аутора постао је ослонац бројних руских индекса бајковних сижеа, али и међународног индекса Thompson S. *Motif-index of folk literature*).

Исти принципи класификације и селекције су присутни у највећем индексу сижеа источнословенских бајки, који у значајној мери допуњује издање С. Томпсона, у чијем индексу готово да и није присутан материјал из словенских књижевности. Ускоро су се након система А. Арнеа појавили и индекси других фолклорних жанрова, балада, предања, легенди, и сл. Једно од најзначајнијих достигнућа у овој сфери је серија *Folklore Fellows Communication* која је изашла у Хелсинкију почетком 20. века (1910) у издању Финске академије наука. Ту су се појавили први индекси књижевних сижеа, првенствено средњовековних а потом и фолклорних. Треба поменути и радове Е. Френцел, која је на нивоу светске књижевности описала осамнаест сижеа, познатих у разним књижевностима, првенствено западноевропским. Њени радови су врло сродни широко распрострањеном типу „речника симбола“ у западној традицији, где се посматрају библијски, митолошки, симболички ликови и појмови. У издању *Речника сижеа* Руске академије наука у четири књиге (2003 – 2009) обухваћен материјал није, за разлику од претходних речника, ограничен ни хронолошки ни тематски: укључени су сижеи како из националне књижевности, тако и западноевропске, и из различитих епоха, те читалац може пратити историјску генезу сижеа, њихово рађање и трансформације а понекад и гашење појединих сижеа.

Ипак, и индуктивни приступ има своја озбиљна ограничења, која се могу заобићи, као увек и све, дијалектичким мишљењем. Наиме, историјску перспективу, коју захтева извештан број приповедака и оба романа, не би требало узимати у хронолошкој ригидности. За прозу Симе Матавуља, особито када постоји свест о пишевом свестраном образовању које се протеже, у најмању руку, од *Свештої йисма*, ренесансе до књижевних струја позног 19. века, адекватнији је тзв. егзактни вид духовне историје (в. Ауербах 2009: 134) који уважава језик и културу пишеве нације, али препознаје нужност свести о томе да дух није националан. Духовна историја, пре неголи хронолошка књижевна историја, као основно методолошко опредељење које се не руководи слепо стилским и периодизацијским одредницама, суштински одређује и усмерава истраживања у области сижеологије. Отуд ни апстрактне категорије и појмови нису подесни за добар и прецизан научни приступ, као на пример појмови „реалистичко“ или „романтичарско“ или пак „роман“, „новела“ и сл. Имајући у виду да су „таква полазишта превише вишезначна да би могла да означе нешто конкретно и опипљиво“ јер „полазиште не треба да буде нешто опште што се изван приноси предмету – оно мора да израсте из њега, да буде део њега“ (нав. дело: 132), треба задржати предострожност када је реч о поетици прозе Симе Матавуља. Примера ради, одредница „реалистички роман“ не може бити полазиште у тумачењу *Бакоње фра Брне*, јер се намеће силом и изван. Зато је неопходно потражити жанр који израста из њега, који је део њега, попут жанра новеле, фаблица, шванка, народне приповетке. Исто се може рећи за приповетку *Повареша*, чије жанровско одређење прозне баладе сугерише да књижевни родови, жанрови и стилови као специјалистички појмови ретко могу допринети расплитању проблема. Узев у обзир да појмови попут „реализам“, „копија“, „новела“, „приповетка“, „форма“ и „садржина“ могу врло лако ограничити тумачење фиксирањем на књижевноисторијске дефиниције, елаборација поетике сижеа у Матавуљевој приповедној прози вођена је намером да се избегну такве супституције, што је уједно примарни разлог избора дисциплине. Сижеологија се опире сваком редукционизму, отворена је за формализам, за историјску поетику, структурализам, херменеутику, семиотику, феноменологију, што је чини најпожељнијом за дијалектички приступ, особито, за дијалектику сложеног односа између садржине и форме.

Примера ради, полазиште тумачења романа *Ускок* и *Бакоња фра Брне* је историјскопоетичко, а не наратолошко, будући да се богата западна књижевна критика 20. века, чији је фокус роман новог времена, мало дотиче историјске поетике, као што је случај и са „поетикама запада“, које се махом свде на проучавање историјске стварности и савремености. Оба романа су деривати раних форми романа, а не реалистичких, на којима је иначе утемељена савремена наратолошка теорија. Такође, *Бакоња фра Брне* и *Повареша*, да наведемо само два антологијска дела, примери су како се у случајевима естетски бескомпромисне прозе ниједна унутартекстуална категорија (жанр, сиже, компо-

зиција, стил) не сме наметати споља. Ни жанр реалистичког романа ни жанр реалистичке приповетке или слике не смеју се аутоматизовати и посматрати као „готова ствар“, која у том случају ставља Матавуља у позицију писца који се „диже са места, отвара некакав ормар и узима одатле жанр који му је потребан“ (Тићанов 1990: 265). Матавуљ у својим најуспелијим приповедним умотворима припада „међувремену“ у којем „нема готових жанрова, зато што се они стварају и полако и анархично, не за општу употребу“ (нав. дело). У таквој деаутоматизацији од теоријских супституција и клишеа *Баконџа фра Брне* може бити и романизована новела и новелистички роман, а *Повареша* и прозна балада и приповетка и реалистичка слика са острва².

Слична је неприлика уколико се пристрасно водимо теоријским клишеом интертекстуалности западне наратолошке струје, уместо филозофско-естетичким концептом *великој времена*, тим еквивалентом духовне историје. Када читалац користи одвећ апстрактну супституцију структуралистичког концепта интертекстуалности, ризикује пад у клише узрочног објашњавања (о чему и сам Матавуљ пише у есеју *О уметној приповеци*). Рецимо, уколико сав смисао *Наумове слушње* налази у питању да ли је Матавуљ читао Толстојеву причу *Зашто људи живе* баш из *Цариградској власника* или чак у позитивистичком трагању за документарним сведочанствима о томе да ју је уопште читао. За поетику сижеа није релевантно питање да ли је Матавуљ познавао, где је читао, да ли је користио уметничку баладу или народну баладу или баладичну приповетку као предлогак, већ којим је приповедним техникама изградио сиже *Повареше*. Она је најпоузданији сведок како се сижеи непрестано расипају и поново склапају, те да се не може одрицати постојање закона сижејне творбе, зарад варљиве претпоставке о инцидентном распореду мотива, поклапању или пукој имитацији узора. Исто исклишетирано питање, да ли је, када и где Матавуљ читао француске фаблиое и немачке шванкове не би ли осмислио адекватно архитектсуално језгро *Баконџе фра Брна*, само је супституција која заклања и, тим горе, избегава прави проблем. Када је реч о примедбама поводом несврстаних или изостављених проза, које се увек могу понудити када је у питању обиман прозни опус свестраног писца, у својству одговора подсетићемо на запажање Д. С. Лихачова. Тражећи закономерности, наука усмерава сву своју пажњу првенствено на оно што се понавља, што је константа, и ретко се обраћа појединачним и усамљеним случајевима када су у питању синтезе. Напоследку, да би се рукопис задржао у границама подношљиве пажње и стрпљења,

² Сетимо се да су и Н. Фрај (*Анаџиомија кришике*) и В. Бут (*Решорика њрозе*) инсистирали на томе да се избегава наметање норматива једног жанра другом жанру, јер се мерила прилагођена једној књижевној врсти не могу силом примењивати на сваки постојећи роман. У књижевној историји српског романа на то су указали Ј. Деретић и Љ. Јеремић, скрећући пажњу на то како су и романи М. Видаковића, Б. Атанацковића и Ј. Игњатовића примери регресије на старије форме античког и пикарског романа и не могу се форматирати деветнаестовековним књижевним врстама.

поједина поглавља и запажања следе пут дедукције. Излагање понуђених теза дедукцијом не искључује могуће негативне примере и изузетке, те се опасност проглашавања апсолутних премиса изузима.

Теоријска категорија „поетика“ у датом истраживању укључује анализу неколико структурних елемената присутних у наративним текстовима Симе Матавуља. Примарно, теоријску елаборацију сижеа и мотива у изучавању принципа генезе и изградње сижеа, проблема уметничког простора и времена, функционално-стилског и идејно-тематског плана, сижејно-динамичких својстава јунака и жанровске специфичности. Иако се категорија „поетика“ узима у широком значењу, не претендује се на описивање и исцрпљивање свих могућих аспеката Матавуљеве поетике. Циљ истраживања усмерен је на проналажење поетичких координата које нису инцидентне, већ консеквентне а обједињују најважније аспекте у поетици Симе Матавуља (проблеми сижеа, хронотопа, композиције, жанра, морфологије јунака и структуре наративних облика), но и оних аспеката који омогућавају координацију неструктурних нивоа књижевно-уметничке целине (питања имплементације савремених књижевних митова, поступци карневализације, питање реалистичке мимезе и легитимитета лажи у реализму, осветљавање стилистичке категорије реализма са филозофске позиције).

Под појмом „сиже“ подразумева се стилско-језички и тематски кохерентно приповедање, устројено на интеракцији јунака у догађајима спољашњег и унутрашњег плана, којим се транспонује ауторов дијалог са (ван)литерарном стварношћу. Сиже се посматра у својству динамичке конструкције која се испољава у језичко-стилској, жанровској, тематско-идејној и композиционој организацији текста. У савременим научним приступима постоји неколико нивоа у изучавању сижеа који су теоријски оријентир истраживања: 1. Анализа дијалектичног односа сижеа и ванлитерарне стварности, разграничавање уметничке и емпиријске стварности уз помоћ појмова „фабула“, „сиже“, „садржина“ и форма“ (поглавље *Књижевноестетичке премисе сижеологије прозе*); 2. структурно-семантички приступ сижеу у први план поставља анализу сижејне семантике у оквирима културно-историјских фактора; 3. системски приступ, присутан у радовима научника летонске школе, узима сиже као елемент књижевно-уметничког система који укључује синтезу сижејно-фабуларног, сижејно-композиционог, сижејно-жанровског и сижејно-стилског јединства. Поетика сижеа укључиће, дакле, три могућа и неопходна приступа проблему сижеа: генеалогски (историјско исходиште), аксиолошки (идеолошко полазиште) и онтолошки (литерарна стварност сижеа) а у оквиру онтолошког три аспекта истраживања: тематски, композициони и жанровски. Анализа сижеа у Матавуљевој наративној прози, с обзиром на дијалектички однос према фабули, композицији и жанру његових приповедака и романа, усмерена је и историјско-типолошким испитивањима сижеа (поглавље *Сижеолошке прегиспозиције прозе Симе Матавуља*). Интегративна функција сижеа у Матавуљевој прози

образлаже се посредством неколико аналитичких стратегија: анализа структуре сижеа као елемента који је у дијалектичком односу са свим другим елементима (идеја, стил, композиција, жанр, хронотоп, морфологија јунака), анализа конкретног сижеа, однос према архисижеу и лутајућем сижеу и процес њиховог образовања, генеза и трансформација сижеа и типологија сижеа.

Намера је да се, колико је могуће, обухвати целовита теоријска концепција сижеа разграничавањем три аспекта догађаја: реални (референцијални) догађај из емпиријске стварности; фабуларни догађај који у уметничком простору добија статус условно реалног догађаја који се може препричати; сижејни догађај који се оспољава у композиционо-жанровској форми. Полазиште сижеолошког проучавања јесте питање како догађаји у Матавуљевој наративној прози добијају или пак не добијају статус уметничког догађаја. Неки од овде понуђених одговора иду следом селекције сижејно-мотивског комплекса и жанровских форми (поглавље *Стигљивост форми*); откривања архитектстуалних и метатекстуалних веза, које указују на сложен саоднос правила реалистичког писма и модерних тенденција, на понављање архисижеа и на обнављање (миграцију) сижејно-мотивског фонда у реалистичкој књижевности (поглавља *Новелистички сиже* и *Полифонијски сиже*); утврђивања порекла, генезе и композиције сижеа (поглавље *Поромањени новелистички сиже*); сижејне анализе (конфликт-заплет, морфологија јунака, мотивација, кумулативни и линеарни, концентрични и хронолошки принцип развијања сижеа, опозиција моноваријантне и поливаријантне сижејне схеме (поглавље *Сижеолошке позиције прозе Симе Матавуља*).

Како класична (формалистичка) теорија сижеа нема инструментаријум погодан за поменуте анализе, неопходно је активирати другачију логику сижејне анализе, као што су историјскопоетички приступ, који показује да је историјска поетика сижеа неодвојива од жанра, и структуралистичко-семиотички приступ. Из тог разлога, проблемско-естетичка анализа књижевних текстова, који улазе у оквир истраживања, има теоријско упориште у историјскопоетичким, структурално-семиотичким, компаративно-типолошким, херменеутичким методама тумачења. Намерна је да укаже на еволуцију приповедних стратегија од фолклорних модела до модернијих наративних решења којима се открива условност реалистичко-миметичког транспоновања стварности и да истакне сижејне форме које Матавуљевој прози доносе повећану естетичку информативност.

КЊИЖЕВНОЕСТЕТИЧКИ ПОСТУЛАТИ СИЖЕОЛОГИЈЕ ПРОЗЕ

Значење појма *форма* у антици и средњовековној естетици Томе Аквинског било је веома сродно појмовима *суштина*, *идеја* и *логос*. Аристотел је у седмој глави VII књиге *Метафизике* форму одредио као суштински квалитет сваке појаве и феномена, дотакавши и естетичко питање саодноса материје и форме, уз закључак да су оне опозитне, али да упркос томе материја подлеже преради и уобличењу. Нешто је сасвим друго у уметничким делима где, како је утврдио већ Хегел, садржина (идеја) тежи да се поклопи са њеним формалним оваплоћењем како би стекла прави смисао. Зато је апсолут у хегелијанској естетици принцип дијалектике форме и садржине или јединство противречности. Наведена премиса припремила је романтичарску естетику, да би је убрзо реалистичка књижевна оријентација довела у питање.

У форми која носи садржину *per definitionem* се издвајају три начела: предметно начело које сачињава унутрашњу стварност књижевног дела, језичко начело тј. уметнички говор који образује стилистички, текстуални ниво дела, и на крају, у језичко-уметничку форму улази релација и диспозиција јединица предметног и језичког низа, тј. композиција. У сфери семиотике овај систем се одређује као структура (саоднос елемената сложене организације предмета књижевног дела). Издвајање три основна нивоа, на шта се позивају различите методолошке оријентације (формалисти, структуралисти), понаособ и В. М. Жирмунски, Г. Н. Поспелов, Ц. Тодоров, В. Кајзер, Р. Ингарден и други, потиче из античке реторике, према којој оратор мора владати трима вештинама *inventio*, *dispositio*, *elocutio* (наћи материјал, изабрати предмет; распоредити, устројити тај материјал; изразити га речима које ће произвести жељени утисак на слушаоце). Примера ради, В. Кајзер је препознао предметни слој дела (Inhalt), језичко-стилски слој (sprachliche Formen) и композицију (Aufbau) као основне појмове анализе, дочим уметничку садржину (Gehalt) сврстава међу појмове синтезе или синтетизујуће принципе књижевног дела. Узев у обзир да су термину садржина мање или више синонимни термини концепција, идеја, смисао (или последња смисаона инстанца, према М. Бахтину), разуме се да се она не материјализује у појединим речима и фразама. Тешко је узети раван књижевне форме и садржине и одвојити их онако како то чини структурална лингвистика, тврдио је Ј. М. Лотман (1970: 33), имајући у виду насилно раздвајање форме од садржине код руских формалиста. Формалисти су уместо термина форма и садржина употребљавали термине форма и грађа, али разлика није само у тер-

минологији: под термином грађа (материјал) мислили су на сирову грађу пре њеног литерарног трансформисања путем уметничког поступка, док садржина настаје у уметничком поступку, онеобичавању, а форма се добија сумом таквих поступака (в. Петковић 1984: 52). Последица ове антитезе у руском формализму било је увођење нове антитезе и новог теоријског модела фабула – сиже, док је у француском структурализму представљен засебан али опет сродан теоријски модел (и)сторија – дискурс. Повод свих научних диференцијација објаснио је сликовито Волфганг Кајзер. На почетку књижевности у историји човечанства, писао је, налази се дело пронађено у рушевинама код Вавилона: тужбалица да су све поетске теме већ истрошене. Уколико је реч о књижевној науци, додаје, не би било пожељно пренаглашавати важност садржине, јер бисмо врло брзо исцрпели теме за научну дискусију.

Примера ради, у студији о *Рају и миру* Шкловски (1928: 220) прецизира разлику између фабуле и сижеа, констатацијом да је „фабула испољавање материјала. То је обично судбина јунака, оно о чему се пише у књизи. Сиже је испољавање стила. То је композиционо устројство ствари“. Шкловски се пак са своје стране интересовао само за сиже, при чему за њега сиже није био готов производ, већ енергија, процес сижејне творбе, форма. Класично одређење односа фабуле и сижеа понудио је, готово у мимоходу, у студији о Л. Стерну: „Појам сиже сувише често се меша са описивањем догађаја – са оним што предлажем да се условно назове фабула. У самој ствари, фабула је само материјал за сижејно оформљење“ (Шкловски 2015: 204). Шкловски (1917: 13) је тражио естетичност искључиво у поступцима оформљења и ниско је оцењивао значај грађе, због чега је уметност за њега увек и само поступак. А сижејна творба се исцрпљује у операцијама паралелизма, понављања, ступњевитог устројства, успоравања, које потпадају под поступак острањења појава и поступак отежане форме. Предмети његове пажње, отежаност и дужина, морају се сразмерно повећавати, док се тематика, грађа (свет емоција, душевних преживљавања) третирају као оправдање поступка, како је приметио тим поводом већ Р. Јакобсон. Оно што настаје као резултат оформљења материјала В. Шкловски је одбацио као неважно. Сиже је поимао не као оформљену грађу, не као резултат примене поступака на фабулу, већ као чисту форму. За проблем сижејности, дакле, садржина је за В. Шкловског била апсолутно ирелевантна (в. Шмид 2003: 82). Радикална струја формалиста била је склона идентификацији форме и естетичке релеванце, те је пренебрегнула фабулу (у значењу грађе), чак и у њеној оформљености (у значењу садржине). Форму фабуле они су разумевали као задато својство материјала, а не као резултат уметничког поступка. Притом, апотеоза естетичке форме није била њихов изум. Платон је разликовао „лепо живих бића“ и „лепо праве и круга“ (Phileb. 51 с), односно, апстрактне форме (неприказивачке) и приказивачке форме (репродуктивне, предметне). У Кантовој теорији уметности то је разлика између *freie Schönheit* и *anhängende Schönheit* а код Хјума између *intrinsic beauty* и *relative beauty*.

Подсетимо узгред на редиговану концепцију сижеа коју је В. Шкловски изложио у приступном тексту другом издању књиге *Белешке о њрози руских класика*. Шкловски је сиже посматрао у спрези сиже – стварност, хипостазираној у односима сиже – тема, сиже – јунак, сиже – конфликт: „У сиже улази и анализа јунака, и описивање природе, и мисли аутора. Све то може бити апстраховано и описано засебно у теорији, али у самом делу све је нераздвојно спојено“ (Шкловски 1955: 102-103). Темом се обележава прелазак читаоца из реалног света у уметнички, а идејом прелазак из уметничког света назад у ванлитерарни свет (стварност → тема → фикција; фикција → идеја → стварност). Тема прелази у идеју/мисао путем сижеа (тема → сиже → идеја/мисао). Концепцију Шкловског је до крајњих консеквенци довео Вадим В. Кожинов са тезом да се у сижеу сусрећу апсолутно сви слојеви дела (в. Кожинов 1964). Сижеологија Е. С. Добина и В. В. Кожинова из 1960-их година дошла је до своје крајње тачке која је у научној критици названа пансижеом (сиже није део целине, већ хипостаза целине). Критика је концепцију Кожинова назвала пансижејном, сматрајући да сижеу придаје сувише широко и уопштавајуће значење, јер у оквиру сижеа укључује све што постоји у књижевном делу, па се поставља питање шта онда остаје композицији, стилу, јунацима, итд. Са друге стране, опоненти „пансижејне“ концепције иду у другу крајност, те разлажу сиже механицистички (дело као сума поступака) а не дијалектички, као јединство више нивоа уметничког система. Представници даугавпилске школе прихватају последње одређење сижеа, одбијајући термин пансижејности, јер се пансижејном може назвати само она концепција према којој је сиже универзални елемент сваке уметности, а не само књижевности. Прихватају, дакле, синтетичку концепцију сижеа која не одриче претходне научне концепције, већ их укључује у себе и зато постаје основа за савремена истраживања у сижеологији.

Границу између сфере долитерарног и литерарног Б. Томашевски је повукао другачије од В. Шкловског. Ако В. Шкловски своди фабулу на естетски индиферентне, долитерарне догађаје, онда Б. Томашевски фабули признаје својство литерарности и она постаје „укупност мотива у њиховој логичкој узрочно-временској вези“. За разлику од фабуле, сиже је „укупност тих истих мотива у таквој узрочно-последичној вези у каквој су дати у делу“ (Томашевски 1925: 137-139). Сиже је, дакле, резултат премештања мотива задатих фабулом, а истовремено и излагање мотива према њиховој уметничкој а не вануметничкој каузалности и из перспективе неке од наративних инстанци: „Укратко речено – фабула је оно што се „заиста“ догодило, сиже – „како је читалац о томе сазнао“ (нав. дело). Радикални антисупстанцијализам формализма, у којем се фабула не третира као самовредна појава већ као оправдање за расправу о поступцима, није се могао дуго одржати у пракси, чему је разлог не само амбивалентност у значењу појмова (нпр. М. Петровски – В. Шкловски – Б. Томашевски), већ и раздвајање форме од садржине, те нарушавање њихове иманентне дијалектике.

Но, диференцијација форме и садржине није својина руског формализма, већ постоји још код античких софиста (разлика између „звуча речи“ и „важне садржине“) и у поетици хеленизма (нпр. Посејдонијева дефиниција поезије у којој се разликује „говор“ и „значање говора“; Деметриос (*De elocutione*) разликује „оно о чему се говори“ и „како се говори“; Филодем у својој поетици (*Über die Gedichte*) казује да „није задатак да се говори оно што нико није рекао, него да се говори онако како нико други није кадар говорити“; в. Татаркјевич 1976: 221). Позна антика је подједнако била свесна изражајности акустичке интерпретације, те тако Цицерон и Квинтилијан верују да је важан „суд ушију“ (*aurium iudicium*), док су грчки научници још у III в.п.н.е (нпр. Крат, Хераклеодор) акустичку форму у поезији не само супротстављали садржини, већ је издизали изнад ње. Иста тенденција разликовања форме и садржине наставила се и у средњем веку, када схоластичари почињу разликовати систем речи (*compositio verborum*) и систем мисли (*sententia veritatis*). Садржину су називали *sententia interior*, унутрашњи чинилац, а форму спољашњим чиниоцем, украсом, али су, врло занимљиво, разликовали две форме: чисто чулну, акустичку форму (*qui mulcet aurem*) или музичку (*suavitas cantilenaе*) и форму интелектуалну или представну, начин изражавања (*modus discendi*) украшен метафорама и тропима, што је била пластична страна уметности речи, па покатак и њена оптичка страна. Средњовековна схоластичка поетика је разликовала и двојну садржину, тему или нит догађаја (*fondus rerum*) и идејну садржину, метафизички и религиозни смисао. У поетици ренесансе је, такође, постојала диференцијација између *verba* и *res*, речи и ствари, где садржину сачињава помисао (*inventio*) и мисао (*sententiae*), а форму изражавање (*elocutio*) (нав. дело: 221-223).

Пола века након формалистичке струје Јуриј М. Лотман је предложио замену традиционалних и, како је он сматрао, негативно означених дуалистичких термина монистичким терминима *структура* и *идеја*. У тој структуралистичкој епохи у науци о књижевности су се такође у својству замене термина *садржина* и *форма* појавили релациони појмови *знак* и *означено*, а у постструктурализму *текст* и *смисао*. Традиционални термини *форма* и *садржина* истом настављају да живе, на овај или онај начин, иронички третиране, атрибуиране са „такозвана“, „озлоглашена“, „општепозната“ или се замењују абревијатурама F и S, као у студијама В. Н. Топорова. Рецимо, у познатој теоријској синтези Р. Велека и О. Ворена уобичајено рашчлањивање дела на садржину и форму оцењује се као конфузна анализа коју треба елиминисати. Али касније, обрађујући питања стилистике, аутори примећују неопходност да се рашчлане елементи књижевног дела и да се аналитичким интелектом одвоје једна од друге форма и садржина, мисли и стил, притом пазећи на њихово коначно јединство. У науци о књижевности су, упоредо са издвајањем два фундаментална аспекта књижевног дела (дихотомни приступ), свакако могући и други приступи. Тако је А. Потербња извојио три аспекта, спољашњу форму, унутрашњу форму, садржину (реч, лик, идеја), а постоји и вишеаспектни приступ, који су предло-

жили заступници феноменологије (Р. Ингарден издваја четири слоја, звучање речи, значење речи, ниво приказаних предмета, ниво звуковне и појавне манифестације предмета). По свему судећи, без „озлоглашеног“ разграничења *како* и *ишћа* није се могло и не може се.

Према формулацијама бројних научника с почетка 20. века, почевши од представника немачке естетике на граници столећа, у уметничким делима одлучујућу улогу има *садржајна форма* (Gehalterfüllte Form) или садржином испуњена форма. Такве узајамне прелазе у дијалектичком јединству садржајне форме ауторитативно је елаборирао Хегел тврдњом да садржина није ништа друго до прелаз форме у садржину, и форма није ништа друго до прелаз садржине у форму. Сиже је, дакле, динамички механизам и носилац важног својства књижевности – времена. Временска атрибуција је један од најважнијих модуса који омогућава дијалектичко јединство садржајне форме, својом присутношћу на два нивоа. На нивоу нарације, као однос времена приповедања и времена радње (материјализованог у различитим облицима граматичког времена) и на нивоу сижеа, као однос хронологије и топографије (хронотоп). Први аспект је продуктиван за нартологију, други за сижеологију. У науци о књижевности појам садржајне форме једна је од најважнијих премиса теоријске поетике М. М. Бахтина, који је утврдио да уметничка форма нема смисла изван корелације са садржином, одређеном као сазнајно-етички моменат естетичког објекта, као идентификована и вреднована стварност; садржина нас, дакле, спречава да форму препознамо искључиво као хедонистички објекат. Уметничкој форми је, сматра Бахтин, потребна ванестетска мера садржине, што и јесте значење низа формулација *садржајна форма*, *оформљена садржина*, *формативна идеологија*, категорија којима његова естетика оперише и које подразумевају неразводјивост и саусловљеност форме и садржине; штавише, он говори и о емоционално-вољној енергији форме.

Тешко је прецизирати када се термин *материјал/грађа* први пут појавио у руској науци о књижевности. Истом пада у очи да су Јуриј Тињанов и њему блиски теоретичари књижевности из ОПОЈАЗ-а (В. Б. Шкловски, Б. М. Ејхенбаум) и МЛК-а (Р. О. Јакобсон, Б. В. Томашевски) у првим својим истраживачким напорима користили тај термин као општепознати појам који не захтева додатна појашњења. Недовољна експликација појма *материјал/грађа* умногоме је условила дословно разумевање овог термина од стране њихових опонената, представника других методолошких школа и смерова. Дијалог са овим појмом успостављан је спорадично, рецимо, у чланку М. М. Бахтина *Проблем садржине, материјала и форме у језичком уметничком стваралаштву* (1924, 1975). Спореди се са Ј. Тињановим и његовим истомишљеницима о границама и обиму појма материјал/грађа, Михаил М. Бахтин је, неопходно је нагласити, поставио тај нови појам у исти ред са универзалним филозофско-естетичким категоријама као што су садржина и форма. Сличну позицију је прихватио и Пол Рикер, који уочава да „аристотеловска теорија не ставља нагласак само

на сагласје, већ, врло префињено, и на игру несагласја унутар сагласја“, дакле, на чисту дијалектику. Рикер, наима, проширује значење термина *mimesis*, сагледавајући га тројако у облику миметичког круга: као *mimesis 1*, којим означава „префигурисање“ (претходно поимање света делања и трпљења), што би одговарало естетичкој категорији материјала; као *mimesis 2*, којим означава „конфигурисање“ (приказивање радње путем грађења заплета), што би била садржина; те *mimesis 3*, којим означава „рефигурисање“ (рецепцију приче од стране гледаоца или читаоца) (Рикер 1993: 73-120), што је једна од дефиниција уметничке форме.

У систему научног мишљења опојазоваца материјал је сва достваралачка стварност уметничког дела: животна или историјска основа; спектар апстрактних идеја; свеукупност ванестетских емоција; језик и његова лингвистичка дистинктивност. Научна анализа књижевног дела тражи јасно разграничење онога што је специфично за уметност и онога што се не среће само у уметности. Последње и јесте материјал или грађа. Било би могуће и можда пожељно преозначавање датог појма другим термином, али историја естетике и науке о књижевности доказала је да честе термилошке реформе само умножавају забуне и да је поузданије ослонити се, у појединим случајевима, на традицију. А традиција супротстављања материје и форме полази од Аристотела. У Аристотеловом систему категорија *форме* се разуме као „шта“ (суштина: *forma, morphe, eidos*) а *маћерија* као „оно из чега је“ (*content, Gehalt, contenu*). Границе између материјалних и конструктивних елемената су у књижевној уметности, у целом, историјски променљиве, али у сваком датом моменту, у сваком датом књижевном делу се могу тачно трасирати. Књижевна уметност никада не губи своју дијалектичку бинарну природу. Из тог разлога, на свако књижевно дело се може двоструко гледати: са аспекта „материјалног“ и са аспекта уметничког. И ту се открива могућност саодноса антитезе материјал – форма са антитезом садржина – форма. Данас, када су горући спорови о формализму отишли у историју може се мирно констатовати да се та два теоријска модела уопште не искључују, већ допуњују. Антитеза материјал – форма демонстрира јединство садржине и форме не као готовог резултата, већ као стваралачког процеса. И у складу са тиме може се увидети разлика између многобројних доуметничких, „материјалних“ значења и само једне, у књижевној форми реализоване садржине, понекада именоване као уметничко значење или идеја књижевног дела. Поједини књижевни текстови пружају простор само за читање са „материјалног“ аспекта, јер дијалектика садржине и форме одсуствује, тачније, грађа (доуметничка значења) није добила квалитет садржине (књижевноуметничког значења). Реч је одсуству идеје-водиље, дакле, уметничког значења, због чега текст остаје на нивоу међужанровских форми (нпр. слике, цртице, маргиналије и сл.) или је посредни, као пример крајње редукције, а напослетку и одсуства дијалектике садржине и форме, агитација за друштвену ангажованост уметничке прозе.

Однос сижеа и ванкњижевне стварности и категорија сижеа у дијахро-нијској перспективи историјске поетике примарни су предмети сижеологије која има дугу традицију. Ипак, тек од 1960-их година истраживања на пољу сижеологије добијају научну систематизацију. То је дозволило да се сижеологија издвоји са својим сопственим предметом, задацима и методологијом као легитимна дисциплина науке о књижевности. Рађање ове научне дисциплине приписује се генетичкој критици и поетици сижеа Александра Н. Веселовског, затим је сижеологија стасавала у фолклорно-митолошким елаборатима Олге М. Фрејденберг, потом, у доменима фолклористике (Владимир Проп) и историјске поетике (Борис Томашевски, Јуриј Тињанов, Виктор Шкловски, Михаил Бахтин) и у оквирима структурно-семиотичке методологије Јурија Лотмана. Након академске научне праксе, која је поставила теоријску основу сижеологије, појавиће се универзитетска пракса 1960-их и 1970-их година из које су се развили центри сижеолошких истраживања на Даугавпилском педагошком институту у Летонији.³ Стабилност категорије сижеа и његова интегративна функција у литерарном процесу примарне су претпоставке издвајања сижеологије као засебне научне дисциплине. Примера ради, од писца до писца, од епохе до епохе сиже прелази, трансформише се заједно са жанровима, морфологијом јунака и идејним планом књижевног дела, те заједно са осталим учесницима у поступку литерарности подлеже компаративно-типолошким анализама. Такође, сиже је неретко индикатор жанровске динамике. Тако је жанр једне епохе у очима науке идентичан жанру друге епохе тек када условљава сличну организацију сижеа, али никако без тог услова. Апелујући на то да сваки жанр има своја начела изградње сижеа, Михаил Бахтин износи тезу о памћењу жанра.

Представници даугавпилске школе указали су на недостатке старијих приступа у проучавању сижеа. Рецимо, на једностраност компаратистичких

³ О достигнућима даугавпилске школе међу првима је код нас говорио проф. др Богдан Косановић крајем осамдесетих година у чланку објављеном у часопису *Поља*, касније прештампаном у књизи *Истраживања руске авангарде* (1995). Под овом школом подразумевају се радови групе истраживача окупљених око Катедре за руску и светску књижевност на Даугавпилском педагошком институту у Летонији на челу са Леонидом М. Цилевичем. Ова група истраживача је објавила неколико зборника радова и неколико монографија о сижеу (*Вопросы сюжетосложения*, Рига, 1969 – 1978. Вып. 1-5; *Сюжетосложение в русской литературе*, Даугавпилс, 1980; *Сюжет и художественная система*, Даугавпилс, 1983; Левитан Л. С., Цилевич Л. М., *Сюжет и идея*, Рига, 1973; Цилевич Л. М. *Сюжет чеховского рассказа*. Рига, 1976; Вайман С. „Вокруг сюжета”. *Вопр. лит.* 1980. № 2. стр. 114 – 134; Цилевич Л. М., Мекш Э. Б. „По единой теме”, *Вестн. высш. шк.* 1985. № 10, стр. 50-52). Њихова полазна тачка је формалистичка идеја о сижеу као композицији материјала, те се у начелу одбацује предформалистичко миметичко поимање сижеа (сиже приказује слику стварности). Основна питања која даугавпилска школа поставља јесу: (1) шта је сиже у уметничком систему дела, (2) у каквим се односима налази са другим елементима система и (3) каква је структура и функција сижеа.

студија које су неговале тенденцију проучавања сижера поређењем са другим књижевним делима (однос са сижејним архетипом или лутајућим сижеима), уз занемаривање структурно-функционалних квалитета сижера, или студија које су за научни репер узимале релацију сиже – стварност, при чему се сиже није третирао као део уметничког система, већ се сводио на подражавање животне стварности. Други смер преузели су представници психолошке школе Александра А. Потевње, којима је била блиска предилекција сижера као уобличене константе људског понашања, психолошких доживљаја и појава спољашњег света (на пример, у студијама Алфреда Л. Бема). Даугавпилска школа сижеологије, као својеврсна синтеза руског формализма и структурализма, препознала је неопходност превазилажења таквог редукционизма и потребу да се генетички приступ сижеу допуни онтолошким приступом, тј. анализом уметничке функције сижера као закономерног елемента књижевног система. Позицији „или-или” која претпоставља наивну механицистичку представу о томе да се књижевно дело може тумачити једнострано, са позиције или идеја, или композиције, или стила, или сижера, или фабуле, неопходно је супротставити позицију „и-и” која уводи структурне релације у систем дела, не са позиције механичког јединства, већ дијалектичког јединства. Другим речима, сижеологија за свој циљ узима проучавање дијалектике преласка форме у садржину и садржине у форму. Такав динамички однос у структури књижевног дела није нов, али се често пренебрегава. Први књижевноисторијски пример генезе хегелијанске дијалектичке идеје, а самим тим и исходиште савремене сижеологије и методологије наћи ћемо у истраживањима Ј. Тињанова, други у студијама В. Шкловског.⁴

Појмови *садржина* и *форма* морају опстојавати у саодносy: оно што се у једном систему односа понаша као форма, у другом систему постаје садржина. За студије сижеологије слично одсуство дијалектичког саодноса садржине и форме, односно, указано истицање материјала (а не садржине) као једине релевантне категорије књижевног дела не може бити од научног значаја. С тих разлога се поетика сижера обраћа оним обрасцима прозе који се подводе под оне-

⁴ У тексту *Однос њосџуџака изџрадње сижера и сџилских њосџуџака* В. Шкловски објашњава да се сиже своди на композицију, као што се фабула своди на ванлитерарну стварност. Напоследку ће Шкловски признати властиту омашку: „У мојим текстовима писаним са позиције формализма покушао сам да искористим амбивалентност термина и писао сам да је фабула материјал књижевног дела а сиже конструкција тог дела. То је било потпуно нетачно” (Шкловски 1955: 12). Потом себе коригује аксиолошким приступом сижеу, истичући да сиже није само збир догађаја описаних у делу, већ средство спознавања стварности, начин да се анализира основни предмет приповедања (нав. дело: 102). Редигујући своја ранија запажања из 1920-их година, Шкловски ће започети проучавања сижера заснована на односу сиже – јунак (сиже као узајамни однос јунака). Тиме је децидирано одбацио илустративну концепцију сижера, истичући да се „схваћање сижера само као процеса оспољавања већ познатих закона стварности граничи са спуштањем писца на улогу пуког илустратора познатог стања” (нав. дело).

обичену перцепцију стварности. У тим обрасцима су се категорије истинитог и лажног, уметничке истине и научне истине изврсно уклопиле у дијалектичке осцилације између материјала, грађе, долитерарности, са једне стране, и литерарности, са друге. Ту између садржине и форме настаје садржајна форма или уметничка истина. Редукционизам формалистичке дихотомије, односно, фокусирање само на сиже и пренебрегавање фабуле осведочиће своју мањкавост у квазиформалистичким студијама које су покушале применити ове категорије на анализу књижевног дела без формалистичког интереса. У таквим случајевима редукционизам је знатно превазиђен, рецимо, у анализама Лава Виготског (в. *Психологија уметности*, 1925). Виготски критикује и коригује формалистичке претпоставке, ширећи појам форме на фабулу и истичући значај материјала за естетичку ефектност књижевног дела. Процес превазилажења формалистичког редукционизма, који се зауставио на нескривеној преференцији сижеа спрам фабуле код Виготског, наставиће се у француском структурализму.

Примера ради, Цветан Тодоров је сматрао да на најопштијем нивоу књижевно дело садржи два аспекта, сторију (*histoire*) и дискурс (*discours*): „Оно је *сџорија* у том смислу што предочава слику извесне стварности (...) али дело је истовремено и *дискурс*. На том нивоу не предочавају се изложени догађаји, већ начин на који нас наратор са њима упознаје.“ (Тодоров 1966: 126). *Сџорија* је оно о чему се у делу приповеда, *дискурс* како се приповеда. Замена фабуле и сижеа Бартовом дихотомијом прича (*récit*) – нарација (*narration*) и Тодоровљевом сторија – дискурс решила је проблем наративне конструкције само делимице. Упркос зависности од формалистичке концепције, француска структуралистичка дихотомија сторија – дискурс донела је три измене. Француски структуралисти у *сџорији* не виде више само материјал и признају да иза ње стоји уметничко значење (Тодоров 1966: 127). Друго, Шкловски је указивао на отежавање рецепције уз помоћ паралелизама и степенасте композиције, Петровски, Томашевски и Виготски су међу свим поступцима којима сижеологија располаже давали приоритет алокацији фабуларних елемената док су, супротно ономе што се узимало за руски модел фабуле и сижеа, француски структуралисти приоритет давали поступцима фокализације и вербализације. И треће, термин *дискурс* означавао је не суму поступака као сиже код В. Шкловског, већ нешто што садржи *сџорију* у трансформисаном облику. Дискурс је садржински другачији од сторије, он је говор, приповедање, које не само да садржи и трансформише сторију, него је и означава/денотира. Иако француска дихотомија потиче из супротстављања фабуле и сижеа у руском моделу, у њој су се, како је приметио В. Шмид, сачувала два недостатка: амбивалентни су и не покривају цео процес уметничког конструисања.

Према томе, седамдесетих и осамдесетих година прошлог века појавила су се још три модела. Први и најпознатији модел предложио је Ж. Женет (*Discours du récit*). Женет разликује три значења изражена појмом *récit*: 1. усмени или писани дискурс који излаже неки догађај или низ догађаја; 2.

последичност догађаја која постаје предмет датог дискурса; 3. акт приповедања (Ženet 1985: 62-63). Ова значења Женет обележава следећим терминима: 1. *récit*, 2. *histoire*, 3. *narration*. Шломит Римон-Кенан (1983) прилагођава ову Женетову тријаду у *text – story – narration*, док Мике Бал са своје стране користи незнатно измењену тријаду *histoire – recit – texte* (Bal 1977: 4) или у енглеској верзији *fabula – story – text* (Бал 1985: 5-6). Даљи корак у развоју модела наративне конструкције предложио је Карлхајнц Штирле (1973, 1977) тријадом *goiaĥaj* (Geschehen) – *сѝорија* (Geschichte) – *ѝексѝ сѝорије* (Text der Geschichte). У овој тријади прва два нивоа одговарају формалистичкој фабули. Догађај је наративни материјал који добија смисао једном када је трансформиран у сторију; *ѝексѝ сѝорије* као појам обједињује два различита аспекта: премештање/распоред делова при стварању уметничке целине и манифестацију сторије посредством језика.

СИЖЕОЛОШКЕ ПРЕДИСПОЗИЦИЈЕ ПРОЗЕ СИМЕ МАТАВУЉА

Узев у обзир „духовну вишестрану радозналост и списатељско разноврсје“ Симе Матавуља (Добрашиновић 2008а: 415), опредељење за тематологији надређену, дефинисанију и строжу сижеолошку елаборацију подстакла је, између осталог, примедба Рене Велека како тематолошко истраживање нарушава целину књижевног дела и заклања његову унутрашњу дијалектику, тако што се усредсређује на фрагментарне садржинске аспекте. Имајући у виду недостатке тематолошке анализе, скрећемо пажњу да је устаљена тематска подела Матавуљеве прозе на црногорску, бокелјску, далматинску и београдску прозу условљена досадашњом интерпретативном традицијом читања писца и ни на који начин не имплицира афирмацију тематолошке спрам сижеолошке анализе у студији која следи.

Други разлог ограђивања од тематолошке систематизације је пресуднији. Матавуљ је умео бити заробљеник властитих тема, те наметљиве, некад и необрађене теме неретко изазивају самопонављање навиком на варијације, што ће бити основа за разматрање реторике и стилистике сижеа у потоњим поглављима. Свестан тематске аутоматизације, Матавуљ се истом вешто ослобађао монотоности тематског самопонављања штедром употребом сказа и наративне екзегезе (оцене, коментари, рефлексije, аутотематизација наратора). Кризно међувреме у Матавуљевој прози догодило се између постепеног и несигурног одвајања од црногорске средине и асимилације у београдски свет. Међувреме које је премостило прозу надахнуту идеалима и духом црногорског етоса обележила је бокелјска приповетка, чији је сказ основна „мотивација за излазак из ћорсокака“ или међуфаза која је писцу пружала потребну слободу да имитирањем туђег гласа пронађе свој аутентични глас. Након доласка у престоницу почиње писати далматинске приповетке из острањене, сада београдске перспективе, а након тога и београдске приче. У тим приповеткама, писаним након 1889. године, сказ више није доминантна наративна маска, јер је Матавуљ, чини се, пронашао интимни приповедачки израз којем глумачка и имитативна импровизираност сказа више није служила сврси.

Када се напусти тематолошка површина и зађе дубље у сижеолошко језгро открива се разлика између „сижејног ситнежа и крупних сижејних јединица“, како је то Тињанов (1990: 235) срочио. То је разлика између прозе подлегле аутоматизацији (самим тим лишене естетске ревности), где је садржина потиснула или пренебрегнула форму, понекад у црногорској, понекад у београд-

ској прози. И, са друге стране, антологијских приповедака изразито изазовних за рецепцију, у којима је аутоматизација урушена избором конструктивног сижеа, што ће рећи дијалектички изваганог односа између садржине и форме. Потоња група приповедака, крупне сижејне јединице, основ су и тежиште сижеолошких разматрања. Коначно, последњи разлог који говори у прилог неопходности читања форме Матавуљевих приповедака можемо позајмити од Теодора Адорна. Пишући о Томасу Ману, Адорно (2009: 131) примећује да „извлачење садржаја из онога што је аутор већ и сам ставио у књижевно дело није баш продуктивно, јер нико при том нема шта много да мисли, а осим тога, преноси тупоглавост на филолошки сигурно тло јер, као што се каже у *Филару* – овај је отац, он, ево, и сам то каже“. Уместо тога, пуно значење Матавуљеве прозе почиње „тачно тамо где престаје интенција аутора (која) се у садржају гаси“ (Адорно: *нав. дело*).

За представљање целовите концепције сижеа у прози Симе Матавуља неопходно је разграничити три категорије догађајности: (1) реални догађај као елемент животне стварности, (2) фабуларни догађај који постоји у уметничкој стварности дела те заступа вантекстуалну стварност и може бити препричан и (3) сижејни догађај који је оваплоћен у композиционо-стилској фактури и не може бити препричан⁵. Једно од незаобилазних и кључних питања сижеологије је дилема да ли иновативна литерарна садржина подразумева и нов сиже и нову морфологију јунака. Приче из бокелског живота, рецимо, иако доносе нову садржину, не доносе ни нов сиже ни откривање морфолошких новина у јунацима. У њима се Матавуљ не води начелом психолошког продубљивања јунака или догађаја, због чега је стилогени сиже, који иначе не мора укључивати нову морфологију јунака, сасвим довољан да испрати интенције аутора, најчешће вођене семиотиком сведнице медитеранског простора. Показаће се да је семиотичка и стилистичка елаборација сижеа у овом корпусу приповедака далеко продуктивнија од структуралистичке. Са друге стране, на основу романа *Бакоња фра Брне* и приповедака као што су *Повареша*, *Пилијенда*, *Наумова слушња*, *Привиђење нашеј ценџлмена*, *Пошљедњи вишезови*, *Ошкочац* и *Била*, да поменемо само репрезентативније, очевидно је да Матавуљ није тражио нови тип јунака, па ни нови сиже, већ је инваријантни тип јунака продубљивао иновативним садржајима. Тако се инваријантни тип лакрдијаша, војника хвалисавца, варалице и пикара (Бакоња, Ђуро Кокот, Илија Булин, Ђукан

⁵ Испитивање сижеолошких фундамената Матавуљеве прозе у понуђеном истраживању за полазиште и ослонац је имало онтолошка проучавања сижеа из 1920-их година (Б. Томашевски, Ј. Тињанов, В. Шкловски и истовремено са њима, али на други начин, М. Бахтин). Како су премисе њихових студија данас већ постале део школских и речничких приручника, сматрамо несувислим оптерећивање интерпретативне основе студије општепознатим дефиницијама фабуле и сижеа и принципима разлучивања предметне и уметничке стварности, те их подразумевамо као познате (в. о томе Томашевский 1925: 137).

Скакавац), типски јунаци са конвенционалним функцијама, на пример, јунак који продаје душу ђаволу (*Ошкојац и Била*), демонски јунак (*Букав Скакавац*), јунак који пародира витешки идеал (*Пошљедњи вишезови*), јунак-носилац религиозне параболе (*Пилијенда, Наумова слушња*), јунак-декадент (*Привиђење нашеј ценџлмена*), баладични јунак (*Повареша*), смештају у писцу савремени хронотоп, не би ли се испратиле разноврсне консеквенце које проистичу из премештања старог јунака (тј. литерарне конвенције) у нов менталитет и друштвено-историјски контекст. Отуд тематска разноликост Матавуљеве приповедне прозе – нова садржина – најчешће није била резултат борбе за нов сиже и новог јунака.

Друга предиспозиција сижеолошких анализа је разврставање и естетичка мотивација варијантних и инваријантних сижеа. Нема сумње да је Матавуљ био склон механизму мотивских варијација који настоји максимално исцрпети сижее пореклом или из усмене књижевности или из национално-регионалне семиотике. На пример, варирањем: а) националних мотива (*Ускок, Како се Лајтинче оженило, Ко је бољи?, Завођанка, Ново оружје*, и сл); б) регионалних мотива (рецимо, *Кишовије ноћи, Нашљедство, Све је у крви, Мала жртва, Избор, На њен дан, Уочи развода*) и в) фолклорних мотива (*Учини као Сирахинић, Краљица, Чеврљино злочинство, Вогене силе, Здухач*). Реч је махом о приповеткама у којима је сиже редукован на једночински микросиже или је сведен на несижејне слике и ситуације са нејаком композицијом. Са друге стране, у зрелијој литерарној фази сижејна варијантност из ране фазе уступа пред умногоне сложенијим наративним механизмом сижејне инваријантности, тј. пред парадигмом сижеа као структурном деривацијом општепознатих сижеа. Користећи инваријантни тип сижеа, писац тежи откривању затајених смисаоних могућности у конвенционалним сижеима, тачније, користи комплексну поливаријантну сижејну схему која носи свеукупност свих могућих сижеа који још никоме нису пали на памет, како каже Ј. Лотман. Илустративни примери су сижеи у роману *Бакоња фра Брне*, приповеткама *Букав Скакавац, Пошљедњи вишезови, Пилијенда, Повареша, Наумова слушња, Привиђење нашеј ценџлмена*, и сл. Безграничност сижејне разноврсности у реалистичкој прози у суштини је илузорна, приметио је Лотман, што даје повода покушају да се из ње издвоје, свакако без претензије на коначност, типолошки модели који се регуларно понављају. Разноврсност и варијантност мотива у реалистичкој прози компензује се, по принципу обрнуте сразмерности, ојачавањем константи и инваријанти, особито у образовању сижеа. Зато је дезоријентација писаца у сусрету са бахтинском незавршеном савременошћу реалистичког писма изазвала регенерацију посве архаичних сижејних стереотипа и форми фолклорно-митолошких сижеа.

Трећа предиспозиција сижеолошког читања Матавуљеве прозе је питање шта значи мислити сижејно, и зашто неки догађаји из предметне стварности добијају статус уметничког догађаја, а други не. За одговором на поменуто пи-

тање Лотман (1970: 282; 1973: 40) је својевремено посегнуо у граничну сферу семиотике и структурализма, закључивши да ниједно литерарно описивање неког факта или радње не може бити названо догађајем или недогађајем док се не реши питање о њиховом месту у култури. Тако је, на пример, у приповеткама из медитеранског живота (*Нови свијет у старом Розојеку, Догађаји у Сеоцу, Људи и прилике у Гулину, Љубав није шала ни у Ребесињу, Звоно, Гуске, Др Паоло, Буро Кокоји, Пијеро и Дзандза*) у којима живот „иде без реда, без наснове и сразмјере“, где често владају „бескрајне јужњачке сијесте“ (Матавуљ 2008: 18) простор културе такав да се само може „рајити“, како кажу Љубиша и Матавуљ. С тог разлога, у њима је функционалан провинцијски сиже са идиличним и провинцијским хронотопом лишеним свих критеријума сижејности (резултативност, непредвидљивост, неповратност, непоновљивост и консекутивност), те су промене у њима тривијалне и не заснивају догађаје, већ недогађаје. Сижеологија се стога мора кретати и у оквирима семиотике, која функцију сижеа проналази у изоловању догађаја из (ван)литерарне стварности, црногорске, медитеранске, далматинске, београдске, са циљем да га обогати одређеним временским, анагогијско-параболичним или било којим иновативним семантичким поретком.

Четврти корак сижеолошког читања је разматрање типологије сижеа и усклађивање номинације. Сиже се најчешће именује према догађају или јунаку, што зависи од књижевнонаучног и фолклористичког консензуса. Могућност да се номинација сижеа унификује, тако да се у сваком сижеу пронађе централна „функција“ (у проповском схватању), и сходно томе, да се сижеи именују по доминантној функцији овде је одбачена, јер функције не могу пренети све потанкости дијалектичких веза између стилских епоха. Са таквим ограничењем се морају суочити индекси сижеа, где се сижеи именују према јунаку или радњи/функцији (ретко просторној или описној атрибуцији), не узимајући у обзир дијалектичке финесе између наведених компоненти⁶. Уколико имамо у виду тезе Ф. Кермоуда (1979: 81) и Хенрија Џејмса да је развијање ликова у модерној (постренесансној) прози подједнако значајно као и развијање заплета, ако не и значајније, као и да је за изградњу уверљивог заплета неопходно обогатити јунака, јасно је зашто је типологију сижеа у поетици реализма препоручљиво изводити и из јунака, не само из догађаја. Приповедни опус Симе Матавуља би се, сходно томе, могао разврстати на следећи начин: у црногорским приповеткама и роману *Ускок* сиже се образује из догађаја, а не из јунака, дакле, реч је

⁶ Слична је ситуација и у капиталним историјским поетикама. Док су у историјској поетици А. Веселовског у мотиве и сижее уграђени „чинови људског живота“ (догађаји и радње), у књижевној генеологији О. Фрејденберг образовање сижеа одређује јунак, а не догађај (в. елаборат *Систем књижевної сижеа*). Она предлаже семантички пут – од јунака према мотиву и сижеу, док је научна пракса пре њених елабората, структуром вођена, акценат стављала готово увек на сиже у којем јунаци испуњавају једну исту функцију, односно радњу.

о старом типу сижеа, у начелу несвојственом реалистичкој прози у европским оквирима. У бокелским приповеткама и великом делу романа *Бакоња фра Брне* сиже се изводи из језика, односно, из осцилирања стилских громада. У далматинским и београдским приповеткама сиже се образује из јунака, ређе из догађаја. Услед избора дијалектичке научне перспективе, типологија и номинација сижеа не могу бити оријентисане на једносмерну релацију јунак – догађај/функција, већ на синкретичку релацију јунак – догађај – стил – идеја – композиција – жанр (нпр. провинцијски сиже, хроничарски сиже; новелистички сиже, календарски сиже; поливаријантни сиже, моноваријантни сиже, синкретички сиже, вербални сиже; архетипски сиже, баладични сиже, лутајући сиже).

СИНКРЕТИЧКИ СИЖЕ

Проблем сижејности у књижевности готово увек је условљен третманом уметничког времена. Када условно време тече отворено према историјском времену, тада се слободно могу мешати временске линије, а последичност догађаја се може измештати (прво се приповеда о последњим, а потом о исходним догађајима). Сва премештања и сви временски пореци одвијају се на фону историјског времена, догађаји су поткрепљени у реалном времену и иза њих се налази историјска последичност. Када је време затворено у себе, односно, није повезано са историјским временом, премештање догађаја и мешање различитих сижејних линија је отежано, ако не постоји историјски фон који би догађајима дао последичност, нарушену испремештаним временским одсечцима. Примера ради, у фолклорној књижевности може бити речи о ствараоцу, приповедачу, казиваоцу, али пошто у њој нема аутора, не може бити ни ауторског времена, пише Д. С. Лихачов (1972), толико неопходног елемента књижевног дела. А ако нема ауторског времена као посебне временске позиције из које се води приповедање, онда нема могућности да се маневрише приповедним временом, рецимо, наративним техникама проспекције, аналепсе, елипсе, тропизације, *ex abrupto* задржане експозиције и регресивног расплета и слично. На плану сижеологије је фолклорно сижејно време, затворено и статично, дијаметрално супротно реалистичком сижејном времену, отвореном и слободном да се прелије иза граница сижеа у јединствени проток историјског времена. Условно време у фолклорним анегдотама и шaljивим причама (онима које су подлегле процесу новелизације) не одступа од свог јединственог, једнолинијског усмерења. Прича чува последичност догађаја и не сналази се са дигресивним одступницама и прекидима, а уколико се оне и појаве, рецимо, у форми наративног сказа, „ефекат реалног“ се знатно повећава, јер у позадини статира њему супротно, условно неисторијско време.

Рачунајући на непомирљивост фиктивног и фактичког времена, писци склони фолклорној имагинацији користе очевидну некомпатибилност усло-

вног (фолклорног) и историјског (реалистичког) времена како би се вратили добро познатој литерарној конвенцији синкретичког сижеа⁷. Синкретички сиже је синкретичан са својим предметом: догађај приповедања (сиже) није одвојен од исприповеданог догађаја (фабуле), који је опет са своје стране синкретичан са стварношћу. Синкретички сиже функционише, укратко, по формули сиже = фабула = стварност. Условност затвореног сижејног (фиктивног) времена се спаја са историјским временом, не би ли створила илузију одигравања радње у моменту писања дела. Илузија поклапања сижејног и ауторског времена, појашњава Лихачов (1972), провоцира игру са наративом у духу својеврсне фолклорне верзије драмског правила о јединству времена. У Матавуљевом прозном изразу усидреном у фолклорном реализму фолклорно време не подразумева само приповедање о догађајима, него и имитирање/импровизовано предочавање догађаја или игриво учествовање у њима, што је незамисливо за историјско реалистичко време које не трпи понављања, тј. редупликације сижејног догађаја који иза себе не оставља стварносне („реалне“) консеквенце.

Лихачовљевој теорији уметничког времена кореспондентна је теза о наративном кретању Ж. Женета, свакако, у другачијој методолошкој оптици. Наративно кретање Женет посматра као однос изохроније и анизохроније, тј. поклапања и непоклапања времена сторије (*temps d'histoire*) и псевдовремена приповедања (*[pseudo] temps de récit*). Уколико се та два времена поклапају, реч је о фолклорном затвореном времену, будући да је уметничко време фолклорних жанрова затворено за историјску димензију и строго ограничено (почиње оног тренутка када почне казивање и завршава се са окончањем казивања). Или пак о уметничком времену у модерној прози које синхронизује приказивање растегнуте радње и технику успореног приповедања (нпр. *У њошрази за изјубљеним временом*). Лихачов ће навести пример уметничког времена обредне поезије, која своју фиксацију на садашње време користи не би ли премостила јаз између стварности и уметности, што би било аналогно поступку имитативног сказа у прози. Како због одсуства аутора у фолклорној традицији не постоји могућност да се на време радње гледа из неке одређене временске перспективе, садашње уметничко (псевдовреме приповедања) и садашње референцијално време (време сторије) привидно се изједначавају (изохронија), све са намером да се постигне илузија поновне рекреације онога што се тог тренутка у фолклорном (и фолклоризованом) простору збива. У питању је, бележи Лихачов, не само импровизација, већ и инсценација исприповеданог, тако да се посматрачи или слушаоци преобраћају у учеснике.

У роману *Бакоња фра Брне*, као и у појединим приповеткама из бокелског живота (нпр. *Бодулица*, *Ђуро Кокош*, *Пијеро* и *Дзангза*) постоје еле-

⁷ Студији синкретичког сижеа први се озбиљно посветио А. Н. Веселовски, чија је *Историјска њоешка*, у свом језгру, теорија првобитног синкретизма различитих врста уметности (музика, игра, поезија) и родова (лирика, епика, драма), коју је извео из фолклорно-митолошких обреда.

менти синкретичког сижеа који је референтан когнитивно-научном појму „епизодично памћење“, насупрот „семантичком памћењу“⁸. Епизодично памћење је когнитивни аналогон синкретичком сижеу и подразумева блискост са примордијалним искуством фолклорног, непосредног модуса приповедања о догађајима који су предочени из перспективе емоционалне умешаности емпиријског субјекта, услед чега влада субјективни доживљај времена, те препривавање догађаја не тече дословно, већ у варијацијама које сећање мења. Коначно, смисао таквог догађаја није непосредно предочен у епизодичном памћењу, односно, синкретичком сижеу, те је подложен укидању интенционалности и слободној адаптацији (в. Ходел 2011: 27). Другим речима, читалац не може да спозна јединствени смисао у догађајима, па се самим тим одупире концепту велике приче или метаприче која носи увек једну телеологију (Бог, воља за моћ, класна борба, политичка или религиозна пракса било ког типа).

Синкретичност сижеа са фабуларним предметом по принципу сиже = фабула = стварност и илузија поклапања сижејног и ауторског времена у духу јединства времена постоји у знацима као извесни фолклорни рецидив и у роману *Ускок*. Оно што је у историјској поезици било синкретичност сижеа, касније ће добити облик метанаративне интервенције, рецимо, у виду апелативних коментара, којима се лапсуси у мотивацији покушавају изравнати. Примера ради: „Као што ће се бити сјетио поштовани читаоц“ (*Милош од Поцерја*); „Да, читаоче поштовани, то бјеше главом он...“ (*Ускок Јанко*); „Ми ћемо сада са сердаром у Катунску нахију, јер нас приповјетка тамо води...“; „Оставимо их, па свратимо к оној двојници момчади што на главици страже...“; „Можда ће се који читалац запитати у којој је свежи...“ (*Ускок*). Синкретичност сижеа у црногорској прози је само Љубишин манир и рецидив усмених казивалаца блиских Матавуљу, и нема наративни значај какав ће имати у познијим и бољим делима. У роману *Баконја фра Брне* и појединим бокелским приповеткама попут *Бодулице*, *Пијера* и *Дзандзе* и *Ђуре Кокоша*, синкретичност сижеа има стратешки одабрану функцију, а не инцидентну, као у црногорској прози. Њена функција је да остави утисак како „овде као да живот сам себе приповеда“ (Ходел 2011: 13), као да прича није ни потребна мотивација да би била исприповедана, као да „прича која (је) лежала у глави по двадесет и више година (...) читаоцу чини

⁸ Примену когнитивно-научног појма „епизодично памћење“ на роман *Баконја фра Брне* предузео је Р. Ходел, који пак не говори о синкретичком сижеу, већ начину на који се исконско приповедање преноси у меморију и когницију. Овом тезом Ходел поткрепљује закључак В. Глигорића о одсуству моралне, идеолошке и психолошке интенционалности у Матавуљевом роману, да би потом Глигорићеву тезу допунио Лиотаровом постмодернистичком тезом о „метапричи“ или „великим причама“. Ходел држи да „метапричу“ у Матавуљевом роману замењује такође Лиотаров концепт „језичких игара“, које „једна поред друге коегзистирају, а да притом нису повезане једна са другом преко једне надређене структуре (нпр. једним јединственим политичким системом или метајезиком)“ (Ходел 2011: 25).

утисак, да је постала одмах, непосредно са живијех угледа“ (Матавуљ 2008: 37), попут *Буре Кокоша*.

Једна од функција синкретичког сижеа или његовог модернијег деривата је да дозволи пишевој идејној замисли да се креће по својим законима и да поседује властиту интенцију, која оставља утисак да јунаци имају дозволу да учине нешто што писац није намеравао. За *Милоша од Поцерја* Матавуљ тако вели: „Све главне личности бјеху истините и мени добро познате, само што их стављах у оквир у коме се нијесу кретале и нагоним их да раде по мојој вољи. Али тај рад и оквир такође су истинити и мени добро познати, само што су уњекoliko замијењене личности, те, у битности, ништа не бива по мојој вољи, него како је баш било!“ (Матавуљ 2008: 156). Роман *Бакоња фра Брне* Матавуљ је писао са намером да прикаже „како васпитање и прилике утичу на карактер“, намеран да обухвати „цео живот далматински, све сталеже и народ обију вјера“, али је у току писања дошло, како Ј. Деретић примећује (1981: 158), „до разлижења између оног што је писац хтео и оног што је остварио“. И сам крај романа демонстративно истиче смелост главног јунака да се отме вољи писца и његовој намери да га укалупи у оквире васпитног и друштвеног романа, па и романа уопште. Бахтин је, рецимо, опомињао да не треба поклањати безрезервно поверење ауторовим интерпретацијама властитог дела, истичући да нису само јунаци ти који се отимају свом творцу те почну живети сопственим животом у свету, већ се то исто односи и на писца који у различитим животним фазама може другачије доживљавати властито дело.

Поменута функција синкретичког сижеа, текстуална наместо референцијалне интенционалности, постиже се конвенцијом „отвореног“ краја (нпр. *Бодулица*, *Буро Кокош* и *Бакоња фра Брне*), хомогеном језичко-уметничком структуром и изохронијом као поступком маневрисања приповедним временом, које у реалистичкој деривацији синкретичког сижеа постаје опипљиво и успореније, услед симулирања симултаности језика и радње. То, наравно, нису реални временски односи, већ условни али ипак, успорено и репетитивно причање капетана Ђорђа о временским приликама или читање једва разумљиве депеше из Александрије (*Буро Кокош*) изазива комичан ефекат синкретичношћу уметничког и референцијалног времена. Синкретизмом стила и сижеа може се објаснити избегавање неутралног стилског регистра који би раздвојио моделе света приповедача и јунака, услед чега би се пореметила њихова хомогена перспектива. Дијалекатски идиом у приповедачкој перспективи оставља дојам да се наратор не уздиже изнад јунака, већ му парира, прати га у стопу, но не управља њиме. Сва три поступка илузије приповедања дају Матавуљевој прози, поглавито бокелској, покаткад и далматинској, упечатљив ефекат сценичности, хуморне растерећености и вибрантности.

Напоследку, епизодично памћење и синкретични сиже спасавају реалистичку прозу од склоности писца ка рационализацији и исцрпљивању стварности. Традиционална форма романа (васпитног, друштвеног, психолош-

ког) са усамљеним јунаком у форми трансценденталне отуђености, како каже Ђ. Лукач, „исправља“ људски живот и рационализује га увођењем узрочно-последичних мотивација и интенционалности сваке врсте. Ауторска инстанца конструише и намеће неки смисао, те роман, посебице реалистички, може преузети варљиву улогу фалсификовања живота, стварајући илузију исцрпљености у сценарију довршеног животног круга. Роман *Бакоња фра Брне* не усваја такве претензије реалистичке прозе, већ оставља утисак неисцрпности и непрегледности живота који остаје негде изван граница исприповеданог, иза литерарне фикције, што и јесте предност синкретизма у сужејној творби.

ЈЕДНОЧИНСКИ МИКРОСИЖЕ

Поступак отварања сижеа према недовршеној и неисцрпној стварности у фолклоризованој прози црногорског круга очевидан је у одбијању да се у духу епског приповедања и времена један парцијални и оделити фабуларни догађај презентује као целовити, завршени модел стварности. Уместо преображавања партикуларне појаве у апсолутни закон, сведочимо поступку „романизације“ приповедака, процесу иначе супротном епизацији приповедне прозе. На пример, хроничарска приповетка *Учини као Сџрахинић* (1889) била би, са тачке гледишта епске песме о Бановић Страхињи, сижејна варијанта пореклом из истог епског сижеа. Међутим, из перспективе поетике реализма све варијанте постају сасвим други, нови сижеи, што и јесте поступак „романизације“ приповетке⁹ (в. Лотман 1993). Матавуљ је постепено овладавао поступцима правилног укрштања фолклорно-епског и реалистичког сижеа, затвореног епског и отвореног историјског (условно речено, реалистичког) времена, вежбајући перо на првим приповеткама.

Примера ради, фелџонистичка прича *Уместо уводној чланка* (1883) има временску линију која се развија у оквирима хроничарског сижеа, док је веза са историјским временом (1464) установљена тек општим указима на епоху. Дводелна приповетка о слепим синовима Ђурђа Смедеревца и Лазаревим унуцима Стефану и Гргуру Смедеревцу који долазе на двор Иванбега Црнојевића заснована је на народној легенди старој четири стотине година која се наводи као истинита. У другом епилошком делу четири столећа се предочава у летописном пресеку српске историје од Косовског боја до Карађорђа, чиме се апологетски прославља сусрет двају књажевских породица Петровића и Карађорђевића, као наследника породичног сродства Лазаревића и Црнојевића. Романтичарско-ре-

⁹ Процес стварања нових сижеа подразумева да ће доћи до повећања разноврсности и варијативности мотива у реалистичкој прози. Како би се спречила дисперзија мотива и „пренасељеност“ приповедног света, регенеришу се фолклорне сижејне константе и стереотипи, што је дало повода Ј. М. Лотману да постулира тезу о дубокој сродности реалистичке прозе и архаичних форми фолклорно-митолошких сижеа.

торички повишен монолог аутора, изразито тенденциозан, писан је пригодном приликом (венчање кнеза Петра Карађорђевића и кнегиње Зорке, кћерке кнеза Николе) и прославља историјски континуитет и братство два племена истог народа. Фабуларна радња се, дакле, смешта у условну епоху у далекој прошлости, док је сижејно време приповедања увезано са савременим добом. Немогућност хомогенизовања фабуларног (затвореног епског) и сижејног (отвореног историјског) временског поретка резултирало је одсуством онтогенезе од стадијума протосижеа до естетски обликованог сижеа. Фелтонистичка прича остаје на стадијуму протосижејне грађе (ванлитерарни прототип о удаји синовике Ивана Црнојевића), што ће рећи, пука варијанта народне легенде без удела фикцијске имагинације, еклатантан пример прозе супротне Матавуљевој зрелој „реалистичкој ђуди“ која пише приче вођене варијативношћу реалистичког сижеа и без наметнуте тенденције стереотипног епског сижеа (в. Матавуљ 2008: 154). У приче које су без идеје и са тенденцијом, дакле, форме испражњене од садржине, спада и приповетка *Светла осветла* (1886), осредња и шаблонска скица о крвној освети, како је зове Латковић (1940: 112), истинити догађај о освети и предаји Миње Кадовића и убиству Бећир-бега Писјака. Као и у приповеци *На Багњи дан*, Матавуљ је и овде написао политички тенденциозну цртицу, подстакнут тада актуелним променама, али нимало заинтересован за танчине сижејне естетике.

Као међуфазу наводимо приповетку *Ко је бољи?* (1888) у којој се примећује помак од протосижеа према сижеу који писац сам конструише, уместо да га тенденциозно имплементира. Сиже приповетке *Ко је бољи?* је, према Латковићевом истраживању, пореклом из списка Павла А. Ровинског *Географическое и етнографическое описаніе Чернојоріи*. Описујући карактерологију Црногораца, Ровински се задржава на препознатљивој особини Црногораца, честољубљу и пренаглашеној жељи за одликовањима, илуструјући је аутентичном анегдотом о својеглавом младићу који се такмичи са славним јунаком Новаком Рамовим. Сиже ове анегдоте је Матавуљ вероватно позајмио од Ровинског, дајући јој, додуше, комични и лагани тон, а самим тим и незнатно измењен смисао. Већ је слобода са којом се Матавуљ упустио у благокомичну обраду етнографизма видан напредак у овладавању литерарном формом.

Следећи стадијум у сижејној онтогенези представља конструкција фолклоризованих сижеа. Уколико се образују из неколико епизода, у складу са променом места радње или функције јунака, показиваће тенденцију предикативности мотива, из којих се, као из предиката, непосредно извија сижејно приповедање. На пример, мотив демонске силе у *Воденим силама* или *Червљином злочинству* је релативно самосталан и довршен фрагмент сижеа који је предикативан, тј. покреће радњу, те својом самодовољношћу и динамиком запоставља непредикативне елементе у приповедању, дескриптивне, рефлексивне мотиве статичног типа. Пишући о предикативности мотива по узору на синтаксичку клаузу, Ј. Мелетински је предложио да се мотив посматра као

једночински микросиже. Пошто је мотив предикативна основа за развијање сижејног приповедања, од њега као радње-предиката зависе актанти (агенс, пацијенс) и њихов број, због чега се за једночински микросиже најчешће бира анегдотско приповедање и поступак развијања пословица, народних изрека, загонетки и паремија, где је субјекат (јунак/агенс) потпуно потчињен и зависан од предиката. Рецимо, приповетка *Ново оружје* се затвара набрајањем пословица од којих се очекује да резимирају радњу из њих развијену: „Ми смо, болан, људи прости, али ми рекосмо: да се „не мјере људи пеђу, него памећу“; да „памет царује, а снага кладе ваља“; да „више ваља знати, него имати“; да „бој не бије свијетло оружје, него срце у јунака“ (...)“ (Матавуљ 2006: 170). Сиже приповетке *Завођанка* се образује на поступку патетично-сентименталног развијања црногорских паремија, фраза и сталних епитета из народне лирике, корпуса микротекстова који се преузима некритички и дословно, са намером да се предочи патријархално-херојски морал црногорског етоса¹⁰. Употреба микросижеа у поступку развијања микротекстова, наслеђена вероватно од Љубише, није страна Матавуљу, али ваља нагласити да је фолклоризовани једночински микросиже у чистом облику готово немогуће наћи у прози српских реалиста, осим ако није реч о приповедању „на народну“.

Како изгледа мотив у једночинском микросижеу, тј. предикат од којег зависе агенс, пацијенс и њихов број види се јасно у *Воденим силама*: ђаво и ђаволов шегрт (актанти) – нечисте силе (предикат) – жртва (пацијенс) и у *Чеврљином злочинству*: три сина и кћи (актанти) – нечиста сила, жена (предикат) – отац (пацијенс). Како фолклоризовани једночински микросиже не може у поетици реализма постојати у чистом облику, у приповеткама фолклорног залеђа микросиже захтева тема-рематско јединство.¹¹ Посреди је мотив који не садржи само познати елемент (*шеме* из познате фолклорне традиције), већ саопштава и нову информацију (*рему* из реалистичке мимезе). Сиже се образује од *шеме* (фолклорно маркирани догађај, место, време, јунак) која се, затим, трансформише у контексту нове ситуације-*реме* из реалистичког проседеа. Наводимо три примера. Психолошка и неепска (нехеројска) мотивација епског мотива неверне жене у *Учини као Сјрахинић*; психолошка мотивација на граници са нуминозном мотивацијом фолклорног мотива вештице у *Чеврљином злочинству*; психолошко-социјална мотивација фолклорног мотива ведогоње у *Воденим силама*. Прича *Здухач* је изузетак из наведене сижејнотворачке прак-

¹⁰ Склоност ка микросижеима, досеткама, старинским шалама и предањима у прози црногорског круга била је природна последица Матавуљевих познанстава са вештим усменим приповедачима, црногорским војводом Машом Врбицом, војводом Марком Миљановим и Стевом Вицковићем (в. Матавуљ 2008).

¹¹ *Тема-рематски* принцип предикативности мотива, о којем се пише у савременим сижеолошким студијама, изворно потиче од двочланог модела А. Веселовског (а+б) и Ј. Мелетинског (в. Тюпа В. И., Ромодановская Е. К. „Словарь мотивов как научная проблема“. *Ош сюжестя к мойшву*. Новосибирск, 1996: 8).

се. Упркос томе што садржи једночински микросиже пореклом из демонолошких предања, он остаје само на нивоу теме или протосижејног материјала, али та грађа не добија адекватну наративну форму тема-ремаатског јединства, тј. уобличени сиже са мотивацијом.

Предикативност сижеа у прози фолклорне провенијенције могла би се у грубој и само условној скици раслојити на троделну схему, јер се већина сижејних предиката са лакоћом може уклопити у три семантичке групе. Прва је везана за конфликте проистекле из сродства или његовог губитка (муж, жена, мајка, син, љубавник, кум, итд) – *Чеврљино злочинство*, *Како се Лајинче оженило*, *Краљица*, *Света освети*, *Покајан тријех*, *Учини као Сирахињ*. Друга је везана за конфликте који су условљени социјалним статусом или професијама јунака, примерице, *Завођанка* и *Вогене силе*. Тако се у потоњој демонолошки ореол око ведогоње Ловрића и гогољевски „кочоперног ђавола“ Сепе на рубовима приче раскринкава (а можда и не) као смишљена опсена криминалне организације. Трећа семантичка група везана је за конфликте условљене понашањем јунака (нпр. грешник, злочинац, блудни син, коцкар, интригант, меланхолични егоиста и сл), но узев у обзир ригидни етос црногорске средине и Матавуљев положај у њој, овај тип конфликта изостаје из црногорске прозе, али се може наћи далматинским причама *Чеврљиним злочинствима* и *Ускрсу Пилија Врлеи*. Док је у фази фолклоризованих прича тема-ремаатски мотив микросиже, тј. сижејнотворачка јединица из које се развија сиже, у зрелој фази Матавуљевог приповедања исту сижејногену функцију ће преузети други елементи: стил, морфологија јунака и инваријантни мотиви из богатих литерарних залиха европске књижевности.

У фолклору нема временске перспективе коју диктира инстанца аутора, јер аутора нема, те је уобичајена мимикрија одсуства ауторске позиције, а самим тим и фиксне временске перспективе у Матавуљевим фолклоризованим причама замењена оптиком непоузданог ја-приповедача-сведока и аукторијалног приповедача, који свакако нису затворени према историјској димензији. То је очевидно у колебању приповедног времена које појединим прозама фолклорног израза даје извесну дозу фатализма и недоречености модернијег сензибилитета. Фолклорно време се захваљујући својој затворености може унедоглед понављати, међутим, бескрајну поновљивост фолклорног сижеа Матавуљ замењује, у причама попут *Вогених сила* и *Чеврљиној злочинствима*, фаталистичком једнократношћу која уноси пригушен и загонетан тон трагичке предодређености.

Примера ради, последица поигравања временским порецима фолклорног, репетитивног и историјског, нерепетитивног времена у *Чеврљиним злочинствима* је преображавање фолклорне фантастике о „моранама, видинама, вјештицама, вједогоњама, здухачима“ у наговештај психолошке и нуминозне фантастике. Тога ради се одбацује фолклорно-митски однос према свету, који је највероватније обележавао народну причу наслеђену од пишчеве мајке, а место се уступа

загонетној недоречености постигнутој помоћу удвојених перспектива (колективна/персонална) и удвојених мотивација (фолклорна/реалистичка). Преображај фолклорног микросижеа у психолошки сиже почиње оног часа када писац у подтексту и наслову приче укаже на свој однос према фолклорној фантастици демонолошких предања и народних прича. Измена упитног наслова из прве варијанте (*Je ли се Чаврља оїријешио?*) у наслов обележен негативном аксиологијом (*Чеврљино злочинство*) наговештава одговор на питање да ли је Марија Крњајићева вештица, још пре него што је приповетка почела. Уместо обраде мајчине фолклорне варијанте о злој жени урокљивих очију, чије се смакнуће не би могло сматрати злочином јер би било колективним одобравањем подржано, у другој редакцији се Чеврљин чин крвничког смакнућа снахе отворено назива злочинством. Томе треба придодати и сижејне елементе помоћу којих се из једночинског микросижеа *аїенс – моїтив/їредикаїї – їациїенс* развија аутохтони психолошки сиже. Он се не може етикетирати као фолклорна варијанта, јер потоња не подржава: (а) позиционирање негативног јунака у морфолошки повлашћен статус наслова; (б) искупљивање Чеврљиног непочинства грешношћу снахе; (в) осветљавање хумане стране преступника приказивањем генезе злочинства и предочавањем могућности да је можда патња разлог злочина; (г) лик Чеврље страда на крају, осуђен на дванаест година робије, док је мало вероватно да би фолклорни сиже о прогону и убиству вештице могао као кулминацију имати страдање јунака-спасиоца колектива. Све скупа донекле сугерише да писац узима у одбрану јунака, што непочинство чини разумљивијим и оправдава читаочеву попустљивост према антијунаку. Може се закључити да у процесу овакве „романизације жанрова“ варијанта фолклорног сижеа постаје нов, уметнички самосвојан сиже, обликован са децидираним моралним ставом, а не варијанта фолклорног сижеа која би уносила у стварност „митски однос питањем о стварном и нестварном“ (Кораћ 1982: 41). Са жанровске позиције која не припада поетици реализма, рецимо, демонолошког предања или „народне бајке о злим удесима које чини вјештица или зла вила“ (*нав. дело*), *Чеврљино злочинство* би могло бити варијанта фолклорног сижеа. У том случају, ипак, у њој не би могао опстати тема-ремаатски микросиже где је тема вештица, а рема психолошка фантастика, већ само тематски, што овде није случај.

ПОЛИВАРИЈАНТНИ И МОНОВАРИЈАНТНИ СИЖЕ

Једна од могућих типологија сижеа у Матавуљевој прози претпоставља разликовање моноваријантног и поливаријантног сижеа. Моноваријантни сиже је схема која подразумева да се догађај десио једанпут, искључиво у једној варијанти, што је својеврсни начин постизања миметизма у цртицама, сликама, путописним приповеткама, етнографским и историјским романима и приповеткама, календарским причама или пак прози која је условљена традиционал-

ним кодексом понашања и моновалентном етиком, на пример, у црногорским етосом строго омеђеној прози С. М. Љубише, М. Миљанова и С. Матавуља. Спрам тога, у поливаријантном (потенцијалном) сижеу један догађај постоји у неколико варијаната, те питање „Шта се заиста догодило?“ звучи несувисло. Такво питање тражи веродостојност, „копију“ животне стварности, а управо она у поливаријантном сижеу постаје упитна. Минимални услов за образовање поливаријантног сижеа или потенцијалног ауторског сижеа постоји већ при увођењу традиционалних књижевних мотива који у даљем развоју догађаја изневеравају књижевном праксом стечена очекивања. Поливаријантни сижеи постају плодносни у поетици гласина (нпр. *Др Паоло, Ђуро Кокот*), тј. „јавној речи која је маска (лаж) за стварно збивање“ (Иванић 2007: 291-292) и, такође, у типу војника-хвалисавца који, са тим у складу, „лаже и паралаже“ (нпр. *Пошљедњи вишезови, Ђукан Скакавац*). Поливаријантни сиже се врло често образује када се аутор двоуми око судбине јунака, те отвара неколико сижејних могућности којима се смрт или друга фатална околност може тумачити.¹² Још један могући начин откривања поливаријантности сижејног приповедања је праћење онтогенезе сижеа (период постепеног уобличавања сижеа од идеје до материјализације у тексту), која би се донекле могла посматрати као подниво генетичке критике. Онтогенеза сижеа се прати поређењем редакција и посебно је погодна за писца, попут Матавуља, који испољава склоност ка сажимању, а заправо све пажљивијем сакривању сижеа. Пожељна је свакако у случају када текст има два или више расплета који су пуноважни, уколико писац није начинио коначни избор, или пак има алтернативне расплете, од којих је један коначни (нпр. лик Ђуре Кокота из истоимене приче писац усмрћује у првој редакцији, да би га у коначној, прерађеној варијанти оставио у животу, здравог и чилог, потпуно мењајући расплет).

Поливаријантни (потенцијални) сиже видан је и у случају када Матавуљ упощава историји естетике добро познату *non finito* технику, за шта је репрезентативан пример *Бакоња фра Брне*. Или, у ређим случајевима, када се читаоцу препушта задатак да по свом нахођењу заврши и домисли дело у потенцијалним недописаним наративима у *Београдској деци* или дискутабилном питању да ли Аранђел у *Аранђеловом угесу* страда у реци (самоубиство) или се спасава бекством. Укратко, поливаријантна сижејна схема подразумева контин-

¹² Иначе, ту наративну стратегију је Лаза Лазаревић препознао као изразито учинковићу, особито у приповеткама *Вернер, Швабица и Вешар*. У том контексту поступак је препознат (Иванић 2007а: 169-179), али изван сижејне естетике, а у склопу: постојања могућих а ненаписаних приповедака Л. Лазаревића, у скицама и парафразама фабула у пишневој заоставштини; скриптибилног хронотопа, где је „реална једино прича и причање, све друго је производ маште причаоца“ (Иванић 2007: 291-292); јунака чији се идентитет помера према полицентричности у моделу света који је све мање конвенционалан а све више плуралан, па не потврђује стварност, већ је алтернира са паралелним световима.

генцију, односно, контингентни догађај који се „десио, иако је могао и да се не деси“ (Лотман 1970: 285), док би контингентни сиже укључивао догађаје који нису нужно ни могући ни немогући, који се могу али не морају остварити (сижејна контингентност, подсетимо, за Аристотела значи да оно што се замишља може бити и не бити).

Смисао поливаријантног сижеа је – дозволити раскорак између пишчеве намере и немогућности да је се држи, прихватити неспоразум писца са самим собом и чињеницу да пишчева реч није коначна критика књижевног дела, не дозволити критичарима, историчарима књижевности и читаоцима да тврде како поуздано знају шта је „писац хтео да каже“. Наиме, поливаријантни сиже увек апелује на укидање фатализма и детерминисаности, што је морало одговорати Матавуљевој сензибилитету и урођеној омрази према сваком детерминизму (в. Матавуљ 2008: 10). Сократова мисао из *Гозбе* како би један писац требало да уме да напише и комедију и трагедију, толико је опречност осећања нужно својствена естетском утиску, у далекосежнијем читању може постати и питање поливаријантних перспектива (нпр. човеков приватни живот, али и историја цивилизације, у сваком тренутку су пуни опречних могућности). Богато пространство сижејних могућности није дужно да се у реалистичкој прози преобрази у „реалну“ радњу. Велико „може бити“ као могућа паралелна сижејна линија која покушава да предупреди детерминизам судбине јунака скреће на себе пажњу у *Баконија фра Брну* и причама са недореченим, лажним или нултим крајем (*Аранђелов угес*, *Повареша*, *Ђукан Скакавац*, *Пошљедњи вићезови*, *Ђуро Кокош*, *Дијов Ђосао*). Напоследку, откривање вероватних, потенцијалних сижеа постоји са циљем да подстакне читаоца на мисао „могло је бити другачије“ и да га наведе да пронађе конструктивно присуство могућих исхода који нису уобличени у тексту *sensu stricto*, али неупитно постоје¹³.

У приповеци *Учини као Страхинић*, рецимо, поливаријантни сиже је транспарентан како из текста, тако и из Матавуљевог запажања да „Бановић Страхинића није први ни једини јунак који је својој неверној љуби опростио живот“ (Матавуљ 1969: 445). Сиже приповетке истовремено припада историјској садашњости и епској прошлости, а његово значење се подваја и проблематизује, пошто се мотив опраштања неверства приказује истодобно и паралелно посредством епског сижеа о стереотипној племенитости хероја, психолошког сижеа којим се херојски чин опроштаја и одласка у битку представља антихеројски, као самоубиство, и хроничарског неепског сижеа о тобожњем правдољубљу црногорских племена које се раскринкава као криминална активност. Док је сиже о почињеној прељуби у окриљу црногорског племена у *Учини као*

¹³ Поређења ради, наводимо неколицину примера поливаријантне сижетике у српској реалистичкој књижевности: полемика са историјским чињеницама, са биолошким детерминизмом, са догађајима који су окоштали у литерарним конвенцијама, отварање текста према вансижејној или још неартикулисаној сижејној могућности, поигравање полидијегетичким нивоима итд.

Сѣрахинић развијен у поливаријантној схеми, у приповеци *Покајан ѿријех* (1895) развија се у моноваријантној схеми. Ислеђивање виновника ванбрачног односа у кругу црногорских главара окончава се одлуком да се жена, која је ванбрачним односима прекршила кодекс исече на комаде или да се каменује. Са намером да се предочи црногорски кодекс понашања, који прописује жртвовање једног члана колектива како би се избегла божја казна и страдање мушких чланова заједнице, сиже се обликује око догађаја који може имати само једну варијанту. У окриљу црногорског морала догађај ванбрачног греха и жртвовања је изузетак, ексцес који се увек једнако решава, те му приличи искључиво моноваријантни сиже. У извесном смислу може се уочити правилност и предвидљивост у црногорским причама. Матавуљ по правилу користи моноваријантни сиже када је непосредни повод за писање тенденциозно описивање црногорског морала, кодекса части, породичне и војничке хијерархије у духу Марка Миљанова и Стефана М. Љубише, а ту релативизму места нема.

Учини као Сѣрахинић је необичан изузетак, који додатно изненађује уколико се зна да је поливаријантни сиже био обликотворан за предочавање фактичког догађаја. Наиме, у питању је једна од две приповетке коју је Матавуљ, како и сам бележи у *Биљешкама једној ѿисца*, засновао на анегдоти М. Миљанова, који је опет са своје стране „приповедао само истините догађаје“, закључује Латковић (1940: 115). Латковић, с тог разлога, претпоставља да је догађај истинит и у Матавуљевој приповеци, као и онај у *Покајаном ѿријеху*, по свему судећи, другој коју је чуо од Миљанова. Будући да се поливаријантни сиже креће у флуидном простору релативизма (социјалног, етичког, историјског, психолошког, религиозног), разумљиво је зашто је предочавање њему супротног детерминизма, фатализма и ригидности атавистичког црногорског света Матавуљ морао извести посредством моноваријантног сижејног модела, коме припадају и *Завођанка*, *Ново оружје* и *Светиа освейиа*. Моноваријантни сиже у већини прича из црногорског круга укида вишезначност која увек искушава естетско осећање неодлучношћу између једносмисленог и двосмисленог читања, те тиме укида и јемство поновног враћања тексту. У причама са моноваријантном схемом не постоје места алтернативе, као што не постоје ни у црногорском погледу на свет којим влада затворена, централизована и ограничена птоломејевска језичка свест, како каже М. Бахтин. Читати унивокално зацело је једина могућност, условљена понајпре црногорским етосом а потом и њиме ограниченим избором сижеа.

Са друге стране, идентични књижевни мотиви социјално стигматизоване љубави и жртвовања радикално ће се променити када пређу из моноваријантне у поливаријантну сижејну схему, што је у складу са променом семиозиса – од црногорског детерминизма до медитеранског релативизма и адогматизма. Приповетка *Љубав није шала ни у Ребесињу* (1888), на пример, својим шекспировским релативизмом евоцира *Сан леиње ноћи* те нескривено опонира моноваријантној, ригидној сижејној схеми *Покајаној ѿријеха*. Насупрот црногор-

ским причама са унивокалним сижеом о људском жртвовању стоје приповетке *Ускрс Пилија Врлеје* и *Пилијенга*, речитији примери поливаријантног сижеа. Жртвовање члана колектива у црногорском етосу подразумева учињен грех и утврђену кривицу за којом одмах следи кажњавање у складу са нарушеним друштвеним и моралним корективима. Међутим, када се семиозис промени и писац пређе у далматинско залеђе, дотада сигурне и бескомпромисне забране губе непоколебљивост монохроматског схематизма и бивају нарочито проблематизоване, било у сфери етике, било религије.

Узмимо као пример мотив жртвеног јагњета, жртве која није починила хамартију. Жртва је по правилу амбивалентног профила, није неко од „наших“ (јер би тај избор захтевао освету), а не сме бити ни неко из „туђих“ (јер насиље губи свој потенцијал), већ је и „наш“ и „други“, неко ко је и сличан и није сличан нама (странац, иноверац; телесна, душевна, етничка, социјална „абнормалност“, позитивна или негативна). Циљ жртвовања је враћање мира у насилну заједницу¹⁴. У црногорској прози Матавуљ развија мотив жртвовања моноваријантном сижетиком а у далматинској поливаријантном сижетиком. Разлог томе је што у црногорској прози колективно миметичко насиље не добија проблематизацију коју насиље иначе покреће, наиме, питање оправданости универзалног, митског или антрополошког механизма контроле и самозаштите друштва од властитог насиља (религијског, политичког или етничког) жртвовањем изабраног појединца. Као цивилизацијски феномен жртвоприношење је одувек третирано као локализовано насиље над жртвом којим се искупљује колективно аутодеструктивно насиље друштва над самим собом. Међутим, како се писац ни за тренутак не упушта у проблематизацију феномена миметичког насиља, већ га прихвата као нормалан поредак живота, трагички модус у том кругу приповедака не може опстати. О томе говори чињеница да писац не одабира приповедача који би сведочио из позиције прогонитеља, жртве или сведока. Прогонитељски текст (културни и антрополошки митови) оправдава насиље, приказујући жртве као кривце, на шта је указао Р. Жирар (1982; 2004), док је библијски и јеванђелски текст, који пишу сведоци, као и мемоарски, демистификација невиности жртве над којом се врши културно насиље.

У далматинској причи *Пилијенга* писац обликује мотив жртвеног јагњета у модусу трагичке ироније, која нема разрешење ни катарзу, јер се нискомиметска иронија и високомиметски мит раздвајају на супротне стране. Мотив жртвеног јагњета (фармакоса) је у *Пилијенди* типична или случајна жртва која није ни невина ни крива, јер није починила хамартију, истовремено означавајући „отров и противотров, болест и лек, и коначно сваку супстанцу која има

¹⁴ Миметичко насиље или жртвовање је, према тези Р. Жирара, социјално условљени механизам у којем насиље није унутрашњи индивидуални порив појединца, већ имитација модела насиља који је виђен код другог као пример заједници. Тријадни механизам спречава унутрашњи распад заједнице по принципу: миметичко насиље – жртвоприношење – жрвено јагње.

повољно и неповољно деловање, у зависности од случаја“ (Жирар 1990: 104). Матавуљ развија мотив неколицином приповедних техника које одбијају идеју колективног миметичког насиља. Као антрополошки феномен оно преиспитује историју, политику, антропологију прогона, покрећући сложен проблем универзалног (митског, библијског, антрополошког) механизма контроле и самозаштите друштва од властитог насиља – религијског, политичког или етничког – жртвовањем изабраног појединца. Жртвоприношење је искупљење колектива: локализовано насиље над жртвом искупљује колективно аутодеструктивно насиље друштва над самим собом, на чему се заснива Р. Жирарово тумачење Јововог страдања. Трагички модус *Пилијенге*, међутим, не проблематизује питање миметичког насиља над недужним појединцем из перспективе жртве или сведока (попут јеванђељских текстова), већ се мотив жртвеног јагњета обликује у модусу трагичке ироније која је својство ауторске позиције и овде нема разрешење ни катарзу, јер се нискомиметска иронија аутора и високомиметски мит јунака раздвајају на супротне стране. Страдање које није последица нечега што је лик Пилипенде учинио, већ резултат онога што јесте („сувише људско биће“) стоји насупрот искључивању невинне жртве из људског друштва, што је несагласна иронија (Фрај 2007: 54). Другим речима, у *Пилијенди* се несагласно (карактер – казна) и неизбежно (патња), који су у трагичком модусу иначе удружени, раздвајају на противне полове ироније а према диктату реалистичког писма. У том случају се сви покушаји да се некаква кривица припише фармакоску претварају у достојанство невинности, што и јесте образац трагичке ироније. Изразито захтевни модус трагичке ироније образује се у *Пилијенди* када се мотив жртвовања фармакоса нађе у преплету контингентних догађаја који, како је поменуто, нису нужно ни могући ни немогући, могу се остварити али не морају, те је каиролошки модел времена идеалан за нулти интервал трагике – за очекивање трагичког догађаја који ће се можда десити, а можда и неће. С тим у виду, развијање сижеа људске жртве у *Пилијенди* потиче како из различитих временских модуса, тако и из разлике између типова заплета. Пошто сижејни заплети обухватају не само делање, већ и трпљење, подразумева се да су јунаци не само активни, делатни чиниоци, већ и пасивне жртве. Димензија пасивности трагике овде је блиска поетском дискурсу, пре свега елегији и ламенту. Отуд је третман мотива људске жртве у *Пилијенди* условљен разликом између миметичке функције заплета и референцијалне функције заплета или метафоричке редескрипције. Миметичка функција заплета коју Матавуљ одбацује образује се око миметичког насиља, тј. заплет преовлађује у пољу делања и времена, те сасвим очекивано образује трагички модус. Метафоричка референција заплета у причи преовлађује у пољу трпљења, те се у редескрипцији трагичке ироније Матавуљево приче „све трагично у животу некако изравна у неко потмуло трпљење и подношење, а често и у комику и гротеску, када се у сукобу са стварношћу људска уображења, илузије, прецењивања, снови и идеали, разбију, расплину и изроде у пуко млатарање у простору“, како је тим поводом приметио

већ В. Петровић (2003: 431–436). С тим у виду, разлика између сижеа људске жртве у црногорској и далматинској прози потиче како из различитих временских модуса, тако и из разлике између типова заплета. Пошто сижејни заплети обухватају не само делање, већ и трпљење, подразумева се да су јунаци не само активни, делатни чиниоци, већ и пасивне жртве.

Сходно реченом, сижејна конструкција *Пилијенге* заснива се на начелу контингенције, односно, контингентних догађаја који нису нужно ни могући ни немогући, који се могу али не морају остварити, који су се десили, иако су могли и да се не десе, што значи да, подсетимо на Аристотела, оно о чему се приповеда може бити и не бити. Свеприсутни видокруг како „чињенице нису нужно ни тачне ни нетачне“ или „могло је бити другачије“ не дозвољава читаоцу Матавуљеве прозе да трагичне конфликте третира као нужност предвидљивих исхода. Услед тога, његова проза готово никада неће бити поприште трагичких колоплета, већ се конфликти премештају у сферу непредвидљивости. Матавуљеви јунаци не прихватају фатализам, догматизам и детерминисаност; његовој далматинској прози, пише Андрић, „продужује се живот потрпавањем противречности, привременим гушењем или растављањем супротности и тако се, што је главно, одлаже сукоб и обрачун (...) супротности расту и бројем и интензитетом, све се више заоштравају и све се теже мире, али до судара не долази. Неминовни тренутак обрачуна одлаже се, рок судара се продужује“ (Андрић 1976: 148–149). За разлику од Андрићевог модела света, где трагика тријумфује у оштрим сударима противречности, почесто сурово разрешеним, у Матавуљевој прози трагика стидљиво опстаје тек као очекивање трагичног догађаја који се назире само у извесном међувремену и међупростору и који се, напослетку, контингенцијом може избећи. Често је трагички догађај у Матавуљевој прози констелација противречних елемената (трагичко – нетрагичко разрешење; трагични – комични расплет) која дозвољава виртуално постојање могућности другачијег расплета, изван садашњости текста (нпр. несагласје између искључивих, несвакодневних узрока и тривијалних последица у бокелским приповеткама; контраст између фабуле и сижеа, теме и њене интерпретације у далматинским приповеткама; несагласје између тривијалних узрока и искључивих а поражавајућих последица у београдским причама). Реч је о склоности ка наглашеном контрасту, заснованом на контрапунктирању најмање две опонентне сижејне линије, једне која носи трагички или бар озбиљни потенцијал и друге која носи нискомиметски и (у бокелским приповеткама) најчешће реализовани потенцијал. Иво Андрић је нотирао те притајене конфликте у приморској прози, примећујући да се у њој „трагедија избегава свуда и по сваку цену, али зато над целим тим светом лебди и траје једна општа трагедија наопаког и у ствари већ осуђеног живота пуног противречности, а без сукоба и без пречишћавања које би сукоб донео“ (нав. дело: 149).

Трагички догађај у далматинској прози никуда не води и ни за чим не следи, не распоређује се на раније и касније, већ је нулти интервал. Разлог

неодрживости максимализма и апсолутизма Иво Андрић је јасно препознао у чињеници да „у Матавуљевим приморским приповеткама увек побеђује живот, такав какав је, са својом неуништивом тежњом за трајањем по сваку цену. Нема смртоносних љубави ни бескомпромисних ставова ни доследних побуна ни безизлазних ситуација, нема неумитне трагике“ (нав. дело: 148). Матавуљ је свакако имао дискретан осећај за трагику у књижевности, али је није често изражавао нити уносио у уобичајене сижејне обрте. Смисао за трагичко искуство препознавао је првенствено у оскврнућу лепоте, не у смрти, конфликту или драматизму зла. Трагика је у Матавуљевој прози условљена одређењем за контингенцију и непредвидљивост догађаја, за избор каиролошког времена и позиционирање трагичког догађаја у међувреме и међупростор, док у Андрићевој прози трагику условљава, сасвим супротно, нужност догађаја који су услед позиционирања у хронолошки континуитет подложни предвидљивом исходу.

Разлика у третману трагичког овде се посматра са позиције саодноса времена и приче, у духу познате дистинкције између хронолошког и каиролошког времена. У поетици црногорске прозе хронос је доживљај времена као мере трајања, припада класичним физичким законима прошлости и будућности, нормама објективно-мерљивог календарског времена које не може успоставити ред и правилност у трагичним догађајима, ни историјским ни свакодневно-приватним. Каирос далматинске прозе је време садашњег тренутка, настаје изненада, непредвидљиво и кризно, то је тренутак откровења када не постоји ишчекивање ни чекање трагичног часа.

Поступак приказивања трагике у поетици Симе Матавуља условљен је и жанровским модулацијама. Наиме, приповетка се (у ширем смислу, тј. цело подручје кратке прозе) грана у два биполарна модела, новелу (строга конструкција, формална затвореност, фабуларна хомогеност и драмска градиција) и приповетку у ужем смислу (епска ширина, фабуларна нејединственост, отворена форма слободног приповедања са дигресијама, покаткад лиризацијом, истицање самог феномена причања које понекад не мора имати краја). Матавуљ се не одређује за епски модел приповетке и њену слободу „приче без краја“ која, по правилу, пружа отпор новелистичкој затворености, иако је не напушта сасвим (Вјежбицки 1985: 283–288) и такав епски модус је увек пред изазовом новелистичке прецизности која о трагици уме да приповеда лаким дахом. Епски модел приповетке покрива, с друге стране, Матавуљу неблиске уметничке поступке, попут идејног тематизовања противречности и њиховог неминовног пречишћавања сукобом, потом, хронос као временски модус и, напоследку, систем миметичке референције који је условљен претходним двама факторима.

Хронос обухвата догађаје којима приповедач у црногорској прози може управљати и које може предвидети; користећи се њиховим континуитетом може вратити правилност у хаотични хронолошки поредак и ослободити читаоца мука реконструктивног читања времена. Овај временски поредак доз-

вољава, између осталог, сваки облик максимализма или сензационалистичке обрте, на којима се у црногорској прози није штедело. Каирос, међутим, обухвата догађаје којима приповедач не може управљати нити их предвидети, али то није ни потребно, јер писац препушта читаоцу врло захтеван посао читања времена наопачке. Време не тече од прошлости ка будућности, већ се преокреће природни ток времена учитавањем краја у почетак наратива, те читалац мора доћи до смисла реконструкцијом ненаративизованог времена прошлости и будућности (хронос), ослањајући се само на наративизовани тренутак садашњости (каирос). Разлог неодрживости хроноса, а самим тим и било каквог максимализма и апсолутизма Андрић (1976: 148) је препознао у животном витализму јунака који трају по сваку цену, не марећи за клишетиране смртоносне љубави, револуционарне побуне и не верујући у безизлазност ситуације, те ни не узимају учешћа у неумитној трагици.

Услед укидања поретка хроноса који приморава делатне јунаке на активизам, отвара се простор за димензију пасивности трагике која је неизвесна, а блиска поетском дискурсу, пре свега елегији и ламенту. Разлика између сижеа људске жртве у црногорској (нпр. *Покајан тријех*) и далматинској прози (нпр. *Пилијенга*, *Ускрс Пилија Врлеише*) потиче, као што је поменуто, из разлике између заплета делања и заплета трпљења, отуд је разлика између истог мотива људске жртве у црногорској и далматинској прози разлика између миметичке функције заплета у првом случају и референцијалне функције заплета или метафоричке редескрипције у другом случају. Миметичка функција заплета се у црногорској прози образује око поља делања и хроноса са активним и делатним јунацима, док метафоричка референција заплета у далматинској прози преовлађује у пољу чулних и трпних стања, како пише П. Рикер (1993: 7). У црногорски модел света се не уклапа контингенција приповедања која, по природи ствари, одриче фатализам, догматизам и детерминисаност до којих јунаци ове прозе грчевито држе. Закључци попут: „чињенице нису нужно ни тачне ни нетачне“ или „могло је бити другачије“ нису уобичајен хоризонт очекивања, већ је управо нужност, донекле и предвидљивост исхода поприште свих сижејних колоплета. У далматинској прози читалац неће доћи у сличну ситуацију и та непредвидљивост је један од фактора који образује херменеутички императив овог круга прича.

Приповетка која стоји на самој граници између црногорског и далматинског циклуса, односно, између два типа сижејног заплета о мотиву људске жртве је ванредна прича *Снаја без очију* (1894, 1908). Њен заплет је хибрид делања и трпљења преплетених у јунаку капетану Мићи Горчиновићу, активном и пасивном учеснику радње, делатнику и жртви. Подвојеност заплета и јунака се најбоље оглашава у ведром приповедачевом коментару о капетану, „може бит’ да је ударен, а опет може бит’ да ти човјек има баш од нарави моћ којом свачему ухити смијешну страну!“, који ће сменити неочекивани исход: „Сјутрадан око поноћи у једној соби официрског одјељења дубровачке војене болнице,

пуцањ разбуди послугу и једнога љекара... Људи дотрчаше и констатоваше да се убио пензионисани капетан Горчиновић, који је тога дана примљен био на лијечење!“ (Матавуљ 2007: 239). Расплет *Снаје без очију* је могао бити исход *Пилијенге*, да се писац определио за заплет делања уместо трополошко-дискурзивног типа заплета. У *Снази без очију* се укрштају миметичка (устанак у Херцеговини, 1875) и референцијална функција заплета (самоубиство), да би се са приповеткама из далматинског живота Матавуљ определио највећма за други тип сижејног заплета. Стога је у *Пилијенди*, али и далматинским причама уопште узев, трополошко-дискурзивни тип заплета средство за „реконфигурисање нашег збрчканог, безобличног и у извесној мери немуштог временског искуства“ уз помоћ фикције (Рикер 1993: 7). Што значи, за временски дистанцирано и од импресија прочишћено искуство, које писац у црногорском периоду писања није могао одржати услед пристрасне тенденциозности актуелног политичког тренутка.

На фикцијску стварност у приповеткама са поливаријантним сижеем се сасвим слободно може гледати као на *јегну од* реализованих могућности, једну од могућих стварности која није нужна, јер у себи носи све друге могућности, те ниуколико не исцрпљује сву стварност. Поједине Матавуљеве јунаке (*Пилијенда*, *Повареша*, *Аранђелов удес*, *Ђукан Скакавац*, *Пошљедњи вишезови*, *Бакоња фра Брне*, итд) сижее не може исцрпети до краја, јер су јунаци у настајању, истовремено у делатном и трпном модусу, а заплет у миметичком и метафоричком, трагичном и ироничном, стога, оно што се са њима *није* догодило такође представља извесну стварност нереализоване могућности. Она постоји у наративу као траг пишевог промишљања о свему што се може догодити, као друга сижеејна линија која се може звати *моући сижее* (М. Бахтин), *сижеејно иросирансијво* (Ј. Лотман), (*још*) *неисиричане иошеницијалне иовесии*, одломци проживљених прича, снова, сећања, крхотине из којих треба извући „једну причу која је у исти мах најнеподношљивија и најсмисленија“ (Рикер 1993: 99). Попут *Повареша* и *Пилијенге*. Фабула у *Бакоњи фра Брну*, рецимо, изведена из нанизаних догађаја нагло прекинутих, оставља утисак да је Бакоњина судбина тек једна у низу могућих сижеејних варијаната које су наговештене у знацима нереализованог сижееа васпитног, социјалног, хроничарског или психолошког романа. Анегдотско приповедање предочава карневалски поглед на свет који својом непредвидљивошћу и непоузданошћу одриче, изврће и исмева фаталистичку и императивну ритуалност, етичку, друштвену или историјску детерминисаност, које су, свака за себе, поетички маркери у четири типа реалистичког романа¹⁵.

¹⁵ Пружање отпора ритуалности и детерминисаности посредством сижееа манифестује се различитим композиционим решењима, не само анегдотским. Наводимо најучинковитије у поетици српског реализма: парови јунака-двојника (*Један разорен ум* Л. Комарчића), трострука степенаста сижеејна композиција (*Сииари врускавац* С. Ранковића), мрежа испрелетених мотивација (*Горски цар* С. Ранковића), паралелна, пар-

Незавршене судбине јунака, непредсказиви и много богатији исходи и расплети од оних задатих конвенционалним литерарним мотивима, здраворазумском логиком и типским приповедним решењима задатак су поливаријантног сижеа. Овај тип сижеа пореклом из романтизма са доласком модернијих књижевних струјања био је изнова афирмисан, сада у форми метафоричког и симболичког сижеа (чеховљевско-мопасановске провенијенције у Матавуља), којима се емпиријско-свакодневни амбијент постепено замењивао естетизованом стварношћу. То није увек лако уочити у реалистичкој прози која апелује на „живот“ те подстиче наивни утисак о непосредним аналогијама између уметничке стварности и њених референцијалних корелата. У поливаријантном сижеу се, спрам тога, предност даје естетизованом уместо референцијалном моделу ситуације. Тек ће у последњим двома фазама српског реализма бити јасно видљива оријентација на моделирање сижеа према иманентним законима саме књижевности, уместо на дотадашњу корелацију између сижејног догађаја и његовог вануметничког еквивалента. Сижејна ситуација, у том случају, није више репродуковање животног обрасца, већ подражавање литерарног модела из којег се понекад могу извести бесконачне приповедне могућности у којима референтна стварност оскудева.

Проблем поливаријантног сижеа подстиче дискусију и о границама мимезе у поетици реализма. У старогрчком језику, као што је познато, појам „подражавање“ није значио понављање виђених појава, репродуковање спољашње стварности, већ изражавање унутрашње: подражавање је означавало експресију својствену улози глумца, а не кописта, и односило се на мимику, музику и игру, све до Демокрита и Платона. Појам мимезе у Аристотеловој теорији не треба сводити искључиво на значење *imitatio* (подражавање нечега већ постојећег), како се појам из *Поетиике*, прихваћен од Платона, тумачио у епохи ренесансе, класицизма и реализма. Тумачећи мимезу у складу са њеним двојним значењем, као „подражавање или приказивање“ (*imitation ou représentation*), Пол Рикер сугерише да таква репрезентација нема одлике копије, тј. удвајања *présence*, већ „предочене стварности“ (*activité mimétique*). О аристотеловском мимезису као појму који означава не толико „подражавање“ или „копију“, као што је случај код Платона у X глави *Државе*, колико „предочавање“, пише и К. Хамбургер, док Ж. Женет децидирано пружа отпор појмовима „репрезентација“ и „имитација“, а Л. Долежел одбија редукционизам теорије једног света, која иначе почива на концепту подражавања и копије, залажући се за слободу уметничке конструкције као приказивања могућих светова¹⁶.

на композиција и упарени јунаци (Игњатовићеви и Сремчеви романи). Сви сижејни механизми отварају могућност за другачији исход, који најчешће остаје нерелизован (судбина Шамике и Пере Кирића, учитеља Пере, Калче и Светислава, Лазаревићевог Јанка, судбина трију поколења Ранковићеве „хронике“, итд).

¹⁶ У *Nouveau discours du recit* Женет објашњава како је користио термин *информација* не би ли избегао употребу термина *репрезентација* и *имитација*: „Из разлога по хиља-

Већ је Г. Ерор запазио да је готово извесна претпоставка да је Матавуљ читао Аристотелову *Поетику* (највероватније у преводу Армина Павића, изда-ту 1869. у Загребу или на неком од страних језика). О томе се може судити и на основу појединих истанчаних критичких опаски у *Биљешкама* (нпр. одломак о *Милошу од Поцерја*), у писмима у којима спомиње рад на *Бакони фра Брну*, у чланку *Нејријателји уметности*, у чланку *Реализам* (Матавуљ 2008а: 354), приступној беседи за Академију наука (*нав. дело*: 198). Импликације Аристо-теловог појма мимезе постоје у аутопоетичким записима Симе Матавуља. Пи-шући о истини у уметности у чланку *Реализам*, преводу или вероватније прера-ди поетичких ставова Ивана А. Гончарова, Матавуљ додаје једну формулацију која не постоји у изворном тексту руског писца. Реч је о слободнијој парафрази Аристотеловог става о истини у песничкој уметности (Матавуљ 2008а: 354) која може бити обична лаж, дакле, појава из живота која се могла догодити јер изгледа вероватно. Оно што се не може догодити, по Матавуљу, лаж је у умет-ности, а не оно што није било. У вануметничкој стварности свакако постоје појаве које су догодиле а изгледају и звуче невероватно али, додаје, оне нису потребне у реалистичкој уметности. На пример, у причи *Цијански укол* постоји коментар о необичној појави која се детектује: „Помислих: да неки сликар овај призор пренесе из живота на платно, доиста би многи тврдили да је то нес-кладна измишљотина – толико је реалност понекад невероватна!“ (Матавуљ 2007: 106), али о тој нескладности се даље не приповеда. Слична невероватна реалност која подсећа на неки „чудан сан или, ако хоћеш, неку чудну комедију“ (*нав. дело*) постоји у потенцијалном авантуристичком сижету у приповеци *Ди-џов њосао*, где се у кратком наративном блоку набрајају сижетно нереализовани догађаји, који би у другом случају захтевали обим романескног штива и веро-ватно исклизуће из реалистичке оријентације. Наведени закључак о уметнич-кој истини Г. Ерор (1981) је пронашао у предговору романа *Пјер и Жан*, где Мопасан, позивајући се на Боалоа, примећује како истина није увек уметнички вероватна. Критички се односећи према догми реализма „само истина и гола истина“, пише Ерор у студији о Матавуљу, Мопасан је указао да су даровити реалисти заправо илузионисти, између осталог и зато што су често приморани да исправљају догађаје у корист вероватности а на штету истине. Тај увид

ду пута већ објашњених (и не само са моје стране), ја не верујем да имитација постоји у приповедању, јер је приповедање, као и све или скоро све у књижевности, језички чин и стога приповедање само по себи не може поседовати више имитације него што је има у језику уопште. Приповедање, као и сваки језички чин, не може радити ништа друго до информисати, односно, пренети значења“ (*Genette 1983:29*). **Сетимо се, та-кође**, чувеног исказа којим је И. Кант нападао Р. Декарта (тридесет могућих талира није мање него тридесет реалних) или Тибодоовог закључка како „прави романсијер ствара своје личности у безброј праваца у којима би се могао развијати његов властита живот, док их тобожњи романсијер ствара у једном једином правцу – у правцу свога стварног живота. Прави роман је нека врста аутобиографије онога што је могућно.“ (Тибодје 1955: 9).

у самобитност уметничке истине спрам емпиријске Матавуљ није дословно примењивао у прози која се граничи са документарно-уметничким жанровима, што је случај у његовим околосижејним и метасижејним причама.

Један од пробитачнијих начина за обликовање поливаријантног сижеа, особито симболичког, представља маневрисање наративним кретањима. Проблем односа времена приповедања и исприповеданог времена окупирао је наратологију још од чланка Гинтера Милера (*Erzählzeit und erzählte Zeit*, 1948) све до подробне разраде у тези о *mouvements narratifs* Ж. Женета. Укратко се проблем своди на питање селективности дискурса према догађајима, а самим тим и избора сижеа. Растегнуто, наизглед неселективно сижејно приказивање успорава приповедање, док селекција невеликог броја елемената сажима приказивање не би ли се приповедање доживљавало као убрзано и лаконско. Сижејна растегнутост и сажетост нису ништа друго до низак или висок степен селективности у односу на догађаје. Догађаји који по природи заузимају дуг временски одсечак позиционирају се негде између епизода и њима се у најбољем случају посвећује кратак извештај о минулим годинама („прошло је неколико година“). Такав низак степен селективности догађаја ће образовати хроничарски сиже. Опасност од херметичности наречене сижејне елипсе у хроничарском сижеу се избегава разуђеним приповедањем, односно, техникама које не припадају дијегези, већ екзегези. Хроничарски сиже може пратити и пропорционално висок степен селективности, посебно када писац жели да предочи априорну историјску епистему (нпр. у Љубишиној прози се историјско време сажима до пословице у *Кањошу Мацегоновићу* или елипсе у *Продаји њајријаре Бркића*).

Но, сажето приказивање праћено високим степеном селективности догађаја наћи ће се у посве другачијој функцији у фази зрелог реализма. Док се важним моментима у радњи Матавуљевих приповедака *Повареша*, *Пилићенда*, *Аранђелов удес*, *Ускрс Пилића Врлеће*, *Наумова слушња* не поклања очекивана пажња (нпр. потпуна или делимична неодређеност психолошке мотивације), детаљи који у први мах изгледају безначајно добијају изненађујуће прецизну обраду. Крајње поједностављено, однос времена и селективности у сижејној творби се може представити једначином: сажетост + низак степен селективности = хроничарски сиже; сажетост + висок степен селективности = поливаријантни (симболички) сиже. Такав, рекло би се, немотивисан однос између сажимања и разуђивања, излишна детаљизација или пак несувисла сумарност приповедања чине да приче изгледају као да су „голе“, у епохи која је тражила подробне описе а не „голе“ догађаје. Међутим, убрзо је постало очигледно да пунктуална техника обраде времена омогућава да се на свега неколико страница оствари ефекат пуноће животног тока, управо посредством поливаријантне сижејне схеме која не захтева превише наративног простора. То је уједно разлог више зашто поједине прозне минијатуре Симе Матавуља подлежу поређењу са романима у малом.

ХРОНИЧАРСКИ СИЖЕ

Позната је Лотманова класификација кардиналних типова сижеа (класични и митолошки сиже) којом се развија и допуњује Хегелов концепт сижејне колизије новом формулацијом сижејногеног догађаја: када јунак прекорачи границу семантичког поља, тј. наруши рампу (физичку, топонимску, временску, етичку, идеолошку) настаје догађај у тексту и неопходни услов за образовање класичног сижеа.¹⁷ За разлику од класичног типа сижеа, у митолошком сижеу не постоји нарушавање рампе; строго говорећи, оно овде није ни могуће. На наведену типологију се подједнаком универзалношћу надовезује сродна селекција сижеа на оне са кумулативним и оне са линеарним уланчавањем догађаја. Или на оне са концентричним и хроникалним увезивањем догађаја, уколико је реч о селекцији према принципу временског континуитета. Тип сижеа који се заснива на центрифугалном догађају је кумулативни или митолошки/циклични сиже са следећим одликама: одсуство категорије почетка и краја (приповедање може почети из било које тачке и у било којој тачки се може завршити); изоморфност и хомеоморфност јунака (различита имена/маске истог типа јунака); свођење ексцеса и аномалија на норму. Типолошки је овом моделу супротан тип текста са линијским временским током који фиксира необични случај, ексцес и нарушавање извесног поретка у смислу абнормалности која је трансгресивна те привремена. Неопходно је нагласити да та два сижеа ретко опстају изоловани један од другог и да је савремени сижејни текст плод интерференције оба типолошка модела.

У појединим случајевима се циклични сиже ангажује не би ли се образовао провинцијски сиже, а понекад и пародија линеарног сижеа, на пример, у жанру алегорично-сатиричне или антиутопијске прозе. Посреди је пародија реалистичког линеарног сижеа обележеног календарским временом, који предочава аномалије и ексцесе. Будући да у фази дезинтеграције српског реализма аутори претендују на приказивање слике света у којој друштвене абнормалности постају правило, линеарни сиже више не служи сврси. У духу антрополошког песимизма писци ће користити циклични сиже не би ли показали како приказани догађаји из сфере религиозне, социјалне и политичке стварности нису никаква аномалија ни инцидент, већ трагична закономерност. У антиутопији и сатири почесто је сижејни покретач догађај пресецања тополошке границе између два света, уместо семантичке границе као у линеарном сижеу. У кумулативном ланцу догађаја размењују се метонимије јунака, тј. изоморфне маске главног јунака; време није календарско, већ митолошки циклично а хро-

¹⁷ За формирање сижеа и развитак сижејне динамике неопходна је колизија, сматра Хегел, тј. догађај који урушава неки владајући поредак. Колизија је нарушавање које се не може дуго одржати у стању трансгресије, већ мора подлећи поновном успостављању хармоније. Тренутак колизије или садржајних противречности је моменат када фабула прелази у сиже, те се за сиже каже и да је „колизија у покрету“.

нотопично уступа пред ахронотопичним приповедањем. По узору на митолошки циклични сиже, из морфологије главног јунака се развија сижејна радња, а колизивну радњу, која урушава утврђени поредак и уводи трансгресију, замењује неколизивна перпетуум мобиле радња која суштински ништа не мења. Истом моделу кумулативне изградње сижеа, који се заснива на непротивречном типу догађаја, припадају и поједини романи Стевана Сремца и Симе Матавуља (*Бакоња фра Брне*). Примера ради, сиже се гради кумулативним нарастањем ланца каприца парова изоморфних јунака, при чему је већина епизода семантички таутолошка. Морфологија јунака покреће таутологију догађаја и основни је закон митолошко-фолклорног сижејног поретка. Другим речима, када јунак чини само оно што сâм семантички означава (Бакоња – бакочити се, поп Хала и поп Кеса, Курјак, итд) посреди је пародирање или пак разградња линеарног (класичног) сижеа ангажовањем цикличног сижеа са неколизивним типом догађаја.

Посебан подтип линеарног сижеа је хроничарски сиже, врло продуктиван у приповеткама *Љубав није шала ни у Ребесињу, Нови свијет у сџаром Розојеку, Догађаји у Сеоцу, Људи и њриликe у Гулину* и у извесном смислу одржава континуитет у прози српског реализма. Категорију уметничког времена у хроничарском сижеу Матавуљевих приповедака преноси приповедач налик на репортера који, изгарајући од жеље да сазна од сведока шта се догодило, ствара илузију писања у ходу. Фиксирана нараторска позиција у једној искључивој фокализацији не одговара Матавуљевим приповедачима којима су неопходне најмање две тачке гледишта, од којих је једна увек хроничарска. Таквом сменом фокализација постиже се тзв. ефекат доренесансног сликарства који, према увиду Д. Лихачова, подразумева да су јунаци и догађаји приказани из неколико углова и перспектива, што је једна од предности илузије летописног времена и ангажовања приповедача-хроничара. Корелат хроничарском ефекту доренесансног сликарства је и поетика гласина у духу фолклорног наслеђа.¹⁸ Гласине дају хроничарском приповедању оно што му је неопходно: од несижејне грађе и гласова као ненаративизованих сижејних могућности образује се целовит сиже податан поливаријантној сижетици која је и те како отворена за гласникове приче у настајању, а не само за готове приче.

Налик летописцима, Матавуљеви гласници придају подједнак значај и важном и неважном, обједињујући оно што је прворазредно и за радњу ирелевантно. Брзи летопис, како Лихачов каже, није покушај архаизације приповедања или механичког васкрсавања заборављених форми уметничког времена. Нити Матавуљ тежи репродукцији летописног времена, иначе епског, колективног сазнања времена, већ га уграђује у перспективу приповедача-хроничара

¹⁸ Приповедање „ослобођено места, извора и личности“ саопштава догађаје „по одјецима, у којима један те исти чин добија сасвим неподударне описе“, услед чега у поетици гласина од приповедања о догађају сиже постаје приповедање које само себе анимира или провоцира (Иванић 2002б: 87, 196; 2007: 282).

(уместо у догађаје) како би излагао догађаје под тобоже ванвременским диктумом. Летописно време се заснива на механичком обједињавању догађаја различитог калибра у амплитуде једног хронолошког оквира, те је и уобичајено да се хроничарски сиже образује поступком кумулације догађаја о којима се приповеда неселективно, пренебрегавањем психолошког портретисања јунака. Механичко спајање извештаја о догађајима слабо повезаним узрочно-последичном зависношћу почива на провиденцијалној тачки гледишта летописца, за коју је сујетност света *spiritus movens* свеколике историје. Матавуљ, ипак, не упошљава хроничарски сиже са намером да предочи сујетност светске историје или цинично знање о баналној трагичности сваког људског делања, као што чини Јаков Игњатовић. Нити користи, попут Стевана Сремца, поетику гласина којом се слика паланачког света тривијализује. Хроничарски сиже бокелских приповедака, њихова хотимична неселективност и самоанимација комичних претензија илуструју, заправо, озбиљну немогућност да се говором допре до истине о свету.

Комични ефекат бокелске прозе се додатно интензивира када се хроничарски сиже повеже са провинцијским хронотопом. У тој игри несагласја унутар сагласја, како каже Аристотел, долази до укрштања летописног времена и хроничарске перспективе и њима опонентног провинцијског хронотопа. Провинцијски хронотоп носи садржину која је прозаично-циклична и малограђанска, што је у естетском и моралном смислу, не само чита, отворена недаровитост јунака, но углавном њихова лажна, вештачка важност, вештачка памет, вештачка лепота, вештачка допадљивост. Као таква она се смешта у оквире хроничарског линеарног приповедања које претендује на историчност, универзалност и аутентичност. Сличан поступак укрштања сижеа високог регистра са фабулом, стилем или жанром ниског регистра, но комплекснији, постоји у приповеци *Пошљедњи вићезови*. Док се у бокелској прози у наизглед некомпатибилној садржинској форми (хроничарски сиже + провинцијски хронотоп) образовала благонаклона комика, у *Пошљедњим вићезовима* сижејно сагласно несагласје које укршта „мало“ и „велико“ време узрасло је до конструктивно захтевнијих поступака трагедије и бурлеске.

ХРОНОТОПИЧНОСТ СИЖЕА

Уклањање хроничарских и панорамних описа места у којима се радња збива у *Бакоњи фра Брну*, *Пошљедњим вијезовима*, *Бодулици*, *Новом оружју*, *Све је у крви* и замењивање топографских одредница измишљеним називима Ребеник, Травањ, Рибник, Гулин (Шибеник), Розопек (Херцег Нови) и абривијацијама Б. (Бенковац), К. (Кричке) В. (Висовац) отвара засебан проблем хронотопичности сижеа у прози Симе Матавуља. Појам хронотопа је М. Бахтин дефинисао као категорију која припада домену и садржине и форме, те дијалектиком условљава историјску поетику књижевних жанрова. Будући да се у „хронотопима зачињу и развезују сижејни заплети, може се рећи да су од основног значаја за формирање сижеа“ (Бахтин 1989: 379), те је и актуализација просторности приче неизбежна у разматрању дијалектике сижеа. Роман *Бакоња фра Брне* због своје специфичне композиције и односа према времену има најилустративнији просторни хронотоп са ланцем тачкастих локализација, који се немало разликује од линеарног простора у приповеткама. Пошто време у хронотопу *Бакоње фра Брна* није од прворазредног значаја за јунака, ни Бахтинов концепт хронотопа не може пронаћи плодно тло. Само један пример: „Прво и прво, не само у Зврљеву него и по околини кад се што прича из старине, обично се додаје: *То је било у време фра Марјина Брзокуса*, или *фра Борјула Зубаца* или *фра Вице Кркоше*, итд. – баш као кад Бошњак рече: *За Кулина бана*, а Херцеговац: *У доба херцега Шћейана!*“ (Матавуљ 2006: 137)¹⁹. Места у којима се дешава радња имају сижејну конкретност, чврсто је везана за простор, иако не и за локалну конкретизацију, о чему сведочи условност простора радње – неименовани манастир В. и фиктивна далматинска жупа Зврљево, где нико никога не зове правим презименом ни правим именом, па су и његови становници помало условни, измештени из историјског времена.

Други разлог зашто временски хронотоп није на снази у *Бакоњи фра Брну*, а посебно не у краткој приповедној прози јесте теновска филозофија о раси, средини и моменту, коју је Матавуљ познавао и усвојио. Иако је изразио неслагање са натуралистичком књижевном доктрином Емила Золе, у *Нејријашељима уметности* без навођења аутора два пута цитира Золину дефиницију уметности, од којих једна гласи: „Уметност је делац природе прекаљен у једном темпераменту“ (Матавуљ 2008а: 182). За *Бакоњу фра Брна* вели да му је намера била да покаже како „васпитање и прилике утичу на карактер“, док је

¹⁹ О томе како је историјско време у роману устукнуло пред циклично-митолошким подробније в. у поглављу *Поромањени новелистички сиже*.

Зола у предговору *Терезе Ракен* написао да је „хтео да изучи темпераменте, а не карактере“ (Ерор 1981: 69). Матавуљ је претворио је простор и темперамент у конфликтно поље, запостављајући време (васпитање и прилике). Другим речима, на формирање јунака време не утиче (или то слабо чини), на чему је Бахтин инсистирао у својој концепцији хронотопа, већ утиче простор. Зато доспевање носилаца истог темперамента и поднебља, лакрдијашке дружине Бакоње, Букара и Пјевалице у манастир по аутоматизму значи конфликтну ситуацију. Сиже је овде одиста „трајекторија просторних премештања јунака“ (Лотман 1993а: 266). У *Бакоњи фра Брну*, изразитом примеру тачкастог хронотопа и кумулативног сижеа, омеђеност простора подудара се са композиционим границама епизоде: свака епизода у роману обухвата један строго омеђени простор чије напуштање резултира завршетком епизоде. Поглавље *Избор* смештено је у породичну кућу Кушмељића из које излазе Бакоња и Брне, као да излазе из поглавља. Епизода о крађи Брниног коња у поглављу *Први дојаћај* одвија се још једном у кућном окриљу Кушмељића. Епизода о смрти Шкоранце у поглављу *Баковање и дрући дојаћај* и епизода о похари у поглављу *Ужас* лоцирани су искључиво у затворени простор манастира. Епизода о Брниној манији у поглављу *Како Пјевалица лијечи* је још омеђенија својом уском локализацијом у Брнину „камару“ у манастиру. Спрам наведених епизода које се перципирају као „тачкасте“ (*locus* куће Кушмељића и манастира), сиже у поглављима-спојницама која премошћују ове епизоде, *Увод у нови живоји*, *Шта се радило у Букарево вријеме*, *Многе различности* и *Двије силе којима подлијежу људи* није просторно омеђен нити привезан за једну тачку у простору, што сугерише и њихов наслов, већ се радња одвија у линеарном *locusu*, негде на граници између две тачке. У поглављу *Увод у нови живоји* Бакоњу и Брну са пратњом следимо на путу од Зврљева до манастира. У поглављу *Шта се радило у Букарево вријеме* Бакоња, Мачак, Лис и Бујас лутају негде између два света, манастирског и мирског, аскетског и материјално-телесног, дакле, на самој граници, да би се перспектива, потом, пренела на лик Букара, који се не може фиксирати ни у једну једину тачку. О томе да је *Бакоња фра Брне* један од најрепрезентативнијих примера за просторну хронотопичност сижеа, сведочи лакоћа са којом се да уврстити у романе простора, какав је пикарски роман где лик пикароа најчешће нема јединствену индивидуалност.

Други тип просторног хронотопа је линеарни простор (релевантност дужине и ирелевантност ширине), подесан за преношење временских категорија („животни пут“ као начин приказивања развоја карактера у времену). У Матавуљевим приповеткама уметнички простор може бити и етички модел, што значи да се морална карактеризација књижевних јунака остварује путем просторне категорије у којој се налазе. У тим случајевима уметнички простор је средство моралне карактеризације и показатељ унутрашње динамике у јунаку, а духовна еволуција јунака се прати преласком из једне просторно-етичке димензије у другу. Тако се у прози Симе Матавуља, према типологији коју је Лот-

ман понудио, могу издвојити два сижејна типа јунака. Сасвим условно, наравно, могу се разликовати јунаци *отвореној* простора и јунаци *затвореној* простора или свога места (свог круга). Потоњи тип су „јунаци просторно-етички непокретни који чак и када се премештају у простору према захтевима сижеа, носе са собом свој сопствени *locus*“, дакле, нису отворени за било какав преображај. То су јунаци „који *joш* нису у стању да се мењају или којима то *више* није потребно“ (нав. дело: 266). Још је Лаза Костић приметио поводом јунака бокелске прозе: „Његови људи и његове жене носе на себи јасно обележје, и не би никако пристали у какав други предео. А ту лежи баш права оригиналност“ (нав. пр. *Књиџа о Маџавуљу* 2009: 66). О томе ће посведочити бројне, не само бокелске приповетке: *Ново оружје, Учини као Сџрахинић, Свеџа осветџа, Покајан џријех, Како се Лаџинче оженило, Доџађаји у Сеоџу, Нови свијеџи у сџтаром Розојеку, Људи и џрилике у Гулину, Ђуро Кокоџи, Бодулица, Сеобе, Све је у крви, Снаџа без очију, Др Паоло*. Осим тога, у бокелским приповеткама је провинцијско време циклично, а његовом опетовању одговара неколизивни сиже у којем је време умртвљено. То имплицира да се сиже премешта из времена у простор, и то „затворени“ простор, где се крећу „јунаци свога места“ који не упадају ни у какву колизију. Док је у бокелским приповеткама време окамењено у садашњости, што је један од извора комичног приповедања, у црногорској прози је епски окамењено у прошлости, и тек каткада у њега продре садашњост.

Реч је о разлици између унутрашњег хронотопа (време-простор описаног јунака) реалистичког романа и, уопште узев, реалистичког прозног израза, и спољашњег реалног хронотопа, хронотопа трга или агоре, пореклом из класичних, античких јавно-реторичких књижевних форми. У спољашњем хронотопу црногорске прозе властити или туђи живот јунаци обелодањују као грађанско-политички чин јавног слављења или самообрачуна. Читав народ и држава са свим својим органима су видљиво присутни у том свеобухватном хронотопу у којем се разматра и проверава јавна подобност и целокупни живот грађанина, на пример, јавно проверавање подобности невесте (*Учини као Сџрахинић*) и младожење (*Како се Лаџинче оженило, Ускок*), јавно препричавање и тумачење снова који се третирају као јавна својина, јавно судско ислеђивање (*Свеџа осветџа, Покајан џријех*) и сл. У том типу хронотопа се уместо поступака обликовања јунаковог карактера појављује „карактеролошка инверзија“ (Бахтин 1989: 257) тј. поступци „вежбања врлине“, којима се учвршћују постојеће особине карактера, али се не образују нове. Поступци јунака нису испољавање неке приватно-интимне суштине карактера, већ карактера који не постоји изван свог показивања, испољености, чујности. Што је громогласнија изражајност поступака и говора јунака, то је већа пуноћа њихове стварности. Јер карактера ни нема, уколико нема гласног декламавања и разоткривања. Притом, разоткривање карактера се догађа у историјској стварности, али она је само повод, позадина која нити обликује нити ствара карактер јунака, само

је „арена за разоткривање и развој људских карактера, ништа више“ (*нав. дело*: 258). Спољашњи хронотоп, другим речима, чува у себи форме реторичке аутобиографије и биографије, у чијим су основама често енкомиони (грађански говори на погребу, тренос), одбране и апологије. Оне захтевају јунака који нема ничег интимно-приватног, тајно-личног, усамљеног, те су с разлогом нарицања и хвалоспеви након погибија и повратка један од најприсутнијих топоса у црногорској прози. Биографски човек, како каже Бахтин (*нав. дело*: 248, 251), откривен је у потпуности, „сав је напољу, и то у буквалном смислу речи, и у њему нема ничег *за себе само* што не би било подложно јавно-државној контроли и полагању рачуна. (...) Бити напољу значило је постојати за друге, за заједницу, за свој народ“. Унутрашњи живот јунака црногорских приповедака постоји само када се испољава у видљивом облику, они не познају нечујан унутрашњи живот, нечујно мишљење, нечујно туговање. Отуд потиче преовлађивање дијалогског говора и сценичности приповедања: посреди је потреба да се човеков духовни простор ослободи и да му се да телесна, чујно-видљива форма, какве су енкомион и апологија (биографска) или одбрана (аутобиографска), јавно полагање рачуна о свом животу и судско-правна потврда идентитета. На пример, у приповеци *Ново оружје* јунака Серафима Сточанина јавност подвргава провери која се излаже у аутобиографској форми одбране:

„– Дед причај што о себи, ако си вољан! – замоли га Ђерасим.

– Хајде, хоћу, ако ћу и укратко. Родом сам од Стоца – то знате. Књигу сам учио у Житомислићу, гдје се закалуђерих. Е, лијепо ми је ту било и обично, него, Бог вас миловао, Мостар близу, а у Мостару владика, па ево ти га сваке готово недјеље ка нама у походе. Не бјеше ми мио тај Грк, а ни ја њему. Једном затјече ме гдје се бацах камена са момчађу, те удари карати ме: „Зар ти не знас да свјасценику не подобајет цинити јунаства?“ Па пошто изгрди српске свештенике све с реда, одреди да издржим дугу јепитимнију. Ја, богме, не шћех, него се преселих у Косијерово, а одатле ускочих у Црну Гору, под Острог...“ (Матавуљ 2006: 237).

Само се понегде јавно-реторички облици допуњују реторичко-камерним облицима, какво је писмо (нпр. у *Ускоку*). У понеком случају се одсуство *приватних жанрова*, како их зове Бахтин, надомешћује мотрењем и прислушкивањем приватног живота других (нпр. *Учини као Сјџрахинић*), обелодањивањем у кривичном процесу (нпр. *Покајан тријех*), изјавама сведока, признањима оптужених и сл. Обе форме обједињује беседничко умеће, тип пластичног јунака у његовој монохроматичности (идеални лик војсковође, државника, ратника, хероја, итд) и педагошко-васпитни и образовни идеал (сетимо се одбијене посвете престолонаследнику Данилу у *Ускоку*). У таквим условима јавног јединства човековог лика ни разликовање између биографског и аутобиографског испољавања није потребно, те самохвала, честа појава код јунака црногорске прозе (нпр. у *Новом оружју*, *Ускоку*, *Ко је бољи?*, итд) као и у епских јунака

уопште, само указује на феномен неразликовања унутрашњег и спољашњег постојања, сопственог и туђег живота, јер све је подједнако јавно. До распадања (или чак раскринкавања) црногорске јавне оспољености те појављивања приватне свести издвојеног појединца долази у *Биљешкама једној њисца* и спису *Десет година у Мавријанији*, аутобиографским формама заснованим на модификацијама јавно-реторичких облика из ране прозе, хумористичким у првом и сатиричко-ироничним у другом спису.

Јунаци статичног „затвореног“ *locus*-а у црногорским приповеткама противни су јунацима „отвореног“ простора, какви махом преовлађују у далматинским и особито београдским причама. „Отвореним“ простором крећу се „јунаци пута“, на пример, у приповеткама *Ошковица* и *Била*, *Пилипенда*, *Повареша*, *Ускрс Пилипа Врлеше*, *Бошков њоси*, *Сликареве усјомене*, *Преображења*, *Доктор Ивановић*, *Диов њосао*, *Грешно дејје*, *На њрају другој живоји*, *Бојородица Тројеручица*, *Свечев лијек*, *Наумова слушња*, *Привиђење нашеј ценџлмена*, *Аранђелов угес*, *Пој Ајатон*, *Сврзиманијица*, *Београдска деца* и врло ограничено и у роману *Баконја фра Брне*. Кретање тече по одређеној просторно-етичкој трајекторији у линеарном простору који забрањује бочна скретања, те простор није безграничан, а кретање је строго ограничено на унутрашња померања у јунаку (овде треба разликовати „карактер простора својственог јунаку од његовог реалног сужејног кретања у том простору. Јунак *њуша* се може зауставити, вратити или скренути с пута у зависности од закона сужејног простора“, Лотман: 1993а: 269)²⁰. Неке од најбољих приповедака у себи спајају линеарни простор моралне трајекторије успона и пада са поливаријантним типом сужеа (нпр. *Диов њосао*, *Аранђелов угес*, *Повареша*, *Наумова слушња*, *Београдска деца*). Да је којим случајем користио линеарни простор *отвореној* типа васпитног или друштвеног романа у *Баконји фра Брну* у комбинацији са поливаријантним сужеом, доиста би се могло говорити о васпитном роману европског ранга. Но, упркос поливаријантној сужејној схеми која роману даје вишезначност и трајност, комбинација тачкастог и линеарног простора *затвореној* типа са јунаком који „још није у стању да се мења“ (попут Баконје) и јунацима којима „то више није потребно“ (попут свих осталих јунака) креира релативистички модел света.

У *Преображењима*, *Сликаревим усјоменама*, *Привиђењу нашеј ценџлмена*, *Наумовој слушњи*, *Аранђеловом угесу*, *Др Ивановићу*, *Диовом њослу*, *Београдској деци* једна тачка у линеарном простору еквивалентна је једном моралном или духовном стању, те је прелазак у следећу тачку једнак преласку на следећи стадијум унутрашње промене²¹. Пошто такво кретање у просто-

²⁰ Бахтинова концепција хронотопа пута у роману била је полазна теза студија о хронотопу у прози српског реализма. На примеру Пилипенде физички пут се посматра као пут искушавања (Иванић, Вукићевић 2007: 305; в. и Иванић 2002) или се у већини београдских прича проналазе „јунаци (који се) не крећу кроз простор, већ прелазе из тачке А у тачку Б“ (в. *Оледавања – Лаза Лазаревић*, *Симо Мајтавуљ* 2014: 225).

²¹ У критичким читањима београдских прича постоји термилошка варијација под-

ру (нпр. путовање кочијама у причама *Пої Аїаїон*, *Др Ивановић*, *Београдска деца*, шетња градом у *Наумовој слуїњи* и *Привиїењу нашеї ценїлмена*, итд) подразумева усмереност од полазне ка крајњој тачки, „пут“ јунака, разуме се, поприма временску условљеност, али она не добија наративни простор. За хронотоп очекивана временско-просторно-карактерна саусловљеност ретка је у Матавуљевим сижеима, јер новелистичко хитро приповедање нема стрпљења за дугометражне духовне преображаје јунака у времену. Поглавито у београдским причама, новела уклања из хронотопа време и оставља му само просторно-карактерну саусловљеност, тим пре су и примери бахтиновског хронотопа веома ретки. Рецимо, приповетка биографске имагинације *Сликареве усїомене*, у којој се појављује наговештај сижеа искушења талента животом, веома распрострањеног у роману 19. века. Уколико је сиже образован на календарској тематици (*Гоба Мара*, *Последње „наздравље“*, *Христїос воскрес!*, *Први Божић на мору*, *Болесни Влада*) или се одступа од мотива преображаја јунака у београдским причама (нпр. *Ускоци*, *Скакање*, *У џуїинсїву*, *Бакоња у Биоїраду*, *Кандидаї*, *Циїански укои*, *Доїаїај са їойом Цуїуном*, *Нововерци*, *Мурїалов случај*), тада се за сиже уместо *оївореної* простора и јунака *їуїа* користи *зайворени* простор и *јунак своїа месїа*, што је разлог зашто „београдски становници не могу да препознају себе и своје биографије (јер их они као дошљаци доносе споља)“ (Новак-Бајцар 2011: 123).

Разлика између бокелске и далматинско-београдске просторно-етичке метафоре огледа се и у третману мотива јунаковог одласка у свет. У контексту отвореног бокелског простора путовање у свет зарад стицања материјалних или образовних привилегија доноси увек позитивне промене (*Бодулица*, *Нови свиїеї у сїаром Розоїеку*, *Буро Кокої*), јер су јунаци просторно-етички непокретни, носе са собом свој сопствени *locus* чак и када се премештају у простору према захтевима сижеа (нпр. Америка, Египат). То их управо и чини виталним а питомим освајачима, оригиналним, британским, понекад настраним темпераментима који не подлежу осуди, јер „шта ли се још неће догађати на овом шареном свиїету“ (Матавуљ 2006: 75). Дочим у београдским причама (нпр. *Др Ивановић*, *Привиїење нашеї ценїлмена*, *Диїов їосао*, *Аранїелов угес*, *Новица*) путовање у другу просторно-етичку метафору носи изразито негативно вредносно обележје, јер кретање јунака који не носи или губи свој *locus*, дакле, идентитет, не усходи на моралној трајекторији навише, осим у ретким случајевима (*Сликареве усїомене*), већ се само спушта наниже.

Јунаци сїеїе, са друге стране, немају никакве просторно-етичке забране, слободни су за непредвидљивост кретања и „синоним су антиаскетске, од

стакнута препознавањем Београда као отвореног простора *in statu nascendi*, тј. прелазног, граничног простора. Тако се уместо устаљеног термина *хроноїшої їуїа* користи синтагма *їоешїка шейње*, како би се обележило померање реалистичког текста од спољашњег искуства („поетика ока и уха“) према унутрашњим доживљајима, „метафоричком простору мисли, психичких и емотивних стања, предосећања, сна и привиїења“, блиских књижевном изразу симболизма (Новак-Бајцар 2011: 118, 120, 122).

унутрашњих забрана слободне норме понашања“, које не признаје слободу, већ самовољу (Лотман 1993а: 270). То су јунаци који не припадају свакодневици, најчешће носе свакодневне маске које се са свакодневицом играју, не узимајући је за озбиљно. У овом типу јунака нема ничег јавног; њихов живот, догађаји у којима учествују су лична ствар изолованих људи, и њихово постојање се не може догађати јавно, у присуству хора; њихова суштина не подлеже јавном обнарођавању на тргу, осим тамо где дела постају кривично гоњена (Бахтин 1989: 237). Посреди је *љоснаји* дводимензионални хронотоп који условљава нову мотивацију сижеа: „мотивација сижеа је у томе што је она изван контроле морала, религије и језика; она је изван њихових средина које се смењују“ (Шкловски 2005: 107). Дакле, јунак не осећа моралну одговорност нити кривицу, јер као придошлица *извањац* не припада религиозном, језичком, моралном или културном простору у који долази. Матавуљ је ретко користио предности *љоснаји* хронотопа, али када је то чинио, користио га је у спречи са новом мотивацијом поливаријантног сижеа (иморализам). Реч је о приповеткама *Пошљедњи вишезови* и *Ђукан Скакавац*. Рецимо, иморализам лика Ђукана Скакавца препознајемо у одсуству хуманизма, феномену који је Ј. Кристева проницљиво описала у есеју о Дон Жуану. Та „политопија, његово задовољство комбиновања, одсуство везивања, његов смех у друштву забрањеног и против забрана, чине га бићем без унутрашњег живота с којим хуманистичка етика не може да се поистовети, упркос залагама атеизма које јој овај приноси у великој мери“ (Кристева 2011: 216). Кретање у политопији нема обележје еволуције, јер премештање јунака у моралном простору није повезано са променом унутар јунака, већ са потврђивањем и илустровањем њихове постојеће унутрашње потенције. Примарна функција ликова Илије Булина и Ђукана Скакавца, јунака зверске природе који „где дођу, ту им је и кућа“, као што су у сразмерно ублаженој варијанти и Сеп, Петар Сума и Букар, јесте прекорачење граница несавладивих за друге, уосталом, оне ни не постоје у њиховом простору. Притом, кретање јунака *сшеје* нема временски квалификатив, што је меродавно за сиже (сетимо се да је из друге редакције *Пошљедњих вишезова* и *Бакоње фра Брна* Матавуљ избацио историјски релевантне временске оквире).

Како тип просторног хронотопа обликује сиже и јунака види се поредбеним огледом две приповетке. Рецимо, у приповеци *Ошкопцац* и *Била*, која носи *линеарни* хронотоп и јунака *јуша* демонизам у лику Ошкопца завређује друштвену осуду и морално унижење. Али у *Ђукану Скакавцу*, који носи *љоснаји* хронотоп и јунака *сшеје*, демонизам у лику Ђукана се не доживљава као морално понижење, већ као морална супериорност због које се отвара вазда интригантно питање односа индугенције и зла у књижевности. Напоследку, последњи и једини тип хронотопа који не налази место у Матавуљевој прози је *сферични* хронотоп, будући да се у њему преплићу реални и фантастични свет који, припадајући посве различитим равнима, деформишу и разарају један другог (нпр. код Гогоља или у магијском реализму).

Још је Ј. Продановић приметио (1924: 96) да је Матавуљ видео живот „више у просторности појава него у њиховој дубини и интензивности“ и неспорно је да завидан значај има географски простор у Матавуљевој прози, о чему сведочи и условна циклизација приповедака на три просторне димензије (Далмација, Црна Гора и Бока Которска, Београд; приморје, загорје, град)²², а томе треба додати и просторни језик као поступак којим се артикулише морална димензија јунака, услед чега географски простор поприма метафорички квалификатив. На пример, карневализовани јунаци бокелске прозе теже да укину статичност приповедног простора и изађу изван оквира рампе саме приче (укидање рампе може бити разлог зашто је Матавуљ из *Бодулице* избацио дуг експозицијски опис Херцег Новог и прошлости града који постоји у првој редакцији *Чудноватио бракосочешаније*). Слобода размештања јунака у бокелском простору и флексибилност граница приповедног простора заправо су комплементарни, због чега су сижејни сказ и вербални сиже са „слободним“ крајем преко којег се приповедање кроз језик прелива у стварност важни атрибути ове прозе. Због изласка на море бокелски простор не поседује јасно наглашене границе, баш попут ове прозе, те одаје утисак бесконачности, као што је, сасвим у складу са простором, и понашање Бокелја ограничено тек малим бројем друштвених поза и ситуација. Сими Матавуљу, који се лако могао извргнути у морепловца место у „српског santa-storie“, како пише у *Биљешкама једној њисца*, Бока Которска је до последњег тренутка остала „земаљски рај“ и „идеална земља“ (Матавуљ 2008: 34).

Као посебан тип уметничког простора издваја се артифицијелни простор. У извесном броју београдских прича јавља се строго омеђен уметнички простор. Свакодневне радње се смештају у границе театрализованог простора, те се чини да у поједине приче, рецимо, *Гледајући Хамлеџа*, *Београдска деца*, *Фронџаш*, *Дијов њосао*, *Сџириџисџи*, *Цџански укој*, *У Филаделџији*, *На забави*, *Кандигаџ*, *Мала жрџива*. У причи *Фронџаш* војничка дужност, достојанство и одговорност постају позоришни реквизити који се преносе на сцену и постају предмет подсмеха глумца (стварност→позориште). Глумац истовремено театрализује херојски свет из *Хајдук Вељка*, постајући пак предметом војничког дивљења и идентификације (позориште→стварност). У причи *На забави* предавање о историји позоришта претвара се, иза кулиса академског амфитеатра,

²² Сложићемо се са Деретићевим судом да је „критика пренагласила разлике међу регионалним тематским круговима унутар Матавуљевог дела, приморским, црногорским и београдским кругом, нарочито у вредносном погледу. Због тих разлика, ма колико да су оне значајне, не би требало да занемаримо друге које нису ништа мање важне: разлике између Матавуљевих радова из разних периода његова стваралаштва“ (Деретић 1990: 92-93). Једна од тих виталних разлика је процес транспозиције регионалног простора у уметнички простор: у раној фази из црногорског периода те транспозиције готово да и нема, док је њен највиши домет у зрелој фази београдског круга приповедака.

у позориште где се одиграва политичка борба лицемерја, сплетки и корупције. Разлика између Скерлићевог и Матавуљевог доживљавања Београда није само разлика између перспективе извањца и староседеоца, већ разлика између оног ко седи испред позорнице и ограниченог видокруга види само једну димензију сцене и оног ко седи иза позорнице и види неколико димензија те исте сцене. То је разлог зашто се театрални реализам београдских прича не поклапа са реалношћу Скерлићевог Београда и зашто је М. Савић, упркос свима, тврдио да је Матавуљ изврсно познавао Београд, и са лица и са наличја²³. Рекли бисмо да је Матавуљева позиција „извањца, који је нову средину увек доживљавао као глумац нову публику“ са „изразом моћи да се буде изнад ствари“ (Константиновић 1962: 12, 14) пригодна потврда Питагорине опаске да је живот као игре: једни на њих долазе као такмичари, други да тргују, али најбољи долазе као гледаоци.

Када се у причама са приморским обличјима инсценира театар свакодневице, као у Пијеровој позоришној тиради (*Пијеро и Дзангза*), сви се добровољно укључују, радо пристајући на комичке заврзламе тог „душевног човјека“. Тај медитерански театар – у којем проглушује жива препирка на неколико страних језика, „мрдање обрва, кезење језика, дизање рамена, где се лажним знацима, вјештим питањима, притворном љутњом“ комуницира, у коју се укључује „цијела публика, те настане така збрка да нико никог нити слуша нити разумије, а уз грају мрдају силно рукама, главама, ногама“ те се „Биограђани“ чуде „толикој узалудној потрошњи ријечи и покрета“ (Матавуљ 2006: 266; 2007: 365) – не може приволети естетику минимализма копног театра²⁴. У далматинским причама где театарске сцене имају тежу, гушћу семантику, често са трагичним или неразјашњеним последицама ситуација је нешто другачија, што је очевидно у упризорењу манастирског театра (*Амин*), непресушне енергије заблуде Илије Булина (*Пошљедњи вићезови*), организованог крими-театра Сепе и Ловрића (*Водене силе*), Ошкопца и Пуздрака (*Ошкопцац и Била*), обредног театра (*Ускрс Пилипа Врлеше, Бошков њоси*). У исти мах, јунаке приповедака *Београдска геца, Аранђелов угес, Фронџаши, На њен дан, Ошкровење, Дилов њосао* повезује тренутна, изненадна трансформација, на коју се не може гледати као на унутрашњу еволуцију између једног статичног стања до другог. Извесну еволуцију, поступност у развоју карактера не испољавају јунаци ауто-

²³ На Матавуљеву вишедимензионалну перцепцију Београда већ је скренута пажња: „Он (Скерлић, прим. аут) сам саставља портрет једног Београда који у приповједној књижевности није остварив, јер је заправо конгломерат могућих сижеа, мотива, тема“ (Иванић 2006: 393-402). О томе како „многодимензионални реалистички град“ постаје „алегоријски простор лавиринта“ и како се напуштају конвенционалне представе Београда у корист естетизоване представе града која подлеже симболизацији в. Новак-Бајцар 2011: 118-123.

²⁴ О разликама између „копног“ (далматинског) и „медитеранског“ (бокељског) театра в. Митровић 2011: 141-147.

матизованог урбаног простора, будући да су осуђени на механичко понашање услед зависности од средине (нпр. коцкарница у *Дијовом њослу*, позориште у *Гледајући Хамлеја*), професионалног статуса (нпр. војна лица Драгиша у *Фронџашу* и Димитрије у причи *На њен дан*) или властитог тела (нпр. М. из *Београдске деце*, Аранђел из *Аранђеловој угеса*). То су, између осталих, јунаци за које недвојбено важи принцип „што је јунак статичнији, то је спремнији на нагле и изнутра немотивисане прелазе“ (Лотман 1993а: 298). Попут насловног јунака из *Муршаловој случаја* и ми бисмо могли помислити, „Шта се ово догоди? Какво је ово изненађење?“, „Каква разлика за неколико часова!“ (Матавуљ 2007: 396-397).

Дијалектичка својства хронотопа и сижеа, тј. распрострањање у пољима садржине и форме, усложњавају њихову међусобну релацију. Од доминантних типова релационе динамике између простора и приче у прози Симе Матавуља целисходно је издвојити неколико могућих релација: провинцијски (циклични) сиже – линеарни хронотоп затвореног типа у бокелској прози; линеарни хронотоп отвореног типа – линеарни сиже у далматинској и београдској прози; линеарни хронотоп затвореног типа и линеарни (хроничарски) сиже у црногорској прози. Детерминанта која у наведене дијалектичке релације уноси драстичну разлику и од које зависи нижи или виши степен естетске успелости приповетке или романа јесте избор између моноваријантног и поливаријантног сижеа. На пример, линеарни хронотоп затвореног типа неће бити функционалан у поливаријантном сижеу, који не може да се развија у вишедимензионалним просторима ако оперише са јунаком који је ограничен једном димензијом, својим етосом, односно, локусом. То је, између осталог, разлог схематизма и одсуства дијалектичке динамике у поетици сижеа црногорске прозе. Линерани хронотоп отвореног типа пропустљив је и за моноваријантни и за поливаријантни тип сижеа. Када је Матавуљ примењивао релацију моноваријантни сиже – линеарни хронотоп отвореног/затвореног типа настајале су цртице, етиде, слике, приче из живота, хумореске, приче са календарским сижеом. Уколико је примењивао релацију поливаријантни сиже – линеарни хронотоп отвореног типа настајале су највредније далматинске и београдске приче.

Поливаријантном сижеу, наиме, изразито одговара отворени простор града као места случајности – случајних сусрета и случајних догађаја, простор где се нико „не чуди како нас је бог неједнаке створио, него како нас је окупио“, како каже писац у једној од београдских прича (*У Филагелфији*)²⁵. Разуме се, наведену релациону динамику између простора и приче не треба узимати механички једнострано нити је третирати као нормативно поетичко правило које је универзално. Понуђене релације су огољена схема која се трансформира под утицајем других сижејних учесника у дијалектици садржине и форме, идеје, стила, композиције, морфологије јунака. Неки од примера могу посведо-

²⁵ О разлици између затвореног простора провинције и отвореног простора града као места случајних сусрета и подједнако непредвидљивих догађаја в. Христова 2016: 283.

чити о томе. Матавуљ је два пута направио изузетак у својој уходаној и добро опробаној сижетици и сјединио пљоснати дводимензионални хронотоп и поливаријантни сиже. Тада су настале две приповетке модерне провенијенције, неупитно, *Пошљедњи вићезови* и *Ђукан Скакавац*. Трећи изузетак је роман *Бакоња фра Брне* у којем се преплићу тачкасти и линеарни хронотоп затвореног и отвореног типа са линеарним, кумулативним и поливаријантним сижеом. Веома комплексна сижетика овог романа морала је условити и жанровска меандрирања, Матавуљево неодлучност да ли и како да заврши роман, што га је све скупа и учинило ванредним књижевним остварењем.

Напослетку, Симо Матавуљ је написао изванредан број приповедака док још није био у стању да се мења, на самом почетку стваралаштва у Црној Гори, или када му то више није било потребно, пред крај живота последњих година боравка у Београду. Живећи у међупростору, у Боки, Црној Гори и Србији, географски простор је, претпостављамо, доживљавао баш као двопланску просторно-етичку метафору, онако како простор може доживљавати само извањак и дошљак. Јер сва три пространства су била изразито етички обележена, временом постајући разлог пишчевих духовних осцилација и неспоразума са собом, током сталних одлазака и долазака из једне у другу етичку димензију. Ипак, једна константа је постојала. Матавуљева проза у целом попримила је *locus* свога писца, који је, чак и када се премештао у простору „према захтевима сижеа”, носио са собом свој сопствени *locus*, Далмацију:

„Приморје, коме је остао веран кроз читаву своју авантуру, делује као основна његова тема, скоро као некакав лајтмотив у музици иначе дубоко противуречној, у музици која зна за нагле прелазе из једнога става у став сасвим другачији, неочекиван али, суштински, дубоко оправдан“ (Константиновић 1962: 8).

Понекад се његов музички лајтмотив појављивао у проблемску сећања на мајчино приповедање, или на волтеријански деизам Илије Јанковића и италијанску лектуру, или на религиозну филозофију Стјепана Бузолића, а најчешће у снази темперамента склоног јужњачкој машти и спремности да свет посматра дијалектички обострано.

СТИДЉИВОСТ ФОРМЕ (ЦРНОГОРСКА ПРОЗА) И УСКОК СИМЕ МАТАВУЉА

Предани читалац Матавуљеве црногорске прозе Видо Латковић приметио је како су прве приповетке Симе Матавуља биле тек почетничке проба пера, нерафинисаног и грубог стила, писане руком почетника. Поводио се за народном поезијом, прозом С. М. Љубише и старијим сентиментално-романтичарским прозаистима, заменио је уметничке идеје за идеалистичко-патриотску тенденциозност, због чега прве приповетке писане на Цетињу (1883 – 1885) нису показивале напредак у односу на претходну стилску традицију²⁶ (Латковић 1940: 85, 136, 144). Мек лирски тон и дирљиве емотивне сцене, примећује Латковић, биле су прилагођене укусу публике, чија се наклоност освајала приповедањем о догађајима који су често били инспирисани стварним приликама или колективним сећањем Црногораца. Такав је случај са прозама *Милош од Поцерја*, *На Бадњи дан*, *Сеобе*, *Свети освеша*, *Ко је бољи?*. Данило Живаљевић (1889: 420) је држао да су црногорске приповетке слабије од свих осталих јер, како је навео, живот у Црној Гори није био довољно развијен да би могао дати разрађену морфологију јунака и сижејне творбе. То је само један од разлога зашто „најсавршеније Матавуљево дело уопште не треба тражити у његовим дужим стварима, него у краћим причама са Приморја“ (Латковић 1940: 179). За Симу Матавуља, који је одувек тежио ширим интелектуалним видицима и већим књижевним амбицијама, цетињске прилике нису биле погодне за књижевни рад озбиљнијих размера. Главни разлог за одлазак из Црне Горе Латковић је стога видео у жељи за животом у развијенијој и културнијој средини која је „могла дати карактере и типове за приповетку“ (Живаљевић: *нав. дело*).

Проза из црногорског живота отворена је, с тих разлога, за теоријски концепт *стидљивости форме* Димитрија С. Лихачова, али не у потпуности. *Стидљивости форме* је, наиме, „стремљење ка истини, ка једноставности истине“, то је ослобађање уметности од њене „уметности“, артифицијелности,

²⁶ Видо Латковић навео је довољно примера који поткрепљују претпоставку о томе да Матавуљ није у *Бивешкама једној њисца* сасвим тачно прецизирао хронологију настанка прозе (на пример, грешке у хронологији прича *На Бадњи дан*, путописа *На Скадарском језеру*, песме *Ловћену*). Утврдио је да је *Уместо уводног чланка* не само прва штампана прича, већ и прва приповетка коју је Матавуљ написао. Приповедачки рад започео је, дакле, 1883. године, иако је свој књижевни рад почео знатно раније поезијом (1873), те је разумљива рачуница према којој је 1898. године јубилеј двадесетпетогодишњице рада пропратио пригодном збирком *Приморска обличја*.

ослобађање уметничке форме од условности и аутоматизације и представља могућност слободног кретања садржине у књижевности. То је можда један од најпробитачнијих начина да се разуме Матавуљева еволуција од жеље да као почетник да маха књижевној садржини не би ли се слободно кретала у својој повученој форми. Претрпевши неуспех у својој намери, пише бокелску прозу у којој у томе успева, а потом далматинску и београдску прозу, чија форма, зацело, више не зна за „стидљивост“, будући да одважно изражава више од садржине својим сувишком значења.

Форма која се повлачи пред тенденциозном садржином није погодна за проучавање у оквирима теорије слагања сижеа, која испитује опште закономерности стадијалне онтогенезе сижеа. Материјал овог приповедног круга преузет је из фактичке стварности, али је ретко кад рефлектован у новој, самосвојној уметничкој стварности. У црногорској прози стадијална онтогенеза сижеа готово да и није стадијална, јер се задржава на првој етапи протосижеа, дакле, сижеи нису „лежали у глави по двадесет и више година“, већ је Матавуљ „један догађај описивао непосредно“, уместо да га је „дуже времена памтио пре него што га је обрађивао“ (Латковић 1940: 124). То за собом повлачи преовлађивање координационих односа у композицији сижеа услед повлачења форме пред садржином, јер је сиже често редукован фабулацијом историјско-политичке стварности и тек у ретким случајевима подлеже субординацији односа сиже – стил, сиже – жанр, сиже – композиција. Стидљивост форме у црногорској прози, даље, значи да није уважено канонско правило естетике по којем је садржина ништа друго до прелаз форме у садржину, и форма није ништа друго до прелаз садржине у форму. У њој се, напротив, садржина и њено формално оваплоћење не допуњују и не знају за дијалектику, узев у обзир да форма није аутентична нити органска, тј. није условљена садржином, која би морала указивати на сакривену суштину форме.

У делима која су склона стидљивости форме, „острањењу“ и новини не подлеже форма, држи Лихачов, већ садржина која због дотадашње конзервативне форме тежи обнављању израза. Стидљивост форме диктирана је тежњом ка непатворености, извесној бојазни од неискрености, патоса и укорењености у старим, превазиђеним приповедачким манирима, инертности и одвојености од пулсирања животне стварности. Стидљивост форме је и у борби са књижевном, али и друштвено пожељном етикецијом, са канонима, прописаним жанровима, са књишким формама, литерарном церемонијалношћу. Форма је сама по себи конзервативна, састоји се из канона, традиције, константи, сталних епитета, топоса, система жанрова и сл. и у извесном смислу, каже руски научник, „узвисује књижевност, као што свака церемонијалност узвисује обичан чин“. Окоштала форма учиниће да књижевно дело остави дојам патоса или парадности, стешњености, дочим садржина има супротну тенденцију. До тога долази када се прво садржина окамени и почне се понављати, због чега неизоставно губи информативност и постепено прелази у окошталу форму (Лихачев 1981: 221-

226, 316-318)²⁷, што се напоследку и догодило са поетиком сижеа у црногорској прози. Не би ли се из старе уметничке форме прешло на нову форму, путописи, аутобиографски, мемоарски списи служе као сурогатни облик књижевног писма који је неопходан у еволуцији, појашњава Д. С. Лихачов. Чини се да Матавуљ није ни случајно ни тако безазлено писао „сурогате књижевности“, попут етнографског списка *Бока и Бокељи* (1891-1893), путописа *Први њуџ на Блаићу* (1886), односно, *Успомене са Скадарској језера* (1890) и романираног алегоријског списка *Десећ година у Мавријанији* (1899). У тој сурогатној прози Матавуљ је постепено ослобађао властити списатељски потенцијал за бокељски круг приповедака, чија је аутентична садржина напустила наслеђене и наметнуте књижевне форме. Бокељска проза настала по одласку из Црне Горе представља ренесансу Матавуљевог талента, суспрегнутог на Цетињу стегама „церемонијалног обређивања стварности“, било романтичарског, сентименталног, било фолклорно-епског. Нагли преображај поетике, са новим сижеима и јунацима, рафинираним стилогеним писмом није био тако нагао како се чини; формирао се истих у истрајној борби против „литерарног обређивања“ њему несродне традиције.

Којим путевима се образује окоштала форма Матавуљ је указао на примеру Љубишине а онда и своје прозе. Говорећи са дистанце о утицајима С. М. Љубише, приметио је да се његов рани узор није либио ни плагијаторства, али тек „кићени слог и избор необичнијех ријечи, његово навијање на народску и употреба вулгарнијег израза постадоше неоспорни угледи стила и језика. (...) Имитатори Љубишине, немајући његов дар, угледаху се највећма на његове мане, те се управо надметаху, ко ће већма идиотизама нагомилати, ко ће се нејасније и јаче „народски“ изражавати“ (Матавуљ 2008: 51). Управо стога није волео приповетку *Милош од Поцерја* и њен „стил и језик – амполозни стил, трчање за звучним фразама, силно кићење, по угледу на Љубишу и Врчевића и на живи говор око себе!“ (нав. дело: 158). Почетничко стремљење ка једноставности истине коју пружа стидљивост форме а тражи његова „реалистичка ћуд“ залутало је у супротном смеру, до форме која је неретко извештачена, тражена те савладана садржином (Латковић 1940: 98) и не зна за неусиљеност израза и уједначеност тона излагања који ће обележити касније књижевне радове. Повијање према садржини је приметно, рецимо, у *Ускоку Јанку*, додаје Латковић, где тон варира у зависности од тематике: ведру тематику прати раздраган тон, жалосну озбиљан и ганутљив, свечану прилику патетичан стил.

О томе да се Матавуљ борио са артифицијелношћу и окошталом а наметнутим формама које су притајено сузбијале његов изворни и неизвештачени приповедачки дар сведочи неколико евокација из *Биљезака једној њисца*, везаних како за период живота и рада у Равним Котарима, у Исламу, тако и на

²⁷ Сва претходна и предстојећа упућивања на студију Д. С. Лихачова у овом поглављу нису посебно обележавана. Због њихове учесталости обједињена су једном парентезом ради боље проходности текста.

Цетињу. Колико је Матавуљ у првим прозама нагињао ка стидљивости форме, која се упорно хтела ослободити друштвене и књижевне етикеције, церемонијалности, „уметности“, инерције налазимо у сећању на негативну реакцију конта Илије Јанковића, након што му је Матавуљ поменуо своју жељу да прибележи коју „шкрабанију“ своје јужњачке маште:

„Конте ме ниједном не свјетова да ставим на хартију њеку од многобројнијех прича, које је од мене слушао, којима се чудио или смијао до суза. Бјеху то чудни, трагични, понајвише смијешни доживљаји, моји или туђи, свеједно, који су прошли кроз моју машту, а који излажаху у кићеном руху народног говора. Дуго сам очекивао да ме он упути на оно што сам желио, и тога ради непрекидно сам склапао нове згоде и развијао језгровите анегдоте. Најпослије, поменем то њему, а он ме смјеста одврати. Његово је мишљење било, да таке ствари нијесу за јавност, јер не само што немају вишег идеала и патриотског смјера, него би још штету донијеле (...). То његово мишљење било је опће. Љубородна стрепња да се не компромитује достојанство народно, да се не открију његове мане, спутавала је слободу избора. (...) Што даље од истине, од живота, особито од живота нашега, то је било љепше: што се већма понављају поуке из катихизиса и угледи финих манира, то боље. Било је, дабоме, и Далматинаца образованијех и мисаоних, а међу њима свакако конте, који су уживали у нешаблонским умјетничким творевинама туђинским, али *ише ствари нијесу још за нас.*“ (Матавуљ 2008: 23-24).

На страну Матавуљево и Л. Костићево преименовање *Гласа Црнојораца* („Глас funebre“, „посмртни глас“), први прозни покушај писања хумореске на Цетињу изгледао је овако:

„Писао сам цијелу ноћ, али од бескрајног увода, од силног гранања, од трчања за звучном фразом, за честијем ефектом, никада доћи ни до почетка главне ствари! Сјутрадан сам скраћивао, мијењао, али не поможе ништа. „Од мноштва дрва није се могла видјети шума“. Дојади ми најпослије, те уништим рукопис. Покушај је, дакле, пропао због проливености, због недостатка наснове и сразмјере у дијеловима. Тијех се мана задуго послјије нијесам могао ослободити, баш и онда кад су многи мислили, да ми писање лако од руке иде, да лако компонујем. Љутих се на себе и клонух, јер сам увјерен био, да нећу никада моћи израдити нешто „од дужег даха“ (Матавуљ 2008: 25). Поводом своје прве песме из 1873, свог „недоношчета“, Матавуљ је такође оставио сведочанство: „На први поглед заиста је чудна ствар да ја, који сам имао прилично утанчан и углађен књижевни укус, имао у памети толико лијепе туђе пјесме, бивао често неугодно дирнут због несклада у мислима, још већма у облику – да дам живота таком недоношчету“ (Матавуљ 2008: 21).

Роман *Ускок* у све три редакције такође је израз несклада мисли (садржине) и облика (форме), тим пре што је роман писан са намером да писац покаже своју спремност повлађивања црногорској друштвеној и књижевној етикецији. Протосиже романа *Ускок* се налази у сугестији кнеза Николе која је Матавуљу предочена „са тежњом на театрални ефекат“ (приказивање хуманости и чојства горштака-ратника), што је било страно Матавуљевој „реалистичкој ћуди“, али упркос томе, он се у почетку подавао сугестијама. Латковић је с правом приметио да су и *Милош од Поцерја* и *Ускок Јанко* били израз пишчеве позиције, покушаја да се као млади дошљак прилагоди новој средини, његовог идеолошког става, родољубља. Као и *Ускок*, приповетке *На Бадњи дан*, *Светиа осветиа* и друге настале су током блиског контакта са црногорским кнезом и израз су тадашњег Матавуљевог родољубља и идеалистичке вере у кнежеву владавину (Латковић 1940: 81). О томе шта се заиста налазило иза форме која се изви-топерила у церемонијалност, проговара нотација из пишчевих мемоара. Иза основне замисли романа о времену Петра Првог, за који је Матавуљу речено да „на удивленије читаоцу“ опише како доласком просвећеног странца иноверника, младог попа властелина дон Антониа у Црну Гору у сусрету са примитивним људима „настају прикљученија“ и „невјероватни преображај“, налази се стидљиво сакривени сиже историјског романа или романа хронике:

„Прије свега, од тога свега није се десило ништа, нити ишта, што би личило на истину, што би могло бити. Баш напротив! Јер да је мрки Чеврљанин задесио латинскога попа, ма како он „згодан“ и кољеновић био, без сваке сумње одсјекао би му лијепу главу! Јер у ономе походу на Дубровачко (на Конавле и Жупу) и на град, Црногорци су уништавали све што је „латинско“ и сваког „Латинина“ који им није могао умаћи! Друго би нешто било, кад бих из тих прилика узео као приједмет причања душевно стање владицино, који је узалуд настојао да заузда дивљаштво, који је узалуд покушавао да оразуми своју паству и војску, да Дубровчани нијесу Латини, коме су ти догађаји загорчали старост! Најпослије, могао бих узети и сушту истину, цјелокупну, али једино у намјери да прикажем жалосне сукобе, као неминовне пошљедице ондашњег културног стања једног дијела српскога народа – чему занаго, он не бјеше крив. Те помисли пролијетаху ми главом, докле је господар китио своју фабулу“ (...) (Матавуљ 2008: 154-155).

Константна тежња Матавуљева да изрази свој „прилично утанчан и углађен књижевни укус“ и „склад у мислима, још већма у облику“ (Матавуљ 2008: 21) имала је неколико манифестација. На пример, једна од назнака стидљиве форме је урушавање строгог жанровског система, почесто путем учесталијег увођења, како Лихачов каже, некњижевних жанрова, форме *неромана* (нпр. *Ускок*), *неприповетке* (нпр. *Уместо уводног чланка*, *Наши њросјаци*, *На Бадњи дан*), затим, мешање различитих стилских струја, рецимо, романтизма

и натурализма, романтизма и реализма. Такво меандрирање између жанрова, тражење правог израза, позајмљивање форме некњижевне прозе, историјске, документарне, публицистичке, етнографске и мешање стилова у црногорској прози увелико је препознато у истраживањима посвећеним црногорској прози²⁸. Примера ради, поред недостатака у композицији и недоследног стилског израза, литерарну успелост *Ускока* знатно смањују видно артифицијелни описи црногорских обичаја и историје, најчешће необрађено и непроживљено пренетих из етнографских и историјских списа о Црној Гори (Латковић 1940: 179).

Затим, стидљивост форме умногоме представља стремљење ка веродостојности приповедања, те није случајно што јој је наклоњен и фолклорни реализам, поглавито поступком преношења ауторске речи „невештом“ и „неумешном“ казиваоцу (очевицу, случајном пролазнику, сапутнику, детету), формом сказа, инкорпорирањем једноставних облика, фолклорних жанрова, говорних жанрова, хронопом причања. Књижевност тада тежи да пренесе истинољубиво, веродостојно приповедање, те прави отклон од сваке литерарности или, управо, илузију отклона. С правом је, дакле, Марко Цар приметио да „читајући Матавуљеве приповетке чисто ти се чини, као да какав извјежбани сеоски старац прича своје особне догађаје“ (Цар 1889: 37). Томе немало доприноси и избор предмета који, по правилу, Матавуљ узима или из живота или из анегдота, „што је напакон једно те исто“ (Латковић 1940: 122). Анегдота се у Црној Гори, као особита форма народне усмене књижевности, одликује сажетошћу, драматизмом, најчешће је подстакнута истинитим догађајем, а описи су сведени на податке о времену и месту радње, и те одлике имају и Матавуљеве приче из црногорског живота. Једна од анегдота Марка Миљанова врло је слична фабули *Ускока Јанка*²⁹. *Свeйџа освeйџа, Покајан иријех, Како се Лаиинче оженило, Ко је бољи?* развијене су анегдоте. Етнографских података у приповеткама махом нема, јер се полази од претпоставке да су слушаоци упознати са њима, а и анегдота је сама по себи била етнографски материјал (нав. дело: 117, 121). Психолошка анализа одсуствује, а унутрашња стања јунака само се спољашњим манифестацијама предочавају кроз реч или поступак, услед чега је срж приповедака најчешће у дијалогу. Мотив сусрета оца са осуђеним сином у *Свeйџој освeйџи*, објашњава Латковић, или мотив неверства жене у *Учини као Сџрахинић* у реалистичком окриљу би могли бити врсни „психолошки медаљони“. Међутим, све је у бихејвиористички поједностављеном дијалогу,

²⁸ Неприповетку од класичне приповетке раздваја пренаглашен историјско-документарни фон. О историјским подацима и упућивању на документе који сведоче о истинитости догађаја подробно говори В. Латковић (1940: 113-115).

²⁹ У питању је анегдота под бројем 47 у којој се приповеда како је Драго Јоков Петровић са Његуша заробио Турчина у бици на Грахову, али га није посекао по обичају, већ га је повео на Његуше и држао три године као свога брата. У другој и трећој обради *Ускока* (1892, 1902) кнез који бегунца прима у породицу зове се управо Драго Јоков с Његуша (нав. пр. Латковић 1940).

и заплет, и кулминација и расплет радње а идејно тежиште се оставља за крај приче, по правилу драмског врхунца у композицији анегдоте. Те је приповетке заиста прогутао „сирови, примитивни народски реализам“ (нав. дело: 98), преломљен кроз патријархално-витешки поглед на свет и етички идеализам. Другим речима, анегдота, која ће постати жанровска тежишница фолклорног реализма, *обређује се церемонијалношћу*. То ће рећи, укалупљује у друштвеном и књижевном етикецијом наметнуту форму „романтизма части и поноса“ који се држи жанровског и идејног шаблона и не дозвољава индивидуално запажање. Уместо да дозволи повлачење и пасивност форме, не би ли омогућио првенство садржине и њену „једноставност истине“, писац, пристрасан према судбинама јунака, без објективне мирноће „не приказује реални већ имагинарни свет својих снова“ (нав. дело). Тако се у пригодној, готово фељтонистичкој прози *Уместо уводној чланка* реченица прелива у десетерац, као и на почетку *Ускока Јанка*, који и „није права проза јер се ритмизује десетерцима који су и метрички и дикцијски десетерци. Писац слика једно епско доба па му се отима и израз епски“ (нав. дело: 99). И у *Ускоку Јанку* и у *Милошу од Поцерја* стил има ганутљив тон који се сретао по прози Б. Атанацковића и М. Видаковића, често украшен сталним епитетима из фолклорне традиције (нпр. „небескијем сводом шеташе пун мјесец расипљући кроза тишину своје блиједе зраке...“, „румене усне“, „два низа зуба као два низа бисера“) и сентименталног залеђа (нпр. опис месечеве зимске ноћи на почетку друге главе *Ускока Јанка*).

У црногорској прози је Матавуљ могао испољити за рани реализам пожељну стидљивост форме и веродостојност приповедања коју она носи (*сирови, народски реализам*), али уместо тога форма је своју скромност заменила за наметљивост, постајући лажна и патворена (*ишћо даље од истине, од живоша, шћо љејше*). Видокруг те форме је „оковани видокруг човека који тежи да сачува увек исту непокретну позу и који се не креће да би видео, већ напротив, да би одвратио поглед, да не би приметио, да би превидео“. То није „видокруг живог покретног човека који се мења и који одмиче у бесконачност стварности“ (Бахтин 1989: 150), као у потоњој прози. Ослобађање садржине од „пријеписа из талијанске белетристике“, „шаблонских имитовања“ и „преживјелих манира“ (Матавуљ 2008: 24) није донело велики напредак, јер је једну окошталу форму заменила друга, тако да је литерарна церемонијалност само променила рухо, прешавши из италијанске белетристике у црногорску епiku и романтичарско-сентименталну реторику. У црногорској прози не постоји ослобађање или очућавање форме, какво познају високоестетизоване фазе у индивидуалном развоју писца или у еволуцији књижевне епохе, већ је реч о (безуспешном) покушају ослобађања нове садржине, што је иначе једна од етапа на почетку сваке стилске формације. Према томе, реалистичко писмо које је било у Матавуљевој „ћуди“ морало је сачекати другу просторно-етичку метафору. Напослетку, последња фаза у ослобађању од стидљиве, или пре квазистидљиве форме, било је постепено повећавање уметничке веродостој-

ности науштрб фактичке веродостојности. Притом, уметничка веродостојност се често прикрива фактичком веродостојношћу, како каже Лихачов, што је особито заступљено у далматинским причама (нпр. *Пилијенга*), где је спона са историјским, етнографским фактима, аутентичним топонимима и прототиповима из стварности уобичајена. На примеру приповедака *Покајан іријех* и *Пилијенга* је указано како избор моноваријантног или поливаријантног сижеа, односно, како правилна или неправилна диспозиција и пропорција уметничке и фактичке веродостојности може конструисати или деструисати форму.

Један од најилустративнијих примера несувисло искоришћене „стидљиве форме“ је жанровски хибрид *Ускок*, *нероман* у којем је позајмљивање форме некњижевне прозе (етнографија, историја), урушавање строгог жанровског система (историјски роман, (при)повест, приповетка) и мешање различитих стилских струја (романтизам, реализам) неупитно. *Ускок* је одмах прихваћен код црногорске публике, а дело се свидело и Лази Костићу, који тим поводом пише Антонију Хаџићу (1885) да је Матавуљ један од најдаровитијих млађих приповедача. Унаточ томе, ниједно своје дело није прерађивао више од *Ускока*, којем се током осамнаест година враћао у два наврата, 1892. и 1902. године. Прву редакцију је написао 1885. на почетку књижевне каријере, а последњу у педесетој години живота када је већ био на врхунцу књижевне славе. Љубомир Јовановић је *Ускока* већ после друге редакције прогласио за „једно од најбољих дела целе наше новије литературе“ (Јовановић 1898: 483), Милан Савић је тврдио да је *Ускок* за Црногорце као „неко јеванђеље“ (Савић 1908: 112), Бранислав Нушић се ломио између *Ускока* и *Бакоње фра Брна* на питање које је Матавуљево дело најбоље (Росић 1908: 35). Разлог првобитно неподељеном мишљењу је начин на који је писац осликао црногорске нарави, обичаје и породични живот, те је општи утисак био да „из дела бије нека планинска свежина и морално здравље“ (Латковић 1940: 179). Ипак, каснија критичка читања су потврдила и Матавуљево незадовољство овим романом: „*Ускок* је више као неки опис занимљивих крајева, док у *Бакоњи*, како је давно примећено, бије снажан истински живот. У схватању живота у Црној Гори (...) има нечег конвенционалног (...) и слика је и у последњој редакцији остала улепшана и по мало намештена.“ (нав. дело: 179).

Нероманом се *Ускок* може именовати јер се у њему препознају наслаге неколико књижевних форми, јуначко-епске хероике, романтичарско-сентименталне прозе и форме која највећма преовлађује – романсе. Извесни епски сижејни механизми су одмах упадљиви. *Ускок* је утемељен на псеудоисторијском сижеу, који се образује у корелацији епског сижеа (екстериоризација конфликта: социјални, политички или историјски конфликт) и романеског сижеа (интериоризација конфликта: психолошки конфликт). Приметна је епска укореењеност у сижејном конфликту између мотива љубави, с једне стране, и витештва и племенитости јунака са друге стране. Још један сижејни остатак епског јуначког света је диспозиција радње. Најважнији моменти у радњи се издвајају

поступком понављања или редупликације, што значи да радња у роману има статичан карактер, те се поступци јунака приказују као низ фиксираних стања и поетских слика. Другим речима, у епском свету *Ускока* „тријумфује статичко-вајарски принцип“ (Мелетински 2009: 167), односно, „сви су одевени као да ће у сватове. Матавулеве приче из црногорског живота су исто што црногорске и арбанашке слике његовог сувременика Паје Јовановића: улепшан фолклор“ (Кашанин 2001: 198). Према томе, сиже се попуњава статичким описима из етнографије обичаја и историографије Црне Горе, примарно посредством церемонијалних дијалога јунака, те је у последњој редакцији *Ускок* постао „више слика црногорског живота него занимљива историја једног ускока“ (Латковић 1940: 165).

Најзнатнија измена у главном јунаку јесте сам завршетак романа. Док у првим редакцијама Јанко услед неспоразума у љубавном заплету намерно тражи смрт и гине у окршају са Турцима, у последњој редакцији Јанко као најстарији од подмлатка у братству кнеза Драга учествује у двобоју са Станојем Мирашевим Цуцом, просцем вољене девојке Милице, и гине у двобоју. Тиме је избегнуто романтично тражење смрти и кобна несугласица. Подстицај за промену мотивације краја романа нашао је, како је предочио Латковић, у делу *Животи и обичаји Црногораца* Милорада Медаковића. Чини се да је фавбулу *Ускока* Матавуљ извео из Медаковићевих етнографских забележака везаних за обичаје веридбе, услове изласка вереника на мегдан, учеснике двобоја, одакле је извео мотив забране Миличине удаје за недостојног вереника, што ће и постати повод за сукоб представника два племена. Према Медаковићевом опису Матавуљ обликује заплет: уместо недостојног вереника на мегдан иде вереников брат од стрица, а са девојчине стране њен брат, односно Јанко који је уласком у братство постао Миличин брат. Латковић нотира да је такав завршетак романа нагао, исхитрен и пребрз, али више одговара реалистичкој мотивацији јер произлази из описа аутентичне средине: „Није више у роману главна ствар романтична љубав светског човека према једном „чеду природе“ која се морала романтично и завршити. Сада је главно сналажење једног Европљанина у примитивној средини. Јанко се сасвим „поцрногорчио“ не само из љубави према Милици, него нарочито из осећања сродности са новом средином (...) он не тражи смрт као несрећни љубавник, него као брат излази на двобој“ (нав. дело). Не само да је расплет романа изведен из етнографске студије М. Медаковића, већ и подаци о племенима у Црној Гори и описи обичаја (божићних, игра „међеда“, опис „покајања“, опис свадбе, здравице и сл).

За преглед црногорске историје, наведене у форми разговора на вечерњим поселима у којима учествују стогодишњи Мргуд Шутов и Стево Бајов, писац је користио *Историју Црне Горе* Димитрија Милаковића. Латковић је подробно анализирао места која се поклапају из *Ускока* и *Историје Црне Горе* и *Животи и обичаја Црне Горе*, дошавши до закључка да се изворима Матавуљ „служио доста безобзирно, једноставно је узимао податке и стављао их у уста Црногор-

цима, идући при том истим редом којим и Милаковић“ (нав. дело: 174). Тиме је знатно нарушена уметничка композиција, која је у последњој редакцији видно неуједначена. Док је у првој редакцији лик ускока Јанка био најважнији за писца, у последњој он је потиснут у други план: о његовој прошлости сазнајемо само најсажетије податке, а док писац износи податке из црногорске историје или описује домаћи живот у братству, главни јунак је у позадини, статичан у позицији слушаоца или сведока коме се одузима делатна функција. Опширним излагањима из историје и етнографије, додаје Латковић, сразмерна композиција је поремећена, што се најбоље види из тога што је први део романа од пет глава само опширна експозиција, док су у других пет стиснути сви остали елементи композиције. Донекле је могуће уочити еволуцију по идејној замисли и по стилској реализацији од прве до треће редакције у којој су јунаци психолошки изнијансиранији.

Псеудоисторијски догађаји који одређују сужејну структуру, ратничка јуначка естетика која наглашава слављење физичке снаге и храбрости Црногораца као носилаца херојског етоса, панегирички тон који опстаје упоредо са историјским предањем, затим, поетска биографија јунака (бекство у туђину, иницијација у нову средину, просидба и љубавни мотиви, јуначка смрт) – све сугерише да је реч о епском сужеу. Лик Јанка у *Ускоку* је делимице епски тип јунака, јер има потребне одлике: племените особине због којих се брзо асимилује у црногорску средину у којој гине, жртвујући се за племе. Та „епска кривица“ формулисана је суптилно – његове мане су то што је „сувише млад, храбар и леп“ (в. Мелетински 2009: 131). У епски свет смо уведени и препознатљивим епским топосима, описима доласка и пријема гостију, гозбе, устајања јунака у зору, одевања и наоружавања, мегдана, тужбалица, злокобних предсказања и пророчких снова. Поновљивост епске реторике се изражава и сталним епитетима којима се наглашава повлачење индивидуалног начела ускока пред превлашћу родовског патријархално-ратничког начела.

Матавуљ присваја још један ген јуначког епа, наиме, његову унутрашњу хармонизованост, која потиче од политички и социјално релативно незрелих односа у црногорској заједници. Мисли се пре свега на однос између индивидуално-јуначког и колективно-епског начела у епу, када индивидуалност чешког племића постаје оруђе за учвршћивање националног начела. То је веома добро разумео Хегел, појаснивши како се у епској поезији, чак и у њеном најзрелијем стадијуму, индивидуална самост не може ослободити супстанцијалне целовитости нације, њених стања, начина мишљења и осећања, њених дела и судбина. То ослобођење постићи ће тек лирска поезија и драма. Хегелово филозофско запажање у историјскопоетичкој конкретизацији Мелетинског објашњава зашто љубавно-авантуристички суже у *Ускоку* не доприноси развијању, како би се очекивало, романескне форме: „Фолклорни утицаји могу да допринесу размножавању предроманескних форми приповедања о авантурама, али не могу да створе роман, који тежи приказивању индивидуалне страсти

као израза непоновљивости саме личности, формирања личности и трагања за смислом живота“ (нав. дело: 219). Ни *приказивање индивидуалне сѝрасѝи*, ни *формирање личности* ни *трагање за смислом живота* нису атрибут главног и насловног јунака, што ће рећи да је авантуристички сиже само остатак старе приповедне традиције, механички пренесен и неразрађен, искоришћен тек као кохезивна сила која дисперзивном историјско-етнографском материјалу даје какву-такву композицију.

Када се осврнемо на питање поетике сижеа у *Ускоку*, досадашња претпоставка о епском сижеу се урушава у другачијој перспективи. Иако је сачувао наслаге епског света, његов сиже није епски. Наиме, у приказивању живота класичног и савременог епа код Црногораца Борис Н. Путилов је указао на феномен несвојствен другим националним књижевностима. Југословенско подручје, како каже, пружа другачију ситуацију јер се епска епоха овде протегла све до 19. века а није била потиснута сасвим ни у 20. веку. У понеким областима се стари „класични“ еп не само интензивно одржавао у фолклорној традицији, већ је стваран и нови. У Црној Гори, Србији и Хрватској то ново епско стваралаштво је у распону од 18. до 20. века „попримило карактер периодичне ренесансне епске традиције која је нарочито дошла до изражаја у време хајдучких покрета 17 – 18. века, српских устанака, национално-ослободилачких ратова на Балкану и у време Другог светског рата“ (Путилов 1985: 9-10). Путилов такође примећује васпитну и агитациону моћ епског стваралаштва, особито у 19. и 20. веку, те излаже податке о певању јуначких песама између бојева на истуреним положајима 1877. године, а као изузетан пример агитационе мисије епске уметности с почетка 20. века наводи делатност Петра Перуновића³⁰.

Истраживши подробно, студиозно и на лицу места живу епску традицију и њену моћ саморепродукције, Путилов је дошао до закључка да главни мотив црногорског епског стваралаштва није опевање оних или ових догађаја, подвига, људи, већ манифестација херојско-патриотских осећања и историјских тежњи. Епски сижеи су морали одговарати томе: „У епској сижетици остварује се народно поимање историје, народна историјска воља. За разлику од архаичног и класичног епа, у епу црногорског типа ова идеална концепција прожета је дубоко драматичним па чак и трагичним принципом. Тема народних страдања не само да чини позадину епске наратије већ непосредно продире у сижетику“ (нав. дело: 92-93). Приказивање јуначких погибија, неуспеха, заробљавања, трагичног исхода, нарушавања норми епског понашања заузима већину сижејног простора. „Свеколика сижетика и уметничка структура црногорског епа условљене су јединственим идејним комплексом у коме се издвајају три одлу-

³⁰ П. Перуновић је први путујући гуслар који је својим наступима упућивао политички апел, певајући по Србији, Црној Гори (1908), Чешкој (1912) против Аустрије. Учествовао је у оба балканска рата, Првом светском рату а сачуван је податак да је знатно допринео томе да десет хиљада добровољаца крене на Солунски фронт (Путилов 1985: 16-17).

чујућа момента: одлучно, свеопште супротстављање Црногораца турским поробљивачима; витешки кодекс Црногораца; непосредна победа, физичка, али и симболичка, морална, као неизбежан и обавезан резултат борбе“ (нав. дело: 93). Путилов наводи листу сужејних тема у црногорској епизици 18. и 19. века у којој, како каже, одсуствују архаичне и класичне теме епа, да би потом из ње извојио типологију епских сужеја:

- Црногорци се одупиру турској војсци;
- успешан поход Црногораца на Турке;
- Црногорци одбијају турску најезду;
- црногорска чета врши напад на Турке;
- две чете се сусрећу у боју;
- црногорски јунак се супротставља турској војсци;
- јунаци у турском сужањству;
- Црногорац се свети за погибију сродника;
- јунак у турском логору;
- мегдан Црногорца са Турчином;
- побратим издајник;
- побратимска верност;
- избављање жене коју су уграбили Турци;
- одбијање потурчавања.

Та сужејно-тематска гнезда је објединио у сужејну типологију. Занимљиво је да ниједан суже или сужејно-тематско гнездо из црногорског епа Матавуљ није искористио у сижетици *Ускока*:

1. суже о јуначкој прошевини,
2. суже о одбијеној турској најезди,
3. суже о одбијеном турском нападу,
4. суже о јуначком нападу,
5. суже о заробљеницама,
6. суже о непоколебљивом јунаку,
7. суже о изневеравању побратимства и о побратимској верности,
8. суже о подвигу усамљеног јунака (Путилов 1985: 93-161).

„Матавуљеве приче“, приметио је Кашанин (2001: 199) „често нису друго до народне песме стављене у прозу“. Изненађујуће је, стога, како се у *Ускоку* не може пронаћи ниједан тип сужеја из *црнојорској јуначкој епа*, како корпус црногорских епских песама зове Путилов. Упркос томе, поједини закони епског сужеја су ипак очувани, на пример, просторно јединство и јединство времена (док један јунак дела, други јунаци су статични). Суже у *Ускоку* зна само за простор који у моменту радње непосредно окружује јунака, радња се

одвија према кретању јунака, а све што се догађа изван овог простора и његовог кретања не може бити предмет приповедања. Сижејни механизам *Ускока* поштује тај закон просторно-хронолошке инкомпатибилности, под којим В. Проп мисли на немогућност спајања неколико различитих радњи на неколико различитих места истовремено, за разлику од класичног руског или француског реалистичког романа 19. века. Закони фолклоризованог епског сижеа не дозвољавају двама јунацима да у *Ускоку* истовремено делају на различитим местима, већ постоји централни јунак око кога се групишу други јунаци, његови антагонисти, помоћници, саплеменици. Из тог разлога је пренасељеност приповедног света јунацима, која се често среће у реалистичком роману, немогућа у сижеу фолклорног залеђа. У епској сижејној диспозицији влада и закон хронолошке неспојивости, односно, радња се развија линеарно, а временски паралелни догађаји се приказују као узастопни; уметнуте епизоде су пак присутне у облику историјских етида на гозби (в. Проп 1976: 83-116). У *Ускоку* се радња као и у фолклорно-епском сижеу углавном одвија у физичком свету, па психолошких перипетија (нелинеарно време) које покрећу сложени људски односи и мотивације готово да нема.

Међутим, неопходно је скренути позорност на замку која прети увек када се Пропови закључци, изведени из његовог читања епике и фолклора, непосредно преносе на реалистичку прозу. Још је Лотман констатовоао да су, након што је М. Бахтин увео појам хронотопа и подстакао изучавање жанровске типологије романа, очигледни пропусти и недостаци при покушајима да се модели разрађени код Пропа за потребе бајке и епа примене на жанр романа. Сви покушаји да се проповски модели примене на нефолклорне жанрове, на шта је уосталом упозоравао и сам Проп, дали су у општим цртама негативне резултате. Према томе, јаз који постоји између фолклорних, фолклорно-епских и реалистичких сижеа да се премостити на неколико начина, од којих су у Матавуљевој романескној прози евидентни следећи: а) ангажовање баладичног сижеа у *Ускоку* и б) авантуристичко-пикарског сижеа у *Бакоњи фра Брну*. Две Бахтинове стилске линије у развоју романа могу се трасирати у оба остварења. Роман *Ускок* носи грубе и неисполиране трагове књижевноисторијског хода од средњовековног куртоазног романа, рекреираних у Видаковићевим и Атанацковићевим романима, до европског психолошког романа 17. и 18. века. Роман *Бакоња фра Брне* носи знатно углачаније и поравнате трагове друге стилске линије која почиње од новелистичке народне приче, иде преко авантуристичко-пикарског романа и стиже до „буржоаске епопеје“ 18. и 19. века, чији је прототип Сервантесов пародични роман, где упоредо са искушавањем јунака постоји животна проза као његова супротност.

Замке проповских фолклорних модела у реалистичкој прози (нпр. епски сиже у неепском жанру) могу се избећи када се у *Ускоку* трасира извесна сукцесивност између „старог“ (romance) и „новог“ (novel) романа. Та смена перспективе осветљава Матавуљево дело као *романсу* (romance), а не *роман* (novel)

у класичном значењу овог појма. Већ је примећено да је *Ускок* израстао из споја традиције старих романескних образаца из српске романтичарско-сентименталне прозе на трагу Б. Атанацковића и М. Видаковића и епске усмене традиције. Пошто романтичарска проза Атанацковића и Видаковића вуче корене из авантуристичког (античког) љубавног романа, традиција романа *нової времена*, како је Бахтин зове, не може бити „наснава“ у поетици сижеа *Ускока*³¹. У *Ускоку* не постоји еволуција јунака унутар временских координата као последица контакта са незавршеном савременошћу. Јунаци су завршени, не налазе се у нескладу и неподударности са собом, а временске координате су фиксне, статичне, укратко – у роману се време није материјализовало ни у простору ни у јунацима. Будући да се двадесетовековна теорија прозе у синхронијском или дијахронијском проучавању романа највише оријентисала на роман 18, 19. и 20. века, очигледно је зашто се *Ускок* и *Бакоња фра Брне* не могу вагати мерама савремених наратолошких теорија, већ историјскопоетичких проучавања, поглавито Ј. Мелетинског, М. Бахтина и Н. Фраја.

Покушај да се премосте разлике између епске и реалистичке семиосфере Матавуљ је предузео у приповеци *Учини као Сџрахинић* и то посредством жанровских назнака баладе. У епском сижеу догађаји су смештени у далеку прошлост (народна песма *Бановић Сџрахинџа*), али у баладичном сижеу припадају потенцијалној садашњости. Сфера баладичног сижеа нису јуначки и патриотски подвизи, већ људске страсти, пре свега љубавне, због чега се у генологији појавила теза о баладици као граничном књижевном роду, односно, о балади као рудиментарној уметничкој форми која је припремила тло реализму у књижевности (в. Стеблин-Каменский 1979; Мерилай 1990). Узев све у обзир, није ли *Ускок* сроднији жанру *романа-баладе*, односно, романсе, неголи реалистичком роману 19. века? Стеблин-Каменски је, примера ради, иступио са смелом тезом да ни род ни однос епско-лирко-драмског тројства баладу не чине баладом, већ тип сижеа. Приметио је да је балада антиципирала садржину која ће напослетку постати препознатљива за жанр реалистичког романа, те говори чак и о жанру *роман-балада*. Тематски гледано, *роман-балада* се најчешће гради на сентименталној причи о трагичним обртима у љубавној историји двоје заљубљених, обично пореклом из витешких романа (нпр. познато је да су историјски романи Валтера Скота имали генолошко порекло у његовом зборнику балада *The Minstrelsy of the Scottish Border*).

Романса је, према једном од најстудиознијих читања овог жанра, „тенденција да се мит измешта у правцу људског“ и да се, насупрот реализму, садржај обликује у смеру идеализације и конвенција. За Нортропа Фраја реализам је „уметност проширеног или имплицитног поређења“, „када је оно што је на-

³¹ Н. В. Мада Бахтин не негира постојање романескног *specificum*-а у античком и средњовековном роману, он има у виду пре свега роман новог времена и његове ренесансне изворе, према томе, подржава уврежено мишљење да се романескни *specificum* јасно манифестовао тек током 18. и 19. века.

писано *слично* оном што познајемо“, док је мит на којем се романса образује уметност имплицитног *меџафоричког* изједначавања несличног (Фрај 2007: 161-162). Пошто је романса подведена под митопејску књижевност, присуство митске структуре у реалистичкој фикцији поставља извесне потешкоће по веродостојност које се превазилазе у два корака³². Склоност ка *имплицитном меџафоричком изједначавању* епско-витешког мита и „вечно црногорственог“ етоса је сижејни механизам романсе у *Ускоку*. Потом, квазиисторизам, иначе самобитна финеса епског мишљења, у општој друштвено-политичкој атмосфери формирања модерне државности у Црној Гори ревитализује познате сижее из историјских предања. Примера ради, у фелтонистичкој прози *Уместо уводног чланка* „имплицитно метафоричко изједначавање несличног“, епског мита о династији Лазаревића и савремених династија Петровића и Карађорђевића, није *проширено, имплицитно поређење* које захтева реализам, већ је у питању класични пример *измештања* мита у стварност по принципу сижеа романсе. У *Ускоку* се спајају витешки роман (romance) са романтичарским љубавно-авантуристичким рецидивима и црногорски еп, те се представе о злим фантастичним силама из романсе сада измештају у представе о иноплеменској, иноверској или непријатељској етничкој средини. То би било *измештање мита у правцу људског* које се насилно саображава тенденцији реализма ка тражењу сличности. Или, по запажању М. Кашанина, у *Ускоку* „нема границе између истине и бајке“ (2001: 197). И проза С. М. Љубише је подстакла слично запажање о комбинацији романтичарског и реалистичког проседеа без унутрашњих противречности, услед укључивања митско-колективног искуства у свакодневни живот (в. Иванић 1976: 252).

О томе сведоче и Матавуљева запажања из *Биљезака једног њисца* поводом ове спорне приче која је црногорској интелигенцији личила на нимало наивну политичку алегорију о два брата, два слепца Петру и Ђорђу Карађорђевићу, који долазе кнезу Николи Петровићу и присуствују одбијању кћери кнеза Данила, Олге Петровић, да се уда за Петра. Не би ли се избегла опасна политичка конотација Матавуљу је наложено да дода „придавак“ на крају те приче у функцији експлицитног поређења („зато ће вјенчање њене свјетлости кнегињице Зорке са његовом свјетлошћу кнезом Петром Карађорђевићем бити на дан Мајке Ангелине, 3. јула“). Због тог „придавка“, једио се Матавуљ, „који објашњава све, помрзјех моју причу првачу; све једнако у памети брисах придавак!“ (Матавуљ 2008: 131). Историзација епског фона и непосредна обрада историјских предања и легенди, вели Ј. Мелетински, две су тесно повезане и узајамно условљене стране епског мишљења. Како „историзам“ епског мишљења не искључује широку примену митских структура на историјске личности и

³² Оно што је у миту метафора, у романси је често дато неким обликом поређења, аналогном или асоцијацијом. Фрај наводи следећи пример: у миту постоји бог-сунце, у романси то је јунак који је на неки начин повезан са сунцем. Таквим *измештањима* се савладава захтев веродостојности.

догађаје, сиже романсе са својим „измештањем мита у правцу људског“ далеко је податнији за Матавуљеву црногорску прозу од сижеа реалистичког романа или приповетке³³.

Тек касније, у *Биљешкама*, приповеткама *Синови*, *Снаја без очију* и *Сеобе* Матавуљ ће се приклонити поступку проширеног поређења које Фрај зове реализмом, да би исту линију имплицитног поређења наставио у *Пошљедњим вишезовима* и *Ђукану Скакавцу*. Свим наведеним приповеткама – које припадају трајекторији од „имплицитног метафоричког изједначавања“ ликова Црногораца и епских хероја у црногорским причама до „имплицитног реалистичког поређења“ епских хероја са бурлацима и берекинима у далматинским причама – заједнички је контраст између приказане тренутне емпиријске стварности (уп. Дука од Медуна) и апсолутне стварности вечних митова „црногорства“ и витешко-херојског мита уопште. Тај контраст допушта двојну интерпретацију у херојскокомичним приповеткама као што су *Синови*, *Снаја без очију*, *Пошљедњи вишезови* и *Ђукан Скакавац*, које се отварају за поступак унижавајуће травестије и узвисујуће бурлеске.

Наведимо пример. Приповетка *Пошљедњи вишезови*, коју је Матавуљ написао по одласку из Црне Горе (1890), зацело је бурлеска са својим чудним складом смешних херојских „поема“, која ратне ветеране-витезове претвара у зеленаше, а бурлаке у витезове. Она чува амбивалентност карневалског погледа на свет: саоднос високог са ниским дозвољава сумњу у озбиљност и стварност витештва последњих витезова Иле IX и Иле X, али комично узношење берекина Илије Булина до витеза намеће сугестију о скорашњем свргнућу витезова, односно, дегенерацији и усахнућу племићке породице. Обликовање тако оштрог контраста, естетички надражујућег, изразито је продуктивно у разградњи реторичке парадигме црногорске прозе.

Симо Матавуљ се у *Биљешкама једној њисца*, а поглавито у сатирично-алегоријском спису *Десет њодина у Мавријанији* радикално дистанцирао од свог младалачког црногорства. Благодаревши овим аутофикцијско-документарним *биљешкама*, црногорска проза се из позне Матавуљеве, али и наше данашње перспективе мора читати у хоризонту естетичке рецепције („проширено имплицитно поређење“), а не егзистенцијалне рецепције („имплицитно метафоричко изједначавање“), утолико пре што нам је сâм писац јасно ставио до знања да се у њој неизоставно мора разликовати сфера свакодневног од сфере уметничког мишљења. Такву самосвест писца, али и опору самокритику властитих „заноса и пркоса“ тешко да ћемо срести у црногорској прози Марка Миљанова или спису *О Црногорцима* Љубомира Ненадовића, на које се Матавуљ у неколико наврата позивао.

³³ Наведена теза се може читати и у ширем контексту анализе романа *Хајдук Стијанко* Ј. Веселиновића, који се измешта из жанровских оквира реалистичког романа и смешта у оквиру романсе (в. Микић Р. „Прича и приповедање у роману *Хајдук Стијанко*“. *Јанко Веселиновић 1862-2012*, Београд: САНУ, 2013, 129-143).

Да је којим случајем Нортроп Фрај изучавао јужнословенску књижевност, попут В. М. Жирмунског, *Ускока* би готово сигурно укључио у модус романсе. *Ускок* одиста „представља идеализовани свет: јунаци су у романси храбри, јунакиње лепе, злочинци су зли, и нема запрека, двосмислености и неприлика из обичног живота“, а представе обликотворне за сиже одговарају „аналогијама невиности“, у којима су „божански или духовни ликови обично очинске фигуре, фигуре мудрих стараца (...) међу људским ликовима истичу се фигуре деце, тако да је и врлина најтешње повезана са детињством и добом невиности – чедношћу, што је опет врлина која у овој структури песничких слика обично укључује девичанство“ (Фрај 2007: 179). *Ускок* недвосмислено одговара *мишћу јесени*, што га чини подложним реконструктивном читању. У те сврхе је најцелисходнија Фрајева синтеза романсе, са следећим премисама. Романса је књижевна форма која у сваком раздобљу има исту функцију. Она је „сан о испуњењу жеље“, пројекција идеала владајуће друштвене или интелектуалне класе чији сурогати постају племенити јунаци и прелепе јунакиње којима се супротстављају антијунаци. Фрај примећује да исти модел транспозиције идеала посредством романсе постоји у витешкој средњовековној романси, аристократској романси у ренесанси, буржоаској романси осамнаестог столећа и даље и револуционарној романси у двадесетовековној Русији, јер је „та вечита инфантилност романсе обележена изузетно упорном носталгијом, њеном потрагом за неком врстом имагинарног златног доба у времену или простору“ (нав. дело).

Најважнији сижејни заплет романсе је пустоловина, која се одвија у секвенцама, као што и форма романсе представља низ секвенци. У рудиментарном облику романса је „бесконачна форма у којој средишњи лик, који се никада не развија нити стари, пролази из једне пустоловине у другу, све док сам аутор не посустане“ (нав. дело). У естетизованијем облику романса се ограничава на низ мањих пустоловина које се враћају у свој центар, главну пустоловину обично припремљену од самог почетка. Прва главна пустоловина, наставља Фрај, која романси даје књижевни облик је потрага са своје три фазе: фаза опасног путовања и мањих авантура (*agon* или сукоб: заточеништво и ускакање Јанка), кључна борба која је обично нека врста битке у којој или јунак или његов противник или обојица морају да страдају (*pathos* или борба на живот и смрт: двобој) и узношење хероја (*anagnorisis* или препознавање и признавање јунака који се доказао као херој). При томе, модел света у којем се дешава сукоб „има одлике цикличног кретања у природи (...) непријатељ се повезује са зимом, тамом, нередом, јаловошћу, животном немоћи и старошћу, а херој са пролећем, зором, редом, плодношћу, снагом и младошћу.“ (нав. дело: 221-223).

Матавуљев *Ускок*, по свему судећи, садржи све наведене елементе моду-са романсе. У њему влада *вечитија инфантилност, ујорна носителница, поштраја за неком врстом имагинарної златної доба у времену или простору*, не би ли се остварили идеали које владајућа класа тежи да пројектује у племените

јунаке и прелепе јунакиње посредством тростепене структуре (*agon, pathos, anagnorisis*) и усклађивања сукоба протагонисте и антагонисте са цикличним сменама у природи. Јанкова судбина, на пример, прати промене годишњих доба и природних токова (Божих – бекство у слободу, пролеће – рађање љубави, лето – љубавни занос, јесен – смрт), а природне појаве ланчано прате народни обичаји и веровања који се, као да праве пун круг назад до јунака, доводе у магијско-обредну везу са људским животом. Романса попут комедије, каже Фрај, има шест фаза које се крећу између трагичког и комичког подручја и све фазе имају своје еквиваленте у *Ускоку*: рођење јунака и јунакова „невина младост која укључује мотиве еротске невиности и чедне љубави брата према сестри и породици“ транспоноване су у Јанково приповедање о животу у Чешкој. Потрага за новом домовином и „очување интегритета невиног света“ су представљени догађајем „ускакања“ којим се симболично означава брза и безболна акултурација у нову средину, како би се избегло нарушавање њеног интегритета. Следећа фаза је рефлексивно повлачење из радње, што се представља посредством Јанковог сна и читања сестриних писама, док је шестој фази („фикција о окриљу“) приписано и сувише композиционог простора, због чега је нарушена равнотежа са претходним фазама. Спецификум ове фазе у својству је чланова колектива, црногорских ветерана и ратника који Јанку приповедају о својим подвизима, „причом под знацима навода која укључује групу блиских или сродних људи, од којих један почиње да прича причу која треба да буде нешто што нас забавља, уместо да нас изазива на начин на који то чини трагедија“ (нав. дело: 239-241).

Прва редакција *Ускока Јанка* посве је романтичарска, књишка, слабе мотивације, огољене фабуле а једино што композицији даје какву-такву чврстину јесте главни јунак и његова судбина. У наредне редакције Матавуљ укључује дуге описе црногорских обичаја и историографске екскурсе који са сажетом нису компактно повезани. *Ускок Јанко* почиње најважнијим догађајем за радњу, *ускакањем* Јанка у Црну Гору да би се ретроспективно у трећој, четвртој и осмој глави приповедало о његовом животу пре доласка у Црну Гору. Такву композицију задржаће Матавуљ и у следећим двама редакцијама. Јанково слободарство, сентиментална љубав према „чеду природе“, наклоност према примитивном горштакком животу заклоњеном од цивилизације, тражење смрти услед несрећне љубави, све је то из Матавуљеве лектире. „Тај Јанко је“, додаје наведеном Латковић (1940: 93), „по извесним својим особинама далеки рођак оног Младена из Атанацковићевог романа *Два угла*“, док Деретић (1981: 156) констатује да је „дело преплављено романтиком. Јунак је романтични побуњеник који сања о слободи свог народа а годинама чами у тамници, после бекства он налази уточиште код примитивног али слободног народа. Величање црногорске хероике и уметнута љубавна историја још више појачавају ту романтику“. Уосталом, писац то није крио, можда и самоиронички луцидан у гласу приповедача: „Та већ одавно слушамо за страдање неког принципа, па тај

принцип ускочи у Црну Гору, те разабрасмо да се зове гроф Јан П., па се гроф Јан у час преобрази у Јанка Јоковића Његуша. Чини се човјеку да чита какав заплетен и невјероватан роман нашега Видаковића!“ (Матавуљ 2006: 69).

Лик Јанка је идеализован и издигнут изнад свакодневице, као што је идеализован лик сердареве кћери Стане/Милице, „примитивног, наивног, *чега њприроде*, како се само у причи може наћи. (...) Међу тим Црногорцима такорећи нема негативних јунака, сви су „витезови без мане“, носиоци само племенитих особина нашег народа“ (Латковић 1940: 94-95). И остале структурне особености романсе, зацело, постоје у *Ускоку*: одсуство истанчаности и сложености у сужејној обради, чак и у трећој редакцији којој се Матавуљ вратио после осамнаест година, затим, схематизована подела јунака на заговорнике и противнике, због чега се или „идеализују или карикирају као зликовци и кукавице, попут белих и црних фигура у партији шаха“, како каже Фрај. Етос Црногораца приказан је као позадина на којој се осликавају романтичарска прикљученија и судбина ускока. Главни јунак, странац у туђој средини и сведок бурних историјских догађања у Европи, „плод је сећања из лектире и оваплоћење сањарења младог писца“, додатно подстакнутог укусом црногорске публике која је тражила приче „из небулозног свијета који не постоји“, како је једном приликом рекао Матавуљ, „те није чудо што цео роман у првој редакцији носи печат романтичности и идеализма“ (Латковић 1940: 89-90).

Романтична историја ускокова била је првобитни сужејни нацрт романа. Матавуљ је можда и намеравао да напише историјски роман о Црногорцима, али у томе није истрајао. За историјски роман грађа је морала бити другачија, посебно зато што су приказивање епохе Петра Првог са свим друштвено-политичким превирањима и напорима да се племенска организација замени централизованом влашћу и, напослетку, личност и живот самог Петра Првог, могли бити врло инспиративни за историјски роман. Матавуљ, међутим, ништа од те грађе није искористио, није „ухватио“ један народ и историјски тренутак у превирању, већ статичне, утврђене форме мита о Црногорцима. Менталитет, понашање и морал Црногораца узео је као нешто непроменљиво, „вечно црногорствено“ (Латковић 1940: 88-89). И доцније преиспитивање жанровских и сужејних диспозиција овог романа дало је исте резултате. У први мах прича о чешком племићу вођеном „бонапартовским револуционарним идејама подсећа својим сужеом (јунак у револуционарном залету бива рањен, заробљен, осуђен на смрт, те осуда бива замењена тик пред погубљење вишегодишњом робијом, бекство из тамнице и преображај грофа Јана у ускока-изгнаника Јанка) на модел романа који приказује авантуре појединца у потрази у сопственим остварењем у околностима разарања и превирања укупног дотадашњег света“ (Јовићевић 2007: 135). Но тај образац Матавуљ напушта и то је очевидно у неколиким сужејним индикацијама: тежња да се историјски план издигне на митски, трансисторијски; јунак који се креће и дела мимо своје воље, вођен сплетом околности и случајем; љубавни мотив као кључни фабуларни чвор;

историчност која се исцрпљује само као оквир за описивање живота и обичаја Црногораца, што све води ка преоријентацији ка етнографском роману (*нав. дело*: 136-137).

Немогућност да се ускладе епско и историјско време и последице те зависности од епске прошлости по сиже покреће једно од најважнијих питања за поетику сижеа у *Ускоку*: како се решава сукоб епског и романескног сижеа, односно, епског завршеног и историјског незавршеног времена? Матавуљ је покушао да епску романтичарску прошлост („дрногорство“) преведе у историјску реалистичку садашњост, али безуспешно. У покушају измирења два типа сижеа са два супротна временска поретка настала је *уиорна носџалија* у *уиошрази* за *неком врстој имајинарној златној доба* у *времену или њросџору* – хибридни сиже романсе. У *Ускоку* је догађај који се налази у основи сижеа само номинално везан за историјску епоху, па се историзам приповедања гради благодарећи месном колориту, тачној репродукцији или реконструкцији свакодневног живота, костима, оружја, дакле, етнографизама. Доказ да се историјско време маргинализује, те је и о романескном хронотопу тешко говорити, јесте одсуство жанра историјске анегдоте која понајпре може поспешити приказ историјски знаменитих личности, на пример, Петра I. Историјска анегдота могла је бити сижејни замајац којим би се реконструисала историјска психологија епохе и произвео историјски роман. Али у свету апсолутне прошлости, каква је у то време била Црна Гора, нема историјског темпа промене и неизвесности, па су и јунаци статични и транспарентни, а за раскол између јавне и приватне сфере живота не знају, што је иначе био важан услов деветнаестовековног реалистичког романа. Голуб Добрашиновић је у Матавуљевој *џриџовијести*, занимљиво, видео наговештај романескне незавршене форме која укршта историјско и приватно време, али не Јанково, већ пишчево. Наводећи прецизно све врсте прерада које је током деценија Матавуљ уносио у своју прозу, зауставља се и на *Ускоку Јанку* и *Ускоку* у трећој редакцији: „У приповијести *Ускок Јанко* изостављено је име главне личности: тежиште у њој првобитно је било на уклапању добјеглице, Чеха, у средину, опречно друкчију, патријархалну, црногорску; у преради је писац више нагласио судбину емигранта уопште, и сопствену можда (послије завичајног Шибеника промијениће он, сјетимо се, још четири поднебља: Равне Котаре, Боку, Црну Гору и Србију)“ (Добрашиновић 2000: 103-110). Надовезујући се на оригиналну тезу Г. Добрашиновића о аутофикцијском апстракту са наговештајем притајеног романескног набоја, додали бисмо да је сразмерно већи романескни потенцијал Матавуљ показао у *Биљешкама једној џисца*, неголи у *Ускоку*. Како пише Албер Тибодe (1982), аутобиографија, која изгледа као најискренији од свих жанрова, можебити, од свих је најлажљивији. То је роман за неуспешне романсијере.

Поступак идеализације у *Ускоку* није диктиран само пишчевом романтичарском лектиром. Већ је Мелетински запазио како је формирање модерне државности често упоредо пратило описивање етапа раних државних формација

као посебног јуначког времена и славне националне прошлости која се поставља као узор савременој државности. Матавуљ је и те како био тога свестан³⁴. Идеализација јуначке старине појачавала се у ситуацијама пада државних центара и најезде туђинаца што је, како се види из *Биљешака*, у околностима народних буна и замршених аустријско-српско-турско-руских дипломатских односа оног времена сасвим одговарало слици коју претпоставља епска идеализација и политички конзервативизам.

У прози која претендује на историјску озбиљност и национални патос јави се покаткад проблемсак пишчеве хумористичке жаоке, посебно у првој редакцији *Ускока*. Хумор у првом и карневализација у другом роману свакако нису супстанцијална својства реалистичког романа, него жанровски наноси који премошћују прелаз од узвишених до ниских форми и од ниских до синтетичних форми, примећује Мелетински (2009)³⁵. *Ускок* иде силазном путањом од жанровских и сижејних елемената јуначког епа до романсе, дубоко синтетичке форме, док се *Бакоња фра Брне* од жанровских и сижејних елемената васпитног и социјалног романа такође силазном путањом спушта до новелистичког романа (или поромањене новеле), дакле, још једне синтетичке форме. Према томе, *Ускок* и *Бакоња фра Брне* се могу именовати романима сасвим условно. *Бакоња фра Брне* је хибрид сижеа романа и новеле, дочим је *Ускок* хибрид сижеа романсе и романа (тј. *romance* и *novel*)³⁶.

Хибридна *Ускока* је очевидна у неуспелом покушају писца да укрсти љубавно-авантуристички сиже са епским сижеом. Приповедање о личном,

³⁴ Описујући у *Биљешкама једној њисца* шта је затекао у Црној Гори, планинске колибе, „првобитне људе са врло мало потреба а још мање мисли“, „сеоске навике и начин живљења“, „феудални дух и дух деветнаестог столећа“, сећа се: „Тада су тек била установљена министарства и остала „надлештва“ у свима гранама државне управе, већином по угледању на Србију. А све те новотарије чиниле су нешто комичан, а већма дирљив утисак – јер, иако је изгледало као кад би се дјеца играла државе, ипак је дирало прегнуће наших јунаштвом прослављених горштака да се уврсте у културне народиће, да, по ријечи књежевој, *забоду свијех десет нокаша у ледину, и сву дјецу у школу шаљу.*“ (Матавуљ 2008: 55).

³⁵ У третману хумора је најприметнија разлика између анегдоте у *Ускоку* и црногорским приповеткама и анегдоте у *Бакоњи фра Брну*. У првом случају анегдота је полу-документарни жанр, док је у другом анегдота пре књижевни поступак и архитектст. У исти мах, хумор у црногорској прози даје личностима и догађајима печат стварности, верује Латковић, што је опречно Ауербаховом мишљењу да је хумор нереалистичан модус. Реч је о томе да у контексту романтичарски идеализоване прозе хумор одиста даје ликовима дозу реалистичности, док у *Бакоњи фра Брну*, лишеном сличних стилских примеса, Ауербахова опаска може бити сувисла.

³⁶ Додајмо да је хибридна *Ускока* М. Кашанин приметио у мешању „историјско-фолклорне студије и приповетке“ (2001: 197). На композиционом плану и В. Латковић је слично приметио, говорећи да етнографски и историјски екскурси нарушавају унутрашњу организацију романа. Но када је посреду поетика сижеа, из очигледних разлога не можемо говорити о „студији“.

приватном човеку из грчког љубавног романа се одлучно супротставља епу. Матавуљев ускок Јанко није ни тип приватног човека, налик на јунаке грчког романа, али није ни епски јунак, већ остаје негде на међи. Лик чешког племића, чији су литерарни преци јунаци љубавно-авантуристичких романа има и одлике средњовековног витеза, у којем се епски јунак подражава у сниженом облику, и одлике усамљеног јунака из романа новог времена, али није стигао до типа такозваног „малог човека“ који је искусио обрте у домаћем свету „буржоаске прозе“ (Мелетински 2009: 197). Очеvidно да је Матавуљ био на добром трагу да од *Ускока* направи роман о превратима усамљеног приватног човека у непријатељском свету, што је уједно полазна форма модерног романа. Но, попут грчког и видаковићевског типа романа, *Ускок* се и поред свих пишчевих редакција не уздиже до праве анализе Јанковог унутрашњег живота нити до приказивања његовог формирања.

Сиже искушења јунака у себе упија историјско време, захваљујући чему и јунак постаје, како је М. Бахтин говорио, „променљива величина“, што значи да добија сижејни значај. Такав сиже је у вези са морфологијом јунака, тј. образује се према типу јунака, а не према догађају. Пошто сиже *Ускока* није у вези са морфологијом јунака – не образује се према типу јунака као *променљиве величине* – већ према догађају потраге и асимилације, јунак нема сижејни значај, самим тим није ни хронотопичан, те не може бити речи о сижеу искушавања лика поцрногорченог чешког племића бунтовника који бежи из аустријске тамнице у Црну Гору. Идеја искушења витештва и верности јунака не обједињује органски материјал *Ускока*, једноставно зато што се „епски јунак од самог почетка налази с оне стране сваког искушења“ (Бахтин 1989: 153), док роман искушења захтева интензиван спој авантуризма са психолошком проблематиком. Са становишта историјске поетике жанра *romance*, композициона структура *Ускока* прати две синтагматске карике (в. Мелетински 2009: 222). У првом делу, који наликује на јуначку народну приповетку, јунак пролази пут иницијације и стицања новог идентитета, а у романеском току, који се надовезује на уводни део, открива се унутрашња колизија – предочена мотивом породичног писма – између „унутрашњег“ човека, још увек везаног за европско култивисано покрло и његове тек стечене социјалне персоне из горштакског света. Конфликт се у том тренутку интериоризује, па се сиже тек у минималној мери подваја на „спољашњи“ и „унутрашњи“ регистар. Догађаји који подсећају на општа места из видаковићевског романа нагомилавају се у првом сижејном кругу, а покушаји психолошке анализе и пролазак кроз моралну иницијацију у другом сижејном кругу.

Ваља узгред поменути да обим прозе, као и увек, није меродаван за просуђивање да ли је *Ускок*, објављиван у наставцима у часописима *Црнојорка* и *Зейна*, роман, приповест или пак има друге жанровске квалитете³⁷. За подлиске

³⁷ По А. Флакеру термин *приповест* обухвата „све прозне облике између новеле и романа, тј. и приповетку“ (в. *Речник књижевних термина*, Нолит, 1985: 605).

политичких публикација, у којима је објављивао у Србији, Матавуљ није могао писати дуге приповетке, али су се уредници *Црногорке* и *Зетше*, часописа посвећених искључиво књижевности, морали довијати да попуне бројеве листа. Према тим ограничењима Матавуљ је очевидно прилагођавао и обим својих радова, због чега су приповетке из црногорског живота опсежне и оптерећене сувишком грађе (в. Латковић 1940: 138). И стилски кредибилитет првог романа је том околношћу угрожен, пошто одсуствују основни услови стилогене маске романескног жанра. За развитак романа важна је склоност ка хроничарском приповедању, одустајање од реторичности и преображавање реторичког говора у антиреторичку реч. По свему судећи, *Ускок* не испуњава услове за образовање грандиозне стилске композиције какав је роман 19. века, али показује регресију према раним формама романа у којима је реторичност играла прворазредну улогу. Штавише, дала је немали допринос формирању жанра (Мелетински 2009: 194).

Питање жанровске спецификације се може посматрати из две перспективе. Из овде понуђене перспективе историјске поетике жанра романа у европским оквирима, али и из уже националне традиције. Матавуљев роман је жанровски близак не само романси, већ и јуначкој приповеци, као што су црногорске приповетке готово све јуначке приповетке, будући да су блиске традицији епске јуначке песме, а понекад преузимају и синтаксичка решења и метричке облике. Јуначка приповетка је композиционо разуђена и образована као еклектички спој „анегдотског, авантуристичког и идиличног, с прерушавањима, тајанствености и одстрањивањем конфликта у правцу патријархалне идиле, из које се види да сви мисле само о општем добру, части и поштењу а тек онда о себи“ (Иванић 1976: 243). Сродна је авантуристичкој приповеци, али без пикарских елемената, без индивидуализације јунака, већ се приказују догађаји од значаја за колектив и друштвену историју посредством „јуначког портрета, јуначке акције, фолклористичке слике, родољубиве химне и психолошке дескрипције до лакрдијских сцена и сижеа блиског хумористичкој новели“ (нпр. *Ко је бољи?*, *Како се Лајинче оженило*), док у дужим прозама (*Ново оружје*, *Учини као Страхинић*, *Светија осветија*) епизоде теже анегдоти, „краткој и оштрој слици која је развијена као сукоб радње или сукоб речи, јасних контраста“ (Иванић 1976: 249, 251). Већ је било речи о томе да се црногорске приповетке образују на спољашњем хронотопу трга, у јавно-реторичким формама које су, налик на приповетке Вука Врчевића, „форме судског говора, „правдања“ и „причања“ сељака пред судом. Те фиктивне парнице (...) су у форми причања, правдања, тужби, сижејно су неразвијене, тематски се задржавају на обичајном праву и патријархалном колективу, тако да обичајна норма постаје срж приповедања, а фабула је само илустрација нормe“ (нав. дело: 231-233). Једном речју, *Ускок* и црногорске приповетке могу се убројати и у жанр јуначке приповетке, са повишеним реторско-дикцијским тоном и анегдотско-хроничарским сижеом који мање-више прати схему: хроничарски увод + географска локализација +

историјске чињенице + јуначки портрет (социјална и карактеролошка позиција и јуначка анегдота као илустрација) (*нав. дело*: 241-242).

Хибридна *Ускока* приметна је и када се поведе реч о специфичном третману фикције и мимезе. Општепознато је да се „приповедање о тоталном свету у узвишеном тону зове еп, а приповедање о приватном свету у приватном тону се зове роман“ (Кајзер 1973: 425). За тенденцију романа да свет поетизује (узвиси изузетне моменте из прозаичне свакодневице) Кајзер користи атрибут „romanhaft“ („налик на роман“) не би ли исказао како читалачка публика допушта, управо захтева поетизацију рационалног света. Та „чудна *coincidentia oppositorum*, подударност супротности“ види се у томе што „са једне стране желимо да роман извире из фантазије као песничке снаге, а са друге желимо веродостојност, реалитет, па чак и потврду за оно што је испричано“ (*нав. дело*: 425). *Ускок* је, дакле, „налик на роман“, тенденција, јер о фиктивном својству приповедања о „приватном свету у приватном тону“ (тј. роману у изворном смислу) тадашња читалачка публика у Црној Гори није хтела много знати. Са читалачким синдромом *coincidentia oppositorum* била је жељна фактичког, „реалног“ књижевног дела, голе историјске и етнографске информације, али у улепшаној, поетизованој форми. На тај начин се Матавуљев роман, позајмићемо овде сврховито Кајзерово запажање, „из царства књижевности потискује у царство оне литературе која служи сврси, односно, подручју историјске и биографске белетристике“ (*нав. дело*: 425).

Уколико је *Ускок* „romanhaft“ који поступком *coincidentia oppositorum* узвисује „изузетне моменте из прозаичке свакодневице“, онда искрсава нов проблем. Напослетку, аристотеловска дилема, одвајкада потезана када је реч о мимези у поетици реализма: да ли излагати оно што се „истински догодило или оно што се могло догодити, и што је могуће по законима вероватности и нужности“? (Аристотел 1955: 21). Да ли се поставити као историчар који говори о ономе што се истински догодило, што је, дакако, нанос реализма у црногорској прози, или као песник који говори о ономе што се могло догодити, што је нанос романтизма у истој прози? Матавуљева неопредељеност између два опречна схватања миметичности и стално осцилирање, односно, прекодирање између романтичарских и реалистичких наноса обликотворни су за појаву сижејне реторике у црногорској прози, о чему ће мало даље бити речи (в. поглавље *Реторичка и стилстичка поетика сижеа*). Предроманескне и околороманескне форме у *Ускоку*, вели Латковић, дозвољавају уметничку измишљотину, за разлику од реалистичке прозе која претендује на строгу веродостојност. Док је живео у Црној Гори Матавуљ је писао „да задовољи књижевне потребе уже своје околине, па се сасвим природно при томе подешавао према укусу оних за које је писао“ (Латковић 1940: 137). Латковић, рецимо, подробно казује о томе како су у црногорској прози лична имена и презимена (Шобајићи, Мартиновићи, Липовци, Црнојевићи, итд), топографски називи локалитета (Бајице, Доњи Крај, Хумци, Грађани, итд) сасвим аутентични и како

их је Матавуљ преузимао из непосредне околине. Сва презимена употребио је правилно, без изузетка; представници племена заиста су живели на местима на којима их је у причи локализовао, вероватно зато што „није ни могао неки измишљени догађај приписати неком братству, јер би тиме изазвао цело братство противу себе“ (нав. дело: 116). У високоестетизованој прози реализма дословно схватање мимезе као репродукције и „копије“ није предност већ мана. Но у црногорској прози оно има приземно прагматичко оправдање, које условљава избор изричито моноваријантног сижеа и просторно-етичке метафоре затвореног типа: „Да се догађај испричан у *Светијој освети* заиста није десио у Шобајићима, да један Липовац заиста није добио девојку Кнежевића на онај начин (*Како се Лайинче оженило*) или слично, Матавуљ би без сваке сумње доживео непријатност да можда и пред самим владаром одговара за своје измишљање, а то му се није десило“ (нав. дело: 116). Прецизна и чињенична топографија радње и номинализација јунака показују да је описивао догађаје којима је био очевидац или је о њима био поуздано обавештен.

Ипак, Матавуљ је врло добро наслућивао књижевни укус црногорске публике, која је тражила и фактографску веродостојност, али и нешто више. У једном писму Милану Савићу из 1889. године описао је укус црногорске публике као наклоност према „причама из небулозног свијета који не постоји“ (нав. пр. Латковић 1940: 138). Спој фактографске веродостојности и „прича из небулозног свијета који не постоји“ управо је *coincidentia oppositorum*, која захтева „изван-регистарско прекодирање“ (романтизам – реализам), те неминуовно образује сижејну реторику, тј. поетику сижеа условљену реторичком метаконструкцијом. Није ли Матавуљ, напослетку, прозом из црногорског живота уважио Аристотелово правило да је боље „узимати оно што није могуће, али је вероватно“ а то је, укратко, црногорство Црногораца, неголи „оно што је могуће, али је невероватно“ (Аристотел 1955: 50), попут Црногорца Дуке од Медуна који се, силом прилика, морао преобразити у Далматинце Илију Булина, Ђукана Скакавца, Сепана или Бокелје Радула и Петра Суму?

РЕТОРИЧКА И СТИЛИСТИЧКА ПОЕТИКА СИЖЕА

Проблем реторичког ефекта се са семиотичког аспекта понуђеног у претходним поглављима преноси даље на структурни аспект сижеа. Реторичка поетика сижеа у црногорској прози најјасније се распознаје у опозицији према далматинској и београдској прози. Наиме, разликовање епоха оријентисаних на реторичку (*између-рејисџра*) и стилистичку (*унуџар-рејисџра*) метаконструкцију, при чему се у општекултурном контексту прва рецепира као сложена, а друга као једноставна, почетак је успостављања дистинкције између реторике и стилистике сижеа у Матавуљевој прози. Естетички идеал једноставности у познијој далматинској и београдској прози, спрам црногорске, у вези је са сузбијањем реторичких конструкција и свестраном пажњом за стилистичко прекодирање. Еволуцијска константа по којој реторички период смењује стилистички постоји као закономерност не само између књижевних епоха, већ и у индивидуалном развоју писца. То је, претпостављамо, дало повода М. Кашанину да напише како „нема један Матавуљ, већ неколико њих“ (2001: 193). Матавуљ је прошао трајекторију стваралачког развоја од сложеног реторичког конструкта на почетку до класично елегантне једноставности на њеном крају, дакле, од реторичке до стилистичке оријентације прозе.

Реторички ефекат се постиже преношењем у једну семиотичку сферу структурних принципа друге, у овом случају преношењем романтичарских поступака у реалистичку семиотичку сферу. Црногорска проза рачуна на такав реторички ефекат, насупрот стилистичком ефекту у далматинским и београдским причама. У потоњим је присутно стилистички различито приповедање о истом предмету, дакле, не мења се предмет, већ однос према њему, што је тзв. прагматичко прекодирање, Лотмановим речником, или метафоричка/метонимијска трансформација исходишног мотива (мотиву се додаје његов „дупликат“ увођењем паралелизма кодова), речником Мелетинског. Један исти сиже се изражава најмање двама различитим начинима, примерице, мотив атеизма у приповеткама *Пој Ајатон* и *Сврзиманџија* је исти, али је тоналитет у првој меланхолични, у другој фриволни; религиозни мотив у причама *Нововерци* и *Цијански укој* исти је, сахрана и испраћај умрлог. Међутим, док се тај мотив у *Нововерцима* развија у спором темпу отежалом од резигниране и горкоироничне интонације, у *Цијанском укоју* исти мотив добија карневалско-гротескни тон. У причама *Нашљедство* и *Све је у крви* исти натуралистички мотив пропасти породице услед физичке девијације потомака и наслеђеног порока развија се на ведро-помирљив начин у првој и золински мрачан у другој причи. Исто се може констатовати за пар прича *Жрџива – Избор* у којима се различитим, до-

некле и супротним стилским регистром обрађује мотив насилног увођења младића и девојке у брак диктиран спољашњим факторима. Још један контрасни пар су приче *На њен дан – Аранђелов угес*, у којима идентични новелистички сиже о љубавном троуглу добија посве другачији расплет, самим тим, и другачији смисао (в. о њима у поглављу *Новелистички сиже*).

Сиже настаје, објашњава В. Шкловски, тек онда кад се више пута промени, јер „живот једног дела није прелазак с једне варијанте рукописа на други, него истраживање судбине јунака помоћу промене слика“. Исти сиже се изражава различитим начинима уз помоћ перипетија које су „другачије тумачење, померање тачке која баца светлост на сиже“, јер „другачије тумачење је неопходно: оно се склапа од понављања“ као елемента изградње сижеа. „Другачије тумачење помоћу перипетија и понављања води ка сижеу, другим речима – слом варијанти води ка истраживању сижеа. (...) То понављање епизода, различитих по смислу, зближава такозвани сиже са такозваним римама. Понављања су – рима прозе“, јер је рима враћање на претходно изговорену реч, а у рими речи толико сличне нису исте по смислу (Шкловски 2015: 141-143).

Но, уколико перипетије и понављања између приповедака припадају истом стилском регистру, стилистички ефекат у сижетици изостаје. Тако је свака од прича из корпуса „љубавног бестијаријума“ (*Краљица, Кишовиће ноћи, Сврзиманџија, Мала жртва, Избор, На њен дан, Уочи развода*) „варијација на тему“ претходне и наредне. Рецимо, приче *Избор – Уочи развода* су две варијанте идентичног шаљиво-љубавног сижеа образованог истим стилистичким регистром. Један стилистички регистар, а самим тим иста сижејна обрада постоји и у другим паровима или низовима приповедака. Рецимо, анегдотско-љубавни сиже у причама *Краљица и Кишовиће ноћи* има исти стилистички регистар и идентични љубавни сиже са препрекама које се успешно савлађују. Иста је ситуација са љубавно-породичним сижеом озбиљног или тугаљивог тона у паровима прича *Павина симфонија – Болничарка и Сиријисте – На њен дан* (*Павина симфонија – Болничарка* и *Сиријисте – На њен дан*); *Избор – Уочи развода – Мала жртва* (љубавни сиже ménage à trois); *Ошкровење – На њен дан – Пеиљина цура – Мрвица филозофије* (сиже о осујећеној љубави). Логика образовања сижеа коју предлаже Мелетински показала се погодном за класификацију сижејнотворбених механизма по којима функционишу парови прича из истог стилистичког регистра. Када стилистички ефекат изостаје, сиже се образује механизмом који Мелетински (1983: 115) зове „збир истородних мотива“ и присутан је у свим наведеним паровима. Разлика између прича са збиром истородних мотива успоставља се једноставним нијансирањем сижејних решења, као што су огледалско обртање исходишног мотива (нпр. *Пеиљина цура*), негативни или одрични паралелизам (нпр. *Краљица*), идентификација (нова радња са циљем провере претходне или утврђивања кривца/извршиоца радње, нпр. *Сиријисте, Сврзиманџија*), драматизација (конфронтација јунак-антагониста, нпр. *На њен дан*) и ступњевитост (*На њен дан*).

Када је реч о механизму збир истородних мотива, издвајамо приповетке засноване на сижеу о осујећеној љубави, *Ошкровење*, *Мрвица филозофије*, *Гледајући Хамлеџа* и *Петљина цура*. У њима постоји доминантни љубавни мотив, али не и љубавни заплет. Сиже се образује на догађајима посве споредним за љубавну потку везану за ликове конта Берислава Боркића и Берте Дражић (*Ошкровење*) или ликова Стојанке и Пијера скитача (*Петљина цура*). У тим *кришкама живоџа*, да се послужимо згодном Костићевом кованицом, предочава се нека споредна радња, на пример, комичне догодовштине у крчми „Код орла“ и „Код вола“ где су јунаци попут маски из *comedia dell arte* (већ и имена јунака асоцирају на лакрдијашке шале: Тртак, Бумбар, Петља, Лојко, Планина). У позадини таквих наизглед централних догађаја крије се, готово чеховљевски, мотив убиства Пијера и прекид љубавног заноса двоје младих. Сам љубавни заплет је маргинализован мотивом смрти старог судије у Травњу, племића Павла Тренка, карактеризацијом Петље и догађајима из судијине прошлости.

Ошкровење (1907) је прича изведена по истом принципу чеховљевске „замене теза“ или, како Г. Ерор нотира, мопасановског сижеа. У позадини радње је сиже о несрећној и осујећеној љубави, а о околностима које су онемогућиле спајање двоје заљубљених сазнаје се случајно, на гозбеној прослави свадбеног веселја. У пијане разговоре и здравице убацује се, наизглед летимице, мотив сусрета давно растављених љубавника. У две-три размењене реплике сазнаће истину о околностима које су довеле до давнашњег растанка и приморале их да воде унесрећене животе. Према Ероровом запажању, она је својим потресним завршетком, трагичним ефектом изненадног сазнања које дотадашњим животима јунака даје сасвим нови смер, односно, руши им смисао, веома блиска Мопасановој причи *Кајање*.

На истом сижеу изведеном из „замене тезе“ обликована је и прича *Мрвица филозофије*. У сталној промени тоналитета, из комичног у трагични и обрнуто одвија се, још једном, сиже о осујећеној љубави. Централни јунаци нису двоје заљубљених, већ за сиже споредни ликови, конте Марко О. који због очинске себичности није дозволио трима кћерима да се удају, и његов пратилац, приповедач-сведок. Иако мотив маније због које се „не може помирити с мишљу да његова кћи може љубити њекога другога сем свог оца“ носи потенцијал озбиљне психолошке прозе, Матавуљ одлучује да опис нарави маничне личности која је унесрећила три кћери и осудила их на доживотно самавање замени и сакрије описима шаховских партија и комичким опаскама („ја се опет толико ослободих да почех понављати његову омиљену ријеч: *Ке дијаволо, шреба имайи мрвицу филозофије!* – То ми пређе у навикум. Ту смо изреку толико понављали обојица да једаред чух гдје за другим столом њеко рече: *Ено се Мрвице сиремају за шаха!* – Чух послије и кафанскога момка гдје рече: *Шах за Мрвице!*“). Лакоћу потом смењује, супротно свим очекивањима, тежина закључка: „Онда јој бјеше око двадесет четири године, данас има око тридесет шест. Онда је љубила, тј. живјела удвострученијем животом, гледала

на свијет и у будућност кроз ружичасте снове своје младости, данас јој је, бој се, срце слеђено.“ (Матавуљ 2008: 369).

Одричући се импликација у смеру интертекстуалних релација, приметимо да се наведене приче необично подударају са специфичним поступком изградње сижеа који је популаризовао А. П. Чехов³⁸. Реч је о сижејном механизму драме заснованом на осцилацијама између супротних тоналитета, најчешће тривијалног и трагичног. Свакодневни живот јунака се у таквим сижеима приказује без патетике, без потресне трагике, без судбоносних делања. Можда је један од најснажнијих примера такве сижејне творбе прича *Оне ноћи* (узгред, сижеа врло сличног са оним у приповеци *На сиражи* Илије Вукићевића). Чехов је писао како нема сижеа у животу, јер је све измешано, трагично, тривијално, плитко, ништавно; док људи разговарају о времену, играју шах и „обедују, само обедују, у исто време ствара се њихова судбина и ломе се њихови животи“ (Чехов 1955: 280). Основни сижејни принцип је привидно мировање догађаја, његово одлагање и тобожња тривијализација заплета. Такви сижеи урушавају театралност, толико мрску Матавуљу, патетику, извештачене фразе, крупне гестове, декорације и уметничке позе. Вељко Петровић је забележио изврсно запажање тим поводом: „Матавуљ је имао директно израђену одвратност према свакој разнежености. Он износи људе и ствари, с висине човека који је изнад њих, већ и тиме што није реч о њему лично у тој и тој приповеци, но још више као човек који је изнад њих нарочито тиме што има своју израђену животну филозофију, што зна да се све трагично у животу, обично, временом некако изравна у неко потмуло трпљење и подношење, а често и у комику и гротеску, када се у сукобу са стварношћу људска уображења, илузије, прецењивања, снови и идеали, разбију, расплину и изроде у пуко млатаране у простору“ (Петровић 2003: 431-436).

Да би се постигао наведени уметнички утисак, кулминацију у сижеу Матавуљ неће заокружити и употпунити завршетком радње у наративу: фабула се завршила а кулминација и расплет су изостали из сижеа, као да су остали негде иза и изван простора фикције. Примера ради, непоклапање сижејне и фабуларне кулминације и расплета А. П. Чехов је једноставно постигао – откидао је почетак и(ли) завршетак фабуле, говорећи да сиже мора да буде нов, а фабула може да недостаје, при чему је под фабулом подразумевао, као и Л. Н. Толстој, јунакову смрт или женидбу. И једно и друго може недостајати, управо као у Матавуљевим приповеткама, а опет ће сиже бити стабилан, јер овде сиже јесте својеврсна илузија о постојању свршетка. А свршетка неће бити³⁹. Описани си-

³⁸ Додајмо, тек у својству коментара, кратко запажање М. Кашанина (2001: 221): „Мада се из онога што је писао о Чехову види да га није волео, био је импресиониран Чеховом: *Мала жртва* је депоетизирана Чеховљева *Мала шала*, а Чеховљева духа има и у Матавуљевим хуморескама *Помен*, *Догађај са њојом Цијуном*, *У њомрчини*“.

³⁹ Велика књижевност уме да не створи крај, писао је В. Шкловски, додајући да ни срећан крај велика књижевност не воли. „Једном је млади Чехов у хумористичком ча-

жејнотворачки механизам може, а и не мора бити пореклом из поетике писца са којим Матавуљ није делио исто језичко и идеолошко пространство. Како било, „може бити да баш та чињеница да Матавуљ не даје финална решења, заокружене фабуле својим приповеткама, као већина његових омиљених, латинских, италијанских и француских новелиста, те тиме поставља тешке захтеве машти и осећању читалачке публике, која у већини случајева бежи од себе, бежи од тешко продирне загонетке (...) може бити да баш та чињеница отежава, поред раније наведених разлога, да Матавуљ задобије наше масе“ (нав. дело).

Стилистички ефекат се, дакле, образује *унушар* одређеног подсистема (нпр. реалистичког), а реторички *изван*, услед чега у сужејној реторици постоји судар сфера из различитих регистара (романтизам – реализам; романтизам – натурализам). Стилистичкој поетици сижеа далматинске и београдске прозе се недвојбено супротставља реторичка поетика сижеа црногорске прозе. Под реторичношћу се не подразумевају стилски редувантни орнаменти без којих би се основни смисао одржао, иако су присутни у виду језичко-стилске амплификације. Реч је о неореторици као „пољу семантичког напона између *орјанске* и *иуће* структуре“ у црногорској прози или о механизму „контрапунктног сучељавања различитих семиотичких језика у оквиру исте структуре“ (Лотман 2001: 191). Дакле, о романтичарском рекреирању (реконструкцији, поетизацији) стварности у духу етичке утопије, по принципу *имлицијиној мешафори* *ричкој изједначавања несличној*, која се презентује публици као реалистичко „копирање“ стварности. Неореторичка поетика сижеа обзнањује Матавуљево недоумицу за који стваралачки метод да се определи и његово коначно одустајање од конзистентности приликом комбиновања а) историјске и етнографске нарације у Љубишином маниру, б) романтичарско-сентименталне лектире и в) недоследне примене реалистичке методе (мешање фактографски проверљивог и психолошки уверљивог приповедања). Извесно нежељену последицу поступка романтичарског рекреирања, одевеног у рухо реалистичког копирања уочио је Павле А. Ровински: „Прави се да је познавалац најситнијих детаља живота овог племена, међутим, неприродност и неразумијевање се срећу на сваком кораку (...) сада се држи далеко од народа (црногорског) а жели да пише приповијетке из његовог живота, и зато је пун таштине. Он се пренемаже и шаржира“ (*Књија о Матавуљу* 2009: 39).

Осцилирање између неколико регистара основни је подстрекач сижејно-жанровске проблематике *Ускока* (роман, романа, повест, приповест, приповетка), односно, питања реторичке поетике сижеа у корпусу црногорских

сопису набројао оно о чему се не сме писати. (...) Ту је било много срећних завршетака“ (1985: 91). Упркос асимилацији појединих значајних сижејних решења, очевидан је траг отпора ономе што је аутентично Чеховљев израз, симболичком реализму (подводни ток радње; латентна лиричност атмосфере; подробна реалистичка опсервација урушавана сугестивним асоцијацијама и меланхоличним тоналитетом; антиновелистика и сл.).

приповедака уопште узев. Реторичност у *Ускоку* структурно је јединство два (или више) регистра, те се различити уломци текста морају читати уз помоћ различитих кодова (историјско-политички, етнолошки, реалистичко-социјални, романтичарски, љубавно-авантуристички, епски). Ипак, координацију тих регистара диктира вантекстуални контекст (спољашње парадигматско прекодирање) којем се текст флексибилно, али тенденциозно прилагођава, због чега се црногорска проза може читати у доменима (прото)реалистичке парадигме. У бокелској прози, такође, постоји спољашње прекодирање у форми сказа, који се иначе образује на релацији између разговорног ћаскања и нормираног књижевног језика, те је неупитно прекодирање из писане у усмену реч, тј. из визуелне у „аудитивну филологију“.

Док је у црногорској, бокелској прози доминантно спољашње (парадигматско) прекодирање, у најбољим далматинским и београдским причама превласт узима унутрашње (синтагматско) прекодирање, које је реализам у начелу одбацио, тврди Ј. Лотман, јер је више отворено за текстуалну него за вантекстуалну стварност. У њему постаје релевантан однос текста према текстуалном контексту, те је основни сижејни механизам постављање семантички разнородних елемената у еквивалентан однос. Унутрашње прекодирање ову прозу чини не само смисаоно omnipotentном, већ и сижејном чак и у оним случајевима када је далеко од декларисаног сижејног приповедања. Њиме се најчешће користе пародија (*Бакоња фра Брне*), парафраза, метатекстуалност и интертекстуалност (*Наумова слушња*, *Поварейша*, *Пилићенда*, *Пошљедњи вишезови*, *Привиђење нашег ценџилмена*, итд). Примера ради, у далматинским и београдским причама је принцип *двосџруке суџрошце* (Ј. Костић) или сижејног контраста (семантички разнородни елементи у еквиваленцији) текстуалан и тиче се морфологије дела (контрасти на нивоу комплекса јунака, антитезе на нивоу композиције и на идејном плану). Начело контраста између црногорске и бокелске прозе је вантекстуално и успоставља се као контраст два менталитета, два темперамента и две средине, што непосредно утиче на избор и обликовање сижеа. Док у бокелској прози превладава поливаријантни сиже јер је „поглед на море у ствари поглед на могућно“ (Валери 2010: 60), у црногорској овладава моноваријантни; док је у бокелској провинцијски сиже, у црногорској прози је њему супротни баладични и хроничарски сиже. То осећање непомирљивог, покатакд неподношљивог контраста, који ће напослетку бити пресудан у избору сижеа, Матавуљ је прибележио у мемоарима, сећајући се доласка у црногорске планине из бококоторског приморја: „Мучни су ми били први дани у сваком погледу! Доћи из бокелске питомине међу голе кршеве; са широког видика морског у узану и влажну долину; из друштва ведријех примораца међу напаћене суморне горштаке; из чистоте, обиља и јевтиноће у противности свега тога – богме, то није било лако! А наићи и на „извањце“, који су сажаливо дочекивали дошљака, то је умножавало муку.“ (Матавуљ 2008: 55).

Смену реторичке стилистичком поетиком сижеа Матавуљ је припремио пишући, у исто време, *Ускока* и *Бакоњу фра Брна*, романе који опонирају један другом својом реторичком и стилистичком метаконструкцијом. Из тог разлога је више но значајан податак да је другу редакцију *Ускока Јанка* и прву редакцију *Бакоње фра Брна* написао исте 1892. године, што ће рећи да је сиже о (пре)васпитању јунака могао разматрати као једно од могућих решења у оба случаја. Но у оба случаја сиже о васпитању је остао на нивоу потенције, штавише, *Бакоња фра Брне* је пародијско поигравање овим типом сижеа. Ниским материјалистичким елементима из сфере скатологије и ласцивности *Бакоња* се супротставља идеализованим јунацима и патосу романтичарске националне егзалтације из *Ускока*. Узвишену љубав младих и племенитих младића и девојака из *Ускока* сада смењују ласцивне инсинуације на хомоеротизам између фратора и младића који се још нису зафратрили. Та ниска стихија *Бакоње*, пореклом из фолклорних и полуфолклорних жанрова и обреда карневалског типа не може бити опречнија поетици сижеа у *Ускоку* коју диктира официјелна култура. У *Бакоњи* писац ослобађа сиже говорно-идеолошким вишегласјем; у *Ускоку* супреже сиже идеолошки ауторитативним моногласјем и отежаним реторичким баластом у Љубишином маниру.

Поступак разградње реторичке парадигме из црногорске прозе присутан је и у *Пошљедњим вишезовима*, *Синовима*, *Сеобам*, *Сјошину*, *Букану Скакавицу*, *Снази без очију*, али је нову димензију добио у другом роману. Претпоставка је да је *Бакоња фра Брне* са својим плашљивим јунацима, промискуитетним јунакињама, злочинцима-лакрдјашима и свакодневним неприликама из обичног живота пародично-травестирајуће изокретање идеализованог света из сижеа романсе. Какве ли су у *Бакоњи* „аналогије невиности“ у којима су „божански или духовни ликови обично очинске фигуре, фигуре мудрих стараца“, а песничке слике девичанства повезане са „фигурама деце, тако да је и врлина најтешње повезана са детињством и добом невиности – чедношћу“ (Фрај 2007: 179). Суштински елемент заплета у *Ускоку* је пустоловина, као и у *Бакоњи*, а у оба случаја, и у сижеу романсе и новелистичког романа у питању је форма која се састоји од секвенци. У оба случаја, то је форма у којој насловни јунак прелази из једне пустоловине у другу, при чему јунак не пролази унутрашњу еволуцију нити стари. Низ пустоловина је ограничен и води до основне пустоловине, најчешће уведене или припремљене на самом почетку. Њеним окончањем се сиже заокружује, као што је случај са саодносом између поглавља *Светша лоза – Фра Јерковић XXV*. Може се рећи да у оба романа постоји главна пустоловина-потрага са три фазе. Фаза опасног путовања и мањих авантура (*agon*) може се трасирати у поглављима *Увод у нови животи* и *Први голађај*, где се пародирају: опасна путештвија витезова, „галијота“ Бакоње и Стипана и зеленаша фра Брне, чудне и стране земље у којима „вода кркља и кркља као да у хиљаду лонаца ври купус“ (Матавуљ 2006: 170), „тице лете тамо-амо над водом“ а „вилински двори“ чувају „седам фратора којима се куља надула и шија задригла“

(нав. дело), јер служе светом Ловри („мршавом, високом, младом човјеку који држи роштиљ на коме су га крвници пекли“, нав. дело: 177), а онда и светом Јерониму („грбаста носа и крупнијех очију које је избуљио гледајући људску лубању, те се чињаше да се чуди он њој а она њему“, нав. дело). Наравно, ту је и пародирање витешке авантуре, као што је крађа Брриног коња од стране витезове фамилије. (Подсећамо да се у приповеци *Ново оружје* предочава лик калуђера-витеза Серафима Сточанина који ће убрзо добити двојника у Бакоњиној романтизованој визији фратра-витеза). Друга фаза, кључна борба или битка у којој или јунак или његов противник или обојица морају да страдају (*pathos* или борба на живот и смрт) пародирана је у поглављу *Како Пјевалица лијечи*, а узношење хероја (*anagnorisis*, препознавање и признавање јунака који се доказао као херој) у последњем поглављу *Фра Јерковић XXV*.

Међутим, питање је да ли је релација између реторичке и стилистичке поетике сижеа у *Ускоку* и *Бакоњи фра Брну* заиста поступак пародије или можда варијације, али стилизације свакако јесте. Задржимо се мало на проблему пародије и варијације. Варијација је модификација структуре примарног текста, особено његове стилистике и сижетике, што варијацију чини једном од форми уметничке реакције на туђ стил, заједно са стилизацијом и пародијом. Варијативност се огледа у тачкама повишене еластичности текста, како кажу Тињанов и Бахтин, тј. подразумева већу семантичку проходност и смисаону засићеност. Варирање сижеа у прози Симе Матавуља је уобичајени поступак. Рецимо, манифестује се у виду поливаријантног сижеа тј. кристализације дела, када долази до повећавања сижејних могућности које се по правилу не намећу читаоцу, већ суптилно сугеришу. Друго, то може бити случај када аутор оставља неколико редакција чија се значења у каснијој рецепцији међусобно осветљавају, допуњују и варирају, на пример, у причама *На њрају другої живоїа – Марија; Ускок Јанко – Ускок, Милош од Поцерја – Ново оружје*. То је и варирање са задржаним почетком у две редакције, али са измењеним крајем, када свака следећа варијанта укида претходну, на пример, *Је ли се Чаврља оїријешо – Чеврљино злочинство* и *Чудоїворна икона – Тројеручица – Боїородица Тројеручица*⁴⁰. О трећем типу варијација изведеном посредством прагматичког прекодирања (исти сиже у најмање две варијанте) било је говора. Четврти тип варијације је *ипародичности*.

Варијација је, попут пародије и стилизације, ауторска реакција на туђ стил, рецимо, реакција писца бокелске и далматинске прозе на туђ стил С.

⁴⁰ У другој редакцији *Чеврљиної злочинства* завршетак је видно измењен увођењем мотива страдања браће, док су у првој варијанти два брата поседела од бола (в. Матавуљ 2008: 513). У првој редакцији *Боїородице Тројеручице* крај приповетке је измењен, судбина главних јунака је другачија (нпр. Јелена се удаје за другог), у првој редакцији је основна сижејна линија остала неразвијена, те би се „скоро могло узети да су друга и трећа варијанта, посматране уједно, нова прича.“ (в. Ботић П. „Тајна алегорије“. *Симо Матавуљ – дело у времену*, 2011: 72)

М. Љубише, црногорске епике и романтичарско-сентименталне прозе. Јуриј Тињанов и Михаил Бахтин су у варијацији видели форму блиску пародији, али од ње принципијелно различиту. Тињанов говори о разлици између *пародичности* и *пародије*, а Бахтин између *варијације* и *пародије*, обе подводећи под стилизацију⁴¹. Коришћење једног књижевног текста као макете за ново књижевно дело честа је појава, тврди Тињанов (1977), али ако та два књижевна дела припадају различитим тематским и језичким срединама посреди је појава по формалним предзнацима блиска пародији, али по функцији сасвим различита од ње. Примарно дело се варира, допуњује, допевава и настаје „варијација на тему“ која, иако је и у другом жанру, неприкосновено чува оригинални сиже. С тих разлога је Тињанов приметио да је неопходно и корисно разликовање *пародичности* или *пародијске функције* (примена пародичних форми у непародичној функцији) и *пародије* или *пародијске форме*. То је разлика између уметничког поступка и жанра: пародија је комплекс комичких жанрова, док пародичност није условљена комиком. Све методе пародичности огледају се у преводу пародираног оригинала у други семантички систем, те је пародијска функција огољавање условности, говорне позе која превазилази злонамерно-полемички одзив о текућој књижевној ситуацији. Пародичност неретко помаже великим мајсторима речи да постигну рељефну обраду старих књижевних типова и сижејних конфликта. У *Дон Кихоту* подједнако као и у *Бакоњи фра Брну* посредством пародијске ироније писци показују како застарели литерарни канони (витешки романи у првом случају, романса у другом) више не одговарају стварности.

Пародијска функција у *Бакоњи фра Брну* се тада посматра као естетичка енергија која превазилази литерарне инерције прве стилске линије, застареле белетристичке каноне из црногорске прозе, искушавањем књижевне речи, па донекле и њеном самокритиком, што је у директној вези са утврђивањем новог, од церемонијалног обређивања слободног модела света. У разматрању проблема вербалног сижеа у бокелској прози и *Бакоњи фра Брну* скренута је пажња на специфичну говорну парадигму или, ако хоћемо, другу стилску линију која негује сиров језички материјал, неисцрпно богате звучне слике, нијансиране у вишесмислености и лишене идеолошке интенционалности, те се у њој јавља „много сувишног, непотребног, што се не подаје правом уметничком осмишља-

⁴¹ Пародија је, подсећа Бахтин, облик стилизације, али је она поступак снижавања и исмевања не само у области стилистике, већ је неретко усмерена и на сав уметничко-идеолошки комплекс оригинала, укључујући ту и сиже, жанр и модел света оригинала. Пародија ипак може бити усмерена и само на жанр, без икаквог односа према стилу оригинала. У начелу има функцију налицја пародираног стила (индивидуалног ауторског стила, стилске формације, итд) и са њим повезаног модела света који постаје предмет приказивања и јунак пародије. То дозвољава да се пародија посматра у улози извесне саморефлексије различитих књижевних језика и појава, и тада је реч о добро-намерној, позитивној пародији.

вању“ (Бахтин 1989: 144). Спрам такве друштвено-језичке дезоријентисаности, у другој говорној парадигми, излагачкој прози *Ускока* „звучна слика тежи празном милозвучју, синтаксичка и интонациона структура – празној лакоћи и глаткости или истој таквој реторичкој компликованости и високопарности, спољашњим украсима – празној једнозначности“ (нав. дело). Ако се дозволи претпоставка о варијативности другог романа према првом, тада пародијска функција *Бакоче фре Брна* није критичко-полемички одзив на *Ускока*, већ превазилажење старих литерарних форми попут сижеа романсе, у који се уносе њему неодговарајуће прозаичке теме, стил и модел света. Свакако, у пародији као форми и комплексу жанрова књижевни поступак је садржина дела што, сасвим јасно, није случај са *Бакочом*. Уколико постоји пародијска функција (пародичност) између два романа, чини се да је њен смисао разоткривање наличја („двојника“) прве стваралачке фазе. Нешто слично односу између *Десећ година у Мавријанији* и *Биљежака једној иисца*. Пародијском функцијом или варијацијом Матавуљ је својој прози вратио цензурисано јединство трагичке и комичке стране стварности, апсолутну сједињеност две форме мишљења које су за њега одувек биле унутрашње инхерентне, али насилно раздвојене црногорским церемонијалним обређивањем стварности⁴². Најпосле, писцима у зрелој фази српског реализма пародичност у својству саморефлексивне корективне дистанце није била непознаница. Метакоментаре који су „указивали на клишетирана приповедна решења претходника крајем епохе реализма“ за-

⁴² Дубоки корени оваквог погледа на свет у Матавуља, који сежу у саме почетке постсхоластичке европске културе могу се осветлити на различите начине, од којих је најчешћи поступак карневализације (в. Константиновић 1969; Крљевић 1981). Томе сродан начин је поступак пародије, не у формалистичком, већ онтолошком систему мишљења. Теорији карневализације, у којој Бахтин третира пародију не као голо одрицање, већ као детронизованог двојника чији је домен свет наопако, претходила је теза Олге М. Фрејденберг. Она је увидела генетску везу пародије са религиозним обредима и празницима, када се пародирало све сакрално; пародија се тада није налазила у пратњи комедије, већ трагедије као јединство противречних начела (комичке и трагичке форме мишљења). Она је порекло пародије пронашла у феномену подвајања, верујући да поред трагичког и озбиљног аспекта стварности упоредо стоји, као наличје, њен смеховни аспект. Пародија је била, речју, архаична религиозна концепција са пуним поклапањем форме и садржине и није била заложена у шали или комичној стилизацији, већ у присуству, прослављању и наглашавању узвишеног (Фрејденберг 1973: 490-497). Из *Биљежака једној иисца* евидентно је да пародирање сакралног није исходило из пищевог атеизма и цинизма, већ из дијалектике мишљења која је потпуно свесна присуства сакралне сфере егзистенције. Сећајући се волтеријанства и деизма Илије Јанковића са којим је улазио у реторичке распре и рат речима, Матавуљ примећује: „Колико данас могу разумјети, његова душа није могла без вјере (...) као што већ казах, моја је душа могла без вјере (...) отуда међу нама занимљиви, помало смијешни сукоби (...)“ (Матавуљ 2008: 19). Али тек неколицину страница даље ће рећи, „научних готово наизуст *Свешто иисмо*“ (нав. дело: 52).

мењују „аутореферентне, саморазобличавајуће анализе“ (Иванић, Вукићевић 2007: 248). Рецимо, у прози С. Сремца „пародирају се клишеи реалистичке приповијетке из сеоског живота, а донекле и шира традиција реализма“ (Иванић 1987: 131), те се закључак о „реалистичком приповедачу који прелази пут од оног који разобличава раније приповедне традиције до оног који деструира сам себе“ (Иванић, Вукићевић 2007: 248) може препознати и у реторичко-стилистичком резу који раздваја романе *Ускок* и *Бакоња фра Брне*.

Како Матавуљ, условно речено, деструира сам себе, односно, разобличава условности високоинтониране црногорске прозе са хроничарским сижеом види се на примеру сижеа високог регистра какав постоји, рецимо, у *Учини као Сџрахинић*. Али сада је изведен ниским стилем у приповеци *Пошљедњи виџезови* као травестији и бурлески са хроничарским сижеом у ниском стилском регистру. Потом, на примеру архетипског сижеа у ниском стилском регистру у приповеци *Ђукан Скакавац*, која је у таквој сижејно-стилској мешавини хетерогених елемената најпожељније тло за гротеску као контраст између садржине и форме. Затим, на примеру *Повареџе* (романтичарски баладични сиже – „ниски“ реалистички стил) спрам високоинтонираног баладичног сижеа у црногорској прози. Ту је и обрнути случај, када је „ниски“ сиже реализован високоинтонираним хроничарским стилем у приповеци *Нови свијеџи у сџаром Розојеку* (провинцијски сиже – хроничарски стил). У бокелској и далматинској прози пародијска функција се често остварује посредством провинцијског сижеа (хроничарски сиже се укршта са њему опонентним провинцијским сижеом). Намера је преувеличавање минорне свакодневне ситнежи, и обратно, умањивање трагичних *крујница* у херојскокомичној прози *Пошљедњи виџезови*. Оба поступка Матавуљ користи не би ли у њиховој амбивалентности естетски изоштрио и једно и друго, све са намером да „ситницама, којима се испод брка смиј(е) да превелику важност; да крупнице, које (му) задају велику бригу, и не помињ(е)“ (Матавуљ 2008: 160). Комични ефекат у *Бакоњи фра Брну* постиже се, такође, поступком непоклапања сижеа хронике и садржине новеле, фаблица, шванка. На пример, пародијску функцију хроничарског сижеа препознајемо у чињеници да је похара манастира Висовца (1887) могла, предлаже Добрашиновић, дати повода Матавуљу да радњу романа смести на истоимено острво и опише тај догађај. „Крађа самостанске шкриње уз помоћ негдашњег манастирског слуге Танете нашла је разумљиво одјека у јавности. Још више публицитета изазвало је хватање похарника у мају 1888. То је Матавуља могло подсетити на тадашњу веома типичну појаву у Далмацији, на хајдучију“ (Матавуљ 2006: 534). Упоредимо ли пародијску функцију хроничарског сижеа у поглављу *Светла лоза* у роману *Бакоња фра Брне* (високи жанр летописа са „ниским“ темама и лексиком) и, спрам њега, хроничарски сиже из приповетке *Учини као Сџрахинић*, увидећемо колика је делотворност пародијске функције, коју Тињанов зове и *саморефлексивна ванпародијска њародија*, у прелазној међуфази од црногорске до далматинске прозе.

Други пример је пародијска функција анегдоте која је у окриљу црногорске традиције полудокументарни жанр, дочим анегдота у *Бакоњи фра Брну* и приморским приповеткама постаје уметнички поступак хумористичко-фикционалне оријентације. Хроничарски сиже, сиже романсе и сиже црногорске (полудокументарне) анегдоте су у пародијској функцији, тј. писац преводи сиже романсе, сентименталне и полудокументарне прозе из примарних текстова у други, безмало супротни систем, где користи њима неодговарајући стил и садржину. У далматинској прози је *саморефлексивна ванпародијска пародија* могла имати још једну димензију, наиме, огољавање условности и говорне позе из црногорске прозе, у виду прозаизације епике и романсе. Када се напоредо читају лик Дуке од Медуна, његов народни театар, описи црногорског театра свакодневице и ликови војника-хвалисаваца Илије Булина, Ђукана Скакаваца, обешака Букара и Пјевалице тешко је отети се утиску да има нешто истине у Проповом, данас већ превазиђеном покушају одвећ широког дефинисања поступка пародирања. По Проповим речима „пародирање се огледа у имитацији спољашњих обележја било које животне појаве (човеков манир, понашање), чиме се апсолутно засеђује или одриче унутрашњи смисао онога што се подвргава пародији“, она „тежи показати да иза спољашњих форми, које би требало да носе духовно начело, нема ничега, да је иза њих празнина“, она је „начин раскринкавања унутрашње празнине онога што се пародира“ (Пропп 1997: 100-101). На крају крајева, романи *Ускок* и *Бакоња фра Брне* настају исте године, али у различитој стваралачкој фази те, посматрани упоредо како их је Матавуљ и писао, подсећају на феномен *Doppclroman*, „двојног романа“, књиге која у себи садржи своју антикњигу, чему је својевремено тежио и Жан Пол Рихтер својом хумористичком прозом. У београдским причама Матавуљ ће променити улоге у текстуалном дијалогу: место које је раније имала пародијска функција сада ће преузети различити облици транстекстуалности.

Пародичност, једном речју, прецизно детектује почетне етапе у развоју индивидуалне поетике, како каже Тињанов, када се окоштале литерарне форме из претходне стилске епохе преводе у нов систем, где по правилу, на почетку опстају на периферији књижевног пространства (*Синови*, *Снаја без очију*, *Сеобе*) да би потом, у следећој фази еволуције уметничког стила захватили центар у виду комичних двојника (*Пошљедњи вићезови*, *Ђукан Скакавац*, *Бакоња фра Брне*). Индикативни су и случајеви када двојници, комични и трагични, коегзистирају у оквиру једног истог књижевног циклуса или фазе. Комички и трагички двојници у заједничком саживоту су иманентно обележје далматинске прозе и могу коегзистирати чак и у оквиру једног текста. Рецимо, у приповеткама *Пошљедњи вићезови*, *Ђукан Скакавац*, *Ускрс Пилија Врлеије*, *Амин*, *Ркаћки њаиријарх* трагички, тугаљиви, меланхолични тонови коегзистирају упоредо са комичним тоналитетом, који првашње травестијски депласира и детронизује.

Свест о стилу као унутрашњем принципу организације књижевне форме одвајкада је присутна у науци о књижевности и филозофији (в. *Несавремена*

размајрања Ф. Ничеа). Лингвистички оријентисани проучаваоци сматрају да стил обухвата искључиво језички слој дела, тј. његову спољашњу форму (по Хегеловој терминологији) и да представља индивидуалну употребу језика (К. Фослер), суму свих одлика индивидуалног говорног система (К. Гартнер) (Маркевич 1980: 115). Уз подржавање експресивног својства књижевног стила (Б. Томашевски, М. Рифатер), већина проучавалаца је ипак екстраполирала стил са спољашње језичке форме на унутрашњу форму, на сиже и композицију у целини (В. Жирмунски, Л. Долежел), што значи да стил нема партикуларно орнаменталну функцију, већ и инструменталну, повезану са садржином, а не само са књижевном формом (Р. Барт). Ванредна стилогеност прозе Симе Матавуља и његово виртуозно владање језиком општа су места готово једногласног консензуса (П. Ровински, М. Цар, М. Савић, В. Латковић, Р. Константиновић), уз понеки изузетак (М. Кашанин). Естетику индивидуалног стила Матавуљ је могао развити тек након одласка из Црне Горе, где су га кочили сервилни начини изражавања, уходани и коришћени по навици или тенденцији. У црногорској прози, рецимо, описане појаве Матавуљ отежава „китњастим надомецима“ који на данашњег читаоца могу негативно деловати, за разлику од оновремене рецепције. Једна од устаљених стилема црногорске прозе је перифраза, којом се прост исказ замењује сложенијом вишечланом конструкцијом са статусом стилски маркиране јединице. Перифрастично или описно приповедање као стилска црта изразито је заступљена у прози С. М. Љубише и М. Миљанова, одакле ју је Матавуљ прихватио не би ли повећао стилску експресивност и сликовитост. Синонимично изражавање и перифраза су онеобичени искази који имају мањи степен апстракције и већу конкретност у односу на неперифразу, уз значењско гранање и рељефност (нпр. „крст од три прста“ – хришћани, „катунска орлушина којој бјеху оба крила сломљена“ – погибија двојице војводињих синова, „изнијеше ногу пред другима“ – отићи, „сунце стиже до пола неба“ – подне, „истрже испод крила сва четири сина“ – изгубити синове, „изнети ногу“ – побећи, „даде маха ногама“ – отрчати, „огарила наусница“ – сазрео).

У далматинским и београдским причама Матавуљ радикално преиспитује и мења стилски манир. Пише прецизније, једноставније, са чистом и звонком интонацијом која није пригушена ораторством, већ ослобођена прозирношћу и унутрашњом музикалношћу реченице. Реченицу сада изводи из интонације текста и подтекста, уместо изван текста, из народне и колоквијалне реторике пуне редуванци и клишеа, из истрошеног паремичног стила, стилема народне епике или књижевних конвенција старије сентименталне и романтичарске прозе. Док се пишући црногорску прозу препуштао речима, у зрелој фази се упушта у борбу са речима, јер се сада сва снага његове прозе налази у фокусу који не сме бити приступачан потпуном објашњењу, а камоли перифрази. Примера ради, у *Бакочи фра Брну*, *Бодулици*, *Пијеру* и *Дзандзи*, *Ђури Кокочи* фокус се налази у ритмичко-тонској модулацији говора, тј. гласовној вредности речи. За разлику од црногорске прозе која носи само спољашњи,

празан звук, бокелска и делом далматинска проза (*Бакоња фра Брне*) поседује унутарњу мелодију и својеврсни ритам који Матавуљ органски осећа, што је последица одличног и тананог познавања матерњег језика. Књижевни стил се, са друге стране, у београдским причама и једном делу далматинских другачије образује, јер се ослања на неутралне стилистичке обрасце, те се у њима догодило оно што се није могло постићи ни у црногорским ни у бокелским приповеткама: потпуна интегрисаност идиостила и унутрашње логике дела.

Матавуљ, по правилу, у далматинским и београдским причама не даје опсежне описе јунака (изузети су ретки, *Преображења*, *Сликареве усјомене*), већ пушта јунаке да говоре, а све оно што би можда приповедач рекао јунаци описују ненаметљивије а експресивније. Реалистички манир потанког описивања је Матавуљу био неудобан, рекло би се, због логичког распореда у композицији: описивање појаве јунака, потом њихових биографија, описи месног контекста, друштвене средине и амбијента, да би тек онда почела радња. Није реткост да писци попут В. Текерија и О. Балзака казују читаоцу шта се догодило, уместо да му прикажу сцену; казују му шта да мисли о јунацима, уместо да допусте читаоцу да сам просуди или да допусте јунацима да казују један о другом. Друга редакција приповетке *Пошљедњи виђезови* је одличан пример поменутог: читава два уводна поглавља, описи географског положаја и историјата Шибеника, његових становника и грађевина избачени су, како би приповетка одмах почела онеобиченим, гротескним призором неких чудноватих радњи и једнако чудноватих, неименованих фигура, које тек у другој глави почињу добијати имена и индивидуални профил. Изузев поменуте, у причама по којима се Матавуљ памти, најпре у *Поваретини* и *Пилипенди*, постоји поступак *ex abrupto*, противан унеколико маниру енглеског и француског реализма.

Поступак је био близак Л. Толстоју, те је забележио и његову функцију: „Након десетина таквих страна (подробног описивања, прим. аут) и свих испитивања, читалац није ништа више упознат са јунацима. Напротив, када писац намерно убаци, овлаш и тобоже нехотице, неко опажање или црту јунака који још није описан иако је радња увелико отпочела ефекат је посве другачији“ (Толстой 1936: 312). Уместо да опише стешњеност, загушљивост скупљеног простора у којем обитавају Пилип и Јела Бакљина, односно, да дочара хладноћу, гладовање, сиромаштво, онако како би са текстуалном насладом чинили француски реалисти, Матавуљ у оштре, прецизне, као у камен резане реченице, како каже И. Андрић, убаци „овлаш и тобоже нехотице опажање“ дима, запаљеног смрековог корења, ретких цепаница, „или црту јунака који још није описан, иако је радња увелико отпочела“, жућкасте крупне зубе, косу без повезаче, Курјела који, сама „кост и кожа“, у три речи описује оно за шта би требало десетине страна са свим подробностима реалистичке вивисекције. Поступак *ex abrupto* сврсисходан је у најмање два случаја. За постизање регресивног расплета који присваја елементе експозиције те новим углом осветљава исходну радњу (нпр. *Аранђелов угес*, *Наумова слушња*). Овакво поновно

казивање повести, појашњава П. Рикер (1993), ствара другачију представу о времену. Оно не тече од прошлости ка будућности, јер сећање (приповедача, јунака, читаоца) преокреће природни ток времена, те читавањем краја у почетак и почетка у крај време читамо наопачке. Други случај је задржана експозиција, када приповедање почиње са закашњењем – радња је увелико почела негде ван текста а приповедач нас, остављајући утисак некога ко се ту случајем задесио, упознаје са ситуацијом и јунацима, попут пролазника који окрзне познанике поздравом, само да би га следећег трена нестало.

Проучавање онтологије сижеа и њене уже релације сиже – стил од неспорног је значаја за разумевање фабулације у Матавуљевој прози. Један од најконструктивнијих увида из домена стилематике сижеа потекао је од Ј. Тињанова (в. чланке *Илустирација и О сижеу и фабули на филму*) према коме је фабула статични ланац односа међу јунацима и догађајима, апстрахован од језичке динамике дела; сиже су пак односи у језичкој динамици осцилирања, тј. нарастања и опадања стилских маса (Тињанов 1977: 317). Разматрајући различите типове саодноса између сижеа и фабуле, Тињанов, између осталог, помиње како сиже може бити ексцентричан према фабули, што је релација која је парадигматична за бокелске приповетке *Ђуро Кокоји*, *Бодулица*, *Пијеро и Дзандза*, једним делом и за роман *Бакоња фра Брне*. Реч је о томе да се у њима „сиже развија мимо фабуле (...). Тада улогу главног сижејног покретача преузима стил, стилске релације које повезују фрагменте између себе” (*нав. дело*: 256-257). У *Бакоњи фра Брну* и бокелској прози често је и сам звук језика једини смисао. Брижљивост са којом је Матавуљ у седам прича (*Бојородица Тројеручица*, *Дијеше*, *Повареша*, *Бакоња у Биограду*, *Гоба Мара*, *Пейљина цура*, *Ошкровење*) мењао наречје, пишући еквицом за читаоце српских крајева, да би их у коначној редакцији вратио њиховој матичној ијекавици већ говори сама за себе.

Илузија усменог модуса несумњиво је била блиска Матавуљу који је, како је посведочено, умео бити немаран према бележењу усмено инсценираних догодовштина, те је неке од најбољих „гаталица“ након својих козерских драматизација оставио незабележеним, сећа се Лаза Костић (*Књија о Матавуљу* 2009: 70-71). Према сведочењу М. Савића, Матавуљ је поједине приче прво усмено приповедао а потом записивао (нпр. *Како се Лајтинче оженило*). У питању је, рекли бисмо, Матавуљев отпор да променљиви звук приче фиксира. Прецизно је опажање Р. Константиновића како „његову прозу ваља слушати да би се добро разумела“, јер „његова проза није написана већ изговорена реч“: „Уосталом, и његово разумевање остаје, најчешће, у границама слуха, као чисто музички доживљај: код Матавуља нема рефлексije која би била довољна да се он овако моћно оствари као што се остварио, нема идеје која би, сама собом, могла да наткрили све дуго“ (Константиновић 1962: 9). Дакле, вербални сиже добија прави смисао уколико се зна да „Матавуљ остаје Матавуљ само док се обраћа нашем слуху“ (*нав. дело*). Велика је вероватноћа да је управо немоћ импровизације и неусиљеност коју потискује ригидност писане речи био разлог

Матавуљевог одбијања да поједине приче запише за читање. Како се појачава ефекат усмености науштрб писаности, односно, како се ексцентрични сиже развија мимо фабуле може илустровати поступак уклањања разуђених описа локалитета. Таква делокализација радње и редукција путописне дескрипције, о чему је писао Г. Добрашиновић, за резултат има смањење референтне функције и сразмерно повећање поетске функције језика.⁴³ Композиција бокелских приповедака у довољној мери зависи од субјективног става приповедача који ствара догађај. Понекад је фабуларни догађај илузија његовог одсуства или комичног одлагања (*Бодулица, Пијеро и Дзангза, Ђуро Кокоји*), али је увек посредни композиција у којој колизивни сиже нема више примарну функцију. Матавуљ користи вербални неколизивни сиже како би створио акустичку игру, рецимо, каламбурима, сакупљеним речима или матавуљизмима (в. Матавуљ 2007: 526; Добрашиновић 2002: 5). Роман *Бакоња фра Брне* нуди обиље таквих примера:

„Брат му тад започе:

У здравље ваше миле добродошлости, кâ шта је увике било наше драге добродошлости, јер она увик наше жеље и нашу душу ислиђује, јер она оди и броди међу нама гришнима, баш кâ мудрост међу воловима, да нас проведри и просветли, ружа наша, кâ свића кроза дим од тамјана! Потом, како је Исус сакрушија богољубну змију, тако је у своја грка јуста метнуја киту цвећа, а проклети сотона просуја отров! Кâ што су вридни били сви наши мисници, двадесет и три до тебе, тако ће и након тебе! А ти писме пиваш и молитве диваниш. Кâ бог што све зна — јер мудрос, честитос, богољубнос, скрушенос, крипос, липос, милос, душевнос, радос, понизнос, у теби су кâ у врићи! А потом и потом, наш драги и благословени, славни, вирни и мирни, кâ што си носија, посија, просија, разносија, долика до воде, горика до брда, дакле, у глави чујеш, а у ушима видиш, а под петама је лако ономе ко је обувен, а у души ко је крижом умијен. (...)

— Ја сам му мало коју рич разумија!

— А ја баш ништа!

И сви се дивеше томе говору који не разумјеше, јер по жупама светог Фране, кад се напија учену човјеку или кад се у каквој претежнијој прилици говори пред ученијем људима, треба говорити да други не разумију (...).“ (Матавуљ 2006: 145).

⁴³ Тако, на пример, „у *Бакоњи фра Брну* није унио из претходне верзије казивање о зулumu Турака по заузећу Босне пред којим су се и фрањевци разбјежали, углавном у Далмацију; такође ни опис самостана Висовца у који су се смјестили фрањевци-добеглице (то је и податак гдје се збива радња романа; у преради је само почетно слово В., што чини за називе мјеста и у неким другим радовима). (...) Из *Чудновашојо бракосочешанија* (у преради: *Бодулица*) избациће панорамни опис Херцег Новог и осврт на његову историју; такође из *Новој оружја*, из приче *Све је у крви* – опис Ријеке“ (Добрашиновић 2000: 103-110).

За разлику од класичне европске реалистичке прозе, Матавуљ не користи увек језик чијом се употребом долази до неког скривеног знања, поенте, превасходно у *Бакоњи фра Брну*, а потом и приповеткама *Бодулица*, *Пијеро* и *Дзангза*, *Ђуро Кокош*. Функционалност се налази у стилогеној структури језика, те је у тим текстовима функционалност или тајна у самој структури језика по себи. Како функција језика није да одведе до неког референта, скривеног знања, већ да служи сам себи, да се наслађује собом и буде аутореференцијалан показује један фрагмент, издвојен из многобројних:

„ – Па шта мислиш, а? Оћеш ли галијотати, ако те поведем у манастир, а?
– Ја ћу те слушати и бићу добар! – одговори Бакоња гледајући стрица отворено у очи (**референцијална функција језика**, прим. аут).

– Не говори тако, дивље дите, него реци: Слушаћу вас, честити оче, и бићу вашој доброты припокоран! – поправи Стипан (**аутореференцијална функција језика**, прим. аут).

– Слушаћу вас, честити оче, и бићу вашој доброты припокоран! – понови Бакоња и пољуби опет стрица у руку.“ (Матавуљ 2006: 147).

Матавуљ је добро знао како постићи језичку аутореференцијалност која не дозвољава могуће предрасуде и осуде. У бокелским приповеткама и *Бакоњи фра Брну* ретко се читалац може завести да заобилази описе, а када се појаве, рецимо, у описима портрета Сеочана у приповеци *Дојаћаји у Сеоцу*, циљ минуциозних разматрања је иронија, која сигнализира да је прави час да се пребацимо са дијегезе на екзегезу метаприповедања. То је смисао медитеранског есперанта, којим јунаци „калимерају по цио дан“, „изговарају талијански да бог сачува“ и „зборју по малу, как магу“:

„Прије вам напоменух кинески церемонијал поздрављања, а сада да чујете шта говоре, чинило би вам се баш да чујете кинески језик. Ту су најобичније ријечи: трамунтана, грего левант, широко, оштро, лебић, попенте и мајистро (имена осам главних вјетрова). Па се помињу ствари, о којима они Срби, што су далеко од мора, не могу имати појма, ствари којима нема тачна имена у нашем језику. Ту се говори о фортуналима, ураганима, о пођади, орцади, о навлу, о терцаријулима, о тринкетима, о акоштавању, бурдижању и – све тако. Имена великих свјетских градова и пристаништа изговарају се приморским начином: Новајорк, Устралија, Ђибралтар, Коста од Африке, Ђапон итд.“ (Матавуљ 2006: 257).

Подједнако су глагољива и имена јунака која заокружују мали речник медитеранског есперанта: човек што буди Сеоце зове се Доминик Вицка Доминикова Трпковић, надимком Нонцоло (црквењак), Филотије Јовета Јоветина Борчић, прозвани Устралија, Мато Лука Мата Ивова Трпковић или М. L.

М. I. Terpkowitsh, и „као што видите, Сеочани, као какви шпански племићи, носе по четири, пет имена“ а „жене их имају још више“ (Филотијева жена је Анета Доминикова Филотија Јовете Јоветина Борчића Устралија). А не би ли „заштедео многе сувишне ријечи“, приповедач препоручује надимке уважених капетана: Амираљ или Капо мато („луда глава, служио у руској црноморској флоти“), Пулитика („човек медене ријечи и обле главице“), Пајлот („пилот“), Адвокат, Покојна Луца, Крмеја („зато што је учествовао у Кримском рату“), Душа („најмилија узречица: душо моја!“), Кањија („морско псето“), Циганат („див“), Нонцоло, Мизерија, Сланина, Зелембаћ и Устралија.

Наведени пример је уобичајен за вербални сиже који се образује механизмом сличним оном у лингвистици: „кад језику недостаје одговарајућа парна реч, уместо синонима појављује се произвољна или изведена реч. На пример, куди-муди, плушки-слушки, итд.“ (Шкловски 2015: 48). Реч је о сижејном механизму успорене ступњевите грађе, остварене: (1) удвајањем речи и појмова (вербални сиже); (2) удвајањем јунака-парова; (3) удвајањем једног јунака посредством комичних надимака; (4) удвајањем догађаја таутологијом (в. о томе у поглављу *Провинцијски сиже*), што повремено води ка безазленом апсурду, особито у бокелским приповеткама дужег даха. Синонимски таутолошки паралелизам или сижејна таутологија омогућава успоравање догађаја, јер књижевна форма тражи попуњавање по законима аритметичке прогресије и конструкције типа $a + (a+a) + (a + (a + a) + \dots$ итд. На пример, процес стварања нових изоморфних ступњева попуњава се бројевима, именима, јунацима-дублерима и двојницима, каталозима животиња и људи, и одиста је сиже појединих бокелских приповедака конструисан према наведеној формули. Та чисто хедонистичка употреба језика није одговарала прагматичној рационалности Павла Ровинског, који се жалио на тешкоће које му задаје Матавуљев, како каже, измишљени језик са унакаженим речима. Један од нечиткијих примера нуди *Ђуро Кокот*:

„Александрија одъ Еђипта, 17/2. 18**

Почитаџми Госпнъ Ђшо, да здравъ!

На знанџ нека Ви е да самъ я и Мара и Ђечица сви фала Богу здрави ко што се надамъ да же и Васъ ово моџ Писмо затеђи ође ако Бог да.

А саде Ви явямъ жалосни Гласъ да е Ђуро Кокотъ тешко оболіо од болиести у утробници коя ніе еџтика но нечесова зла немођ коіой Медизи немогу уђи у трагъ али знаю да е свершио а рекоби еђе садъ ови часъ кадъ стобом Кокотъ говори издахнути а неможе да мрдне собом нити спавати може нити ести жалостъ га е Брате поглеати.

Два су мџсеца што неможе ништа окусити осимъ Лимунаде и вођа. Грџхота га је виђети како се мучи и данъ и нођ па баш валај да Ти е Крвникъ би га чоџкъ пожаліо кад му помођ неможешъ!“ (Матавуљ 2006: 183).

ПРОВИНЦИЈСКИ СИЖЕ

Подтип цикличког неколизивног типа сижеа је провинцијски сиже, чији би мото могао бити: „ситницама, којима се испод брка смејемо, дати превелику важност“. Провинцијски сиже је вешто искоришћен у приповеткама *Нови свијет у сџаром Розојеку*, *Дојаћаји у Сеоцу*, *Људи и њриликe у Гулину*, *Љубав није шала ни у Ребесињу*, *Звоно*, *Гуске*, *Др Паоло*, *Ђуро Кокош*, *Пијеро и Дзандза*, при чему постоји преклапање са хроничарским сижеом у прве четири приповетке. Хроничарски сиже се препознаје у тенденцији ка умањивању релевантности догађаја, тј. ка сужавању или чак укидању опозиције између аксиолошки значајног и безначајног догађаја. У приповеди *Дојаћаји у Сеоцу* линија хроничарског сижеа је назначена на самом почетку. У приповедање о хроничи града и три брата, Трпка, Борче и Луџа од којих су потекли сви Сеочани и њихове две вере, уплиће се помно бројање становника града, са тачним пописом броја жена, деце, мушкараца, неударних, ударних, ожењених, удавача, белих, црних удовица, па колико има кокошака, мачака, мишева и прашине, а колико странаца, православаца, католика и стоке. Када се провинцијски сиже сусретне и улије у хроничарски сиже у приповеткама *Нови свијет у сџаром Розојеку*, *Дојаћаји у Сеоцу*, *Људи и њриликe у Гулину*, *Љубав није шала ни у Ребесињу* све „ситнице којима се испод брка смијемо“ лишавају се начела селективности, постајући све подједнако важне.

Провинцијски тип сижеа је релативно стабилан комплекс којим се предочава једнообразни малограђански живот где свако свакога зна, где су људи или у свакодневном трвењу или у доброжителној дружби. Један од најбољих начина да се такав ефекат постигне је сижејна таутологија која, као и сваки облик паралелизма (таутолошки, психолошки, епско понављање, бајковни обреди, перипетије итд, в. Шкловски 2015: 46) успорава догађаје, пошто је посредни сижејни поступак ступњевитог понављања. Таква структурно-семантичка схема провинцијског сижеа сужава хоризонт очекивања, те се стиче дојам да ситничарство житеља провинције ограничава сижејне могућности на минимум. Но, Михаил Бахтин је својевремено запазио да је провинцијски хронотоп необично распрострањен у прози 19. века, описавши га као „густо, лепљиво време које мили простором“, преплићући се са „другим, нецикличним временским низовима“ (Бахтин 1989: 377-378). Провинцијски малограђански градић са његовим мемљивим животом има у Матавуљевој бокелској прози најмање две хронотопичне варијанте, од којих је једна идилична. У својим мемоарима Матавуљ бележи коју је „грађу црпео из тога времена и средишта“, Херцег Новог, где је живео од 1874. до 1881, и провео „најљепши дио младости“, у „нај-

дивнијем крају српске земље, на јужној тремећи“ (Матавуљ 2008: 53). Наводећи приповетке *Бодулица*, *Љубав није шала ни у Ребесињу*, *Ђуро Кокоји*, *Нови свијет* у *стиаром Розојеку*, *Ново оружје*, *Снаја без очију*, *Др Паоло*, додаје: „Не знам јесу ли оне боље од других, али доиста оне носе у себи одсјев онога, што је најљепше и најбоље у животу – одсјев младости“ (Матавуљ 2008: 53).

Идилични хронотоп (*locus amoenus* сигурности и комфора, „земаљског раја“) у потпуности је искристализован доследно једино у причи *На млаго љешо*. Са идиличним хронотопом се у осталима укршта друга подврста провинцијског хронотопа, коју Бахтин зове *флоберовска варијанџа провинцијског прагиња* где је свакодневно време без догађаја и готово заустављено, јер догађаје замењује статично постојање у којем историјски проток смењује кружно кретање (круг дана, недеље, месеца, живота) срасло са стешњеним простором кућа, соба, улица и препознатљиво из прозе Тургенјева, Гогоља, Чехова и Шчедрина. Такав провинцијски временски ток где нема сусрета ни растанака не може бити примарно време у роману, већ споредно, преплетено са нецикличним временским низом (в. Бахтин 1989: 377-378). Наречени провинцијски хронотоп препознаће се, на пример, у четвртом фрагменту приповетке у којој је провинцијски градић описан сасвим у складу са *малим* временом:

„Послије ручка. Устралија спава за тезгом, сједећи, наслоњен на прекрштене руке. (...) На средини горње полице клопоће часовник са шеталицом. Под њим је икона светог Спиридона. Часовник и икона, као и све остало, пуни су пјега од муха. Полице се продужавају на другој стијени, према уласку, а под њима су вреће пиринча, каве, сочива, кромпира. На једној од њих сједи њеки дјечко, лактове наслонио на кољена, лицем заронио у прегршт, па спава“ (Матавуљ 2006: 264).

Ту „нијему тишину“ и „поподневну сијесту“ (*нав. гело*), *il dolce far niente* (слатке доколице), прекидају изнова и изнова увек истоветна питања и одговори који се годинама, у то исто доба чују. То није, дакле, хронотоп са високим емоционалним и аксиолошким интензитетом, какав се среће у далматинским и београдским причама, попут хронотопа сусрета (*Пош Аџаџон*, *Наумова слушња*), трга (*Пилијенга*), прага (*Повареша*), попут хронотопа кризе, једном речју. Једна од разлика између београдских, далматинских, с једне, и бокелских приповедака, са друге стране је и разлика у мерењу времена. Ф. Кермоуд подсећа на значење старогрчких термина за време, *chronos*, које одређује као време часовника, чекања, низања истоликних монотоних тренутака, време које лењиво мили бокелским приповеткама, у којима се „догађаји и доживљаји појединаца, у току половине столећа, нижу без престанка, али и ако их има много, ипак су толико пута потанко испрличани, да је настала права збрка у старачким главама, те није чудо ако поњекад прича њеко туђе доживљаје као своје рођене“ (Матавуљ 2006: 257). Друга врста времена је *kairos* као кризни моменат, судбински тренутак, тачка у времену бременита значењем изведеним

из њеног односа према крају (Kermode 2000: 47). *Kairos* је време београдских и далматинских прича које добија значење тек у односу према крају приче, јер се смисао краја образује тек у нашем повезивању садашњости, прошлости и будућности јунака. Тада се преокреће природни ток времена, крај се учитава у почетак а почетак у крај приче, те време читамо наопачке, како каже Рикер: почетак радње тражимо у њеним крајњим последицама и обрнуто.

Поимање догађајности у теорији Ж. Делеза кореспондентно је са провинцијском сижетиком и њеним *chronos*-ом. Делез одређује догађај као очекивање догађаја који постоји само у извесном међувремену, међупростору: „Догађај никуда не води и ни за чим не следи, не распоређује се према закону последиичности на Раније и Касније; он пре подразумева чист интервал, безмерност нултог времена“, у крајњој линији он је „констелација, тј. унутрашњи саоднос неподударних елемената“, виртуално постојање могућности које не могу бити одмах реализоване (Vogl 2007: 67-83). За „муке одложеног уживања“, како каже Шкловски (2015: 70) – када „оно што би требало да се открије одмах и што је посматрачу јасно, јунаку се открива полако“ – провинцијски сиже не зна. Постоји само мучно осећање свакодневног ритуалног понављања у очекивању неког догађаја. Поређења ради, на муке одложеног уживања или одлагања задовољства највише рачуна далматинска проза у којој се „продужује живот потрпавањем противречности, привременим гушењем или растављањем супротности и тако се, што је главно, одлаже сукоб и обрачун (...) супротности расту и бројем и интензитетом, све се више заостравају и све се теже мире, али до судара не долази. Неминовни тренутак обрачуна одлаже се, рок судара се продужује“ (Андрић 1976: 148, 149).

Основни закон сижејне перипетије је закон одлагања, успоравања. У бокелским приповеткама (нпр. *Догађаји у Сеоцу*, *Нови свијет у сџаром Розојку*, *Ђуро Кокоји*, *Гуске*, *Пијеро и Дзангза*) овај се закон намерно изневерава: или потпуно изостаје перипетија или је „перипетија“ нека баналност. Уместо перипетије, на којој се заснива новела, имамо сижејни поступак који новела одбацује, сижејно понављање ступњевите таутолошке структуре која метод одлагања или одложеног уживања осујећује у ритуалности. Приповетке *Догађаји у Сеоцу* (1898) и *Пијеро и Дзангза* (1898) оправдавају механизам по којем функционише провинцијски сиже лишен свих критеријума сижејности (резултативност, непредвидљивост, неповратност, непоновљивост и консекутивност). Њихов сиже се углавном заснива на „ужасно дугачкој церемонији, која се, кинеском тачношћу свако боговјетно јутро врши“. Наводимо неколико примера:

„Прво изиде шест капетана, па један пилот, па два нострома (сегелмајстера), па један тимунијер (крмар), па три мрнара, па три работника. Сви капетани изнесу дурбине и чибукe, а сви ти поморски и раденички ветерани, у то доба дана, много пазе на ред и пристојност, те нипошто капетан неће први поздра-

вити пилита, ни овај нострома, ни овај тимунијера, но овај мрнара, но овај работника, него обрнуто, млађи се јављају старијима, а међу старијима добро пазе на степеник. То је ужасно дугачка церемонија, која се, кинеском тачношћу, свако боговјетно јутро, врши на сеочанској обали. Да бисте приближно имали појма о томе, напоменућу вам да, рецимо, работник Сланина мора изговорити равно шеснаест кратких поздрава; он ће пак примити шеснаест отпоздрава, то на његову главу долази тридесет и два. У збору их је седамнаест што треба помножити са тридесет и два, то чини: пет стотина и четрдесет и четири поздрава“ (Матавуљ 2006: 256).

„Четрдесет је пунијех година откад се Дзандза удала, откад станује у кући Косорића, а откад је служи вјерна Луца, и за све то дуго вријеме, све је, углавном, бивало као што сте чули и видјели. Увијек, осим „критичнијех дана“, Пијеро је устајао у четири и с њом пробаратао неколико ријечи, увијек је она устајала у шест и на онај начин доручковала и, понајвише с Луцом тумачила снове; увијек је ишла на рану мису у Свисвете (...).

У граду је такође све било као обично у то доба дана. *Нова ѿивара* (коју је, ако се сјећате, Пијеро основао) бјеше пуна одлична свијета, наиме, чиновника, официра, богатијех трговаца, племића и посједника. Кафана *Ког ленџера* била је пуна људи из средњег сталежа, задуженијех посједника, нижих чиновника, мањих трговаца, имућнијих занатлија, подофицира, жандара, финансијских стражара. Ту су опет били јутрашњи наши познаници, ћосасти месар, бркати ковач, сичијави столар и лијепи обућар. Они су сад играли „бришкуле“. На десетак других кафана у граду и заграђу и на обали, не бјеху без људске мјешавине – без тежака, мрнара, војника и људи којима се не зна заната. По крчмама орила се пјесма и богопсовка, као обично јесењих вечера, кад је родна година. У читаоницама српско-хрватској и талијанској бјеше такође доста људи, који су бистрили малу далматинску и велику свјетску политику. По кућама жене су готовиле вечеру. По улицама бјеше слушкињица, које су „диваниле“ са младићима. Близу стоне цркве, у старинском пространом двору Баракића, талијанска музика држала је пробе. На противној страни града, под бедемима, у магазину браће Пушића, српско-хрватска музика имала је такође пробе. Ту је одјек њешто слабији него крај стоне цркве, али је ипак силан, те се различити гласови металнијех справа и тутњава бубњева укрштаваху дуж старога, збијенога, каменог града С. У пристаништу мрнари су звиждали, дизали мостине, распремали по крововима бродова, грдили се наши са талијанским, талијански са грчким, грчки са нашим...

Еле, у граду С. била је граја паклена.

Али то су све ситнице према ономе што ће сад настати. Молим вас, само слушајте! Ено на стоној цркви избија пет часова. То исто чује се на још четири звоника, на разнијем тачкама града и заграђа. Одмах, након пошљедњег отку-

цаја, на станој цркви заљуља се једно звоно, па друго звоно, па треће звоно, па четврто звоно. Матица свијех петнаест богомоља, као што јој и доликује, прва шаље пошљедњи вечерњи поздрав блаженој Госпи. Кћери њене, остале цркве и црквице почекну малко, па одједном све узавру, надмећу се која ће бити ревнија, што, наравно, зависи од броја звона. А свега звона у С. има четрдесет и пет (...) Ако у то доба стигне парна лађа и донесе каквог туђинца из далеке даљине, па кад он чује сву ту звоњаву, звижњаву, свирку, тутњаву, вику и дреку, помислиће да је стигао у њеку голему лудачку насеобину, а не у богоугодни приморски град С.“ (Матавуљ 2006: 336-338).

На наведену Бахтинову мисао касније ће се надовезати нараторолошка елаборација Волфа Шмида (2003). Шмид је сижејни догађај, такође, видео као фактичку и резултативну промену стања, која се тешко може приметити у провинцијском сижеу, јер одсуствују и други предуслови фабуларне догађајности: нема ирреверзибилности, релевантности, непредвидљивости, консекутивности и непоновљивости догађаја⁴⁴. Пошто се закономерна, предсказива промена не може назвати догађајем, провинцијски хронотоп ће напослетку постати сиже, али не на дијегетичкој (сижејној), већ на екзегетичкој (метасижејној) равни. Нулто значење, тј. безрезултативност промена у провинцијском градићу имају сижеи у којима краткотрајни потреси, политички избори, љубавни избори, или у наведеном примеру Пијерови „критични дани“ и звоњава четрдесет пет звона ништа не мењају у сижејном току, јер „промене које су тривијалне у рангу унутартекстуалне аксиологије не заснивају догађаје“ (Шмид 1998: 353).

⁴⁴ У капиталној *Наратологији* В. Шмид наводи услове и критеријуме сижејног догађаја у наративној прози. Не претендујући на исцрпност и коначност, Шмид издваја два услова (реалност и резултативност) и пет најпробитачнијих критеријума за образовање сижеа и, опште, сижејно приповедање у наративној прози: 1. *Реалност* или *фактичност* – промена се мора одиста догодити у фиктивном свету приповедања. За прави догађај недовољно је да јунак жели промену, машта о њој, уображава је, види је у сну или халуцинацијама. 2. *Резултативност* – није довољно да је промена започела, она мора бити завршена до краја наративне промене.

1. *Релевантност* – промене морају бити суштинске, односно, промене које су тривијалне у унутартекстуалној аксиологији не заснивају догађаје. 2. *Непредвидљивост* – промена мора бити неочекивана. Предвидљива промена није догађај, иако је значајна у наративном простору (ако се фабула заснива на мотиву невестине удаје, то по правилу није догађај. Ако пак невеста одбије младожењу, тада имамо догађај). 3. *Неповратност* – догађај постоји само онда када ново стање не подлеже анулацији. Јунак мора достићи такво спознање или стање које искључује повратак на раније тачке гледишта или животне позиције. 4. *Непоновљивост* – промена мора бити једнократна. Промене које се понављају не заснивају догађај, чак и ако се повратак на ранија стања не дешава. 5. *Консекутивност* (последичност) – промена мора за собом повићи последице у мишљењу и делању јунака. Унутрашње спознање и промена погледа на свет морају се на неки начин одразити на даљи живот јунака (Шмид 2003: 11-13).

У приповести *Догађаји у Сеоцу* „догађаји“ који уздрмавају свакодневне ритуале су посвећеничко посматрање мунтање, Црног врха, невреме кад пљушти киша и дува југовина, „кад бахне какав извањад“, као што је повратак Иве Филипова, пролазак парног брода, „кад се двије жене крупније заваде“ а и „недјеља и празник доносе друкчији ред Сеоцу“, те ће Лучиндан остати запамћен и након пола века као „она година кад се оженише младићи Амираљ и Устралија!“ (Матавуљ 2006: 272, 279). Провинцијски сиже се тако образује око „четири чина општег живота и реда у Сеоцу“ (одлазак у цркву, мушко гледање мунтање, мушки збор, женско гледање мунтање): „Ето тако се у Сеоцу ниже дан за даном, а безмало, сви дани наликују један над други, као капља на капљу“ (Матавуљ 2006: 272). Тип сижеа са нултим значењем животних промена имао је, можебити, порекло и у пишчевом погледу на свет и ставу да „не треба прецјењивати живот“, пошто „није налазио да ишта вриједи сувишног кидана и жаљења“ (Матавуљ 2008: 60).

Ако је фабуларна раван у провинцијском сижеу квазидогађај, те не заснива сиже, тада се значај догађаја преноси на метасижејну раван. У Матавуљевој бокелској прози метасижејна раван провинцијског сижеа подразумева догађај усменог казивања несичејног материјала током којег несичејни догађај постаје сичејни, односно, постаје део наратива и самим тим добија важност у унутартекстуалној аксиологији. У извесном смислу, дијегеза сижеа уступа пред њеном екзгезом, особито у приповеткама *Нови свијеј у сџаром Розојеку*, *Бодулица*, *Ђуро Кокоји* и *Пијеро и Дзангза*. Дијегеза очевидно није плодотворна за уметничко време лишено *kairosa*, за цикличко опетовање свакодневних ситуација („круг дана, круг недеље, круг месеца, круг читавог живота“) у којима нема догађаја, већ само постојања. Сичејни догађај би требало да буде фактичка и резултативна промена стања, чему провинцијски сиже бокелских приповедака, без иреверзибилности и резултативности као предуслова фабуларне догађајности, никада не тежи. Слични закључци могу се срести у савременијим читањима Матавуљевог прозе, особито када је реч о приповести *Нови свијеј у сџаром Розојеку*⁴⁵. У приповести *Догађаји у Сеоцу*, навике Сеочана се карикирају, постајући предметом комичних портрета, комичних номинација и исцрпних каталога, с обзиром на то да се навике јунака понављају до из-

⁴⁵ С. Милинковић разликује два модела, модел хронике и модел цртице. За оба модела важи правило да је догађај само привидно представљен као новина, пошто се изневеравају почетна очекивања у тренутку када сазнамо да је догађај заправо сам чин приповедања. Пример за први модел хронике ауторка препознаје у приповести *Нови свијеј у сџаром Розојеку*, у којој очекивање новине догађаја замењује заморно ређање и описивање навика становника бокелске средине. Како ауторка правилно примећује, у питању је Матавуљево поигравање жанром и традицијом, јер је његова „новела“ лишена најважнијег елемента, догађаја. У крајњем случају, догађај се премешта у сферу доживљаја, односно, субјективног исказа приповедача, те догађај постаје приповедање (Милинковић 2008: 250, 251, 254).

немоглости, од узречица, гестова, до ритуала облачења, понашања, обраћања, начина хода итд. Три поступка су од значаја у једном од најпроминентнијих сижејних поступака пореклом из фолклорних жанрова, у поступку степенасте композиције уз неизоставни сижејни паралелизам (ноторан пример: „миш за мацу, маца за куцу, куца за унуку, унука за бабу, баба за деду, деда за репу...“). То је врло ефикасан начин да се дочара банална цикличност свакодневице у провинцијском сижеу, на пример, описивањем игре „паун“ у приповеци *Догађаји у Сеоцу* (в. Матавуљ 2006: 274).

Уметничко осмишљавање свакодневља у бокелској прози огољава се посредством бинарне опозиције: празнично време када живот „иде без реда, без наснове и сразмјере“ и прозаично време, када се „ради са правом јужњачком жестином за којом обично настају бескрајне јужњачке сијесте“ (Матавуљ 2008: 18). Ова бинарност се у идиличном приморском гнезду хармонизује у обзор сведневице који само краткотрајно ремети *случај-квазидогађај*. У *Бодулици*, *Пијери* и *Дзандзи*, *Ђури Кокочи*, на пример, јунаци су предмет естетичке (најчешће комичке) опсервације и ироничке дистанце, због чега их прати фрагментарна, казационална у својој разуђености слика живота где влада случај, а не судбина, па се сва пажња поклања случајном, наизглед непромишљеном и непредвидљивом смењивању речи и догађаја⁴⁶. Са друге стране, архимотив *случај-метафизички фатум* који се свршава у тренутку умешаће се у сиже београдских прича, понајпре у сиже *Наумове слушње*, *Привиђења нашег џентилмена* и *Др Ивановића*: „Не варају знаци и слутње... Ви људи од школе не вјерујете у снове али... Не вјерујете ни у судбину, али... Њега је стигла! Није крив Размановић, што га је судба намјестила на Коњевици. Страва ме хвата, срце ми се леди, али се бојим божјег прста!...“ (Матавуљ 2007: 456), вели Борило, брат грешног Ловра Ивановића кога стиже фатум. Када је реч о имплозији која се догађа у судару поменутог архимотива и новелистичког сижеа елементаран је суд А. Јолеса: задатак новелистичког сижеа је да унесе ред у хаотичност света, што он донекле и успева (али не увек) у далматинским и београдским причама. Пошто су ликови у новелистичком сижеу неретко пиони који омогућавају да се изгради заплет, каже Јолес, догађај постаје важнији од протагониста који у њему учествују, те је лакше одржати извештајан поредак.

Међутим, то правило је неодрживо када мотив метафизичког фатума и привиђења које се свршава у тренутку од имплозије пређе у експлозију у *шичашеним* јунацима *Пошљедњих вишезова* и *Ђукана Скакавца*, који нипошто нису пиони у сижејној игри. У њима се наговештава присуство хаотичног света ентропије у којој свакодневно комедијање случаја замењује трансцендентал-

⁴⁶ О композицији новеле која се образује на повезивању догађаја независних од привиђења и судбине писао је Е. Ауербах у контексту италијанске ренесансне новелистике (в. Милинковић 2008), са којом, нимало случајно, најрезонантније кореспондирају управо бокелске приповетке. Претпостављамо да су у тој контекстуализацији и убројане у жанр новеле (в. Максимовић 1999).

ни случај, остављајући утисак да долази негде иза предела приповедног света. Претпоставка је да је неки провинцијски сиже постојао пре него што је писац увео ликове Ђукана Скакавца и Илије Булина у радњу. Али притајени провинцијски сиже сасвим разграђује ентропија, тежња ка спонтаном препуштању од стања мање у стање све веће неууређености света:

„То што се дешава са Илијом Булином није по логици, него по фаталности. Постоји нека фундаментална грешка у животу тога Булина; она није пронађена, али је показано њено разорно деловање. Може се рећи да је прича о Илији Булину потиснула причу о његовим племенитим имењацима Или IX и Или X. Њихово логичко постоље и биједна свакидашњица, у којој доколица заузима превише мјеста, мање побуђују интересовање од усопљеног и алогичног лика Илије Булина. Уснули Булин прича своје приче будним људима, који знају да им се обраћа спавач. (...) Ликови из куће Ила IX обликују ексцесивне слике, јер сама стварност, необична по много чему, дјелује ексцесивно, па и монструозно (...) А та монструозност атмосфере и појединих слика у њој обликује гротескну стварност.“ (Кораћ 1982: 53).

Но, у приморским причама свакодневно је време олакшано, уситњено, усредсређено искључиво на тривијалије и задовољавање практичних интереса, те је неминовно ослобођено величанствене загонетности живота. Свакодневље може добити на важности (у унутартекстуалној аксиологији) у случају да је повезано са етичким одуховљењем јунака који стреми успостављању хармонизованог, етички изваганог света. То је познат поступак поетизације сведневице путем морално-филозофског осмишљавања света, али он изостаје из Матавуљевих бокелских приповедака. Други начин је својствен лирској прози и заснива се на трансцедирању свакодневице унутрашњом димензијом јунака, али ни тај избор Матавуљ неће учинити. О томе сведочи поступак уобичајен за провинцијски сиже, низање подробности које у приповедном опису свакодневља и њених житеља нису у функцији карактеризације јунака. Прецизније, није приметно ангажовање семиотике свакодневице у циљу подробније психологизације јунака. Стога у бокелској прози не постоји пробијање кроз материју у трансценденцију, нити постоји напор да се у предметној стварности види нешто супстанцијално што ће добити ванвременску, општељудску димензију и универзалност. Драгоцено магновење каква је епифанија, краткотрајно душевно прозрење у јунаку који се гуши у провинцијској безизлазности и њеној духовној учмалости једна је од реализму омиљених тема. Присуство епифаније која прераста у величанствену гротеску можда је најпотресније у *Пошљедњим вишезовима*, која садржи и романескни мотив искушавања снажне, изабране личности са претензијама на самодовољност вође и аморалисте, због чега се приповетка може присвојити и као роман у малом. Али у бокелској прози та велика тема реалистичке прозе, епифанија, није оставила трага, те *јусто, ле-*

иљиво време које мили просијором условљава и тип сижеа и жанр. С тог разлога, у бокелској приповеци, за разлику од повести о Илији Булину, провинцијски хронотоп постаје основно време, а не споредно време које се контрастно укршта са нецикличним временским низом садржаним у мотиву метафизичког фатума.

Напоследку, провинцијски хронотоп је можда Матавуљ пре спознао живећи и сам у извесном нултом времену Боке Которске, неголи из књижевне лектире. У некрологу посвећеном Матавуљу, а поводом његове животне фазе у Херцег Новом, Ј. Скерлић примећује: „Ту је читао, учио, посматрао, и то су најплодније године његовога рада“ (нав. пр. Латковић 1940: 71). Скерлићев суд доцније ће полемички кориговати В. Латковић констатацијом да је Матавуљ у Боки ипак живео клонећи се превеликог умног и физичког рада, у времену идиличног хронотопа чији учесници нису баш поклоници радне (или какве било) дисциплине: „Није јасно шта Скерлић мисли под речју „рад“; ако мисли на књижевни рад, онда је то речено без икаквог основа, ако ли мисли на читање итд. онда ни то није сасвим тачно, јер је и у том погледу Матавуљ касније више „радио“ (нав. дело).

НОВЕЛИСТИЧКИ СИЖЕ

Све што је необично у *бокељкама* израста из свакодневице, при чему се уметнички ефекат постиже наглашавањем несагласја између искључивих, несвакодневних узрока а тривијалних последица, рецимо, као што су последице „чудноватог бракосочетанија“ (*Бодулица*), ишчекивања Ђуре Кокота (*Ђуро Кокош*) и др Паола (*Др Паоло*) или комичног театра Пијерових ритуала (*Пијеро и Дзангза*) и сл. У њима је наглашен контраст, заснован на контрапунктирању најмање две опонентне сижејне линије, једне која носи трагички или бар озбиљни потенцијал и друге која носи комични и у *бокељкама* најчешће реализовани потенцијал. Иво Андрић је препознао те притајене конфликте у приморској прози, примећујући да се у њој „трагедија избегава свуда и по сваку цену, али зато над целим тим светом лебди и траје једна општа трагедија наопаког и у ствари већ осуђеног живота пуног противречности, а без сукоба и без пречишћавања које би сукоб донео“ (1976: 149). Тај дојам чини суптилан и одмерен прелаз од приморске медитеранске ка приморској далматинској прози у којој је сижејни конфликт знатно наглашенији.

Све што је необично у *далматинкама* израста, такође, из прозе свакодневља, али се уметнички ефекат постиже сагласјем између искључивих и поражавајућих узрока и истих таквих последица, како речито сведоче *Ђукан Скакавац*, *Пошљедњи виђезови*, *Амин*, *Повареша*, *Пилићенда*, *Бошков њосћ*, *Чеврљино злочинство*, *Све је у крви*, *Снаја без очију*, *Ускрс Пилића Врлеше*. Понекад је сагласје доведено до мере апсолута те се чини да су *Повареша* и *Пилићенда* узорни примери како цела новела може бити замишљена као расплет. Уколико се Матавуљ у *далматинкама* определи за контраст између фабуле и сижеа, односно, теме и њене интерпретације, приметан је извесни искорак ка морализаторској тенденцији (*Ошкојац* и *Била*) или пак травестији. На пример, када се озбиљан мотив уздрмане вере и политичких немира заодева у спонтану и благонаклону комику (*Ркаћки њајријарх*); натуралистички мотив наследног порока уместо очекиване патологије ребеничког берекина Антуна Беркаса доноси изненађујуће ведар расплет (*Нашљедство*); класични сиже о трагичној љубави и конфесионалном конфликту заодева се у прозу лаког даха (*Кишовиће ноћи*, *Пешљина цура*). Напослетку, све што је необично у *београдинама* опет израста из прозе свакодневља, али се сада уметнички ефекат постиже опсервацијом несагласја између тривијалних узрока и искључивих а поражавајућих последица, обрнутим смером од *бокељки*: међава која готово у пушкинској атмосфери коси доктора Ивановића, случајни сусрет који усмрћује Наума Крстића, случајни сусрет у мимоходу са проститутком након којег „дентлмен“ ус-

крсава. Сижејна поента је увек у тренутку анагнорисиса који у новој светлости онеобичава, али најчешће уништава било тривијалну, било мрачно-тугаљиву сведневицу неочекиваним сижејним расплетом који нас нагони да преосмислимо цео сиже. Осим препознатљиве новелистичке композиције где се поента налази на самом крају као тачка обрта, међу *београдским* постоје и новеле ретроспективне композиције, где је расплет антиципиран на почетку или у току приповедања (*Др Ивановић, Привидење нашеј ценилмена, Аранђелов угес*).

Хуманистичка танатологија као дисциплина која изучава моделе човековог односа према смрти имала је експанзију у другој половини 20. века у филозофским (В. Јанкелевич) и историјско-антрополошким (Ф. Арес) студијама. Ова дисциплина се уједно додирује са науком о књижевности, где су у својству иноватора по овом питању иступили М. Бахтин и Ј. Лотман. Иако је у књижевној критици увек постојала традиција семантичких описа слике смрти, Бахтин и Лотман су извели ово питање из области семантике и увели у област синтагматике, преносећи проблем у сферу организације приповедних елемената. У књижевној танатологији први корак је третирање мотива као семантичко-структурне компоненте текста која се понавља, јер само тада можемо говорити о танатолошком мотиву који учествује у образовању сижеа. Питање које нас занима је да ли наративни опус Симе Матавуља испуњава елементарне услове за проблем сижејне танатологије у њеној семантичкој и структурној перспективи?

Уколико пођемо од семиотичког аспекта сижејне танатологије, целисходно је обратити се типологији коју предлаже антрополог Ф. Арес (1992). Он препознаје пет основних модела доживљавања смрти, карактеристичних за различите епохе, али не и затворених унутар сваке понаособ. Прва, „припитомљена смрт“ се доживљава као очекивани и природни резултат земаљског пута и почетак пута небеског; модел „припитомљене смрти“ је нескривени знак архаичног патријархално-руралног менталитета, где човеково стање пред смрћу не треба звати равнодушношћу, ни тупошћу; човек умире као да свршава обред, једноставно и хладно, без страха, без рефлексije о томе шта се догађа. Друга, „своја смрт“ је, супротно томе, сва у интимним рефлексijaма, бојазни, страху пред ишчезнућем личности и приватног искуства и у блиској је вези са позитивистичком и сцијентистичком идеологијом и порастом атеистичких расположења међу интелектуалном елитом у другој половини 19. века. Трећа је „твоја смрт“ којом се страх за себе трансформише у страх за другог, постајући естетизовани животни крај, поименце у поетици романтизма. Четврта, „смрт блиска и далека“ повезана је са театрализацијом чина умирања, казне и сахране, али и са неочекиваним перверзијама као што је еротизација смрти. И пета, „обрнута смрт“ стара се да сакрије свако танатолошко сведочанство од погледа посматрача. По себи се разуме, не могу се сви случајеви књижевне смрти јунака подвести под Аресову семиотичку типологију. Наиме, подвођење под концепцију захтева развијен опис смрти јунака или рефлексiju јунака, у супротном, нема основа за обликовање семантичке варијанте динамичког мотива.

То је је управо случај са наративном прозом Симе Матавуља. Тек у понекој приповеци постоји семантизација динамичког мотива смрти у сижеу (развијен опис/рефлексива), на пример, у приповеткама *На њрају другој живојиа (Марија)* и *Сиритиисити*. Из наведеног разлога, за разматрање сижејне танатологије у Матавуљевој прози повољнији је структурно-семантички приступ који ће мотив смрти јунака узети у обзир у анализи сижеа, без обзира да ли је мотив динамички, статички, развијен или неразвијен.

Тако је Ј. Лотман у својим последњим чланцима (1994) приметио доминантну улогу почетка и краја у књижевном делу, још једном покренувши увек актуелни проблем пишчеве борбе са крајем, мука одложеног уживања и смисла краја. Зна се, најраспрострањенији финални оквир је смрт јунака; Чехов је, како је познато, говорио да се све обично завршава тако што јунак умире или одлази (за потоњи сижејни расплет везале су се приче *Дијов њосао* и *Новица*). Дакле, писац мора осећати велики притисак пред танатолошким мотивима када дође у ситуацију да оконча сиже. *Аранђелов угес* је, рецимо, образац „прекинутог“ текста и изузетан пример како се писац ослобађа тог притиска. Танатолошки мотиви по аутоматизму дозвољавају да се разреши заплет противречности, са којим јунаци не могу да се изборе (а покаткад ни писци) (нпр. *Наумова слушња*, *На њен дан*, *Ускрс Пилија Врлеше*, *Чеврљино злочинство*, *Пошљедњи вишезови*, *Снаја без очију*, *Учини као Сирахинић*, *Др Ивановић* итд.).

Како се Матавуљ ослобађао притиска борбе са крајем нуде приповетке из којих уклања мотив смрти протагонисте, иако се он негде истиха очекује. Сиже појединих прича у којима јунаци нити одлазе нити умиру, попут *Повареше* и *Пилијенде*, *Амин*, *Бошков њоси*, *Вогене силе* остављају дојам фабуле која није изведена до краја, као да није ни напустила егзистенцијални ток, везе са емпиријским светом су очуване, продужавају се даље, иза границе којом приповетка почиње и завршава се. Њиховој композицији недостаје резултативност, због чега су релевантни моменти за разумевање догађаја сакривени и не налазе се на крају, у поенти, већ негде у наративном ткиву. Читалац у тој прилици није сигуран да ли је промена мучног стања одиста добила свој свршетак или се агонија јунака наставља. Неретко таква неопредељеност долази из смишљеног несагласја у самом сижеу: прича („дискурс“) се завршава пре него што се завршила „сторија“. Привидно несагласје прво у сижеу, а потом између сижеа, који хоће да остане недовршен и продужи агонију јунака, и фабуле, која тражи свој свршетак, или непоклапање између приповедања које упорно успорава и продужава агонију Пилипа Бакљине, Пилипа Врлете, Јурете Лукешина, Бошка Кривошића и догађаја који убрзава окончање мучног стања разрешава се у формули – „шта ће се даље десити аутор не каже“. У спреси две супротне силе, од којих једна ужива у продужавању страховите агоније (сиже) а друга тражи њен коначни свршетак (фабула), јединственог и једнозначног разрешења у виду поенте или расплета заправо и не може бити. Вељко Петровић је запазио да Матавуљ „не даје финална решења, заокружене фабуле својим приповет-

кама“ (нпр. *Кишовише ноћи, Мала жрџива, Циџански укој, Болничарка, Уочи развода, Ошкровење, У Филадельфији*), па се „не осећа да тема, да неки заплет и неки изненадни драмски обрт треба да оправдају написану ствар, већ се тема као скрива у самој причању, као да је причање нешто за себе, циљ за себе“ (Петровић 1958: 493). О томе сведоче како приче крхкије сужејне творбе, тако и приче стамене сужејне архитектонике.

У београдским причама формула „шта ће се даље десити аутор не каже“ добија јаснију и профилисанију форму отвореног краја, на пример, у *Аранђеловом удесу* и *Дијовом њосу*. Поједине приче, које нису у складу са наведеним приповедачким проседеом, својом наглашеном сужејном резултативношћу откривају постојање знатнијих књижевних утицаја. Описног натурализма, рецимо, при недоследној примени золинских образаца, или Мопасановог утицаја (*Ошкровење, Христџос воскресје!* в. Ероп 1981: 94). Но *Аранђелов удес* и *Дијов њосао* пример су аутохтоног израза. Одсуство резултативности као сужејни поступак образац је са две варијабле: кохереција каузалне логике (поклапање изузетних, поражавајућих узрока и изузетних, поражавајућих последица) и инкохеренција сужејне логике (непоклапање сужеа и фабуле, приповедања и догађаја). Довољно је сетити се прича *Вогене силе, Поваретиџа, Пилијенда, Бошкови њосиј, Амин* или приповетке *Цар Дуклијан*. У приповеци *Цар Дуклијан* (1905), која се држи постранце од осталих Матавуљевих приповедака, наслућује се декаденца старе Европе, најпродорније осетне у контрасту између аполоновске суздржаности, одмерености и интелектуалног самоограничења и дионизијске, спонтане, ексцесивне ирационалне снаге, што ће све ескалирати сукобом поларитета у прози Матавуљевог савременика Томаса Мана. Тај мановски презир према „претенциозној буржоазији“, како је Матавуљ назива, присутан је, осим у наведеној, и у још неколиким иако ретким приповеткама, рецимо, *Дејше* (1892/1893) и *Бојородица Тројеручица* (1892/1894/1908). Екстравагантност приповетке *Цар Дуклијан* је и у њеној имплицитној поетици, због чега је, верујемо, Матавуљ одлучио да је прочита уз приступну беседу у Академији наука (в. Матавуљ 2007: 531), док нама пружа перспективни увид у осцилаторну динамику његове прозе. Тако је Ј. Деретић јасно разложио прозну синусоиду која настаје у борби две супротне силе пишчевог темперамента, дионизијски необуздане и спонтане *садржине* и аполоновски строге аскетске *форме*: „У његовом раду стално су се бориле две супротне тежње његовог уметничког темперамента: спонтани и необуздани приповедачки дух и смисао за меру, склад, економику композиције. Његов уметнички развој иде од спонтаног, фолклорно обојеног и уметнички недовољно организованог приповедања ка модерној артистичкој прози, у којој ништа није остављено случају и импровизацији, него је сваки детаљ пажљиво пробран, одмерен и складно уграђен у органско јединство приповетке“ (Деретић 1990: 92).

У исти мах, у *Цару Дуклијану* се упечатљиво осећа агонална збуњеност, сметеност сужејне логике, чија је инкохеренција изузетно јака, јер каузална логика одсуствује. Евокација догађаја из непосредне прошлости кореспондира

са евокацијом догађаја из античке, римске прошлости, те се ствара утисак релативизације времена и простора, ахроније која агонију историјских личности преноси на агонију приповедача, а приповедач је даље преноси на сам чин приповедања и на читаоца. Паралелне сижејне линије које се пресецају, прекидају, спајају и раздвајају, али не завршавају све несносније надражују агонију приповедача константним одлагањем фабуле, одгађањем кулминације, разрешења и каквог било догађаја који ће мучно стање окончати. Матавуљ је умео да тобожњу недомишљеност отвореног краја у београдским причама или одсуство резултативности у композицији сижеа далматинских прича надомести при-тајеним дијалогом са европском књижевном традицијом, што је препознатљив чеховљевско-мопасановски проседе који нам поручује да се обратимо другим ауторима, ако баш желимо да сазнамо „шта се на крају десило“.

Пишући оглед о А. П. Чехову, делом и о себи, Томас Ман је успео ухватити сублимност величине *мале* прозе. За Матавуљево далматинску и београдску прозу, да се послужимо Мановим врским запажањем, можемо такође рећи да ју је писао „човек мале форме, кратке приче, за коју није било потребно да се годинама или деценијама херојски истрајава, него коју је човек, уметник хитроног завршавао сваких неколико дана или недеља. Гајио сам некакво омаловажавање за то, право не сагледавајући какве унутрашње размере, снагом генија, задобија оно што је кратко и збијено, у каквој – можда више свега дивљења вредној – збијености може оно да обухвати све обиље живота, да се несумњиво уздигне до епскога ранга, штавише, да уметничким интензитетом чак и надмаши оно што је велико, циновско дело, које се неизбежно понекада замара и прелази у часну досаду.“ (Ман 2009: 100). Може бити да је збијеност која обухвата обиље живота разлог Матавуљевог дугогодишњег отпора часној досади романа, коме се уистину опиру и *Ускок* и *Бакоња фра Брне*. Матавуљевој приповедачкој вештини, али и скитачкој ћуди која хита и не располаже бесконачним временом, не лежи роман са „монотонијом свог таласања“, која захтева „дух стрпљења, верности, истрајавања, спорости“ (Ман 1975: 116-117). Нити Матавуљ има жеље да се у својим романима држи на „одстојању пред стварима“, да аполонски, у објективном епском духу ироније „лебди над њима и осмехује им се одозго“ (*нав. дело*). Међутим, београдска проза ће донети радикалну промену у третману ироније. У бокелској и далматинској прози иронија је веза између доктрине маске и интелектуалне игре, али ће београдске приче примити објективни, хладни дух аполонске ироније, *дух стирљења* и *одстојања њед стварима*, ону „објективност“, пише Ман, која „јесте иронија, и дух епског искуства – то је дух ироније“ (*нав. дело*). Одстојање и дистанцирање рефлектујућег погледа на свет од непосредног модела света из приповедне мимезе црногорске, бокелске, делом далматинске прозе, то је мановска иронија београдских прича⁴⁷. Не само то, већ је према проницљивом суду В. Петровића,

⁴⁷ Са ставом о објективној иронији може се и спорити и сагласити једна кратка нота Д. Иванића поводом варљивог утиска о наизглед бескомпромисној објективности

а посредно и Ј. Скерлића, Матавуљев дух који *лебди над људима и сиварима и осмехује им се одозго* био разлог указаног поштовања публике, али не и њене посвећене наклоности:

„Наш свет још увек, а можда ће још за дуго тешко моћи да подноси такву филозофију и такве, рецимо, супериорне људе. А тек пре педесет година. Само средине старих цивилизација могу да разумеју такву филозофију (в. стр. 169, прим. аут) и да пригрле људе са таквим ставом у животу и уметности. Наша читалачка публика, можда више но остале, тражи да се писац отворено изјашњава, да залегне за своје људе и ствари, па било у облику сентименталне разнежености, било у облику говорничке, задуване дијалектике, за или против некога и нечега, било у облику сатиричног изругивања. Супериорни, хумани хумор онога који упоређује стално наше ситне беде са вечитом грмљавином космичких сила, те његову мислену, уздржану иронију, наши, измучени и рас-трзани људи не могу да поднесу. Таквог човека наше друштво сматра да се одвојио од целине, да се изоловао, осамио, да је незаинтересован за његову судбину“ (Петровић 2003: 431-436).

Проза „неизрециве грознице духа“ у којој „ниједан потез није случајан, дело велике духовне концентрације“ (Константиновић 1962: 19) подешена је за брзо читање и маскирана у једноставност. Чак и када обратимо пажњу на поредбена читања варијаната, о чему је ревносно писао Г. Добрашиновић, сажимање и висока селективност – онај аполоновски аскетизам – водећа су правила у аутокорекцији: увек се иде од екстензивности на наративном и стилском плану до максималне кондензације и сублимације наративне информације. Београдске и далматинске приче су налик самосталном и пуноважном жанру, споља огољеном, оскудном и аскетском, у чијем се микросвету може открити безмерно пространство. У својим најбољим донетима оне поштују дијалектику саморазвитка идеје, што значи да су попут „приче која је свијет за себе и која настаје независно од аутора“ (Кораћ 1982: 49), тако да тема, заплет, перипетија нису ту да оправдају приповедање, оно постоји за себе и циљ је само себи. Дијалектика саморазвитка не обелодањује се само у редукцији вербалног израза, већ и на сижејном плану. У питању је редукција приче на минимални број спољашњих збивања, заобилажењем експлицитне психолошке и идејне мотивације. Свођење приче на „голи скелет састављен од спољашњих збивања даје новелама, природно, изглед скромних малих дела анегдотског садржаја“ (Шмид 1999: 9) и као такве оне су најчешће читане. Београдске и далматинске

београдских прича. У тексту *Основни модели приповиједања у београдским приповиједама С. Матавуља* аутор примећује да је у позној прози Матавуљево приповедање очишћено од емотивне напетости, што је иначе услов ироније, те да је реч о приповеткама које „наша књижевна историја по правилу узима као примјер крајње објективности“ (Иванић 1990: 259).

приче исприповедане су мајсторски живо и хитро, те могу оставити варљив утисак лаке садржине из које узмиче стидљиво питање: „Да ли је то све?“. Разлог томе је мера наративне релеванције која је променљиве густине, некад је сажета, некад разуђена а некад екстремно сажимање следи минуциозна дескрипција. Због те променљивости наративне релеванције читалац није увек сигуран на шта треба да обрати позорност, те лако губи фокус. У *Пилијенди* или *Поваретџи* приповедање је сажето на „голи скелет“ спољашње радње којој се жртвују унутрашњи мотиви јунака; фокус се везује за оно што преостаје, за дијалогске секвенце и семантику просторних односа. Са друге стране, нарративна релеванција у *Пошљедњим вићезовима* и *Ђукану Скакавцу* је спрам *Поваретџе* и *Пилијенде* изразито разуђена, те се јавља обрнута појава: читалац није сигуран на шта најпре да усмери фокус и где да тражи сигуран ослонац.

Сижејна динамика је у далматинској и београдској прози најпродорнија када се догађаји огољавају до „голог скелета“, али без пратећег ланца последица:

„И узе јој руку да пољуби. Па се нагну.

Жена устукну...

Настаде кратко рвање, чу се пригушени врисак, и онда...око греха занемим, мркну све...

...Кроза сутон, другим крајем улице упуту се Аранђел ка улици. (...) На обали савлада га пијанство. Леже и заспа. Кад се пробуди, беше зора. Дуго је седео гледајући празним погледом. Најпосле отпаса оружје, свуче горње хаљине и чизме, сави све у гуку и стеже кајишом, па преплива Саву.

Тражише га три дана, па у књизи, поред његова имена, записао: нестало.“ (Матавуљ 2007: 274).

При слагању сижеа свака следећа фраза не прецизира мотив већ уведен у нарацију, већ се надовезује нови мотив, дакле, мотиви се набрајају како се о њима не би потанко приповедало. У појединим жанровима влада исти принцип брзе и сажете номинације најважнијих појава, догађаја и својстава, на пример, у летописном стилу, фолклорном стилу, у анегдотама, али и дневничко-мемоарској прози (в. Виноградов 1941: 523). Сиже ових Матавуљевих приповедака се, видимо, гради на брзим, живим потезима који хитају од реплике до реплике, од сцене до сцене, од догађаја до догађаја, при чему покривају громаде просторно-временског кретања. Сваки мотив еквивалентан је претходном и то се изврсно осећа у приповеткама попут *Пилијенде* и *Поваретџе*. Свака фраза-саопштење која носи један мотив у подједнакој мери је важна као и следећа и претходна, и то је начело присутно у свакој семантичкој целини приче. Предмет, појава или догађај се именује, али у следећем исказу нема детаљизације, већ следи прелаз ка другом мотиву, без задршке. Једнакост приповедних равни подразумева да се у систем детаља подједнаке тежине и значаја не убацује детаљ другог калибра који своје место има у секундарној или терцијарној семантичкој равни:

„Пилип Бакљина спаваше, на огњишту, обучен, покривен хаљком, главом окренутом ка слабом пламену, који је лискао дно лонца, објешена о вериге. Запаљено смреково коријење давало је више дима него пламена; дим је плавио мрачну кућицу, дизао се под сламени кров, покушавајући да изађе кроз једини отвор на крову. Вјетар је сузбијао дим, те би се лице Пилипово намрштило, а промолили се крупни, жућкасти зуби под четкастим просиједим брковима. Кад би вјетар утолио, дим би уграбио прилику да се извуче, те се могаху разабрати: у једном углу кревет, испуњен сламом, али сав расклиман; у другом разбој и на њему њеколико хаљина; према вратима кош и над њим нахерена полица са њеколико комада посуђа; око огњишта још два-три лонца и толико трonoжних сточића. И то бјеше цијело покућанство!

(...)

У прегратку гризао је Курјел, ситан, риђ, готово сијед магарац, танких ногу, сама кост и кожа. Над њим, на таванцу, бјеше сложен товар јечмене сламе, његова крма за цијелу зиму, а пред њим, на земљи, бјеше руковијет сламе, његов јутрењи оброк, који је он гризао лагано, готово сламку по сламку. Његов благи поглед био је управљен час на домаћицу час на пијевца и двије кокоши, што према њему чучаху, гледајући га жалостиво“. (Матавуљ 2007: 361).

Пун уметнички ефекат Матавуљ постиже када моћ језичке референције не исцрпљује дескриптивним начином, тј. када однос приче према стварности није одређен једним референцијалним системом, миметичким, већ и системом метафоричке референције. Та теза важи за све недескриптивне употребе језика, приметиће Рикер (1981), дакле, за поетске текстове, како лирске тако и приповедне. Подразумева се да и поетски текстови говоре о свету, иако не на дескриптиван начин. Када дође до брисања дескриптивне референције, као у наведеним примерима, језик више не упућује на себе самог, већ се ствара простор за метафоричку референцију. Њена је функција да изнова опише једну стварност која је недоступна директном описивању, што значи да метафоричка референција носи радикалнију моћ реферирања на оне видове нашег постојања у свету који не могу бити непосредно исказани. У *Пилипенди*, *Аранђеловом угесу* и причама истог поетичког фондуса артикулисање метафоричке референције значи да се метафоризује сам глагол *биџи*, што нам „омогућава да у ономе *биџи* као видимо корелат оног *видеџи* као, које сажето описује рад метафоре“. На нивоу реченице то је „метафора“, али на нивоу приче то је „заплет“, а „читав заплет може да се сажме у једну мисао, која није ништа друго до његова поента или тема“ (Рикер 1993: 91-105). *Биџи* као се може налазити у суседној реченици, суседном пасусу (Пилип као Курјел), претексту, подтексту, интертексту (*Књиџа о Јову*), метатексту итд. Да би метафоричка референција потиснула миметичку референцију сврсисходно је да реч буде немаркирана, равномерног значења са свим осталим речима у семантичкој равни коју деле, без ударних, кључних речи у којима се фокусирају семантичке и идеолошке интенције текста (као

у црногорској прози). Немаркираност речи и метафоричка референција чине ову прозу кадром да понесе одлике неколико фаза поезике реализма: интендирана је фолклорно (нпр. *Ускрс Пилија Врлеше, Др Ивановић*), натуралистички (нпр. *Привиђење нашеј ценџилмена*), симболистички (нпр. *Пилијенда, Наумова слушња, Цар Дуклијан, Привиђење нашеј ценџилмена*), романтичарски (нпр. *Повареша*).

Укратко, сиже се не образује комбинацијом мотива који припадају различитим равнима, када приповедање прескаче од крупног ка минорном, од минорног ка крупном плану. Напротив, са сваким детаљем и мотивом, који теже попут громада, покривају се једнако важни и крупни одсечци простора и времена: „Пилип **Бакљина** спаваше“, „**Запаљено** смреково коријење“, „**дим** је плавио мрачну кућицу“, „**Вјетар** је сузбијао **дим**“, „у исти мах и **вјетар** хукну јаче и **пламен** **букну** и **вода** у лонцу **узаври**“, „Курјел, сама **кост** и **кожа**“, „**благи** поглед“, „**руковијет** сламе“, „лагано, готово **сламку по сламку**“. Између мотива не постоје празнине које би дале простора минорним догађајима и подробностима у које се, по правилу реалистичког дискурса, смешта дескрипција. Недескриптивна употреба језика, односно брисање дескриптивне референције коју сада замењује метафоричка, омогућава краткоћу, динамичност и самосталност предмета нерасплинутих у приповедачевом свеприсуству. Тек се на прелазу из једне у другу семантичку раван, негде на границама, препознаје слабљење поменутог принципа (у дијалозима, описима или исказима који имају функцију да пренесу фокус са једне семантичке равни на другу, нпр: „И то бјеше цијело покућанство!“). Наведени сижејни механизам веома захтевне форме претвара Матавулеве приче у свет за себе, независне од аутора, „строго кројене и као у приморски камен резане“, како примећује Андрић (1976: 153).

Уколико ипак дође до мешања мотива различитог калибра и преношења детаља из секундарне, терцијарне семантичке равни у њима неодговарајућу примарну постиже се најчешће комични искорак. На самом почетку приче *Амин* писац убацује у опис торжествене литургијске атмосфере, којом се припрема бацање клетве и угаснуће породице Зелића (јер „једно је мали амин, од којег бог често окрене главу, а друго је велики амин из књиге Давидове од кога се цркне“), следеће детаље, овде посебно маркиране:

„Литургију је служио отац Антим, средовјечан калуђер, риђе браде, окост и жустар. Оштро је изговарао ријечи, те је већма изгледало да грди него да се богу моли, а такав се начин свиђа велебитским горштацима. За пјевницама појаху два ђака. До њих у столовима, пребираху бројанице четири калуђера; десно, игуман Серавим и намјесник Јосип, обојица лични људи, прогрушаних брада. (...) Људи радо носе токе, пуца, верижице и трепетљике о лулама; али тек **женске лудују за свачим што звекеће и бљешти!** И најстарија баба има у плетеницама по који сребрни новац и на тканицама синцирића; удаваче и невјесте носе силне ђердане (праве **оклопе**), од старих ћесарских талира и цванцика,

па онда сијасет **ђинђува, шљокица, трепетљика**. У цркви је гушио задах од **масла, којим и мушки и женске мажу косу, а уз то се помијешао мирис од тамјана**. Кад се калуђери крсте и клањају, онда се сав горштакчи народ превија и жагори, призивајући на свој начин бога и његове угоднике; онда проглушује **жубор и звука од ђердана, синцира, шљокица и трепетљика!** Послије тога сви се **протежу и зијехају** и ударе у разговор. Кад то преврши мјеру, сухи Силвестар изиде из стола, па викне:

- Умукни, народе, и слушај слово божје!

Тога јутра требало је често опомињати народ да слуша слово божје; зажелио се разговора и новости, а литургија дугачка!“ (Матавуљ 2007: 346).

Обележени искази очевидно искачу из доминантне стилске равни. Укључивање детаља из другог догађајног реда је стилистички факт, некњижевна црта, како каже В. Виноградов, црта нелитерарности која је у причи *Амин*, између осталих, изразито вибрантна. У сижејном механизму *Повареште*, *Пилипенде*, *Чеврљиној злочинств*, *Наумове слушње*, *Аранђеловој удеса*, *Др Ивановића* убацивање некњижевних црта зарад постизања комичног предаха је непожељно. Наведене приче носе огромну суспрегнутост емоција и смисла без суштинске промене ритма – „слично здравом срцу које при наглom оптерећењу наставља да ради у равномерном темпу, али са сваким следећим ударом шаље све већу количину крви“ (Чудаков 1981: 66). Равномерни темпо могућ је услед одсуства редуванце и распоређивања сижејних чворишта тако да свако има подједнако оптерећење смислом. Када до наглог и већег оптерећења дође, какво је рецимо, сазнање о поваретиној смрти, сусрет Пилипа и Кљаке, сусрет Наума и младића, одиста се чини да „сваки следећи удар шаље већу количину крви“ те је прокрвљеност текста смислом све већа и већа, иако текст остаје непромењеног, равномерног темпа, попут дисања.

Прецизно извагани однос између привидне једноставности форме и мисаоне пуноће може осветлити дијалектика односа између наративних категорија *збивање* и *прича*, *сторија* и *дискурс*, *фабула* и *сиже*, појмова који су, строго говорећи, синонимни, наравно, сваки са своје стране (збивање, сторија, фабула : прича, дискурс, сиже). Наративна сажетост и једноставност су последица високе селективности приче (сижеа, дискурса) у односу на збивање (сторију, фабулу) на којој она почива⁴⁸. Од свих могућих ситуација, ликова и догађаја који могу бити предмет наратива, Матавуљ одабира ограничени избор момената збивања, ликова и њихових квалитета који у прегнантној компози-

⁴⁸ Под *збивањем* мисли се на „у времену и простору неограничени, на све стране отворени и према унутра бескрајно дељиви (...) континуитет ситуација, ликова и радњи, дакле, континуитет који је имплицитан приповедачком делу. *Прича* је резултат избора из збивања. Она се конституише путем две селективне операције које бескрајност операција преводу у један ограничени, мисаони облик: избор одређених момената збивања (ситуација, ликова, радњи) и избор одређених квалитета, од бескрајног мноштва својстава (...)“ (Шмид 1999: 20).

цији имају строго телеолошко усмерење на централни догађај. Наглашавајући радњу, у превази динамичких мотива, он умањује улогу посредничком приповедачком гласу, чиме избегава скретање пажње са догађаја на приповедање. Осим наведеног, прегнантност постиже и сижејном конструкцијом која се ослања на неку противречност, инконгруенцију, неку заблуду или контраст са амбивалентним језгром радње. Понекад може изгледати да селективност није у сагласју са релевантношћу мотива, што је илузија приповедања. Док важни моменти збивања остају неразвијени, наизглед споредни детаљи са пажњом се обликују. Док унутрашњи мотиви остају недовољно конкретизовани у *Пилипенди* или *Поварети*, *Наумовој слушњи* или *Аранђеловом угесу*, дотле се сва пажња посвећује размени дијалогских реплика или описима кућног амбијента, далматинског приобаља и мрешкања таласа. Понекад се дешава да приповетке, које ухвате замах по телеолошком диктату сижеа (у правом смеру), изневере сиже неоправдано огољеном мотивацијом и дескрипцијом, услед чега нагло опада могућност метафоричке референције (нпр. *Ошкојац* и *Била*, *Јако* и *Иванка*).

Висока селективност, по природи, покреће бројна питања: зашто Наум Крстић напречац умире и кога је то уистину срео; да ли сумња или дубока вера у божју вољу подстрекују Пилипендин ударац; зашто Јурета хитро пристаје на мајчин предлог; да ли Аранђел страда или се спасава, да ли се утапа или убија; да ли савест или међава убијају доктора Ивановића; шта је згрешио Пилип Врлета и да ли гледамо његово спасење или страдање; да ли је привиђење Центлмена фантазам психичке слабости или искупитељско привиђење развратника; ко су заправо Илија Булин и Ђукан Скакавац, итд. Индикативно је да у причама чије је дупло дно христјанизација искуства, као што су *Наумова слушња*, *Привиђење нашег центлмена*, *Др Ивановић*, *Ускрс Пилипа Врлети*, *Пилипенда*, *Поварети*, искрсава једно исто питање које никада не нуди једноставан и једнозначан одговор: да ли присуствујемо страдању или спасењу јунака? Разлог неодлучности је у томе што сиже једним својим делом постоји *in absentia*, тј. моменти збивања који нису изабрани постају интегралне компоненте за целину.

Негација у сижеу и реконструкција онога што је прећутано примарни су задатак тумачења, узев у обзир да су неретко најрелевантнији елементи сижеа мимо саме приче, у неизабраним мотивима и мотивацијама фундаменталним за разумевање смисаоне целине. Према постојећој типологији (в. Шмид 1999: 23) постоје најмање три типа *не-избора* мотива у сижеу. Први тип сижејне негације је изостављање (иако не изричито) момената збивања који не треба да буду попуњени, пошто се не налазе на основној линији сижеа. То су места неодређености која не утичу пресудно на сиже и најчешће је посредни детињство и прошлост јунака (нпр. *Ђукан Скакавац*, *Пошљедњи вишезови*, *Водене силе*, *Чеврљино злочинство*). Други тип сижејне негације је потпуно одбацивање момената збивања који се попуњавају линијом сижеа из прича истог или другог аутора. Повезивање мотива унутар саме приче није више довољно и захтева да се мотиви дозивају као гласови семиосфера других прича. Ова сижејна не-

гација се у далматинској и београдској прози остварује посредством текстуалног дијалога (интертекстуалност, метатекстуалност и хипертекстуалност) између прича различитих аутора, рецимо, у *Наумовој слушњи* и *Повареша* или између Матавуљевих прича које припадају различитим или истим циклусима. У последњем случају, у питању је стилистичка поетика сижеа (нпр. *Повареша – Жртва*; *Свечев лијек – Наумова слушња – Последње „наздравље“*⁴⁹). Семантичка модулација упечатљивих мотива у опусу упоредива је са једном симфонијском темом и њеним лајтмотивима. Разликујемо *каузалну логику приче*, коју је Е. Ауербах назвао сижејна паратакса (узрочно-последично везивање догађаја), свеprisутна у кругу црногорских и бокељских прича, и *конструктивну логику приче* која се образује у извођењу сижеа и његових елемената (мотивације, јунака, хронотопа) из интертекстуалних и интратекстуалних понављања. Трећи тип сижејне елипсе је негација коју треба превазићи и допунити конкретизацијом онога што је остало неодређено, рецимо, аналитичким развијањем етнографизма лапот за тумачење насилног усрђивања јунака у причи *Ускрс Пилипа Врлеше* или ренесансног мотива католичке верске праксе *danse macabre* за разумевање фантазма у *Привиђењу нашеј ценјилмена*.

Сиже је у краткој наративној прози условљен, у начелу, миметичким компромисом између тоталитета живота – који се не може репродуковати у мери у којој би реализам то желео – и фабуларне парафраза тоталитета. Међутим, далматинским и београдским причама парафраза, односно, миметичка референција више није довољна. Пошто Матавуљ тражи метафоричку референцију, потребни су поступци елипсе и контраста, сижејно-композиционих фигура које се ангажују када је потенцијал фабуле много обухватнији од вербалне реализације. Елипса је својим семантичким ћутањем компромисна зона између нужне језичкоуметничке артикулације и неизрециве пуноће стварности. Њена функција је најочевиднија у парадигматици сижеа, када писац жели да превазиђе вербалну условност садржине, најчешће посредством новеле контраста или уплитањем метафизичког фатума: „Питах се: је ли могуће да сам све то доживио за један дан?“, вели приповедач у *Др Ивановићу*, не казујући шта је доживео и шта се то догодило, сасвим у складу са сижејним проседеом београдске, али и далматинске прозе, у којој и јунаци и сиже речито ћуте. Елипса у својству сижејне композиције користи подједнако семантички ћутљив архимотив метафизичког фатума. Елипсу и контраст као основне сижејне меха-

⁴⁹ У оквиру стилистичке поетике сижеа прича *Наумова слушња* (1907/1908) се може читати као варијанта сижеа приче *Последње „наздравље“* (1901) тј. као један од могућих сценарија за сиже о јунаку грешнику а праведнику. У том смислу она нам показује колико би осиромашила у значењу и лепоти *Наумова слушња* да је Матавуљ изоставио метатекст Толстојевог приче о анђелу у људском облику (в. поглавље *Лушајући сиже*). Исти је случај са причама *Повареша* и *Жртва*. У њиховој стилистичкој сижејној релацији је очевидно колико је баладични сиже повећао естетску информативност и успешност сижеа *Повареше*.

низме далматинске и београдске прозе по природи прате сведена или сасвим укинута психолошка дескрипција као и старији, анегдотски тип наратије, упркос високој формалној софистицираности ове прозе. Примера ради, описи се приближавају нултој дескрипцији, будући да се детаљима не постиже увек карактеризација која би имала сижејну релеванцу („Имаћаху исти затупаст нос, кратку, заобљену брадицу, бијеле и румене образе“; „Литургију је служио отац Антим, средовјечан калуђер, риђе браде, окошт и жустар“; „Висок и сух, ћосав, дугачких образа, црвене косе и обрва“). Штавише, слични описи са нултом сижејном релеванцом имају способност честих миграција из приче у причу, те унеколико постају „мимички“ топоси Матавуљеве далматинске прозе. Својом фреквентношћу на сталним местима остављају дојам да сви јунаци из далматинског загорја личе једни на друге по физичким маркерима.

Психолошка дескрипција нулте релеванце, у овом случају пореклом из анегдотске традиције, значи да догађај припада „претпсихолошком типу приповедања“, где је унутрашња мотивација јунака у стању „рудиментарне неиздиференцираности“ (Шмид 1999: 24). То може завести на варљив суд да психолошка димензија није релевантна за оно мало догађаја који су предмет приповедања. Заправо је супротно. Унутрашња димензија јунака и сувише је сложена и замршена да би се могла исказати у краткој прозној форми, поглавито новели, по жанровској природи нимало склоној психологизацији. Приповедање у *Поварешти*, *Пилићенди*, *Наумовој слушњи*, *Аранђеловом удесу*, *Привиђењу нашеј ценџилмена*, *Др Ивановићу*, *Ускрсу Пилића Врлеије*, *Гледајући Хамлеића*, *Бошковићевом јосићу* има маску „претпсихолошког приповедања“ испод које се плете мрежа поетских кореспонденција (тзв. поетски начин читања, *нав. дело*: 312), микротекстова и еквиваленција између ликова, ситуација и радњи, што доприноси психологизацији приповедне прозе. Експлицитна денотација замршених душевних стања није Матавуљев избор, према томе, поетско читање асоцијативним повезивањем мотива пружа наговештај тешко појмљиве унутрашње димензије јунака.

Та независност асоцијативно-поетског читања од темпорално-каузалне осе један је од разлога зашто прози Симе Матавуља више одговара просторни концепт хронотопа од временског. За разлику од временског хронотопа који је априорно романескни, просторни хронотоп више одговара кратким жанровима наративне прозе, иако се његово присуство, разуме се, не пориче ни у роману. У кратким наративним формама, а новелама особито, време не значи много, али простор вреди неизмерно. У њима нема времена да се психолошка димензија сижеа потанко и надугачко развија, те значај времена преузима простор, постајући оруђем којим се предочава и обликује етичко-психолошка димензија јунака. Просторни хронотоп уједно је условио и тзв. одсутну психологију (*нав. дело*) која је у органској вези са сижеом *in absentia*. Она подразумева да се једнозначно мотивисаним токовима радње супротставља комплексно клупко

мотивација⁵⁰. Примера ради, у *Наумовој слушњи* и *Поварети*, или којој другој причи чији се сиже образује у дијалогу са књижевним претходницима, Матавуљ је ангажовао интертекст, који најчешће припада домену претпсихолошког типа приповедања са мотивацијом „рудиментарне неиздиференцираности“ (овде фолклорна прича и балада), са намером да посредним путем учини прозу психолошки рељефнијом, захтевнијом и софистициранијом. Тако се приступ у унутрашњи свет јунака остварује на радикално другачији начин, ретко кад експлицитно посредством коментара (*Др Ивановић*) или непосредне исповести протагонисте (*Београдска деца*). У тој „кризи фиктивних инстанци“ (нав. дело: 25) решење је у поступку психолошке карактеризације *in absentia*. Скептичан према изричитом приказивању психолошких стања јунака, Матавуљ их је екстраполирао из сижејне конструкције приче, те до њих можемо доћи само реконструктивним читањем⁵¹.

Подврста новелистичког сижеа су пасхалне и божићне приче чија је радња везана за празнични хронотоп и богоугодни садржај, будући да приче имају за циљ да подсети читаоца на јеванђељске истине. Сижеи прича *Гоба Мара*, *Последње „наздравље“*, *Христос васкресе!*, *Помен*, *Бошков њосиј*, *Ускрс Пилија Врлеше* очевидно не садрже мотиве духовног преображаја јунака, праштања у име спасења душе, васкрсења огрезлих у греху, рехабилитације човека, те се стога уклањају од жанровско-стилског еталона и траже свој смисаони ток. Иако би предмет ових прича, онако како је наговештен паратекстом, требало да буде пасхално и божићно време свепраштања и љубави, када нема места страс-тима и злим нагонима, сижеи о јунацима који ће се уподобити Христу нису одговарали моделу света пријемчивом за народну, а тек покатак за официјелну (нпр. православну или католичку) културу. Карневализација, иначе шири појам од традиционалног обредног литургијског празника који претходи посту, раз-грађује пасхални сиже у овим причама. Приче које по свим жанровским параметрима доиста припадају корпусу божићних (и новогодишњих) и пасхалних сижеа су *На Бадњи дан*, *На младо љето*, *Намијени*, *Божићње јујиро*, *Болесни Влада*, *Бојородица Тројеручица*, у првој редакцији *Чудошворна икона (божићна прича)* и *Свечев лијек*. У последњим двама *historia morbi* окупира спољашњу маску сижеа, док је сижејно језгро духовно просветљење јунака.

Приповетка *Бојородица Тројеручица* (1892/1894/1908) образована је на једном од најпрепознатљивијих мотива у календарским сижеима, свакако, мо-

⁵⁰ О односима негације, еквиваленције и дисјункције у мотивацији који отварају простор за двосмислена тумачења света опсежније је писано у теоријским синтезама српског реализма (в. Иванић, Вукићевић 2007: 318-322).

⁵¹ Својевремено је Милан Ракић одлично приметио, додуше са негативном вредносном оценом и поводом драме *На слави*, да је реч о „психологији иза кулиса“, што је М. Савић допунио, рекавши како „ниједна од главних личности није довољно оцртана, нигде карактер не избија из радње, најважније и најинтересантније ствари дешавају се иза кулиса“ (нав. пр. Ненин 2011: 170).

тиву божићног чуда. Сам мотив у *Бојородици Тројеручици*, као и увек у божићним причама, има широк смисаони дијапазон: од тумачења чуда као профане (чудо љубави) и натприродне појаве са учешћем божанских сила (преображај Славковог лика од атеисте до верника након буре) до профаног објашњења појаве као срећног склопа околности (сусрет са помало јуродивим ликом Иве Бокелја) који избавља јунаке из тешког или безизлазног положаја (бура на мору) управо на Божић. Некада тумачења могу остати поливалентна и неразјашњена до краја, што Матавуљевоу приповетку и чини помало интригантном упркос схематском сижејном склопу. По правилу поетике жанра, специфичне околности које окружују божићно чудо су кратак временски интервал и ефекат неочекиваности, неочекиван проналазак новца, поклон, медицинска помоћ или чудесни обрт судбине који се догађа услед уплитања благородног покровитеља у безизлазну ситуацију. У календарском сижејном алгоритму се може читати и приповетка *Доктор Ивановић (Из усјомена једној сјарој судије)* (1907/1908). Иако не припада корпусу календарских, а понајмање божићних прича, *Доктор Ивановић* носи чак четири елемента сижејне структуре календарске приче, који су видно первертирани (празнични хронотоп (Божић) + мотив повратка блудног сина + матримонијални мотив + мећава. Тема Божића уносила је у празничне приче мотиве као што су искупитељска жртва, свепраштање, кајање, мотиве из јеванђељских парабола. Рецимо, повратак блудног сина, веома чест у причама тог типа, постоји и у *Др Ивановићу*. Мотив божићног чуда је устаљен сижејнотворачки мотив који је произвео довољно разнолик спектар сижеа. Но сви они се могу објединити истим празничним временом када се на неочекиван и неретко зачудан начин разрешава критична и, рекло би се, безизлазна ситуација или се изазива духовни прелом у јунаку.

Прича *Свечев лијек* из 1910. године последња је приповетка коју је, колико је познато, Матавуљ написао непосредно пре смрти и можда једини пример доследно изведеног пасхалног сижеа у његовом опусу. Још једном вариран сиже из *Наумове слушње* о мотиву гостопримства за непознатог путника, овог пута Василија Острошког, у *Свечевом лијеку* је сведен и огољен до сижејног цитата о праведнику из *Књије о Јову* – до јеванђељског цитата о левици и десници добротинитеља и „уподобљењу Христу“, тј. рехабилитацији јунака-праведника Јована Шибрака. Наводимо одломак где се пасхални сиже јасно препознаје, у часу када Василије Острошки саветује Јована Шибрака:

„Ти си имућан и ти знаш све невоље у свом селу. Знаш шта је коме од твојих сељака најпрече. Дакле, већ сјутра изабери оног за ког мислиш да има највећу потребу и ту потребу одмах намири. Али, запамти добро, да нико не дозна за твоје добро дјело. Нико. Ни твоја жена. Ради као што је Христос заповједио: „Да не зна левица твоја шта чини десница твоја!“ Изазови насамо онога коме си то добро дјело намијенио, па га закуни да то ником не казује, а да се моли за твога сина. И та прва молитва за болесника, неслућена, неочекивана, од непознате душе, за непознато добротинство, почеће помагати“.

„Хоћу, учинићу тако!“, рече скрушено Јован.

„Па онда“, настави већ невидљиви и нечујни човјек, „таква иста дјела, таквим истим начином, настављај што чешће, да што прије почнеш осјећати како се твоја имовина крњи. А Богу се моли да ти да јако срце да не зажалиш, јер срце човјечије сувише приања за земаљска блага.“ (Матавуљ 2007: 435-436)

У причи *Христѿос воскресѿе!* (1905) Матавуљ је, примећује Г. Ероп, укратио Мопасанове и Золине натуралистичке афинитете. Мопасану се у овој, као и у причи *Последње „наздравље“*, приближава у избору бизарне сцене, а Золи у избору социјалног аспекта, натуралистичке опсервације и дескрипције, који се приближавају огледу из биолошко-физиолошког живота или натуралистичкој репортажи. Истовремено, у причи *Христѿос воскресѿе!* присутан је и утицај браће Гонкур, конкретно, њихова идеја да уметност мора бити прожета „оном религијом која је у прошлом веку названа великим и обимним именом: Хуманост“ (Ероп 1981: 111). Матавуљева пропаганда хуманости ту корелира са романом *Germinie Lacerteux* и сценом одвођења деце из отмених породица у сиротињске домове како би видела патњу која позива на милосрђе: „Пледирајући за роман који ће бити морална савремена историја, браћа Гонкур су се послужила овим примером „краљевске педагогије“. (...) Упадљиво је како је Матавуљ у причи *Христѿос воскресѿе!* буквално, „програмски“ обрадио то што су Гонкури навели као узор новом роману – друштвеној анкети“ (нав. дело: 112). У Матавуљевим причама са календарским сижеима може се опазити и пародијско одступање (*Гоба Мара*, *Чудни разговори*) или дезинтеграција сижејних клишеа. То су *Бошков ѿосѿи* и *Ускрс Пилија Врлеѿе*, где је посреди профанизација као последица народног хришћанства.

У причама *Бошков ѿосѿи* (1898/1899) и *Ускрс Пилија Врлеѿе* (1897/1899/1901) дошло је до укрштања сижеа пасхалне приче и сижеа новеле, жанрова који на различите начине користе сижејне функције јунака. У два далматинским причама линија пасхалног сижеа се препознаје у „чудесном“ преображају Бошка Кривошића и Пилипа Врлете, али се од сижеа одступа чим морални закључак (добро побеђује зло) постане упитан и видно релативизиран. На том месту се укључује линија новелистичког сижеа. Она има за циљ да саопшти нешто „ново“ о јунаку, који је, за разлику од провиденцијалиста пасхалних прича, посве самосталан у својим изборима, притом не нужно моралним, како се види на примеру Матавуљевих јунака-искушеника. Такође, новелистички сиже може да укине основне институционалне забране, због чега пун потенцијал добија у предускршње и постускршње време, на пример, у виду маскирања Пилипа Врлете и криминогених поступака породице Кривошић. Календарски сиже у *Ускрс Пилија Врлеѿе* и *Бошковом ѿосѿи* почиње развијањем мотива покајања након учињеног греха, дочим новелистички сиже преузима сав смисао и поенту прича преноси на сам догађај физичког „васкрса“ и јаловог поста. *Ускрс Пилија Врлеѿе* припада жанру календарско-маска-

радне приче, иначе пореклом из календарских прича са мртвачким мотивима. Однос благочестивих и богобојажљивих јунака према маскирању у Матавуљевој причи обележен је убеђењем у грешност таквог понашања, а маскирање у празнично време и учешће у карневалима се узима за лакомисленост коју Бог неминовно кажњава („оно доба, кад „крст“ у Приморју помахнута“, а „владика руши нашу вјеру“ и „благосиља гадости што од латина примамо“). Напоследку, у жељи да избегну хиперпродукцију тада популарних празничних прича, писци реалистичке епохе су изнашли нову тему својих празничних прича – размишљање над жанром празничне приче. Те приче-метарефлексије, какве су *Чудни разговори* и *Гоба Мара* („прича човјека, који не пише приче!“) сведочиле су о новим интересовањима образованог читаоца која су превазишла празничне приче, постајући основом за пародију жанра која је означила да је жанр остао испражњен од значења: „Драги мој, заврших ја, ту ћу божићну причу записати. Ти не знаш од какве си ме бриге ослободио...“, вели ауторски глас у *Гоба Мари*.

ПОЛИФОНИЈСКИ СИЖЕ

Уколико је тачно мишљење Албера Тибодеа да у опусу сваког писца постоји дело које има функцију дубоке поруке и носи значај матичне ћелије, као шифра за одгонетање других дела или целокупног опуса, у наративној прози Симе Матавуља то би свакако била неколицина репрезентативних прича. Оно што их чини дешифраторима Матавуљевог опуса јесте полифонијски тип сижеа, чији је први и основни закон *јединство у различју*.⁵² Књижевнотеоријске основе полифонијског типа сижеа положене су у осећању за историјску перспективу на коју нас позива Е. Ауербах. За Ауербаха је неприхватљиво познавање само једне епохе у науци о књижевности, ограничавање на неко уско специјално подручје или појмовни апарат. Бавити се само једним специјалним подручјем ствара обиље проблема и врло деликатну ситуацију („онај ко данас жели да буде, на пример, провансалиста, а не влада ничим другим осим одговарајућим деловима лингвистике, палеографије и савремене историје, тешко да ће моћи да буде добар провансалиста“; Ауербах 2009: 122-123). Такво запажање о погубности сваке искључивости и специјализације на једну уску област или епоху у науци о књижевности исказује, готово у исто време, Михаил Бахтин. У *Одговору на питање редакције часописа „Нови мир“* Бахтин наводи проблеме који су и данас актуелни, али нажалост, често намерно пренебрегнути: опомиње на опасност ограничавања књижевног феномена само на епоху у којој је настао, истиче да се не сме говорити о једном спасоносном методу у књижевној теорији, већ су нужни различити приступи, подсећа да су у жанровима (књижевним и говорним) закључани смисаони потенцијали који у епохи савременој писцу најчешће не могу бити разоткривени.

Полифонијски тип сижеа поседује целовитост и самопредметност, те своје значењско богатство нуди синтетичком филологу који неће изоловати појединости и ставити их „у теглу са формалином, изговара(јући) магичне речи да је то 'само на тренутак', да је то само део“ (Шкловски 2015: 125). Напротив, посветиће се целини која се открива у њеним самобитним деловима (Ауер-

⁵² „И уметничка дела, која ће будућност породити, па ма колико се одликовала, личиће на своју браћу из прошлости, јер кад она не би имала ничег заједничког са прошлосту уметности, онда не би имала ничега заједничкога ни са човечанством, коме су прошлост, садашњост и будућност солидарне. Јединство у различју – то је закон. Јединство не значи само везу делова са целином, него значи и сродство. (...) Троја је постојала пре Омира, Орест, Хамлет, Осман, живели су у песмама, у причама пре него што су се препородили у умовима великана. (...) Те сличности постоје у уметности зато што постоје у животу“ (Матавуљ 1969: 445).

бах 2009: 133), односно матичним ћелијама пищевог опуса. Полифонијски сиже је хетероген и хетероструктуралан, он престаје да буде „пасивни носилац значења“ и постаје „динамичка, унутрашње противречна појава“, сходно томе, „истовремена манифестација неколико језика“ (Лотман 1986: 106-107). Његова је структура двојезична (дијалогска) и почива на проблемима међутекстуалних односа. Ту спадају питања везана за преображавање једног текста у другој (парафраза, препричавање, пародија), „текст у тексту“, различити облици интертекстуалности⁵³. Полифонијски сиже, у складу са смером који предлаже Л. Жени, представља форму транстекстуалности као вид проблематизације архетипских модела у књижевности које познији текстови даље развијају, трансформишу или превазилазе.

Различити видови транстекстуалности учествују у образовању полифонијског сижеа у чијој „основи скоро увек лежи стварни сукоб, на различите начине превазиђен у различито време“ (Шкловски 1985: 97-98). Баладични заплет у *Поварейџи* и библијски заплет у *Пилијенди* пример је како се исти сукоб на различите начине разрешава у различито време. Сиже који је у једној књижевној епохи или фази компонован патетично (нпр. витешко-сентиментални у *Ускоку*) у другој фази подлеже стилизацији (нпр. *Бакоња фра Брне*). Реч је о

⁵³ Када је реч о простору значења полифонијског сижеа, на терминолошком и појмовном плану, неопходно је скренути пажњу да није реч о интертекстуалности у општеприхваћеној традицији француског структурализма. Интертекстуалност Јулије Кристеве као појам и термин често је лоше схваћен и коришћен, прилично нејасан и распршен и након свих покушаја да се разјасни, о чему је и сама писала (*Револуција у њојском језику*), предлажући да се замени термином „транспозиција“. Сваки теоретичар који овај термин употребљава долази у ситуацију да га због традиције француског структурализма мора редефинисати у корист властитих потреба, често сужавајући Кристевин појам са намером да значење текста конкретизује, уместо да га распрши у неодређеност.

Лоран Жени (Laurent Jenny) је у есеју *Стирање и форма* (1976) вратио расправу њеним коренима, Тињановљевој теорији пародије, Бахтиновом концепту хетероглосије и Лотмановој идеји о књижевности као секундарном језику. Жени примећује да интертекстуалност може бити експлицитна и имплицитна, тј. почивати на материјалу текста или на употреби заједничког кода. Тако тумач мора бити обазрив када успоставља релације међу текстовима, јер текстови можда нису непосредно експлицитно повезани, већ само могу делити исти код, на чему и почива Женетова типологија транстекстуалности (архитекстуалност, хипертекстуалност, метатекстуалност). Експлицитну повезаност текстова препознали су М. Цар и М. Савковић. Цар је приметио да је Матавуљ „често тражио угледнике“ међу мајсторима приповетке и романа, те је држао да је као врстан познавалац европских језика и књижевности од њих „узајамљивао само брус да на њему изоштри свој књижевнички занат“ (Цар 1932: 146). Такође и Г. Ероп, који је сматрао да су француски књижевни утицаји (Мопасан, Зола, делом и Доде), „допринели развијању и испољавању Матавуљевог књижевног талента, што сведочи да постојање књижевних утицаја није нужно *минус* за њиховог *примаоца*“ (Ероп 1981: 124).

томе да традиционални сижје одређеног времена добија нов смисао и постаје сижје другог времена. Разне епохе на различите начине тумаче сижје, па је постављено питање да ли и аутор различито тумачи исти сижје (*нав. дело*: 105). Судаћи према дијалектици реторичке и стилистичке поетике сижјеа, Матавуљ одиста различито тумачи исте сижјее у различитим стваралачким фазама. Такође, различите епохе различито гледају на иста морална и религиозна питања, одакле и потиче дијалектичка (полифонијска) сижјетика, јер „загонетка сижјеа у различитим временима одгонета се на различите начине“ (*нав. дело*: 109). *Баконја фра Брне, Поваретја, Пилијенда, Привихење нашеї ценїлмена, Аранђелов угес, Наумова слуїиња, Букан Скакавац, Пошљедњи виїезови, Авимелех*⁵⁴ потврђују „опште правило: уметничко се дело доживљава на фону других уметничких дела и путем асоцијација са другим уметничким делима. Форма уметничког дела одређује се односом према другим формама које су постојале пре њега. (...) Не само пародија, него свако уметничко дело ствара се као паралела и супротност неком обрасцу. Нова форма настаје не зато да изрази нов садржај, него зато да замени стару форму која је већ изгубила своје уметничко својство“ (Шкловски 2015: 43-44). Нове форме баладичног сижјеа *Повератије*, лутајућег сижјеа *Науоме слуїиње*, новелистичког сижјеа *Баконје фра Брна* не изражавају нову садржину, о чему ће бити речи на следећим страницама, већ замењују стару превазиђену форму баладичне приповетке, народне пучко-побожне приче, романтичарске поеме и пикарског романа.

БАЛАДИЧНИ СИЖЕ (ПОВАРЕТА)

Европска књижевна традиција, држао је Богдан Поповић, неопходна је за култивисање националне књижевности путем литерарних образаца који таквој плодотворној размени посредују. Према Поповићевом суду, приповетка ће бити утолико савршенија уколико је писац био у прилици да се упозна са обрасцима, односно, са новим приповедним техникама, богатијим и ширим темама, занимљивијим психолошким мотивима, дубљим, филозофским знањима о човеку, комплекснијим заплетима и другачијим погледом на свет. За репрезента ове тезе Поповић ће изабрати *Поваретју* (1901) Симе Матавуља, лирску минијату-

⁵⁴ О контрапунктирању библијских сижјеа који су супротни смислом у приповести *Авимелех* (рођење Богомладенца – покољ деце у Витлејему) пише О. Радуловић (2011: 272-274). Ауторка запажа цитатни дијалог између *Талмуда* и *Нової заветїа* који прераста у полемику између Јевреја и хришћана и кулминира мишљу о релативности истине. Матавуљев однос према *Библији*, овде у својству архитектста, обележен је новим начином читања *Светїої иїсма* и отклоном од конвенционалних тумачења. Прича *Свињар Адам* такође поседује библијску архимотивику, али у њој нема смисаоне полифоније, јер изостаје архисижје. Иако се донекле приближава типу календарског сижјеа, одсуство сакралног хронотопа оставља је изван наведених класификација.

ру којом је инаугурисан први број *Српској књижевној гласника*. Не упуштајући се, нажалост, у опсежније тумачење, у неколико речи закључује да је *Поварейџу* „са њеном благом иронијом, са њеним индულгентним песимизмом, могао (...) написати само човек са јачом књижевном културом“ (Поповић 2001: 22). За Лазу Костића *Поварейџа* је била Матавуљева „првоврсница“, његово најбоље дело, боље и од *Баконје фра Брна* (в. *Књија о Матавуљу* 2009: 68). Како је за тумачење *Поварейџе* од пресудног значаја указивање на инвентивне поступке којима је Матавуљ вешто и пажљиво конструисао књижевну форму науштрб садржине приче, ваља подсетити на још један суд Богдана Поповића. Као представник естетичке критике није пропуштао да истакне значај књижевне форме, те је поводом тада горућег питања о борби између садржине и форме Поповић очекивано приметио да садржина и форма само у заједници могу дати „лепо уметничко дело“, али се упркос томе приклонио књижевној форми и приметио да је обрада материјала много важнија од теме и садржине дела.

Матавуљева *Поварейџа* припада међужанровској форми прозне баладе, у ширем смислу лирске приповетке, баладичне приповедне песме, према мишљењу В. Латковића или форми сентименталне баладе по Н. Бартуловићу. Детерминанта прозне баладе је однос фабуларног (новелистичког) и сужејног (баладичног) слоја, односно, укрштање прозе и поезије. *Поварейџа* је кондензатор културног сећања на вишевековну традицију уметничке и фолклорне баладе, те је интертекстуалност, у функцији текстуалне епистеме, узета као делотворна интерпретативна стратегија која омогућава прираштај уметничког смисла. Интертекстуалне интерференције су у *Поварейџи* места алтернативе: читати унивокално, са полазном претпоставком да је у питању само фрагмент шире „слике са далматинских острва“ или еквивокално, континуираним враћањем наративном језгру. Право говорећи, резултат оба читања је неодлучност која је увек гаранција за продужење живота књижевног дела (в. Лахман 2009а: 108).

Интертекстуалне алузије у *Поварейџи* нису део лексичко-цитатног, већ сужејног фонда, те је реч о сужејном цитату пореклом из инваријантног фолклорно-романтичарског сужеја о мртвом веренику, односно, мртвој невести. Додатну потешкоћу ствара сужеја о мртвој невести који, сам по себи, постоји у контексту *Поварейџе*, али није изражен у виду прерасподеле мотива, већ је подразумеван у поступку песничке еквиваленције. Сужејни еквивалент значи да радња у Матавуљевој причи постоји у потенцији, али није наративизована. У причи постоје јасни сигнали реалистичке прозе (стил, говорни идиом јунака, преовладавање свезнајућег приповедача и спољашње перспективе, специфична семиотика свакодневице, културно-социјални контекст и поджанр „слике“⁵⁵).

⁵⁵ Поднаслов а уједно и жанровска детерминанта „Слика са далматинског острва“ постоји у првом издању из *Српској књижевној гласника* (књ. I, бр. 1/1901), потом у *Песничком зборнику* (ур. Јован Максимовић, Београд, 1902), док у збирци приповедака *С мора и с њланине* (1901) и последњем издању *Сабраних дела* (2007) приповетка носи поднаслов „Са далматинског острва“.

Међутим, приказ Јурајевог привиђења мртве невесте Марице Танфаре садржи структурне сигнале који се не могу декодирати у назначеном кључу. У младићево привиђење мртве несудожене невесте Матавуљ укључује романтичарски стилски регистар који никако не одговара демонстрираном реалистичком процесу претходно приказаних сцена.

„Њека лупњава и њеки крјештави глас тргоше га из заноса. Њихов пијетао први се усуди да наруши дубоки спокој острва. Остали по селу као да се почеше надметати. Кад опет све заниједи, Јурету подије језа, сјети се свих прича из дјетињства. Ено се отварају бијеле гробнице око Госпе од анђела и излазе мртви, најприје они скорашњи, који се нијесу још навикли самовању! Ено поварете Марице, која није знала за његову љубав, која је тек почетком те ноћи све дознала, па сад хита к њему да узме прстен...Пламичак на столу заигра, нешто шкргну вратницама и Јурета, ужаснут, устаде. Али то је трајало тренутак. Права његова нарав, тежачка и мрнарска, надвлада тренутну слабост и он, оборив главу, изговори розарије за покој поварети.“ (Матавуљ 2007: 359).

Фридрих Ниче је у једном афоризму о доброј прози приметио да се само пред лицем поезије може писати добра проза, јер поезија представља непрекидан, учтив рат са прозом, и сва њена лепота састоји се у томе што она престано избегава поезију и противречи јој. Наиме, упркос културним баријерама остварен је невероватан ареал распрострањања сужеа који се данас налази у интернационалном поседу нордијске и словенске традиције. Прототип свих фолклорних и уметничких рецидива свакако је *Ленора* (1773), готска балада Готфрида А. Биргера која је у оригиналу, преводима и прерадама одувек признана као редак културни догађај. У руској поезији општепознате су *Људмила* (1808) и *Свејлана* (1812) Василија Жуковског, *Олиа* П. А. Катењина (1816), у пољској *Бексиво* (*Útěk*, 1830) Адама Мицкјевича, у чешкој *Свагбене кошуље* (*Svatební košile*, 1853) Карела Ј. Ербена, а њима је претходила *Коринџска невеста* (*Die Braut von Korinth*, 1797) Ј. В. Гетеа. Позната је, такође, енглеска (шкотска) народна балада *Леја Маргарета и граи Вилијам* (*Fair Margaret and Sweet William*), у варијанти *Вилијамов дух* (*William's Ghost*)⁵⁶, потом Гетеова *Неверни момак* (*Der untreue Knabe*) и коначно, *Анабел Ли* (*Annabel Lee*, 1849) Едгара А. Поа. Несувисло би било зачудити се зашто је *Поварета* одмах по објављивању

⁵⁶Извори у којима се могу наћи наведене баладе су:

Жуковский А. Василий. *Собрание сочинений в 4-х томах*. Т. 2. Москва: Гослитиздат, 1959.

Mickiewicz, Adam. *Balady a romance*. Praha: Mladá fronta, 1998.

Erben, Karel Jaromír. *Kytice z pověstí národních*. Praha: J. Pospíšil, 1853; Erben, Karel Jaromír. *Kytice*. Praha: Garamond, 2006.

Child, Francis James. *English and Scottish Popular Ballads*. New York: Dover Publications, 1965.

преведена и на руски и на немачки језик. У српској фолклорној традицији песма о Ленори присутна је у варијанти сижеа о мртвом брату у лирско-епској песми *Браћа и сестира*, из које су, по мишљењу В. Волнера, проистекле бугарска *Лазар* и *Пејкана* (1861) браће Миладиноваца, стотине албанских и грчких варијаната и хрватска *Девеи Посаваца* и *сестрица Дуњица* коју је у *Српским народним њјесмама из Лице и Баније* (1885) издао Никола Беговић. Када се све сабере, *Повареија* је једна од најлепших Матавуљевих *речи на делу*: „Не ваља имитовати генијалне писце“, вели, „ваља помњиво проучавати како они асоцијавају спољне утиске, како у њих уносе склад и сразмер; ваља се надањивати њиховим духом и независношћу, али имитовати је штетно. Ко ће читати српске имитаторе Гогољеве, пошто је читао самога Гогоља?“ (Матавуљ 2008а: 196).

Питање које се само од себе намеће гласило би: да ли је сижејни цитат *Повареије* пореклом из уметничке баладе *Ленора* интернационалног ареала или из балканске фолклорне баладе о мртвом брату похођанину, код нас познате као *Браћа и сестира* (Вук, II, № 9)? Одговор захтева разрешење другог дискутабилног питања о приоритетности порекла сижеа о мртвом веренику, односно питања да ли је прво образован сиже о Ленори или фолклорни сиже о мртвом брату. Виктор Жирмунски је категорично тврдио да постоји генетичко сродство између сижеа о мртвом веренику и мртвом брату, тј. да је фолклорна балада о мртвом брату у походима измењена варијанта песме о Ленори⁵⁷. Павле Поповић као присталица те генетичке теорије у чланку *Из наших народних њриповедака* прилаже компаративну анализу комплетне сижејне схеме из деветнаест приповедака писаних по узору на *Ленору* (Поповић 1919: 53-65). Он предочава да се сиже о мртвом брату, у којем постоји читав низ мера за спасавање девојке, од чаролије и народних веровања до хришћанског уздања у Бога, временом одвојио од сижеа о Ленори. Н. Милошевић Ђорђевић се приклања мишљењу Жирмунског и Поповића, прикључујући се стогодишњем проучавању сижеа о Ленори код нас зачетом монографијом И. Шишманова. Она истиче да без сумње постоји заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских

⁵⁷ Сиже о мртвом младожењи Виктор Жирмунски припаја најкаснијем песничком репертоару новелистичког (баладичног) садржаја и назива га сиже „мртви брат“. У јужнословенском сижеу познатом свим европским народима као *балада о Ленори* уместо мртвог младожење за девојком долази брат-мртвац. Генетски, закључује Жирмунски, овај сиже о мртвом брату није независан, већ потиче од европског сижеа о мртвом младожењи (Жирмунски 1958). Са друге стране, В. Волнер 1882. године објављује у Јагићевом *Archiv fur slavische Philologie* (Band VI, 239-269) чланак *Der Lenorenstoff in der slavischen Volkspoesie*. Волнер је сакупио све словенске варијанте сижеа о Ленори, делећи их у две категорије. Прву која броји руску, чешку, пољску, украјинску и литванску верзију назива северном а другу, где се налазе јужнословенске верзије, хрватска, грчка, албанска, бугарска, јужном. „Северна“ је рецидив нордијских, енглеских, скандинавских и немачких песама о Ленори, док је „јужна“ за чисти прототип имала српску народну песму коју је Вук штампао 1875. године. Питање је да ли је Волнер погрешно што је уопште сижеу о „мртвом веренику“ припојио јужнословенски о „мртвом брату“.

неисторијских епских песама и баладичне прозне традиције и да је европска традиција баладе о Ленори утицала, бар по основној идеји, на сродне балканске обредне и лирске песме о мртвом брату или веренику⁵⁸. Хатица Крњевић, такође, подржава теорију Жирмунског и не двоумећи се закључује да је песма *Браћа и сестра* поетска реализација баладичног мотива „Ленора“ (Крњевић 1997: 40). Генеа балканских варијаната је започела од уметничке (немачке, чешке, руске, пољске или украјинске) баладе, чије су варијанте у једном тренутку упиле у себе мотив мртвог брата-похођанина, да би балада временом постала лирска песма о уобичајеном обредном похођењу брата сестри-невести без готског мотива вампира. Током времена лирска песма се осамосталила од баладе о Ленори и добила засебну сижејну схему у оквиру свадбене песме (в. Карацић 1898: 530-531). Већ је примећено и илустровано етнографском грађом у којој мери се српска варијанта *Браћа и сестра* (Крњевић 1997: *нав. дело*) или личка *Девеј Посаваца и сестрица Дуњица* разликује од баладе о Ленори, пре свега на сижејном плану развијеном из формуле „удаја надалеко“ и „мртви брат“. У балади *Браћа и сестра*, први пут објављеној у корпусу лајпцишке збирке из 1824, сестра својим очајањем и заклињањем не да мира умрлој браћи и један од њих, не би ли испунио обећање и повиновао се свадбеном обичају похода, излази из гроба како би походио удату сестру. Док је у балканским варијантама мајка централна фигура и њена клетва покреће радњу, у *Браћи и сестри* удата сестра чека да јој браћа дођу у походе не знајући за њихову смрт. Осим генолошке припадности која очевидно *Повареју* припаја европској баладеској традицији, а не јужнословенском циклусу *мртви браћи*, значајно је приметити један занимљив случај који говори у корист *Повареје* као *Леноре* Симе Матавуља. На српскохрватском говорном подручју сиже о мртвом брату-похођанину има само један, стиховани облик. Међутим, сиже о мртвом веренику појављује се код нас искључиво у прозној форми. Тим пре, прозне варијанте сижеа о Ленори, које су у време настанка *Повареје* кружиле у не малом броју извора, не смеју бити пренебрегнуте када је реч о писцу склоном асимилацији

⁵⁸ За преглед свих варијаната песме о мртвом брату у српскохрватској поезији в. Милошевић Ђорђевић 1971: 318 и попис словенских верзија у *Индексу моштва народних песама балканских Словена* 1984: 618. Питање о генолошкој зависности сижеа о Ленори и сижеа о мртвој браћи похођанима још увек није добило свој коначан одговор. Насупрот присталицама генолошке теорије налазе се заговорници теорије која искључује генетичку сродност, попут И. Созоновича, који је тврдио да је циклус о „мртвом брату“ самосталан и да нема унутрашње сродности са сижеом о „мртвом веренику“ (в. Н. Созонович. „Пјесни и сказки о женихѣ мертвецѣ или братѣ мертвецѣ“, *Варшавския универзитетские известия* I, стр. 7-6; II, стр. 17-48; III, стр. 49-80 (1890) и Н. Созонович „Ленора Бюргера и родственные ей сюжеты въ народной поэзии европейской и русской“. Варшава, 1893).

како домаћих тако и страних литерарних образаца⁵⁹.

Тематика балада, сматрају проминентни проучаваоци овог жанра, не може бити заснована на било којој фабули, само на пажљиво одабраној причи која није оригинална већ је, готово увек, прерађени сиже. Баладе засноване на сижеу о мртвом веренику или мртвој невести припадају условној категорији нуминозних балада са обредно-магијском основом (условној, јер класификације балада не садрже *principium divisionis*). Литерарни сиже о мртвом младожењи образовао се на празнично-календарској обредној основи и добио је током 19. века стабилну, инваријантну а притом живу формулу. У фолклорно-

⁵⁹ Прозни облици сижеа о Ленори објављени су у следећим изворима:

1. *Hrvatskih narodnih pripovijedaka*, sabrao R. Strohal. Na Rieci : [s.n.], 1886, 114-115. (Knj. 1: *Narodne pripovijetke iz sela Stativa*, 1907); Knj. 2: *Narodne pripovijetke iz grada Karlovca, sela Lokava, Delnica i Trgovišta Vrbovskoga*, 1901, 34-35; Knj. 3: *Narodne pripovijetke iz grada Rijeke, trgovišta Mrkoplja i Ravne Gore, te sela Broda na Kupi i Oštarija*, 1904, 101-103.
2. Варијанта М. Ваљавца у збирци хрватских народних приповедака из 1858.
3. *Босанска вила*, IX, 11, 1894, 171. („Варење мртвачке главе“).
4. *Јавор*, XXXXIII, 1876, 1045-1050. („Мртвац“).
5. Варијанта Дамјана Прерадовића у 137. књизи *Лейџоиса Мајшице српске* (1884) под насловом „Дјевојка и два мртваца“.
6. *Лейџоис Мајшице српске*, 139, 1884, 102-103 („Зашто се не преде уочи св. Теодора“).
7. Fr. Krauss, *Sagen und Marchen der Sudslaven I*. Leipzig, 1883, 70.

Изузетно, ваља поменути и варијанте које нису хронолошки кореспондентне са *Поварешом: Босанска вила*, 1907, XXII, 6, стр. 91 („Дјевојка и вукодлак“); *Венац*, IX, 6, 1924, 445-447 и *Венац*, X, 6, 1925, 446-447; Гавриловић Андра, *Двадесет српских народних приповедака*. Београд, 1925², 49-51.

О еволутивним токовима баладичне приповетке у српској књижевности писао је Д. Иванић, издвојивши основне поетичке смернице жанра. У баладичној приповеци преровлађују мотиви смрти и љубави преломљени кроз судбински сусрет и лирски тон, те је стога „најизразитији простор присуства романтике у прози“, „најистакнутији рецидив романтичарског блока“, пример „лиризације нарације у правцу меланхолично-сентименталног тона“, настала под утицајем европских књижевности али и усмене народне књижевности. Њен унутрашњи ритам „више упозорава на мисао него на реч“, „фабула се најчешће састоји из епизода одласка или повратка у неку средину, неочекиваног или поновног сусрета, безмерне љубави и заклетве на верност“. Препреке су мотивисане социјално-породичним односима, те се баладични сиже често заснива на противљењу мајке љубави детета, уплитању мотива мајчине клетве која заљубљене одводи у смрт, а апсолут љубавног завета сукобљава се са „протагонистима отпора (мајка)“, односно, патријархалним моралом, покораванем деце вољи родитеља, те је једини излаз смрт и трагични расplet: „Честа мотивација препрека остварењу идеалне љубави је и неочекиван одлазак, диктиран неопходношћу, случајношћу, с погибијом у рату или неспоразумима. (...) У овим случајевима заљубљени умиру, поготово кад дознају за смрт вољене особе“. Притом, баладични сижеи „ретко успевају да психолошки мотивишу своју фабулацију или опште околности збивања“ (Иванић 1976: 152, 154).

обредној и литерарној традицији сиже о мртвом веренику/ невести најчешће је повезан са мотивом прорицања судбине, гатања и „погађања“ будућег супружника. Такође, врло је индикативно да се за суђеног младожењу у пророчком сну или другом облику невестиног гатања узима лик војника који странствује далеко од отаџбине. Синописис сижеа Биргерове *Леноре*, али и фолклорно-романтичарских варијаната *сижеа о Ленори* укључује пажње вредне моменте.

Баладични *сиже о Ленори* али и *сиже о мртвом браћу* редовно се развија у истом правцу: сузе ожалашћених не дају покојнима мира и вереник / брат враћа се из мртвих да походи вереницу / сестру. Ипак, мотивација се разликује: у неким баладама појава авети је освета за неверство, у неким је условљена неизмерним туговањем ожалашћених, у неким обећање на верност гони мртваца да устане из гроба (в. Кајзер 1973: 65). Експозиција сижеа у већини наведених балада представља ситуацију ишчекивања. Упркос дугогодишњем очекивању повратка, Ленорин младожења се не враћа из рата, те се Ленора сломљена тугом и очајем, уместо помирења са властитом несрећом предаје гневу и оптужује Бога за неправду. Након савета опрезне мајке да оде у цркву и моли за покајање и Ленориног одбијања да се покори, мртви младожења као извршилац божанске воље долази по невесту и одводи је у гробницу. Грозоморни пример кажњавања подсмевања Богу, како каже Е. Штајгер, окончава се безумљем и смрћу, додатно наглашеним песмом о трпљењу и смирењу која допире из хора уплаканих духова. У знаменитој балади Е. А. Поа *Анабел Ли*, написаној пред смрт, његов омиљени мотив смрти лепе жене предочава се кроз глас наратора, који приповеда како је у младости „у краљевству крај мора“ заволео Анабел Ли љубављу толико јаком да су јој и анђели завидели, али да је и након њене смрти изазване болешћу љубав остала подједнако дубока и траје, у сну.

Док је у баладама присутна антибајковна обрада свадбеног мотива (свадба се претвара у смрт и сахрану), у *Поваретти* се примењује начело инверзије – Маричина смрт и сахрана се претварају у свадбени мотив, наговештену заруку Јурете и Паве. Поход мртве невесте се одвија у Јуретином привиђењу и Луцином сну, уместо на јави као у романтичара, чиме се поништава бајковна бинарна опозиција два света, подрива фантастична (или нуминозна) мотивација и уводи реалистичка психолошка мотивација⁶⁰. Луцин сан о мртвој не-

⁶⁰ Начело инверзије може произвести пародију естетике страшног и готског сижеа у духу менипејске сатире (в. повест Бестужева-Марлинског *Страшно гадание*, песме М. Ј. Лермонтова *Кларису юноша любил*, *Любовь мертвеца* и *Демон*, Н. Н. Карзинина прича *Невеста*, у којој се у својству придошлице из загробног света узима невеста). Иако начело инверзије мотива свадба-сахрана и лика невеста-младожења то допушта, Матавуљ се није определио за пародију романтичарске баладе. Поступак замењивања фантастичне и нуминозне реалистичком мотивацијом у сижеу о мртвом веренику није нов. У *Свейлани* Жуковског или Пушкиновом *Евџенију Оњегину* поход мртвог младожење се разобличава ироничком дистанцом а у балади *Сан барона Антона А. Делвига*

вести је варијанта матримонијалног обредног гатања будуће невесте по сну, често присутног у фолклорној свадбеној поезији као рефлекс претхришћанске ониромантије која је упркос снажном црквеном корективу тежила да открије божју вољу уз помоћ снова. Иако би се у први мах рекло да је религиозна мотивација кључ, као што је случај у европским баладама са сижеом о Ленори, она ипак не може опстати поред народног веровања о сну као гласу божје воље и веровања да свадбени обред копира, у огледалски изокренутом облику, обред сахране, услед чега младожења или невеста у обредном прорицању добијају лик мртваца (в. Крњевић 1997: 68). Владимир Проп (2012) такву инверзију свадбе и сахране објашњава народним веровањем у продуктивну моћ смрти, када брак постаје метонимијска замена смрти, док Чајкановић (1925) сиже о походу мртвог брата везује са обредом свадбе и култом мртвих у оквиру одреднице о Ленори, наводећи као илустрацију управо песму *Браћа и сесџра*. Следом тих појашњења, може се закључити да су Луцин сан, који доиста сугерише обред свадбе као метонимијску замену смрти и Јурајево ноћно магновење о мртвој невести два најважнија елемента у Матавуљевој обради сижеа о Ленори. Неочекивано срећно финале причу приближава жанру свадбене тужбалице која радосни обред испраћа тужбалицама о судбини девојке лишене љубави (Проп 1961: 20). *Поварейџа* је својом меланхоличном атмосфером одиста попут „свадбене песме тужне као плач погребни“, рекао би Пушкин (*нав. дело*: 47). Дакле, у Луцином сну нема места за религиозну епифанију зато што је потиरे секуларизација из народних веровања, односно, релативизација хришћанског анахоретизма.

Религиозна епифанија, као основ религиозне мотивације у књижевности, представља религиозно искуство које је, у кратким цртама, Х. Ортега и Гасет изврсно сажео: „Шлајермахер суштину религиозног налази у осећању чисте и просте потчињености. Када човек успостави прозачну блискост са самим собом, осећа се као да лебди универзумом, не управљајући више ни самим собом ни другима; осећа да је апсолутно потчињен нечему – назовите то нешто како хоћете. Дакле: здрав дух, неочекивано, у читању или животу, остаје затечен осећајем *ајсолуџне* надмоћи – хоћу да кажем, открива неко дело, неки карактер чије границе са свих страна превазилазе подручје наше спознајне моћи“ (Ортега и Гасет 2000: 39). Такво искуство чисте потчињености је можда предочено у причи *Наумова слуџња*, но у *Поварейџи* је у питању поступак преусмеравања хришћанског аскетизма према претхришћанском ослобађању телесног живота, увелико познатом из Гетеове *Коринџске невестџе*, готске баладе са ноторним тематско-мотивским комплексом (повратак младића из туђине – сазнање да је невеста преминула након његовог одласка и љубавног очајања – појављивање мртве невесте у младићевом ноћном привиђењу – невестина жеља да младожења узме њену сестру – мајка саветодавац која прекида сваки однос између младожење и мртве невесте позивањем на хришћанску доксу). За разлику од

невеста долази младожењи у сан и тражи спасење.

Биргера, Жуковског и Ербена, Гете, попут страшног читаоца *Коринѿске невесте*, Н. Г. Чернишевског, а рекли бисмо и Симе Матавуља, изражава протест против нехуманости рестриктивног хришћанског морала и телесног самоодрицања који потискују радосни витализам и слављење путене љубави⁶¹. Телесни приморски витализам и „радост живовања“ би у романтичарском окриљу богоборства попримили две манифестације, хибрис или вампиризам. Но, у новом културно-социјалном контексту вера у Бога се секуларизује Луциним сном који спаја погребни (Марица) и свадбени обред (Пава), те отвара неочекивану могућност младићевој љубавној срећи.

Сновидно привиђење Јураја Лукешића је чврста микроструктура у коју је усађен баладични инваријантни сиже, отргнут из романтичарске литерарне семиотике и укључен у реалистички наратив. Снови и привиђења у књижевном делу су уметнички поступак, конструисан и осмишљен ауторовом интенцијом и сходно томе као сижејни и композициони поступак се морају и анализирати. Мотив Јуретиног привиђења као и Луциног сна је композициони и сижејни фактор, те кретање у оквирима ониропоетике, рецимо, тумачење сна као еротске фрустрације, компензације или религиозне епифаније не може бити задовољавајући одговор на питања која *Повареѿа* поставља⁶². Луцином сновиђењу о мртвој невести основа је фолклорно наслеђе, док је Јурајевом привиђењу основа ризница европске романтичарске баладе. Тако се *фабула* приче приклања фолклорном предлошку који је, за разлику од романтичарских балада, поткрепљивао моралну снагу и „здрово осећање живљења“. Примера ради, у балади *Браћа и сестра* или Ербеновој *Свадбене кошуље* сиже се образује на веровању да се „мртви не смеју сузама узнемиравати“, као што Луца каже сину. Са друге стране, *сиже* приче се приклања романтичарској балади која је по правилу трагички интонирана и одише „индулгентним песимизмом“. Не само да *фабула* и *сиже*, иако у опречном односу, воде порекло из баладескне традиције, него су и композиција и стил обликовани у духу баладе.

Као протејски, еклектички жанр који се врло лако уклапа у хегелијански појам тоталитета уметности, балада се не може дефинисати темом, атмосфе-

⁶¹ „Послије њега (Илије Беаре, прим.аут), најближи и најбољи ми ослонац бјеше Лабуд Врбица, с којим сам тада читао њемачке класике“, вели у *Биљешкама* (2008: 155). А о вештом суспрезању паганске и хришћанске свести у појединим приповеткама (*Чеврљино злочинство*, *Ђукан Скакавац*, *Ошкочац* и *Била*, *Пилићенда*) било је помена (в. Иванић 2009: 4).

⁶² „Ониропоетика“ је термилошка варијација појмова „књижевна хипнологија“, „ониросфера“, „ониротопика“ (ониротоп), „онирокритика“ (в. Теперик Т. Ф. „Литературное сновидение: терминологический аспект“. *Литература XX века: истои и иерсејкиивы изучения. Материалы Пярых Андреевских чшених*. Москва, 2007, стр. 47-55). Поменутој традицији тумачења књижевног дела, првенствено Фројдовој психоаналитичкој елаборацији „књижевних“ снова међу првима се супротставио Лав С. Виготски. Његова аргументација овде се подразумева.

ром нити тоном, већ искључиво структуром, због чега се и формирала замисао о балади као међужанру у својству четвртог рода – *баладики* (Мерилај 1990: 3). Не постоје уско специфичне баладичне теме, нити је за баладу увек неопходан тон мистериозног и нуминозног, расплет није нужно трагичан, а може бити чак хумористичан или ироничан. За *Поваретју* је функционалан још увек актуелан диктум трансжанровског одређења термина *балада* и *баладично*, којим Кајзер проналази баладичне тенденције у новели (и појединим врстама драме), примерима илуструјући лаке прелазе од баладе ка краткој прози и обрнуто. Ако се претпостави да је *Поваретша* створена из духа баладе, онда се превасходно указује на њену унутрашњу структуру (баладични сиже), а тек потом на спољашњу, жанровску. Другим речима, ефектност Матавуљеве баладескне приче крије се не само у материјалу, тематици и мотивима (садржини), већ и у преосмишљавању инваријантног сижеа о Ленори (форми). Сензационалистичко-готски романтичарски баладични мотиви замењени су стишаном режијом, деликатном стилизацијом и суздржаном којом се постиже силан утисак.

Међужанровско препознавање *Поваретше* као баладе у прози није нарушавање строге родовске диференцијације, тим пре што је жанр прозне баладе у теоријама балада одавно примећен и описан као еквивалент новеле (Fromm 1956; Кајзер 1973)⁶³. Одлика баладе је њена новелистичност, при чему се новелистички садржај узима у значењу тематске сфере личних, љубавних и породичних односа супротно херојско-епском садржају. Због сродног генолошког порекла баладе и новеле, двају жанрова демократске културе, прелаз из једног у други је у *Поваретши* лак и неприметан. Укрштај баладичног и новелистичког начела догађа се у лиризацији новелистичког заплета приче. Наиме, у Матавуљевој *Поваретши* се, као и у балади, новелистички заплет испољава тек имплицитно, а под новелистичким начелом подразумева се концентрација приповедања око тачке прелазе од старог животног поретка ка новом. Под „новелистичким“ овде се мисли и на уско тематско одређење, будући да се у баладама врло често опева свадбени догађај, освајање невесте, супарништво због жене, љубавна превара и други слични догађаји из приватног, свакодневног живота који су својствени новелистичком жанру. Пример за преплитање баладичног и новелистичког је читав низ прозних српскохрватских фолклорних варијаната сижеа о Ленори. Или, рецимо, Ербенова балада *Свадбене кошуље*, прототип за приповетке са сижеом о Ленори из *Лейојиса Мајице српске* и *Бранковој кола*

⁶³ У савременим теоријама жанра балада се третира као епска врста (Lauhütte 1979, 2009; Steffensen 1971). Гете је вероватно први говорио о томе да баладу не треба посматрати са позиције жанра, те за одређење жанровске природе баладе узима еволутивну поетику укрштања са епским и драмским жанровима. Кајзер се, узевши не само баладу, већ и новелу и идилу као род, приклања Гетеу, сматрајући да је поглед на свет (Weltsicht) тај који дело чини баладеским. Он, такође, говори и о разградњи баладе, поступку којим се доцније успоставља новела (уп. Kayser, W. *Geschichte der deutschen Ballade*, 1936).

(в. Милошевић Ђорђевић 1971: 313), која у поднаслову има одредницу „народна прича“, иако је у стихованој форми. Ипак, у баладама се повремено предочавају и догађаји из приватног живота који не укључују љубавни заплет: мотив оцеубиства, пророчанство предстојеће смрти, силовање девојке или туђе жене и сл. И такве баладе су новелистичке, „романизоване“ јер су, као и у романима, фабуларна тежишта догађаји из приватног живота. Фокусирање на приватно, друштвено (типично) лице навело је проучаваоце баладе да баладичну традицију доведу у генетску везу са реалистичком прозом.

Новелистичко начело у *Поваретии* није само темом одређено. Матавуљева прича се, уз наглашен отклон од традиције и теорије италијанске ренесансне новелистике⁶⁴, може убројати у новеле ако „новелу сматрамо чистим видом сижејног дела, чији је главни предмет формална обрада фабуле и њен преображај у песнички сиже“ (Виготски 1975: 186). *Поваретиа* је, дакле, међужанровска форма у којој се у укрштају новелистичког и баладичног начела фабула преобразује у песнички сиже. Што је јаче присуство песничке, баладичне традиције у *Поваретии*, то је мања толеранција према вербализму и покаткад празном реторичком ходу реалистичке прозе. Матавуљев стил је прецизан, одмереног темпа и лаконишног интензитета поетске дикције и сведочи о успешном укључивању песничке парадигматике у прозну синтагматику. Она је образац пишчеве дисциплине која мери тежину сваке појединачне речи и одриче се линеарне композиције, емфазе детаља и свега редувантног, као да поручује, по народну, „ријечи треба мјерити, а не бројати“. Једном речју, Матавуљево стилско умеће се образује на техници антиклимакса. Слабљење реторике прозе и стишавање у прелазу од дужих до изразито кратких периода праћено је климаксом на семантичком плану, по принципу пропорционалности *семантички климакс* – *синтаксички антиклимакс*: повећање важности поетске информације прати пропорционално опадање њене реторичности.

За разлику од већине прича из далматинског круга, *Поваретиа* у већем степену стреми „сједињавању епске прегнантности и лирских елемената који стварају угођај“ (Steffensen 1971: 127). Предметна интересантност збивања се потпуно повлачи из стварне сврхе приче: исказивања меланхоличног расположења и свепрожимајућег душевног става. Нема сумње да је Матавуљ уобличио један чист догађајни свет у *Поваретии*, али је сижејно обликовање фабуле такво да се симулира ефекат својствен лирици. Танани душевни покрети јунака преводе се у строге, „рационалне“ композиционе облике а емоционално-лирска сила усклађује се са елементима морфолошке захтевности. Та одлика поезије, пише Гете (1996), није у вези са материјалом, него са начином обраде, тим пре што тајновитост баладе почива на начину приповедања. Да је Матавуљев наративни фокус био на епској садржини уместо на лирској форми, рецимо, да је приповедање усредсређено на мотив смрти Марице Танфаре, Луцин сан

⁶⁴ Истог је става и Ерих Кош, који Матавуљево приповетку не види као наследницу италијанске ренесансне новелистике (в. *Књижа о Матавуљу* 2009: 345-354).

или љубавни однос Јурете и Марице са могућим перипетијама (издаја једног љубавника, појава супарника, раскол љубавника услед конфесионалних или стратификацијских разлика, мајчина клетва, итд), тада бисмо се нашли „усред најмалограђанскије плиткости“ (Wagner 1972: 83). Баладични сиже о мртвом младожењи/невести могао је у *Повареџи* добити и синтагматско, епско устројство, какво уосталом и постоји у нашој публицистици с краја 19. века, но у том случају би се образовала романтичарска или мелодрамска проза, реалистичка репортажна „слика“ а у најбољем случају прозна деривација свадбене тужбалице са фолклорним формулама „мајчина клетва“ и „удаја надалеко“.

У балади садржина (фабула) има епски карактер, док је формална обрада (сиже) лирска. Та противречност баладе о којој Хегел говори присутна је у *Повареџи* и управо јој она обезбеђује хомогеност. Матавуљева намера је да се у судару епске недоречености (садржине) и лирске доречености (форме прозне баладе), односно, у споју садржајне оскудности и формалне пуноће изазове интензивно естетско искуство. Другим речима, фабуларна лапидарност у овој приповедној минијатури преноси се на обим дела, али се не поклапа са смисленим спектром значења који је, због поступка песничке еквиваленције, шири и обухватнији од фабуларне маске. Речима Богдана Поповића, у *Повареџи* „није питање *шта* но *како*“. Епско начело се сужава до документарности и само маркираних фабуларних тачака: топос радње (далматинско острво Крапан), варијација фолклорног мотивског комплекса сахрана – свадба, имена и професије јунака (Јурај, Луца, Марко, Јоји, Миш Лукешкић; Матија, Марица, Пава Танфара), кроки физичких портрета. Лаконизам композиције убрзава финални догађај избора нове невесте како последња реч о томе не би била изречена. Такав лаконизам остварен је баладичним приповедањем догађаја драмским начином, који подразумева градативну напетост и драматизам, фактор недоречености и прегнатности које читаоца остављају зачуђеним услед неочекиваног исхода. Једно од основних приповедних решења у књижевности реализма укључује позоришну „драмску технику“ приказивања сцена и догађаја, без истицања везе међу њима и објашњавања како је до њих дошло, што у прози постаје техника драматизације (Милинковић 2007: 127). Радња се, као и у балади, развија нагло, у прескоцима, од једне кулминационе сцене ка другој, без мотивације која би била везивно ткиво. Реплике јунака се наизменично смењују са дијегозом; број сцена и јунака је сведен на минимум. Понекад се цела балада састоји из кратких реплика два јунака, што је без сумње динамички механизам *Повареџе*. Описи, анализе и вредносни судови потпуно се уклањају, јер баладескна реч, запазио је Тињанов (1990), воли хитрост кратке форме и не може издржати дуге стазе. Радња се очевидно развија као и у балади „на прескоке и у хицима“ (Sprünge und Würfe), како каже Хердер у *Коресионгенцији о Осијану*, чиме се даје предност загонетном моменту у развоју радње, али и дочаравању „живахности“ и „непосредности“. Уобичајену композициону особеност баладе, промену темпа, Матавуљ примењује делећи радњу на два неједнака одсечка у виду

односа дуге кулминације (сазнање о поваретиној смрти и њено привиђење) и брзог а скривеног расплета (Луцин сан). Не само да су сиже и композиција *Повареџе* баладични, већ је и стил, језгровит и сведен, рапсодијски баладичан. Матавуљ је, такође, искористио и поступак песничке еквиваленције, омиљен у баладеској традицији још од Биргера. Наиме, прави предмет приказивања није догађај повратка морнара, смрт несудожене невесте, Луцин саветодавни чин или Јурајев преображај. Ти догађаји само симболично представљају стварно значење које се налази у сугестији, у потенцији догађаја који су остали неисказани. Зато догађаји приказани у далматинској „слици“ зраче ведрим и бодрим народним духом, иако претеже начин њихове обраде који им није конгруентан, напротив, меланхоличан је и тескобан.

Балада је увек последња карика догађајног низа који иначе остаје „иза текста“, те је и ретроспекција нетипична за овај жанр. *Повареџа* по узору на баладу преноси само последње моменте радње, породични дијалог као кулминацију неке дуге, прошле радње затајене иза текста, рецимо, однос Јурете и Марице пре младићевог двогодишњег одсуства или околности Маричине болести. Радња почиње од такозваног петог чина, од Јуретиног повратка и смрти несудожене невесте, развија се фрагментарно, у испрекиданим и кратким репликама мајке, оца и сина, стреми се од кулминације једне сцене (сазнање о смрти вољене девојке) ка кулминацији друге (Јуретино привиђење) уз изостављање свега што би могло пружити објашњење Јурајевог одласка са острва, осујећеног љубавног сусрета, непознате болести која убија невесту, Луцине намере да хитро прекине туговање и младићеве спремности да се намах одрекне богоборачког става и пристане на другу невесту. У балади се не поштује увек узрочно-последични редослед тематских блокова, одакле и потиче њена недореченост. Очеvidно да временско-узрочни континуитет, један од најзначајнијих конституената епског приповедања, у *Повареџи* уступа пред квазикаузалношћу баладичног приповедања. Мотиви љубавне осујећености, смрти, породичне мимикрије, психолошке стешњености, богоборства и покорности се не развијају, већ се сабијају један поред другог по принципу контрапункта, како би створили унутрашњу симетрију, односно, дијалектику саморазвитка идеје (нема инстанце која је артикулише). Таква економичност микроструктура симулира ефекат фрагментарности, „исечка“ из стварности. Дијалектика саморазвитка идеје је једна од стваралачких кочница која је у другим, мање срећним приповедачким окршајима бринула Симу Матавуља: „Друга је ствар хоћу ли ја умјети вјешто „говорити ликовима“; хоће ли тај мој говор у ликовима моћи читаоцима исказати ту моју идеју, као што Гончаров тражи. – Угред да кажем, овдје се налази објашњење онима, који мисле да је реалиста што и фотограф; истицање и снажење главних одлика личности није необично и непотребно реалисти, а још мање да фотографски робује мјесту! Такође у овоме се налази одговор многима (не увијек простима и наивнима) који често запитују приповиједача: „Је ли то баш било? Је ли то истина?“, који не разликују умјетничку

истину од друге“ (Матавуљ 2008: 156).

Матавуљ, такође, присваја наративну маску баладе, фигуру „скромног“ приповедача који не види све, иако можда све разуме, те се умногоме разликује од приповедача чистог епског наратива који свет посматра „са врха“ или рефлексивне лирске гласа који свет доживљава „изнутра“. Приповедач у *Повареџи* углавном посматра „са стране“ и заузима позицију са које не може да изведе уопштен и апстрактан закључак о појавама. То је перспектива која је истовремено проницљива и дистанцирана, осмишљена са намером да се читаоцу пружи слобода да загонетна дешавања реши по личном нахођењу⁶⁵. Читалац може изабрати да ли ће причу читати као несигурну „слику са далматинског острва“ која претендује на ефекат необрађеног исечка из стварности, као причу о провиденцијалности у наивној форми или као виртуозну прозну баладу. Такво преплитање поларних начела, наивности и софистицираности, једноставности и сложености, архаичности и иновације препознатљиво је обележје баладеске форме, епске и лирске.

Фабула *Повареџе* (емпиријска стварност) и алтернација свезнајућег и перспективног (спољашњег и унутрашњег) приповедача образују *ејски* модус. Унутрашња форма – сублимација традиције романтичарско-фолклорне баладе, баладична композиција и стил – образује *лирски* модус. Сценична спољашња маска је *драмски* модус. Три модуса, епски, лирски и драмски у симбиози представљају фундаменталну структуру баладеске форме. Чак је и саоднос тих елемената урађен по узору на баладу, јер фабулу и лирски сажетак у њиховој супротности и стању прелаза једно у друго драмско начело избацује у први план, те дијалогске деонице између Јурете, Марка и Луце према критеријуму семантичке важности остају у трећем плану *Повареџе*. Није одвећ тешко запазити епску и драмску структуру приче; потешкоћа је у манифестацији лирског, баладичног начела.

Један од најочигледнијих конституената *баладике* који ће и неискусном читаоцу запасти за око јесте тон. Гете је вероватно први запазио да балада има у себи нешто мистериозно, а да притом није мистична. За постизање „мистериозног излагања“ користи се поступак озвучавања тишине, позајмљен из балада. Тишина је добила не само морфолошко уобличење (укидање експлицитне мотивације, временског континуитета, суспрезање поступка описивања реалитета и извештавања), већ и садржајно, миметички дочарано сликом острва

⁶⁵ О промени наративне маске у баладичној приповеци, што је била једна од конвенција преношења баладичног сажетак у нов социјални контекст, пише Д. Иванић. Када се стабилни сажетни склоп (љубав, смрт, препрека) пренео у нов социјални контекст (село) догодио се прелазак са лирског казивања у првом лицу (лирске слике, где се губи наративна прича) на епско приповедање, те се са интимно-приватне сфере дневничких записа, исповести и каприциозног прозног ритма прелази на сталожено приповедање догађаја који је од јавног значаја за једну средину (Иванић 1976: 155).

које је „потпуно нијемо, (...) нигдје (...) живе душе, ни од куд људског гласа, као да је све куга поморила!“ и менталитетом острвљана које одликује „нејака моћ мишљења и скучен број ријечи“ (Матавуљ 2007: 354). „Озвучена тишина“ се осећа и у дочаравању звука црквених звона који се разлеже острвом у тренутку када се Јурета приближава пристаништу, али и потенцирањем звучности дијалекатског говора (мâ, һâ, бија, патија, видија, итд). Дијалекатски говор острвљана, уз наведене морфолошке индикаторе и испрекидани реченични ритам сличан музичким синкопама додатно замагљује разумевање прочитаног, образујући складност коју стил даље преноси на композицију.

Други вид озвучавања тишине, иначе неопходне за дочаравање лирског расположења, јесте поступак поетске синтаксе, елипсе, као логичког раскорака насталог услед пропуштања речи, поново реконструисаних из говорног/текстуалног контекста. Елипса се у *Поваретии* примењује у конструкцији дијалога јунака: уз помоћ елиптичних исказа Јурете, Марка и Луце Лукешкић ствара се ефекат веродостојности у сценама говорног општења, узимајући у обзир да је у ситуативној свакодневној комуникацији елипса један од најефектнијих и најчешћих поступака. Тако размена реплика између Марка, Јурете и Луце дозвољава изостављање раније изговорених речи, те стил приповедања подражава практичну функцију елипсе у свакодневном општењу: говорник преноси сабеседнику информацију у неопходном обиму, црећи притом минималну лексичку залиху.

Осим тога, коришћење елипсе као изражајног средства у уметничком говору може бити мотивисано веродостојношћу („разговарали смо о свачем, на скокове и овлаш, као прави Далматинци“, пише Матавуљ 2008: 17) и ауторовом оријентацијом на психологизам у приповедању. Желећи да предочи психолошка стања својих јунака, узбуђење Луце при повратку сина или Јурајеву тугу услед сазнања о Маричиној смрти, Матавуљ образује говорни идиом јунака тако што испуштањем појединих речи истиче особени смисаони потенцијал задржаних речи („А како си, мâ? – А добро, Јурета, како си? – А добро. А һâ? – А добро је и һâ. – А Миш? – А добро је и Миш.“ (...) „За муке Исукрстове, мâ, шта је? Је болесна? – Била! ... – Ах ... Је ... умрла? – ... Је!“; итд). Притом, елипсе учествују и у симулирању композиционо релевантог ефекта прескока, хитре смене стања и догађаја.

Манифестација лирског начела на следећем и последњем структурном нивоу најзахтевнија је за уочавање. Функција интертекстуалних веза огледа се у свесном обмањивању читаочевих пробужених очекивања. У вешто сакривеном мозаику литерарних реминисценција из европске баладескне традиције и фолклорног наслеђа преламају се јунаци *Поваретие* у сећању на *Ленору*, *Свейлану*, *Коринтску невесту*, *Анабел Ли*. Заведени баладичним стилем, парадигматичном композицијом и понајпре баладичним сижеем очекујемо, након Јуретиног повратка са мора, сазнања о смрти вољене девојке, склоности ка богоборству и чудесног ноћног привиђења, неки облик максимализма, нарушавања апсолут-

ног закона или сензационалистички обрт. Очекујемо нешто веће и знаменитије од расплета који производи на крају. Фабула се, међутим, састоји из нереализованих догађаја: туговање за поваретом се унижава сујеверним представама, сновидно привиђење *мртве драге* се поништава тежачким рационализмом као буновна маштарија, жеља за побуном против бојје воље се гуши, а једна од најлепших баладичних тема, фатална трагична љубав се спушта до комичке једноставности присутне, рецимо, у варијанти *quid pro quo* интерференције јунака (Марица Танфара се по принципу физичке сличности замењује својом сестром Павом). Разлог изневеравања баладичног сижеа Андрић је, по доброј навици, јасно препознао и сажето срочио: „У Матавуљевим приморским приповеткама увек побеђује живот, такав какав је, са својом неуништивом тежњом за трајањем по сваку цену. Нема смртоносних љубави ни бескомпромисних ставова ни доследних побуна ни безизлазних ситуација, нема неумитне трагике“ (Андрић 1976: 148). Матавуљ је ипак имао дискретан осећај за трагику у књижевности, али је није често изражавао нити уносио у уобичајене сижејне обрте. Смисао за трагичко искуство Матавуљ је препознавао у оскврнућу лепоте, не у смрти, конфликту, љубави или побуни.

Грубо говорећи, фабула приче се ничим не завршава. Држећи се баладичног сижеа, Матавуљ је могао осмислити упечатљивији или бар „литерарнији“ крај, рецимо, трагични: смрт или душевни слом Јурете који не може да се помири са смрћу вољене девојке; супарништво са другим јунаком око Марице; Маричина издаја и превара Јурете; супротстављање родитеља услед конфесионалне или социјалне разлике; фолклорни мотив мајчине клетве. Парадоксално, читалац има утисак да је крај приче сиромашнији од онога што се могло очекивати, јер тренутак Јурајевог пристанка на другу невесту нарушава читав низ потенцијалних сижеа. Но сви потенцијални сижеи су пореклом или из романтичарске или из сентиментално-мелодрамске и фолклорне традиције. Матавуљ конструише крај који је умногоме прозаичнији, тривијалнији, понеки читалац ће признати да га је Јурајево хитање од жуђене девојке у нови брак са њеном сестром чак и разочарало приземношћу. Кључно питање је зашто Симо Матавуљ из баладичног сижеа који садржи сижејно пространство инвентивних разрешења изводи најједноставније, чини се чак и најлакше решење.

Један од могућих одговора је постизање ефекта веродостојности отпором према романтичарском наслеђу. Недогађајност је Матавуљев избор којим показује да романтичарски сиже са условним кодом „мртва драга“ једноставно више не функционише као делотворни механизам у реалистичком дискурсу. Штавише, указује се на условност не само романтичарског, већ сваког сижеа у поређењу са стварношћу, на несводивост живота под законе фиксираног сижеа. Другим речима, у исту раван се постављају литерарне конвенције лирске поезије и прозаични свет реалија. У књижевности романтизма овај поступак је коришћен у функцији ауторске ироније или метатекстуалне (конструктивне) дезинтеграције. У *Поварети* се иронија и метатекстуалност, сасвим очекивани

у супротстављању романтичарске и реалистичке обраде постојећих књижевних сижеа, искључују. Тако ванлитерарни расплет, нагли прекид туговања и радовање новој невести, у том облику посве непознат баладичној традицији, ствара неочекивани ефекат. Управо оно што ни са какве постојеће литерарне позиције не може бити „текст“ постаје део текста. Ипак, контекстуализација романтичарске поезије у *Повареџи* никако не носи негативну вредносну оцену нити осуду, већ има за циљ свесно мешање стилова зарад постизања виших структуралних и семантичких нивоа. Један од најважнијих разлога за мешање стилова је уношење трагичке озбиљности у реалистички стил, који је до тренутка мешања стилова приказивао свакодневни живот нискомиметским и сатиричко-морализаторским начином⁶⁶. Однос трагичног и латентно комичног, узвишеног и тривијалног препознаје се првенствено у сукобу баладично-лирске обраде нискомиметске садржине, дакле, у сукобу сижеа и фабуле, а потом и у опозицији поварета Марица, чији је апстрактан лик носилац песничког начела, и носилаца епског и драмског начела, ликова Јурете, Луце, Марка Лукешиха.

Међутим, понуђено решење тек наговештава одговор на питање зашто се *Повареџа* опире фиксном значењу. Диспозиција приче је природни хронолошки редослед догађаја који се може условно означити праволинијским кретањем догађаја. Диспозиција, односно фабула предочава једноставну схему догађаја: повратак морнара Јураја Лукешиха са двогодишњег одсуства, породично окупљање, сазнање да је Марица Танфара изненада преминула услед болести изазване нејасним околностима, Јурајев пристанак да узме њену сестру Паву. Садржина приче сама по себи врло је једноставна и у први мах не би се рекло да се од таквих догађаја може начинити прича вредна пажње. Ако се догађаји узму у њиховом свакидашњем и животном значењу пред нама је ни по чему изузетан, готово тривијалан у својој рутини један једини тренутак из једноличног живота далматинске породице Лукеших. Приказана животна стварност није идеализована ни улепшана, а није ни наружена, већ разголићена јасно у својој једноличности и једноставности. Композиција *Повареџе* има, стога, задатак да романтичарским сижеом поништи непосредан утисак који остављају догађаји предочени схемом диспозиције (фабуле), да преобрази утисак једноставности, чак и разочарања у неки други утисак, безмало опречан првome.

Наиме, утисак потиштености и nelaгодног предосећања које *Повареџа* оставља упркос својој, рекло би се, ведрој и лакој тематици, може се објаснити сложеним и врло ретким поступком поништавања садржине формом. Иако Матавуљева прича предочава срећан сплет околности који кулминира радосном вешћу о предстојећем свадбеном весељу, *Повареџа* нас уопште не весели, а радостан догађај доживљавамо у сасвим супротној емотивној резонанци. Једна радосна вест, поновно буђење „радости живовања“ биће приказана, очекује

⁶⁶ Подсетимо на Ауербахову тезу да је из појединих романтичарских формација генетски проистекао реализам због тенденције романтизма да суспреже противречности (озбиљно и смешно, узвишено и тривијално) у једну монаду.

се, посредством сентименталног, љубавног сижеа. Међутим, фабулу срећног краја Матавуљ обликује сижеом који је фабули посве супротан – романтичарским баладичним сижеом са трагичком интонацијом, ако не и трагичким врхунцем. Таква противречност, унутрашњи несклад између садржине и форме дешава се када писац свесно бира тешку, неприступачну форму баладе која се одупире његовим напорима да каже оно што хоће да каже. Најједноставније је унутрашњу структурно-семантичку противречност запазити у томе што се емоционална суздржаност не мора поклапати са сижејном кулминацијом. У Матавуљевим најбољим причама најчешће се и не поклапа. Примера ради, у епским жанровима, реалистичком роману или класичној новели, емоционално-психолошки врхунац се поклапа са сижејним те се смешта у епилог романа, на крај поглавља или новеле. Емоционално-психолошка кулминација се догађа након Луциног сна, али сижејна кулминација одсуствује по унутрашњој логици. Из тог разлога читалац не може да се помири са утиском прераног завршетка приче. Приповедна минијатура као што је *Поварейџа* не завршава се пре времена, наравно, само писац изоставља сижејну кулминацију и тиме читаоца доводи у заблуду да расплет не постоји.

Баладичну композицију са баладичним сижеом Матавуљ није упрегнуо у продубљивање садржине и обелодањивање детаља из живота далматинске породице у свој његовој типичности, већ у намери да промени једнолинијску реалистичку перспективу. Баладична форма, која *Поварейџу* без сумње чини прозном баладом, искоришћена је не би ли савладала садржину, те животну рутину острвљана натерала да звучи трагично, а Јуретину „радост живовања“ жалосно и помало иронично. Примера ради, сцена финалног разговора између Јурете и Луце и младићевог пристанка да у трену замени љубав према поварети за наклоност према њеној сестри Пави изазива сасвим опречне реакције. С једне стране, изазива осећање сатисфакције, ослобођења од мучног сазнања о болести и смрти Марице Танфаре и олакшање због повратка устаљеној свакодневици. По својој природи, то је афекат ниске емотивне резонанце, изазван бодрењем здравог народног духа којем су склони тежачки рационализам, приземна трезвеност, хуморна помирљивост са свиме и самоувереност острвског менталитета. Но томе се прикључује други афекат, изазван присуством баладичног сижеа, исто тако баладичне композиције и стила. Та друга, изразито висока емотивна резонанца је лирска и наводи на узвишеније душевно расположење својствено високомиметским жанровима. Матавуљ бира баладичну форму, дискретно наговештену насловом, за коју је везано високорезонантно лирско расположење и оштро је супротставља нискомиметско-морализаторском ставу, везаном за садржину приче. *Поварейџа*, једном речју, постаје врстан пример како се у уметничком делу могу разликовати емоција коју изазива садржина и емоција коју изазива форма (Виготски 1975: 269). Један од узгредних примера који показује да је Матавуљ предност дао форми на штрб садржине јесте преношење фокуса на лик невесте која чека повратак вољеног младића,

тј. на општепознату биргеровску јунакињу у којој је сачувана стара емоционалност. Освежена новим литерарним контекстом, она је јача и дубља од емоционалности новог лика, рекао би Тињанов, јер новина обично одвлачи пажњу од емоционалности и помера је у правцу предметности. Поступак поништавања садржине формом одговор је на очекивано питање зашто је *Поваретиа* насловљена атрибутом „јунакиње које нема“ или бар јунакиње која постоји само на нивоу апстракције и потенције. Доминанта приче је лик поварете а самим тим и осећање меланхолије које се нипошто не може извести из догађаја усађених у фабуларну основу, већ из баладичног сижеа везаног за лик Марице Танфаре.

У дијалектичком јединству противречности, у „сунчаној трагици“, како би рекао Албер Ками, *Поваретиа* сједињује у сваком свом трзају обе равни. Иако у први мах одаје утисак најбезазленије, чак и идиличне приче, у њој се откривају два афекта која се боре један против другог. Упркос томе што је расплет једноставан и лак, спољашња глаткост и ведрина само су површинска опна испод које се налази трагична суштина. Наиме, чини се да финални акорди *Поваретије* нису у складу са њима претходећим секвенцама, јер се могу претпоставити и другачији завршеци. Скривени смисао, брижљиво замаскиран, огледа се у томе што се под спољашњом маском приказаних догађаја крију кобне могућности. Мада се све привидно завршава срећним крајем, сама могућност другачијег разрешења испуњава нас неспокојем. Радња спокојно тече, хоризонтално пратећи приземну ефемерност приморског менталитета који, несклон рефлексiji, живи по диктату натуралистичких цикличних потреба (дом – посао – породични ритуали – обед – сан – смрт – потомство)⁶⁷. Но, посредством баладичне композиције, стила и сижеа такви *ишиично људски догађаји* добијају вертикални узлет и могућност другачијег разрешења. Таква могућност, која постоји само на нивоу лирског предосећања и душевног расположења, отвара простор за високомиметске ситуације и поступке, који могу учинити да помислимо како смо „успели да проосећамо више него у току читавих година свог обичног живота“ (Виготски 1975: 242). Зато можда ишчекујемо приказ поваретине смрти услед љубавне осујећености, бунт, агонију или вечну љубав младића погођеног судбином, његову пасију према свету или Луцину мучну дилему. Та лирска вертикала *Поваретије* тек је наговештена лакунама (у мотивацији, дијегези) које у својој празнини одзвањају познатим сугестијама: сижеом о мртвој невести и романтичарским типовима биргеровско-гетеовског и особито поовског профила. Реалистички код цензурише развијање романтичарског

⁶⁷ Говорећи о диспозицији наративне грађе у прози Ђованија Верге, С. Милинковић указује да је препознагљив Вергин, али и Золин поступак био укидање „класичних *изненадних преокрета* и трагедија у име реалнијег представљања догађаја. (...) То значи да се некаква „драма“ приказује као што то бива у свакодневном животу, сакривена баналним дневним, монотоним догађајима који се непрестано понављају“, док је заплет скривен и „читалац треба да га открије и истка помоћу многобројних назнака које се налазе иза (...) *ишиично људских догађаја*“ (Милинковић 2007: 128).

сижеа и жртвује јунаке својеврсног духовног максимума, што је јемство једне поетике које је Матавуљу, зацело, ишло у корист.

Форма приче, формула сижеа у *Повареџи* је – невеста трагично окончава услед губитка вољеног младожење чији повратак из туђине неће дочекати. Али садржина – формула фабуле – прича је о томе како младожења убрзо након смрти вољене жене и једнодневног туговања проналази утеху у другој жени, њеној сестри. Таквим упрошћавањем огољава се унутрашња противречност фабуле – сижеа, новелистичког – баладичног, епског – лирског, комичног – трагичног, те је очевидно протицање радње у две равни – нискомиметској, готово комички интонираној фабуларној и високомиметској сижејној равни. Богдан Поповић је поуздано препознао присуство „благе ироније“ у *Повареџи*, вероватно мислећи на ту несвакидашњу синтезу противречности, трагичног и комичног, поезије и прозе, реалног и фантастичног. У *Повареџи* се иронија не постиже посредством уобичајених поступака (гротеска, парадокс, хипербола и сл), већ контрастирањем високомиметске ситуације и нискомиметских јунака, те обухвата непосредно саму структуру приче. То свесно противстављање форме романтичарске поезије и садржине реалистичке прозе дешава се када писац наочиглед читалаца бира баладичну форму и игра се њоме, постижући ефекат „формалне“ ироније, чији је резултат у појединим случајевима чиста естетичка игра. И фабула и сиже су изведени из баладичне традиције, с том разликом што је фабула подражавање фолклорне обраде са обредним кодом из свадбене поезије и срећним крајем, а сиже подражавање романтичарске обраде са трагичким крајем – идентичног инваријантног сижеа о мртвом љубавнику, у оба случаја. Како се радња креће у два супротна смера, естетска реакција читаоца неодлучно лута између две равни, меланхолије и усхићења. Уметничко значење *Повареџе* које извире из потенције трагичног тривијализовало би се до примитивности у покушају да се трагични смисао подвргне психолошком упрошћавању. Примера ради, свођењем на претпоставку да је Јурета или, још озбиљније, читалац дужан да научи шта је покорност бојској вољи и прихвати измирење са губитком. То тешко да може потрести читаоца, као што чини *Повареџа*⁶⁸. Предосећање трагичног у књижевном делу често се, а у овом случају засигурно, налази у двострукости истовременог афекта туге и узбуђења, „трагике и сунца“.

У Матавуљевој балади о Ленори садржина и форма не допуњују једна

⁶⁸ Тривијализација трагичног смисла у баладичној приповеци била је неминовни усуд овог жанра у српској књижевности. Фактори који су прекратили судбину баладичног сижеа седамдесетих година 19. века, пише Д. Иванић (1976: 156), били су: прихватање илузије усмености (сказ), укључивање тенденциозности и дидактике (несрећа младих и трагична судбина као резултат погрешног васпитања), промена социјалног контекста (сеоска средина) и новелизација баладичног сижеа (прозаизација трагичних околности, тј. судбину замењују тренутне околности). Опасност да се баладична нота *Повареџе* тривијализује вреба из последња два фактора, промене социјалног окриља и прозаизације трагичних околности.

другу; напротив, форма ратује са садржином и на крају је савлађује. Традиционална естетика водила се управо супротним схватањем уметности о складу форме и садржине као предуслову лепог књижевног дела у којем форма допуњује и илуструје садржину. Али понекад то може бити највећа заблуда, јер се у тој дијалектичкој противречности садржине и форме налази, рекло би се, прави смисао естетске успелости (Виготски 1975: 205). Тај чудан закон *Поваретје*, за коју је Ј. Скерлић суверено тврдио да би „сама за себе била довољна да створи име једноме писцу“, погођен је речима Фридриха Шилера о деловању уметничке, особито трагичке форме: „Дакле, права тајна уметности мајстора састоји се у томе да формом уништи садржину: и победа уметности, која потискује садржину и влада над њом, утолико је већа што је величанственија, привлачнија и заводљивија садржина сама по себи, што се више она својим деловањем истиче у први план, или пак што је више гледалац склон да се препусти садржини.“ (Шиллер 1957: 326). Уколико се отргнемо од заводљиве садржине и њених меланхолично-ведрих осцилација и дозволимо естетичкој форми *Поваретје* да нам се обрати, сазнаћемо да су „сузе и смех, са естетичког становишта, превара“:

„Не само што је жалошћење и радовање над људским судбинама које једно уметничко дело приказује или приповеда ствар која се веома разликује од истинског уметничког уживања, већ је заокупљеност људском садржином дела у начелу неспојива са естетичким уживањем као таквим“ (Отега и Гасет 2007: 43).

ЛУТАЈУЋИ СИЖЕ (*НАУМОВА СЛУЋЊА*)

У први мах *Наумова слућња* (1907/1908) из круга београдских прича Симе Матавуља оставља утисак наративне целине која не захтева подробну анализу, но, управо илузија лакоће ствара додатне потешкоће у разумевању. Парадокс је у томе што се лакоћа *Наумове слућње* постиже вишестепеним усложњавањем структуре приче. Комплексност структуре *Наумове слућње* пропорционална је сложености садржаја који се њоме преноси, а коју (не)поетски језик није у стању да изнесе, јер садржина превазилази могућност кохерентне вербализације. Наиме, испод илузије о потпуној семантичкој прозирности *Наумове слућње* сакривен је цитат који знатно отежава рецепцију приче и захтева активирање три интерпретативне стратегије: метатекста, приповедног идентитета и сиженог пространства.

Метатекстуални ниво у *Наумовој слућњи* препознаје се у причи о руском обућару, коју Фросина чита из старог броја *Цариградској власника* неуком Науму Крстићу. Иако Матавуљ не наводи ни наслов ни аутора приче, реч је о уметничкој параболу *Зашто људи живе* Лава Толстоја из 1881. године⁶⁹. Прича

⁶⁹ Прича је објављена код нас под насловом „Шта држи људе: приповетка Лава Толстоја“, *Рајтарке : књижице за поучу и забаву*, књ. 8, с руског превео М. П. Туторов.

Зашићо људи живе представља први у низу Толстојевих књижевних текстова објављених после четворогодишње паузе коју је изазвао душевни слом 1877. године и који је у корену изменио пиščев поглед на свет. Причу је Толстој за-сновао на интернационалном сижеу о праведнику и кажњеном анђелу који се спустио међу људе у лику скитнице, не би ли искушао човекову љубав према Богу и према људима. Интернационални сиже о анђелу у човеколиком обличју луталице први пут се, колико је познато, појавио у зборнику текстова светих отаца, монаха и пустињака *Aprophthegmata Patrum* из V века, у средњем веку се појављује у фаблиоима из XII века. У зборнику поучних прича и житија светих, познатим под називом *Пролої* (такође и *Синаксар*) легенда је названа *О божјим судовима који се не преиспийју*⁷⁰, а потом се легенда појављује у латинском зборнику новела *Gesta Romanorum*. Поједини мотиви из тог сижеа постоје у *Сћаром завейу*, *Талмугу*, *Курану* и арапским причама из *Хиљагу* и *јегне ноћи*. Тим путем, преко Византије, лутајући интернационални мотив о кажњеном анђелу стигао је у Русију. У руској књижевности у XVII веку неколико прича из латинског зборника постало је саставни део народних прича и руског фолклора. Легенду о анђелу који је сишао на земљу Толстој је први пут чуо од олонецког сељака и народног казивача В. П. Шчеголенка 1879. године. Причу *Зашићо људи живе* написао је 1881. године на основу усмене легенде *Архангел* коју је писац чуо од народног казивача, а која је забележена у зборнику А. Н. Афанасјева *Руске народне лејенге*.

Прештампаано из листа „Садашњост“, Вел. Кикинда: Накладна штампарија, 1890. Следећи податак наводимо више као куриозитет који није ни пресудан ни неопходан за разматрање порекла лутајућег сижеа, али није ни несувисао. „Одмах по доласку (на Цетиње, прим. аут) он је уз два-три Руса и више Црногораца руских васпитаника почео да учи руски језик и убрзо имао прилично успеха“, бележи Латковић. „Заиста, кад бих само с тога био захвалан Цетињу имао бих зашто“, навешће у *Биљешкама једної љисца*. Када је постао престолонаследников васпитач, Матавуљ је добио на располагање богату дворску библиотеку, где је између осталог могао наћи савремену руску и француску периодику, а већ тада је знао и немачки језик. Из рукописа *Биљешака* види се да је руске и иностране новине читао често на дохват и у двору те је могао у стопу пратити савремену европску књижевност, а српску још лакше, будући да је дворска библиотека примала издања обе наше академије и Матице српске, што је све прегледао, неретко дискутујући о прочитаном са Л. Костићем. Љубомир Јовановић, који је као Матавуљев пријатељ то могао знати, тврди да је на Цетињу много читао „и класичаре и романтичаре и натуралисте и декаденте“ па чак „и саму црквену књижевност средњег века“. Са руским научником П. А. Ровинским, одличним педагогом и васпитачем напуштене деце у Русији, који је у исто време био на Цетињу, Матавуљ је био добар пријатељ. Ровински је, разуме се, познавао руску књижевност, сам је писао, а Матавуљ управо у то време учи руски и чита руске писце (Латковић 1940: 42-43, 48).

⁷⁰ Легенда објашњава зашто „добри и праведни Бог“ допушта страдања и смрт невиних људи: све што човек види као зло, на крају се преобраћа у добро. Ову мисао је Толстој исказао у раној причи *Луцјерка*, док у причи *Зашићо људи живе* идеја о божјем промислу ипак нема централно место.

У причи *Зашто људи живе* приказана је безнадежност и материјална беда породице обућара Семјона, која упркос свему слави љубав према људима и Богу. Обућар и његова жена, остајући само са комадом хлеба, без новца и зимске одеће примају код себе архангела Михаила који лута у обличју голог скитнице Михаила. Архангел Михаило, који се успротивио божјој вољи, одбијајући да узме душу мајци на самрти и тако осуди тек рођене близнакиње на неминовну смрт, подлеже божјој казни и силази међу смртнике не би ли сазнао одговор на три питања: „Шта је у људима“, „Шта није дато људима“ и „Зашто људи живе“⁷¹. Прича се окончава параболом из првог писма апостола Јована, при чему се у Толстојевој причи Јованово епифанијско откриће обзнањује без реторичке маске. Прича-парабола *Зашто људи живе* припада циклусу о праведницима, који је саставни део Толстојевих *народних прича*⁷². Народне приче утемељују Толстојево схватање праведништва и врлине које се оспољавају у служењу ближњима, а чисто духовно служење Богу и људима (у виду монаштва, ходочашћа и сл) за Толстоја је неприхватљиво. Многи проучаваоци Толстојевог дела установили су да се пишчева религија у његовим народним причама своди на етику, на манифест добрих дела, а В. Б. Ремизов их је назвао *савременим нерелигиозним параболома*. За Толстојеве праведнике из народних прича божја правда је остварљива на земљи и није јој потребан Бог, у суштини она је имала атеистички карактер.

Аналогно појму библијских праведника тумачи Толстојевог дела говоре о ликовима ауторских (текстуалних) праведника који у његовим народним причама егзистирају у оквирима хоризонталног, дводимензионалног пространства које укључује време и простор, док ликови праведника у његовим раним делима (на пример, *Детињство, дечаство, младост*) и ликови ауторских праведника из 1860-их и 1880-их година егзистирају на небеској вертикали, у тродимензионалном пространству које осим временско-просторне хоризонтале укључује унутрашњу, психолошку дубину и духовно-мисаони капацитет јунака.

У својим причама Толстој је често прибегавао ликовима филантропа који

⁷¹ У чланку *Шта је религија и у чему је њена суштина?* у својству одговора на питање може ли разумни човек да да коначно решење на сва важна животна питања, Толстој наводи легенду о анђелу који је сишао на земљу у породицу која живи у страху од Бога, и убио дете у колевци. Када су га питали зашто је то учинио објаснио је да би дете постало највећи злочинац и донео би несрећу породици. Према хришћанској традицији понашање човека је предодређено, детерминисано вољом Бога, провиђења. Илустрација те тезе јесте легенда о анђелу која постоји у фолклорној традицији, Волтеровом *Задију* и Толстојевим причама *Молишва* и *Зашто људи живе*.

⁷² О интерпретацији *Наумове слишње* из перспективе једне друге Толстојеве народне приче, *Где је љубав иу је и Бој* в. студију Д. Вукићевић (2014: 307-322) у којој ауторка тумачи приповетку унутар жанровске оптике календарске пучко-побожне и легендарне приче. О експанзији Толстојевих религиозно-педагошких прича у српској периодици в. и Т. Јовићевић „Учитель из Јасне Пољане: двоструки књижевни живот Лава Толстоја“ у: *Књижевности и новинарство у (посл)реализму*. Београд: ИКУМ, 2013.

не поседују дар духовне љубави према свим људима. У причи *Зашто људи живе* главни јунак обућар Семјон, без обзира на то што је предочен као одговор на насловно питање (људи су живи због љубави према ближњима) не носи у себи способност да воли „и гладне и сите“. К. Н. Леонтијев у књизи о Толстоју и Достојевском *Наши нови хришћани, Толстој и Достојевски* (1882) примећује негостопримив, чак злобан порив у реакцији Семјона и његове жене на богаташа који је дошао код њих са наруџбином. Њихова љубав се показује једностраном и усмереном предрасудама, наклоњеном једино сиромашнима. У томе се налази први моменат идентификације који је Матавуљевог јунака навео да се поистовети са ликом руског обућара. Толстојева парабола коју Матавуљ дискретно укључује у *Наумову слушњу* сугерише транспозицију лутајућег сизеа о атеистичком праведнику Семјону у причу о гордом праведнику Науму и његовом испуљењу.

У први мах, лик Наума Крстића подсећа на тип јунака-праведника кога одликује низ препознатљивих карактеристика: смирење, скрушеност, спољашња скромност и неприметност, посвећеност, жртвовање за ближње, толеранција, хришћански морал. Међутим, „праведан“ живот Наума води у гордост, самоузношење које се осећа у Наумовом односу према околини, првенствено према неименованом младићу. Иако хришћански дух прожима посебно позна Матавуљева дела, очигледно је да пишчеви назори нису засновани на религиозно-мистичкој основи, већ на емпиријско-рационалистичком мишљењу које је било плод епохе ванрелигиозног, отвореног, незавршеног, тражећег сазнања, писао је И. И. Виноградов. У Матавуљевом (као и у Толстојевом) позном прозном делу нема прописног религиозног надахнућа, нема Бога, постоји само вера која има социјални смисао и задатак да одговори на питање *зашто људи живе*. У *Наумовој слушњи* се осећа ауторово нехришћанско поимање љубави, самовољне, чисто утилитарне, неусмерене, у којој нема љубави према Богу и цркви, како је држао К. Н. Леонтијев.

Метатекстуална структура *Наумове слушње* захтева, даље, образложење генолошког аспекта Толстојеве и Матавуљеве приче, тј. двају текстова у *Наумовој слушњи*, будући да је основни механизам по којем функционише „текст у тексту“ принцип огледала. Жанровске особености које одликују причу *Зашто људи живе*, као и све приче из циклуса народних прича, укључују:

1. усвајање фолклорне традиције легенди, билина, беседа, бајки, повести и прича;
2. коришћење параболе у формирању структуре народних прича;
3. композицију народних прича која укључује двопланску структуру: алегорија (наратив) + хришћанска аксиоматика (императив) аналогна структури канонских и библијских прича (алегорија + тумачење).

Основни приповедни поступак у причи *Зашто људи живе* је алегоријско осмишљавање хришћанских начела унутар којег се мешају жанровске доми-

нанте народних прича и параболична форма приповедања. Новозаветни императив је изражен у форми цитата-епиграфа из *Прве посланице* апостола Јована (III, 14, 17, 18; IV, 7, 8, 12, 16, 20), а на композиционом плану етички императив се јавља као саставни део наратива. Сижејна схема те Толстојеве приче садржи три елемента: живот јунака у хришћанском духу – духовно просветљење – хармонизација стварности. Када је реч о јунацима Толстојеве приче, разликују се функционализовани јунаци: сакрални јунак (арханђел Михаило) који догађајном следу и поступцима других људи даје предзнак и суд у духу хришћанске аксиоматике, он поседује фантастична својства, чудотворне силе, носилац је истине која је неопходна духовном узрастању профаног јунака, јавља се у функцији помоћника, вође који профаног јунака усмерава на путу ка просветљењу. Профани јунак (обућар Семјон) пролази пут од незнања ка богоспознању, а понашање у хришћанском духу има пресудну улогу на том путу спознања. Јунаке приче *Зашто људи живе* одликује ограниченост и упрошћеност карактеризације, одсуство опширних описа унутрашњих стања јунака, одсуство приповедања о историји душевног стања јунака. У центру пажње у народним причама није унутрашњи свет човека са свим његовим противречностима, већ хришћанско понашање, те отуд потиче и тежња ка схематизацији јунака.

Жанровски и композициони план *Наумове слушање* свакако се разликује од Толстојеве приче. У *Наумовој слушању* не постоји алегоричко-параболична форма приповедања, хришћанска аксиоматика и етички императив нису структуралне доминанте те, сходно томе, не постоји тенденција ка обликовању структуре библијских прича о праведницима. Сижејна схема *Наумове слушање* у први мах подсећа на Толстојево тропланско начело. Наум се, истина, уклапа у функционализацију профаног јунака који прелази пут спознања и покајања, међутим, неименовани младић који тражи посао од Наума нема функцију сакралног јунака (помоћника) који би својим фантастичним својствима помогао духовном просветљењу профаног јунака Наума. Ту функцију сакралног помоћника у Матавуљевој причи преузима метатекстуални елемент – прича из *Цариградској власника* коју Фросина чита болесном Науму. Када је реч о поступку карактеризације, Матавуљ не преузима Толстојев схематизам и упрошћеност јунака који су лишени унутрашње дубине, јер супротно техници руског писца у народним причама, Матавуљ претендује на психолошку карактеризацију јунака, а не на илустрацију хришћанског императива.

Шири поетички план Толстојеве и Матавуљеве приче заснива се на синтези реалистичке поетике и тенденције ка модернизацији приповедања, али истовремено фолклорну фантастику својствену легендама и усменим приповедним формама Матавуљ замењује нуминозном мотивацијом и психолошком фантастиком. На сижејно-композиционом плану синтеза поетичких модела код Толстоја формира двопланску структуру у којој се разликују стварносни (реални) приповедни ниво и идеални ниво (чуда, магични преображаји, трансфигу-

рације, итд). У *Наумовој слушњи*, са друге стране, изостаје други сужејни план који би омогућио хармонизацију стварности и потпуни духовни преображај Наума. Матавуљ није писао *Наумову слушњу* са намером да обликује алегориско-параболични приказ једне хришћанске заповести (иако се она налази у подтексту⁷³), те из тог разлога изоставља све елементе те врсте из приче *Зашто људи живе*: пренебрегава новозаветне елементе формулисане у виду мотива, симбола, етичких императива, цитата, алузија, параболичних јунака, као и ниво организације поетског језика (ритмизација прозе, инверзије речи, религиозна лексика). Сви поменути елементи који припадају библијској традицији били би сувишни у *Наумовој слушњи* јер, упркос спознању греха и покајању, преображај профаног јунака, Наумово духовно просветљење на приповедном плану не постоји.

Толстојева прича коју Фросина чита болесном Науму преузима функцију сакралног јунака, будући да садржи све што је профаном јунаку потребно за духовни преображај. Наиме, када је реч о хронотопу, у причи *Зашто људи живе* постоји просторно-временска двопланска структура: реални, свакодневни живот и идеални, ванвременски и ванпросторни свет. Други план хронотопа, који је неопходан конституент у преображају Матавуљевог профаног јунака, укључује се у приповедање метакњижевном интервенцијом писца: позивањем на Толстојеву параболу којом Наум догађајима из свог свакодневног живота придаје виши и универзални смисао. Такав однос између појаве непознатог младића и значења које му Наум придаје лишен је – према начелима жанра параболе изложеним у Хегеловој *Естетички* – поливалентности симбола, тј. за читаоца који препознаје причу из *Цариградској гласници* лик младића не може симболизовати било кога, само Христа или арханђела, Христовог гласника.

Жанровски еталон – који се у параболу увек заснива на поетици библијских параболу, уз поетику средњовековних дидактичко-алегориских прича – Матавуљ уклања из *Наумове слушње*, притом одбијајући жанровску норму параболу по којој јунаци по правилу немају истакнуте спољашње црте и не подлежу карактеризацији. *Наумова слушња* очигледно не одговара жанровским нормама параболу, а разлог томе је лутајући суже о анђелу који би, укалупљен у жанр „савремене нерелигиозне параболу“, приповетку затворио према „вантекстовној семиотици културе“ (Логман), по узору на Толстојеву причу-параболу, које су попут фолклорних текстова, у том смислу потпуно непропустљиве. Ипак, није искључено одређење Матавуљеве приповетке као жанровске варијанте (Толстојеве) параболу са којом дели:

⁷³ „Ми знамо да пријеђосмо из смрти у живот, јер љубимо браћу; јер ко не љуби брата остаје у смрти“ (I посл. Јован. III, 14).

„Који дакле има богатства овога свијета, и види брата својега у невољи и затвори срце своје од њега, како љубав Божија стоји у њему?“ (III, 17).

„Ако ко рече: ја љубим Бога, а мрзи на брата својега, лажа је; јер који не љуби брата својега, кога види, како може љубити Бога, кога не види?“ (IV, 20).

1. сугестивну параболу интонацију;
2. једноставност синтаксе;
3. сажетост и лаконичност исказа;
4. алегоријско, трополошко и анагогијско тумачење које се уздиже над дословним смислом конкретне приповедне ситуације и
5. суспрезање дескриптивних и реторичких декорација. У *Наумовој слушњи* предмети се помињу само по неопходности, нису објекти екфазе која би била сама себи циљ⁷⁴.

Такође, у *Наумовој слушњи* наратив није утемељен на заплету, на проблему који би покренуо психолошку драму јунака, не постоји неусаглашеност јунака и окружења, не постоји нарушавање позитивног начела ни кризна ситуација из које би се конституисао нови легитимни поредак живота или која би била окончана трагичним врхунцем. *Наумова слушња* има стога сличности са наративним устројством мита или параболе, жанровима у којима сиже, више него мотивација јунака, руководи јунаковим делањем. Не зна се ништа о Наумовом психолошком стању, жељама, сумњама, душевним превирањима или мисаоним уображењима. Чини се да је Матавуљев јунак више функција у сижеу него што је носилац своје судбине. Међутим, ако се допусти претпоставка да је *Наумова слушња* жанровска варијанта параболе, треба нагласити да она, за разлику од *Пилијенде*, на пример, не обухвата историјску динамику ове жанровске појаве.

Метатекст *Наумове слушње* је Толстојева параболола у којој је приповедање другостепено, уместо радње и разрађених карактера јунака акценат је стављен на паралелу између конкретног примера човековог понашања и општељудског понашања, а свакодневни догађај служи само као пример који илуструје парадигматичан случај (*exemplum*). Другим речима, паралелом коју Матавуљ користи појединачни Наумов случај Толстојева параболола осветљава, при чему се Наумовој партикуларној приватној судбини придаје парадигматично (трополошко и/или анагогијско) значење и рефлексивна пуноћа, који су, са друге стране, врло проблематични. Иако у *Наумовој слушњи* проблем духовног преображаја јунака постаје најважније организационо начело сижеа, Наумово духовно и религиозно узрастање не носи ни космолошки карактер (сагледавање човековог живота у оквирима васељене) ни етичко-религиозни садржај, тј. морално прозрење. У *Наумовој слушњи* телесна смрт није приказана као прожимање личног начела са свеопштим, није „буђење из сна“, из заблуда и лажи, Наумова смрт није, дакле, оријентир сижејног тока, није тачка кулминације према којој је приповедање усмерено. За разлику од Толстојевог јунака Ивана Иљича, на пример, Наум не стиже да одбаци дотадашњи егоистички однос према животу, његова трагедија није ни стигла да се оконча у спознању које би освануло у моменту смрти. Смрт Матавуљевог јунака само је принудно

⁷⁴ С. С. Аверинцев је одредио параболу као жанр у којем је одсуство дескрипције, иначе својствене уметничкој прози, поетичка доминанта.

приповедно решење за које се Матавуљ одлучио, не желећи да приказује агонију духовне растрзаности или религиозни слом, тј. одбацује све што би било Толстојево наслеђе и присваја поетику сугестије. Наум је јунак са скривеним језгром, унутрашњом суштином која се не приказује у сусрету са смрћу или било каквим ограниченим животним избором, као код Толстоја.

Увођењем Толстојевог параболе у *Наумову слушњу* Матавуљ је покренуо ефекат пертурбације, будући да парафраза приче *Зашто људи живе* повећава унутарсижејне могућности Матавуљевог приповетке. Као што се било који детаљ или сплет околности из живота уздижу до нивоа сижејног елемента, стварајући нове могућности у развијању догађаја, тако Толстојева прича има функцију вансижејног елемента, односно једног детаља из живота (из „вантекстовне семиотике друштва и епохе“) ⁷⁵ који добија сижејну функцију. Превод приче *Зашто људи живе* из старог примерка *Цариградског власника* који Фросина чита неуким Науму има функцију метатекста који учествује у образовању сижеа *Наумове слушње*. У том односу једног елемента друштвене семиотике – примерка *Цариградског власника* – и текста показује се сав значај Бахтиновог концепта хронотопа. Према Толстојевој параболи *Наумова слушња* успоставља амбивалентан однос. Са једне стране, Матавуљ гради приповетку на лутајућем сижеу о анђелу у људском облику, али истовремено одбацује готово све жанровске норме параболе, народне приче и приповести.

Структура Толстојевог приче одликује се једноставношћу и шематизмом, она има затворени карактер када је реч о узајамном односу са светом вануметничке стварности. У Толстојевој причи са фолклорном основом проповска функција „победе“ јунака Семјона представља само једну од варијаната лутајућег сижеа о анђелу. У жанру приповетке, с друге стране, све варијанте једног лутајућег сижеа постају сасвим нови сижеи по принципу „романизације“ жанра (М. Бахтин; Ј. Лотман). *Наумова слушња* стога није варијанта фолклорног интернационалног мотива о праведнику и анђелу, већ сасвим нови сиже, који је од фолклорно-библијског сижеа преузео само два елемента: наговештај сакралног јунака (Христа) и анагнорисис профаног јунака (Наума), док су сви остали елементи фабуле (разлог пада арханђела, преображај фантастичног бића у људско биће, кушање профаног јунака-праведника, илустрација аксиолошких императива, филозофија провиденцијализма) пос-

⁷⁵ *Цариградски власник* је био недељник који је излазио у Цариграду током петнаест година од 1895. до 1909. године. Био је доступан читаоцима у Турској, Србији, Црној Гори, Далмацији, Славонији, Хрватској, Русији, Бугарској, Грчкој и Енглеској. У листу су објављиване вести из политике, образовања, науке, разне занимљивости из света, огласи, а поред актуелних информација лист је имао и књижевни подлистак у оквиру кога су објављиване српске народне песме, поезија и проза српских аутора и преводи књижевних дела страних аутора. Скренули бисмо пажњу овом приликом на један занимљив податак. Трећа редакција приче *Ускрс Пилипа Врлеше*, именован *Воскресење Пилипа Поздраја*, објављена је управо у *Цариградском власнику* 1901. године.

тупком парафразирања Толстојеве приче изостављени из *Наумове слушње* у потпуности.

Уз помоћ метатекстуалне споне са Толстојевом причом *Зашићо људи живе* Матавуљ трансформише лутајући сиже са намером да га одвоји од инваријантног фолклорног стожера и да му да аутономно уметничко значење. Другим речима, метатекстуална структура открива у приповеци неспорне назнаке модерности, док би интертекстуална структура – која би подразумевала уметничку интерпретацију библијског текста по принципу примењеном у *Пилипенди* и/или реализацију варијанте фолклорног сижеа по принципу примењеном код Толстоја – водила регресији ка поетици Матавуљевих раних приповедака. Прикривени однос између наратива *Наумове слушње* и лутајућег сижеа о анђелу и праведнику се може изоштрирати уз помоћ појма „сижејног пространства“ (Ј. Лотман): инваријантни фолклорно-библијски сиже је свеукупност свих текстова, жанрова, свих „могућих сижеа који још никоме нису пали на памет“, а у *Наумовој слушњи* се реализује један од могућих сижеа (не варијанта сижеа), уз помоћ метатекстуалног сегмента који организује приповедање тако што искључује једне сижејне могућности (параболе и фолклорне приче) и стимулише друге.

Основно питање које покреће *Наумова слушња* јесте проблем такозваног „приповедног идентитета“⁷⁶ које се разрешава када запитаност над властитом егзистенцијом (*зашићо људи живе?*) добије одговор у причи о личној историји (у својству *historia rerum gestarum*) и сећању на лични живот (у својству *res gestae*) (Ковалев 2010: 295). Приповедање као најважнији начин овладавања временом пружа могућност да човек перципира себе у трећем лицу (Р. Барт; П. Рикер; В. Шмид) и да свет види у његовом сижејном (догађајном) аспекту (Ј. Лотман). Када је потребно наративизовати догађајни аспект властитог живота чак се и човек који ништа не чита или не уме да чита често налази у ситуацији да ствара фикционалне наративе. Стварање наратива на основу властитог животног искуства усмерено је потребом да се живот укључи у ширу друштвену историју, у причу, на тај начин индивидуално искуство постаје сврсисходно и разумљиво.

Не постоји други начин да се опише проживљено време осим у форми наратива. Не постоје друге темпоралне форме које могу пренети доживљај времена нити ухватити смисао проживљеног времена: ни форме календарског времена, ни периодична или циклична секвенца, како је са сигурношћу утврдио Пол Рикер. Хроника догађаја из Наумовог живота добија значај тек када се укључи у наратив: пошто Матавуљ не приказује Наумов животни пут, будући да је то пут „праведника“ који наизглед није грешио, али није имао ни велике подвиге и излете из просечног живота, не постоје садржаји који претендују на општељуд-

⁷⁶ Термин је формулисао Пол Рикер: „Под приповедним идентитетом разумем форму идентитета којој човек може прићи посредством приповедне делатности“. (Рикер П. „Повествовательная идентичность“, *Герменевтика. Етика. Политика*: Московские лекции и интервью, Москва, 1995, 19-37).

ску универзалност, те не постоји ни приповедни потенцијал. Зато није могуће остварити сједињење фабуне и сужеа, онако како се сједињују *савремени скандал* и *ванвременска тајна* (в. Керmode 1979). Лик праведника или идеалног јунака није природен реалистичкој књижевности јер се у приказивању овог типа јунака игнорише тежак пут борбе са самим собом и са животним околностима зарад идеала, због чега су ликови праведника углавном схематизовани. Дакле, заплет у *Наумовој слушњи* не постоји јер је протагониста, условно речено, праведник у профаном смислу кога не одликује изнимни подвиг.

Наративизација је у *Наумовој слушњи* двојака: Наум своди властито постојање на предмет сазнања, али истовремено долази у стање отуђености од личног живота. За стварање наратива неопходна је промена становишта, тј. поглед из перспективе другог лица – на пример, из угла Толстојевог јунака Семјона са којим се Наум идентификује. Наратив као и свака друга репрезентација претпоставља да човек постаје неко други у односу према себи, из чега неминовно произлази тренутак отуђења. Прича из *Цариградској власника* наводи Наума да туђе искуство у тексту доживи као своје али истовремено и своје као туђе искуство. Пошто исприповедана историја о обућару Семјону, кога је походио арханђел Михаило, нема именованог адресата, рецепција Толстојевог наратива дозвољава Науму да своје индивидуално искуство преведе на језик туђег искуства, чиме Наум – симулирањем туђе тачке гледишта – објективизује свој животни пут све до преломног сусрета са непознатим младићем. Наум је јунак коме су ускраћени сви видови фикционализације тј. наративизације сопственог живота у форми приповедања о себи (аутобиографском, дневничком, мемоарском, епистоларном, исповедном, дијалошком, итд.). Само прича коју је задржао у сећању, наратив о обућару Семјону и арханђелу кога је обућар удомио, чини могућим наративизовано сазнање о њему самом (без туђе перспективе наратив је немогућ) а животним догађајима до сусрета са младићем даје дубљу перспективу.

Поистовећивањем са књижевним јунаком из руске приче Наум успева да наративизује свој живот, удаљавајући се од њега, ступајући у однос према себи не као учесник, већ као посматрач. На приповедном плану Матавуљ изоставља наративну репрезентацију најважнијих представа о Наумовом животу које би се потом декларисале са одређене тачке гледишта. Као замена стандардног приповедног поступка (форма исповести у првом лицу) користи се поступак репродуковања (парафраза и аналогија) наратива Толстојеве приче, којим се Наумова прошлост преображава у текст, у информацију коју он може разумети. Упркос томе што наратив Толстојеве параболе није стварност већ језичка конструкција, знак одсуства стварности, причу о руском обућару Наум не доживљава као посредну карику између себе и своје прошлости, већ као транспарентан знак стварности. Разлог томе није Наумова неукост, већ Матавуљева литерарна трезвеност којом је препознао иманентно својство народних прича Лава Толстоја.

Наиме, тражећи нова поетичка решења и одбијајући уметност *fin de siecle* Толстој је, у време успона реалистичког романа крајем XIX века, трагао за новим поетичким решењима. У позном стваралаштву Толстој се ослобађао својих претходних естетичких назора, те је књижевно дело 80-их и 90-их година за њега представљало средство достизања моралне правде, и етички моменат је морао у једном тренутку превагнути над естетским. Врхунско дело настаје, сматрао је Толстој, када сазре висока морална свест писца, стога је одступање од естетског савршенства у његовом позном делу пратила тежња да етичка идеја и религиозно епифанијско присуство постану што транспарентнији. Та врста „естетског аскетизма“, како каже Е. Н. Купрејанова, одразила се у уверењу да задатак уметности није подражавање стварности, већ оваплоћење истине. За позног Толстоја речи више нису биле оруђе стилског уобличавања света, оне су добиле вредност саме стварности. Толстој више није тежио изображавању стварности, већ стварању стварности, хтео је да укине дистанцу између живота и уметности, између категорија *factum* и *artefactum*. Према речима Ромена Ролана, Толстојеве народне приче су јединствене по својој врсти јер су више од књижевности. „Читајући ове приче“, каже Ролан, „ко мисли о књижевности?“ Из таквог естетичког преврата проистекла је прича *Зашто људи живе* а након ње двадесет једна народна прича, и свака од њих је блистав образац моралности на делу. Након преврата 80-их година Толстој је писао по образцу из којег је избацио све сувишне подробности и стилско-реторичке украсе, оставивши једино језгро моралне поуке која делује на читаоца у својој нескривеној једноставности разумљивој свим људима. Ту се налази експлицитна наративна спона са *Наумовом слушњом* у којој, пре него што ће парафразирати причу из *Цариградској власника*, приповедач констатује: „Прича беше проста, приступачна и дечјој памети“.

У формирању Наумовог „приповедног идентитета“ посебну улогу има наратив Толстојеве приче који влада великом снагом уопштавања и контекстуализује Наумову појединачну историју у један културни мит. Управо Толстојева фолклорно-библијска схематизација повезује у једну целину низ разнородних животних догађаја из Наумове предисторије на које се Матавуљ, као на потенцијалне сижее, не осврће. Очеvidна је сугестивна снага Толстојеве кратке историје која обједињује цео Наумов живот. У њој се најбоље осећа процес преображавања Наумовог живота у текст, стварање јасне слике која одједном, без сувишних детаља и дигресија, помаже Науму да ухвати велики временски одсечак свог живота. Снага кратке приче коју му Фросина чита лежи у степену идентификације: пошто је реч о туђем, Семјоновом животу, Наум инстинктивно примењује дати принцип схематизације (профани јунак – сакрални јунак – покајање и духовни преображај) на себе. Наратив Толстојеве приче је посебно ефектан јер делује на Наума својом финализацијом – Науму пружа могућност да види из другог угла оно што је у суштини немогуће видети: живот у целини, живот као завршен процес. Окончање историје о руском обућару и арханђелу

Михаилу има у Наумовој стварности адекватну аналогију у мотиву смрти. Крај Фросининог читања и Наумова смрт повезани су чињеницом да су категорије *factum* i *artefactum* изједначене у причи Лава Толстоја, живот и књижевност се више не разликују, те крај текста о руском обућару резултира часом смрти Матавуљевог грешника Наума.

Наумова слушња је структурирана на:

1. схематизованом наративу који попут мита организује пространство културе и људског искуства,

2. имплицитно подразумеваном пуном тексту Толстојеве приче коју Матавуљ свакако не преноси у целини и

3. препричаној верзији догађајне схеме приче *Зашто људи живе*.

Друга два елемента приповедне структуре односе се као развијена и неразвијена варијанта једног истог наратива о искупљењу грешника посредством сакралне димензије. Наративи, било да су фикцијског или аутофикцијског карактера, у животу фигурирају у препричаној форми јер се у наративизацију увек укључују ванфабуларне компоненте које постају важни узрочни фактори догађаја. Другим речима, наратив приче *Зашто људи живе* за Наума нема фикцијску већ аутофикцијску вредност. Међутим, наратив Толстојеве приче није наведен у целини, већ у форми препричане кратке верзије Толстојеве параболе, при чему Матавуљ прибегава једној мистификацији: препричану верзију ставља под знаке навода и на крају користи специфичан интерпункцијски знак (три тачке) тако да читалац има утисак да чита причу о обућару из Русије у оригиналној верзији, а притом оставља читаоца у незнању, будући да не наводи ни наслов ни аутора приче, све са намером да се и читалац и јунак оставе у заблуди да је у питању стварна животна историја неког руског занатлије, а не ауторска, фикцијска обрада архисижеа.

Препричавање Толстојеве приче није упрошћавање или дисторзија, већ замена оригиналног текста варијантним текстом, у чијој се основи налази асимилација стварности јунака Наума и њене наративизоване варијанте, тако да се дешава неочекиван приповедни обрт: уместо да наративизује историју свог јунака кроз једно од могућих приповедних решења (унутрашњи монолог, доживљени говор, објективно приповедање у трећем лицу, сказ итд) Матавуљ парафразира Толстојеву параболу, а препричавањем, уместо репродуковањем текста од речи до речи (или анализирањем), изворни Толстојев текст добија атрибуте стварности, и на тај начин Наум (али и читалац) упада у замку: покушавајући да пропрати шта се заиста десило у тексту о руском обућару, Наум несвесно игнорише текстуалну природу наратива и на тај начин успева да оствари „приповедни идентитет“ упркос томе што је лишен способности монологизације властитог искуства – било кроз унутрашњи глас, било кроз читалачку емпатију (Наум је неписмен и никада није прочитао причу о руском сељаку и архангелу Михаилу). Парадокс препричане варијанте приче *Зашто људи живе* је у томе што је то форма текстуалне деривације чији је резултат нови текст,

који се изједначава са стварношћу. У препричавању Толстојеве приче Матавуљ циљано игнорише елементе симболизације, библијску метафорику наратива која ствара границу између спољашње догађајности и унутрашње реалности текста и тиме је подражавалачки саоднос између линије Наумовог живота и линије Толстојевог наратива доведен до инверзије: књижевност више не подражава живот, већ живот подражава књижевни наратив.

Основно начело организације наративног пространства у *Наумовој слушњи* представља унутрашњи метатекст. Толстојева прича у *Наумовој слушњи* има функцију „текста у тексту“ који је, према Лотмановим речима, одломак текста који се, истргнут из свог контекста, механички преноси у друго смисаоно пространство. Међутим, метатекст није уведен са намером да се у текст укључи одређена интерпретација Толстојеве приче, нити да се разоткрије иманентна поетика Матавуљевог стваралаштва. Метатекстуални аспект *Наумове слушње* даје приповеци нелинеарну, виртуелну димензију, јер Толстојева прича понавља линеарно распрострањавање текста *Наумове слушње*. Ипак, у *Наумовој слушњи* метатекст није усмерен на Матавуљеву реч о Толстојевом тексту, те је виртуална димензија метанаратива ипак у другачијој функцији. Метатекстуална структура приповетке прави отклон од литерарности, тј. Матавуљ има намеру да *Наумову слушњу* постави као књижевно дело које се у чину савлађивања конкретне књижевне материје – Толстојеве приче – доживљава као сама ванлитерарна стварност, која при томе не престаје да функционише и као књижевно дело. Таква приповедна илузија је могућа захваљујући поступку „прекодирања“ фолклорне прозне структуре у нови стилски регистар који се препознаје у Матавуљевој парафрази. Са ауторске фиксираних тачке гледишта Матавуљ излаже један исти садржај лутајућег сижеа о анђелу и праведнику али користећи се двома стилским позицијама: фолклорном и реалистичком. Фолклорна стилска позиција има функцију *artefacta* а реалистичка функцију *facta*. Илузија да је Наумова животна линија део ванлитерарне стварности могућа је јер метанаратив, Толстојева прича, носи *sui generis* референтну функцију (ефекат „књижевност не подражава живот, већ живот подражава књижевност“). Истовремено, парафраза којом се Матавуљ служи је операција која ствара нови текст са другим потенцијалним значењима која Матавуљу дозвољавају још једну слободу – наинтерпретацију, као субјективно и произвољно разумевање текста које се препознаје у Наумовом емпатичком поистовећивању властите судбине са судбином руског обућара и лика непознатог младића са Христом.

„Текст у тексту“ је поступак утемељен, како сматра Лотман, на разлици у кодирању различитих делова текста, а прекодирање из једног семиотичког система у други представља основни генератор смисла. У том процесу прекодирања један од текстова добија одлике „повишене условности“. Смена „реалног“ и „условног“ карактера текста основна је функција метатекстуалног поступка у *Наумовој слушњи*. У причу о Науму укључује се део текста – Толстојева парабола – који носи свој код, те двострука кодираност текста Матавуљевог

приповетке води ка томе да се основно, примарно пространство текста, а то је прича о Науму и младићу, доживљава као „реална“. Одломак Толстојеве приче је не-текст, јер Наум ову параболу не доживљава као фикцију већ као фактички догађај који се десио негде у Русији. На метатекстуалном плану одломак (парафраза) приче укључује се у текст *Наумове слушње*, постаје њен део (преображава се у текст), али истовремено он трансформише текст Матавуљеве приче, преводећи је на други ниво организације. Толстојева прича, сасвим условно, понавља ситуацију коју је поставио Матавуљ и на тај начин „условност“ ове приче наглашава „реалност“ Матавуљеве приче. Реторичко сједињење „предмета“ и „знакова предмета“ у јединствену текстуалну целину ствара двоструки ефекат, наглашава истовремено и условност и стварносну аутентичност текста (Ј. Лотман). У *Наумовој слушњи* функцију „предмета“ (реалија узетих из реалног, а не ауторовог фикцијског света) носи текст из *Цариградској власника* који је у Наумово сећање урезан као документ о искуству непознатог руског обућара и чија се веродостојност не доводи у питање.

Међутим, структура *Наумове слушње* се још за један степен усложњава. Уз помоћ метатекстуалног нивоа прича о Науму и младићу у читаочевој перспективи добија предзнак аутентичности, али у Наумовој перспективи знак аутентичности носи прича о руском обућару и арханђелу. *Наумова слушња* се заснива на преплитању два самостална текста: један приповеда о догађајима који се дешавају у Београду почетком XX века а други о догађајима који су се у не тако блиској прошлости десили непознатом обућару у Русији. Текст о Науму поседује знаке „реалности“ и надовезује се на читаоцу познату и блиску савременост, док други текст све време оставља утисак „текста у тексту“ и тиме нас Матавуљ уверава да први текст има реалне денотате и то демонстрира, док други текст денотате нема. Наратив о Науму је презентован као стварност која се може видети („предмет“), а наратив о Семјону као прича која се слуша и чита („знак предмета“). Међутим, Наумова слутња да је видео Христа, и ауторово уздржавање од експлицитних или имплицитних коментара (потврде или оповргавања) те слутње доводе до тога да читалац посумња у „реални“ свет Наума и Фросине и да у њима препозна фантастику, а да „измишљеном“ свету приче из *Цариградској власника* припише атрибут аутентичности.

Парафраза Толстојеве параболе има две функције: 1. улогу смисаоног катализатора који је видљив у Наумовом преображају из праведника у грешника и 2. функцију Наумове исповести, будући да Наум интимно преживљава туђе (литерарне) психолошке манифестације као могуће варијанте реализације свог „ја“. Те манифестације у понашању Толстојевог јунака (препознавање сакралног јунака, анагнорисис, покајање) Матавуљ користи као форме Наумовог самоизражавања којима се замењују монолошки дискурзивни облици од којих би форма исповести у првом лицу била најприхватљивија. Наумово преживљавање искуства продуховљења и прочишћења кроз призму Толстојевог јунака Семјона је један од примера Матавуљевог фундаменталног поступка у

кругу београдских прича – тенденције ка утомљавању, сублимацији поетских информација. Та тенденција у *Наумовој слушњи* и другим београдским причама настаје када искуство (најчешће религиозно и онтолошко) не може да се интегрише у симболичко пространство језика. Наумово искуство анагнорисиса које не доспева ни до катарзичног ни до трагичног врхунца садржи „вишак значења“ које није транспарентно и измиче јасности и разумевању, јер се налази на граници између два онтолошка стања од којих ниједно није изведено до краја – трагичког сазнања и катарзе јунака. Наиме, у *Наумовој слушњи* не постоји позитивистичко-реалистички тип нарације, нема тежње ка освајању предметности материјалног света са циљем предочавања обиља детаља, подробности, перцептивне конкретизације, опипљивости којима се оваплоћује животно искуство. У причи, напротив, постоји замена номинације предметног света мистичким, сакралним смислом. Карактеристично је да се у Толстојевој причи *Зашто људи живе* библијски текст ослобађа своје тајанствене дубине и постаје упрошћени етички наук, док у *Наумовој слушњи* исти књижевни предложак добија атрибуте сакралнога, изражавајући многозначност и вишедимензионалност постојања. Док Толстој стреми тачности и објективности, тражећи једну јединствену варијанту приче, Матавуљ постојано изражава сумњу у такву могућност, њему је блиска естетика неизразивог, естетика симбола, којом се посредством текста смисао може наговестити, али не и јасно исказати.

Наративизација искуства посредством архисижеа о праведнику и арханђелу, преображеном у Наумовој свести у Христа, један је од најважнијих начина да јунак задовољи осећање властитог постојања, како каже М. Бланшо. Матавуљ није створио нов поетички модел, већ је остао у традицији старих сижеа, али је отишао корак даље у компресији наративне информације. До те мере интензивној да *Наумова слушња* „с том мучном музиком изузетне сажетости и продорности, делује као експресија безнађа после кога је могуће још само ћутање“ (Константиновић 1962: 7).

МЕТАФОРИЧКИ СИЖЕ (ПРИВИЋЕЊЕ НАШЕГ ЦЕНТЛМЕНА)

У приповеткама Симе Матавуља се, осим елипсе и контраста, може уочити и трећа сижејна фигура читања, метафора. У приповеци *Привићење нашег центлмена* (1905) метафора је неуобичајени модел литерарног писма, те ју је сврсисходно разумети као форму уметничког мишљења у целом, дакле, као метатроп који може контраховати и симбол, и хиперболу, и алегорију, тим пре што у свима њима постоји измештање према другачијој стварности. У *Привићењу нашег центлмена* добила је функцију микрооблика који носи информацију о целом тексту, односно, модел је устројства сижеа, композициона фигура

сродна, у функционалном смислу, и самом сижејном механизму, будући да се, као и сиже, заснива на дијалектици између форме и садржине. Реч је о сижеј-нотворачкој, надасве креативној функцији метафоре, присутној при развијању сижеа из јединице која је на нивоу реченице метафора а на нивоу приче заплет, дакле, у оном случају када „читав заплет може да се сажме у једну мисао, која није ништа друго до његова *йоенџа* или *џема*” (Рикер 1993: 91). Метафорички сиже проблематизује границу између између форме и садржине, реалног и измаштаног, те неминовно отвара простор за немиметички модел наративизације фабулизоване метафоре пореклом из средњовековног алегоричног приказа *temento mori*, који упризорује жену и њен огледалски одраз мртвачке лобање. Наведени алегорични приказ се током времена усложнио у књижевној и ликовној уметности у комплекснију метафору *danse macabre*. Форме репрезентације смрти у кодовима макабричке културе су разнолике, али им је начело, као и метафоричном сижеу, увек исто – несагласје у сагласју.

Метафора је, увелико је познато, слика која крије латентну суштину појаве, продубљујући поимање амбивалентне стварности без препознатљиве реалистичке редувантности приповедања. Она упризорује ствар као да је пред нашим очима, још је Аристотел писао, те је сликовитост њен примарни атрибут: представити једну мисао, у случају *Привиђења нашеј ценџлмена* мисао о смрти, уз помоћ друге, мисли о жени, тако што ће се приказ жене учинити визуелно-натуралистички опипљивим како би се добила упечатљивија и продорнија представа о смрти. Превод филозофске рефлексације о смрти на свакодневни комплекс идеја кристалисао се у алегоријском пластичном приказивању апстрактних појмова у средњовековним макабричким текстовима. Примера ради, приказ смрти у обличју женске фигуре са повезом преко очију или скелета који масакрира своју жртву чест је на скулптурним групацијама апокалиптичких циклуса. На њима се у оквирима исте иконографске или песничке композиције (нпр. петнаестовековни *Плес слейих* Пјера Мишоа) у друштву персонификоване смрти често налазе каприциозни и својевољни „слепци“ попут ње – срећа и љубав. Све три следе, сагласно терају смртне да плешу (Панофский 2009: 180).

Не би ли постигао потпуније, аутентичније проникнуће у стварност, Симо Матавуљ се морао затећи пред питањем како у књижевности реализма представити фантазмагоричну представу, а избећи стереотипне поступке субјективног фантазма. Један од начина је метафорички сиже, с обзиром на то да моделативна функција метафоре има моћ да промени нашу перцепцију света и пренесе немушту информацију, недоступну непосредном дескриптивном језику. То је могуће захваљујући дијалектичкој релацији између метафоричке редескрипције значења речи и нарушавања њихових општенормираних (миметичких) значења. Модел метафоричког сижеа издваја се као самостална појава из бројних облика просторних модела организације неklasичног типа сижеа (монтажа, лајтмотивика, орнаментализам, дефабулација, итд). Метафорички сиже се уобичајено реализује у два аспекта просторности: интелектуализација

(демонтажа) слике и отворена визуелизација слике (изградња текста према оптичким законима, нпр. у бароку). У првом случају, о којем је овде реч, постоје два подтипа просторног развијања метафоре у сизије: демонтажа метафоре и метафора-амблем, која се, са своје стране, усложњава у екфразу. Узев у обзир генетску сродност анегдоте и новеле у Матавуљевој поетици, скрећемо узгред пажњу да је један од учинковитих поступака у структури анегдоте управо демонтажа метафоре. У анегдоти се метафора јавља у два вида, као уобичајени језичко-стилски облик и као декомпоновани структурни облик, у оба случаја подстакнут уобичајеном анегдотском ситуацијом неразумевања, дакле, буквалним присвајањем метафоре на стилском и структурном плану. У епском сизије *Привиђења нашеј ценџилмена* демонтажа метафоре или интелектуализација слике је метапрозна појава, будући да се сизије образује као рефлексивна о метафори која је дословно *res poëtica*, „јунак поетичке радње“. Некласична поетика, овде у служби метапоетике, предлаже тематизацију и сизијезацију стваралачког процеса неколицином техника: поступком ауторске демистификације (нпр. *Бакоња у Биограду*), поступком *muse en abyme* и текст у тексту којим се субтекстови огледавају један у другоме (нпр. *Наумова слушња*, *Повареша*), поступком замењивања вербалне и визуелне сфере (*Привиђење нашеј ценџилмена*), обнаживањем (деконструкцијом) конструктивних поступака, итд. Услед неопозивог неповерења у реалистичку мимезу сврха приповедне немиметичности постаје подражавања подражавања, уместо подражавања симултаног животног тока, све са намером да се егзистенцијална питања разреше у органону уметничког језика.

Традиција средњовековне макабричке културе оживела је стотинама година касније у тзв. визуелном тексту химера који се на размеђи 19. и 20. столећа предочавао у ликовној и вербалној уметности посредством мотива опасне женске фигуре *femme fatale*. Примера ради, у графици *Љугска њародија* (1878) белгијски графичар Фелицијен Ропс (Félicien Rops), илустратор цензурисаног издања Бодлеровог *Цвећа зла* (1866), графички упечатљиво приказује пролазност и ефемерност женске лепоте, инспирисан париском сликом из песме *Мршвачко коло*, која се у *Преображајима вампира* (*Забрањене њесме*) развија у још морбиднији приказ љубавног сусрета са женским лешом у распадању. Привидни сусрет мушкарца и заводљиве жене одевене у раскошну црну хаљину на Ропсовој графици заправо је упризорење сусрета са лешом који на лицу држи маску живе жене, сасвим у складу са декадентском еротизацијом смрти Бодлерове поезије која са насладом описује како се преображава „звезда његових очију“, „страст његове душе“, његов „чисти анђео“ у „гњили леш“. У *Мршвачком колу* (*Париске слике*) Бодлер дочарава отмену, нехајну и равнодушну лепоту раскошно одевене и украшене кокете која долази да поквари „пир где се живот гости“, гробним чарима прикривајући празнину погледа и ништавност тела, гротескно се подсмехујући смртницима („А лобања јој, цвећем богато овенчана, / Млитаво се на крхким пршљеновима лелуја“; „Неки ће можда рећи да си карикатура / Јер

занети су месом и не могу да појме / Отменост неизречену човечјег костура“; „Глупости и кривице кладенче непрестани! / Видим где иза кривих решетака ребара / Још гмиже црна гуја која се тобом храни“; 1979: 169).

Таква пародија људске егзистенције у чину обожавања смрти замаскиране спољашњим украсима била је својствена декадентској естетици *taedium vitae* (умор и болесна засићеност животом праћена меланхолијом) која се покушава превазићи хињеним узбуђењем пред амбивалентним лицем жене, чија једна страна изражава сатанску, жестоку сексуалну енергију, а друга анђеоску честитост. За разлику од Ш. Бодлера или Г. Мопасана, који признају једино *l'existence esthetique*, Матавуљева визија света је етичка, религиозна и социјална и он није налазио да је бескорисно и досадно приказивати стварност, како у *Божанском гару* пише Бодлер, незадовољан јер га ништа из тривијалне реалности не инспирише, осим властите чудовишне фантазије. Иако лик Матавуљевог центлмена носи примесе мопасановског разочараног, песимистичног естете опседнутог чулним уживањима, Марко Цар је својевремено запазио да фриволно-еротских тема код Матавуља нема или су спорадичне, а до израза долазе једино у *Аранђеловом угесу*. Разлог таквог децидираног става је неколико деценија касније Р. Константиновић осветлио, приметивши како су и оне ретке фриволне теме преображене интервенцијом – моралистички цензурисаном поентом – писца-моралиста у вучјој кожи реалиста.

Декадентска пропаганда антинатурализма изразито је наглашена код заговорника антифеминизма у књижевности (Ш. Бодлер) и филозофији (А. Шопенхауер), на које експлиците упућује Центлменова лектира (Ж. К. Уисманс). Метафора о људској пародији из Бодлерове песме и Ропсове графике пропагира декадентску позицију антинатурализма и проглашава култ вештачког и рафинираног, агитујући за ишчашено разумевање жене, сексуалности и естетике телесности, по којем се љубав и жена, вулгарно инфериорније од маскулиног духа естетике, схватају као фатаморгане испод којих се крије инстинкт продужавања рода и власт пола. Иако је такав семантички изазов противречја могао у *Привиђењу нашеј ценџлмена* добити литерарну транспозицију, Матавуљ се определио за антидекадентско разрешење семантичке колизије не само фиксираном цензурисаном поентом, но и повратком на изворну средњовековну алегорезу *danse macabre*. Иницијални драматизам лика дендија писац разрешава, чини се, исхитреним расплетом јунакове психолошке амбиваленције склоне парадоксима у мишљењу, као да не жели да се уплиће у морбидне и саблажњиве последице људске пародије. Уместо егзалтације агонијског сукоба два симултана порива, једног ка врлини пнеуматичног бића, другог ка неморалу соматског бића, *Привиђење нашеј ценџлмена* добија антибодлеровски и антидекадентски расплет у русоистичкој противтежи хедонизму инстинкта, похоте, насиља и греха. Развијајући у сиже метафору *илес смрши*, у којој су, као и у приповеци, обједињени афекти жалости и еуфорије, Матавуљ је обликовао наратив о двојакој моралној лекцији коју стреми да пренесе макабрички

црни хумор. Судњи час за Џентлмена долази изненадно, отуд комични ефекат неочекиваности, и коси подједнако младе, старе, богате и бедне, отуд смешни протест јунака који се, попут свих, штити статусом, знањем или богатством. Но упркос схематском расплету фабуле и наизглед једноставној поенти, амбиваленција парадокса се, захваљујући дијалектици сижеа, задржава и изван саме приче, преливајући се у сложено поље интерпретације.

У приповеци се искуство чудног предочава у приказу пријатељског окупљања, приликом којег се догађај привиђења препричава из перспективе Јоце Максимовића, а читаоцима из перспективе приповедача-сведока. Исприповедана сторија наизглед балансира између обмане сећања, психичког расстројства јунака и, са друге стране, рационалистичке скепсе приповедача. У Матавуљевој лектири, причама Ги де Мопасана сродне провенијенције, можемо срести сличан поступак ломљења сижеа на двосмислености тајанствене појаве, када се читаоцу нуди могућност избора између објашњења логиком свакодневице или напуштања дефинитивног разрешења⁷⁷. На крају се све зачудно и необично осветљава свакодневном логиком са циљем раскривавања њеног притајеног демонизма (в. Мелетински 1996: 212). То, међутим, није случај у *Привиђењу нашеј џентлмена*, где „фантастика“ метафоре преузима улогу романтичарске фабуларне фантастике метаморфоза, дакле, функцију скидања површинских илузија са стварности, не би ли открила њено аутентично значење. Категорија субјективног (подразумева се, и објективног) фантазма овде не може бити учинковита, јер фантазмагорично привиђење има јасно и рационално објашњење које није из домена уобичајених мотивација болесним стањима свести, халуцинацијама и кошмарним виђењима са призорима насиља и ужаса. Гледано из угла мотивског комплекса, писац није нигде назначио да његов јунак болује од патолошких стања, изазваних опијатима, телесним повредама или трауматичном предисторијом. Напротив, лик Јоце Максимовића предочен је као високо образовани ерудита, прозорљив, искусан еклектик необичног памћења склоног парадоксима и ироничним поигравањима са стварношћу, те „ретко кад бејасмо начисто, ретко кад знајасмо поуздано шта је његово истинско и трајно уверење, шта ли тренутно или притворно“ (Матавуљ 1969: 416).

По питању каузалних и просторно-временских односа не може бити говора о трансреалистичким елементима попут нарушавања норме миметичке условности. Разлог томе је измештање елемената чудног из миметичког простора у реторички простор метафоре, услед чега се укида интерпретативна недоумица. У фантастичком сижеу се губи прагматичка веза фикционалног наратива и вантекстуалног контекста, што за крајњи резултат има депрагматиза-

⁷⁷ Приповетка *Привиђење нашеј џентлмена* веома је блиска Мопасановим приповеткама посећеним темама лудила, те местимично одаје утисак Мопасановог дела (Ерор 1981: 89). Идентичног сижеа, примећује аутор, код Мопасана нема, али *Орла*, *Он?*, *Крчма* и *Привиђење* имају исту тематску основу (надреалне халуцинације) која је блиска Матавуљевој причи о привиђењу леша са свесним очима.

цију текста, свакако непожељну у поетици реализма. Пошто фантастички сиже негира референтност реалистичког наратива, пожељна је његова замена метафоричким сижеом. Механизам метафоре у сижеу проширује арсенал дескриптивних парадигми, заобилазећи анимирање оностраног и мистичког знања, на следећи начин. Семантичку осцилацију између два пола, субјективног и објективног фантазма, иначе својствену романтичарској и симболистичкој прози, Матавуљ замењује осцилацијом између два пола метафоре, одричући неодлучност (*hésitation*) судбоносног сусрета: да ли је све било привиђење или стварност сусрета са оживелом покојницом. Метафорички сиже се, по узору на фантастички дискурс, користи фамилијарним представама о стварности, тако што их истовремено потврђује и одриче, не би ли изнова успоставио границе стварности. Глас *ich*-приповедача-скептика усклађен је са сижеом („Беше ли то фабула или истински доживљај нашега Центлмена, не знам ни данас (...)“; Матавуљ 1969: 422). Такође, механизам метафоричког сижеа укључује и црпљење подједнако етаблираних мотива из књижевне традиције, којима се онеобичавају и одрођавају аутоматизоване миметичке границе⁷⁸. Налик на лутајући сиже *Наумове слушње*, и овде референтност постоји, али она није у стварности емпирије, већ у стварности хипертекста, Бодлерове и њеним посредством средњовековне макабричке алегорије. Очеvidно је и пригодно пишчево ублажавање макабричке фантастичке ексцентричности, али је очевидна и жеља да се она легитимизује.

Поетика романтизма легитимише немиметичку поетику у виду двогласног фантастичког дискурса (чудесно – чудно), што је позив на артикулацију мистичког знања и скепсу спрам позитивног рационализма. Проза реалистичког писма, очекивано, мора прилагодити немиметизам свом дискурсу, ангажовањем реторичког, условног и просторног аспекта немиметичке поетике и то у поступку укрштања метафоре и метаморфозе као опредмећене (фабуларизоване) метафоре. Метаморфозе људског, животињског, биљног и предметног света у романтизму се преносе на фабуларни фактор, те чудесне преображаје јунаци доживљавају као интимну стварност. У ненаративизованој, песничкој метафори нема ни говора о преображавању предмета, напротив, њена двопланска структура је језичко, не емпиријско савњивање једног предмета са другим. У приповеци *Нос* Н. В. Гогоља, рецимо, или Кафкином *Процесу* метафора је и стилско-језички фактор и фабуларни фактор/метаморфоза јунака, што за последицу има бизарно преплитање паралелних стилско-фабуларних линија.

⁷⁸ У српској књижевној критици наведена појава је препозната као *реторичка стварност* у којој „идеја зна да предухитри стварност“ (Иванић 2002: 202), пошто се „реторичка средства примају брже од спознаје самог предмета“ (Новак-Бајцар 2011: 119-120). Ауторка ће на истом месту приметити да се у Матавуљевим београдским приповеткама могу наћи фигуре на које је у Бодлеровим текстовима, примарно у *Цвећу зла*, Валтер Бенјамин указао као на знак модернитета у померању од објективних чињеница према њиховом импровизованом, субјективном доживљају.

Слично томе, лик Јоце Максимовића доживљава Бодлерову језичку метафору као емпиријску метаморфозу у властитој искошеној перцепцији света, те пенично „видети као“ изједначава са „бити као“, на најдубљем онтолошком нивоу. У Матавуљевој приповеци се фамилијарна перцепција смрти, дакле, онеобичава преношењем језичког срањивања појмова (*vigēti као*) на миметичко срањивање појава (*бити као*), те се стиче лажан утисак паралелног постојања и преплитања фантастичног света призрака и стварности. Но за разлику од романтичарског изједначавања метафоре и метаморфозе на фабуларном плану, у Матавуљевој реалистичком писму се догађа жива метафора: симултано деловање јунакове миметичке дескрипције метафоре из *Мртвачког кола* (Центлменово причање сторије) са којом се онтолошки веродостојно идентификује и читаочева метафоричка редескрипција јунакове „метаморфозе“ (интерпретација сторије семиотичким кодовима макабричке културе)⁷⁹. Принцип симултане семантичке ирадијације два текста изоморфан је симултаном механизму метафоре, те подразумева интелектуални напор у превладавању некохерентности и поновном успостављању смисаоне хармоније. У античкој поетолошкој и реторичкој традицији сличне метаморфозе (под заједничком номинацијом *mundus inversus*) просуђивале су се у контексту антрополошке проблематике фантазије, те обележавале аналогним појмовима (парадокс: *inopinatum, mirabile*; фантазам: *simulacrum, imago*; псеудос: *mendacium, fictio*; адинатон, оксиморон, метафора: *impossibile*). Пошто се у књижевном тексту антрополошка проблематика транспонује на естетичку раван, појава метаморфоза ће се преозначити приповедањем (изузетак је менипеја као миметичка фантастика *avant la lettre*).

Примера ради, хришћанска заокупљеност оностраним се током три века ренесансе деформисала из фамилијарности са смрћу у морбидну естетику изопачења смрти насиљем и еротизмом. Естетски осмишљена заштита од смрти и борба са њом изражавала се у средњовековној култури амбивалентним кодовима којима се сопствена смрт пориче приказима туђе смрти („егзибиција смрти“, „плес смрти“, „тријумф смрти“, „театар тела“ и „персонификација смрти“). Све семиотичке кодове обједињује мотив „човек пред лицем смрти“, свеприсутан у западноевропској уметности у жанру *danse macabre*. *Danse macabre* је, како је познато, један од основних појмова позносредњовековне културе, ерудитска и клерикална творевина са веома разгранатим значењима: изворно означава борбу, рвање, физички обрачун (иако је израз *la danse* био у употреби и у значењу плесног кола у духу пасторале); жанр-слике (нпр. Х. Холбајн, Н. М. Дојч, Х. Бош, П. Бројгел); проповед о презрењу света и непостојаности оосветских добара; медитација о обучавању за смрт; синтетички жанр чија је прототипска инваријанта сусрет човека са персонификованом смрћу, како у вербалним тако и у визуелним приказима фрескосликарства, бакрописа и гра-

⁷⁹ Подсетимо, Рикер редефинише термин *zailēti*, те аристотеловски *desis*, линеарни низ догађаја (конфигурација), замењује *mythos*-ом (рефигурација), тј. „несагласним сагласјем“, при којем се естетско *vigēti као* изједначава са онтолошким *бити као*.

вира. У мотиву мртвачког плеса живописно се предочава мисао о спонтаности смрти, њеној насилној, уједно и гротескној природи, а почесто је мотив био пронизан дидактичком линијом, посебице у жанру ехемпла и поучној књижевности средњовековља (проповед праведног живота, краткотрајност светских добара и сл). Матавуљ је асимиловао семиозис макабричке културе са три њена интерпретанта. Најпре, (1) несагласје у сагласју, узев у обзир да у једном културном континууму упоредо суделују два опозитна феномена, карневал и макабр. Тако се натуралистички приказ мртвог тела у кодовима *мривачки ѿлес и ѿријумф смртии* сапоставља *ѿеаѿиру ѿела* као топосу еротизације смрти, те се смрт, набијена еротизованим амблемима, предочава кроз жудњу насладе. Сапостављање мрачног интересовања за смрт и за забаву није поништавало, већ уприличавало плуралитет света. Потом, (2) морална рефлексивност, усмерена на спознавање животних вредности, и (3) катализатори дискурса смрти: криза просветитељског и рационалистичког културног модела, а следствено томе, релативизам сцијентистичког знања, секуларизација и проглашење плурализма за основну онтолошку категорију, спрам дотадашњег праволинијског онтологизма. Сва три интерпретата у целисти обликују и сиже и профил Матавуљевог јунака.

Реторички сиже *Привиђења нашеј ценѿилмена* структурно је и контрапунктно јединство два подтекста, средњовековне алегорезе и, последично, Бодлерове алегорије. Метафорички сиже, иначе нетрадиционални тип сижеа, у сфери је немиметичке поетике⁸⁰, узев у обзир да поседује тројаку природу: 1. реторичку (тенденција ка клишетизацији); 2. условну (секундарни хронотоп – догађајност сижеа се смешта у сферу артефакта, језичког или сликовног); 3. просторну (метафора се развија у нелинијској организацији текста, у опросторивању времена). То је, у дословном смислу, жива метафора која тежи ирадијацији (в. Рикер 1981), тј. семантичком развијању поређења реалистичког и симболистичког сижеа, чиме се образује трећи тип, метафорички (просторни) сиже који условљава особени тип хронотопа и јунака који у језику и књишкој култури тражи свој онтолошки идентитет.

Осећајући модерне литерарне тенденције, Матавуљ је начинио велики помак у својој поетици прозе у много чему, а најпре у третману уметничког

⁸⁰ У естетичким студијама, поменимо само Х. Велфлина, метафора је, као немиметичка мера света која мења његове примарне пропорције и даје им илузорност и живописност, други члан бинарног начела (хармонично – хаотично; рационално – ирационално) и познијих типологија примарних и секундарних стилова (ренесанса, класицизам, реализам : готика, барок, романтизам), али и други члан бинарне уметничке универзалије, уз метонимију (А. Потембља, Р. Јакобсон). У *Основним ѿјомовима ѿѿорије уметности* Х. Велфлин, занимљиво, примећује како на смену стилова утичу и психолошки механизми, особито – досада и њен затупљујући учинак на пуко понављање једног стила које сили уметност да изналази нове форме. Врло је могуће да је „затупљујући учинак“ миметичке репродукције мотива смрти у реализму навео Матавуља да се определи за други члан бинарног начела, уместо уобичајеног првог члана (хармонично, рационално, метонимијско начело прозе реализма).

простора. У црногорским, бокелјским, далматинским приповеткама простор је предмет приказивања, у београдским причама постаје начин приказивања. Метафора, наравно, може бити и предмет и начин приказивања, но у потоњем случају, условљава развијање сижеа по законима простора. То је тип сижеа који је у целости устројен на визуелним могућностима развијене метафоре. Просторна форма приповедања претпоставља да проза пренебрегава језику својствену линеарну последичност, те читалац, уместо да пасивно прима приказ у времену, мора истовремено перципирати фрагменте који у секвенцијалном читању остављају утисак међусобне независности (нпр. колажни, мозаични сижеи и сл). Метафорични сиже је просторни (несеквенцијални) модус у коме се сусрећу две противречне силе, статика и процесуалност, док књижевност реализма, као и свака класична поетика прозе, углавном оперише временским модусима. У питању је, дакле, тип сижеа у којем метафора није јединица текста (метафорички приказ) нити синтаксостилистички поступак, већ фабуларно-сижејни фактор који подразумева концепцију секундарног хронотопа, тип јунака-клишеа и промењен модел света (предочавање фрагментарности и изобличености искуства, знања и хаотичности света). Реторички сиже погодан је када жанровска лапидарност новеле захтева вишедимензионалност, ширину и дубину, те алегоријску слику развија у немиметички/нелинијски сиже и уметнички простор који мења традиционалну представу о хронотопу. Сижејна метафора пружа могућност опросторивања времена, пошто њена „двотелесност“ укључује и визуелни и вербални приказ у конфликту статике (простора) и динамике (време), како сведочи и Ропсова графика Бодлерове збирке, те је развијање метафоре у просторну слику веома блиско амблематици неklasичних сижеа (нпр. барокних или екфрастичних)⁸¹. Осим тога, сижејна метафора доприноси мотивској

⁸¹ Такво изучавање тропа у својству семиотичког и просторног механизма, а не стилског фактора има адекватно место у студијама Ј. М. Лотмана, Ж. Женета, Ц. Тодорова, П. Рикера и У. Ека (најчешће, изучавање метафоре као схеме догађаја и хронотопа који ће устројити сиже). Већ у изразу *фигура говора* очевидно је да у метафори, као и у другим тропима и језичким обртима, говор имитира обресе тела, стичући облике и црте који обично одликују људско лице и фигуру, обезбеђујући тиме говору квазителесно оваплоћење. У теорији неореторике Ц. Тодорова *фигура* значи видљивост, перцептибилност говора. И Ж. Женет у *Фигурама (Figures-1)* говори о унутрашњем простору језика, примећујући да једноставни искази у општој употреби немају форму, док фигуре говора имају.

Илустрације ради, Ц. Тодоров је за приповетку *Нос* приметио да је Н. В. Гогољ, приповедајући о догађајима носа, заправо приповедао о догађајима саме алегорије. Пол Рикер, са своје стране, сагледава учинке метафоре у реторичкој, семиотичкој, семантичкој, херменеутичкој и онтолошкој равни. Уверен да се прича преноси не само речима, него и сликом и покретом, Рикер (1993) одбија да сузи термин *прича* на вербалну артикулацију и епске жанрове, указујући на наративе у пантомими, гесту, мимици, и у свим родовима који подражавају неку радњу. Најстарији плес мртваца је, додајмо, прво био пантомимска илустрација проповеди о смрти, извођена у цркви и као моралитет на

орнаментализацији која позива читаоца да се кроз текст креће нелинијски и просторно, као посматрач, стога се сличан метафорички механизам у сизијеу врло често користи и за поступак екфразе (нпр. амблематични код у прози Ф. М. Достојевског).

Примера ради, како лик центлмена не успева да постигне осећај наративне повезаности, тј. не полази му за руком да као казивач приче о себи уобличи смислену исповест, већ само фрагментарну евокацију, свој идентитет покушава да осмисли сагледавањем властите егзистенције у потенцијалним варијантама које нуди књижевни лик (тзв. низак степен „нарративне интелигенције“, налик на лик Наума Крстића). У традиционалној, увелико стереотипној представи фигуре декадента видимо стерилизованог, иако рафинираног виртуоза сладострашћа и страдања, како каже Пјер Бурдије, који се предаје невеселом нарцизму, резигнацији и френетичној самоафирмацији. Он је ексцентрик, глумац који изазива, намеће позу каријеристе и побуњеника на маргини за кога је уметност нова етика, а уметник узор; како постоји само у појавности, неопходна му је публика док изиграва живот. Све наведене црте дендизма могу се препознати у профилу Јоце Максимовића, али једна упадљиво долази до изражаја – игра огледала; „живети и умрети пред огледалом“, гласила је дендијевска девиза. Огледало у којем лик центлмена препознаје свој одраз је фантазмагорична појава скелета у женском обличју, при чему се одиграва илузија просторног удвајања јунака. Поступком огледала лик Јоце Максимовића се приказује истовремено са две тачке гледишта, с леђа/профила, како га читалац и приповедач виде, и у огледалу, у анфас профила, када се открива право лице центлмена, модре главе, у распадању, „леш који би могао бити од петнаест-двадесет дана, али леш коме су очи живе и показује да свет траје!“ (Матавуљ 1969: 420-421). Тема тзв. „спасоносног огледала“, у којем човек унапред види себе онаквим какав ће бити када постане леш, имала је своје потресне илустрације одвајкада, у монашким текстовима, на црквеним приказима и илуминираним рукописима са представама жена у огледалу, али и у дидактичним делима која су крајем средњег века користила израз *огледало* у значењу моралне поуке (Делимо 2013: 146). Такође, хетеротопија огледала је присутна у стварности као једна врста аномалије у доминантном поретку која има моћ да на једном месту стави у непосредан однос различите просторе и локације који су међусобно неспојиви:

„У огледалу, видим себе тамо где нисам, у једном нестварном простору који се виртуелно отвара иза површине, ја сам тамо, тамо где ме нема, као каква сенка која даје мени самом моју властиту видљивост, која ми допушта да се гледам тамо где сам одсутан: утопија огледала. (...) Огледало функционише као хетеротопија у значењу да, кад год обухватим то место које заузима у часу када видим себе у стаклу, оно заправо постаје потпуно стварно, у повезаности са целокупним простором који га окружује, и потпуно нестварно“ (Фуко 2005: 32).

вашарима, а „сликана, гравирана или илуминирана, постала је славни стрип“ (Делимо 2013: 129).

У књижевности се наведени поступак уобичајено постиже удвајањем тачака гледишта и приповедачких инстанци, док се у просторним уметностима удвајање решава огледалом. До смене вербалног поступка невербалним долази услед немогућности артикулисања истине о стварности јунака. Пошто лик центлмена, по узору на модел декадента, упорно помера границе између маски, приказа, улога, немогуће је одредити где се завршава једна улога, а где почиње друга, и које „ја“ је од понуђених истинито. Поступак невербалног артикулисања стварности, иначе веома проминентан у романтизму и симболизму, где се на свет гледа кроз слику, мит, литерарне или ликовне стереотипе, свакако је покушај естетизације стварности, у случају *Привиђења нашеј центлмена* посредством метафоре *temento mori / danse macabre*.

Метафорички сиже може да измири несагласно сагласје, лаж и истину, „да“ и „не“, парадоксе, као и сву противречност утисака, чулних осета и осећања, објективну, отуђену стварност и индивидуалну, блиску стварност, тако што из призрака лажи извлачи истинит и исправан увид о стварности. Матавуљ с разлогом одабира двотелесност метафоре (објективно – субјективно; истина – лаж; вербално – визуелно; живот – смрт; карневал – макабр) због њене лаконичности која заобилази сувишна објашњења и оправдања, те је она уједно својеврсни закључак без мотивације, најкраћи и неконвенционални пут до истине којој више не служи реалистичка таксономија. Симулакрум *Привиђења нашеј центлмена* образује се провоцирањем асоцијативног памћења код насловног јунака, али и читаоца, на познате сцене из Бодлерове поезије и средњовековног фрескосликарства. Писац позива читаоца да сећањем установе у тексту оно што у њему, у датом тренутку, одсуствује, иако у стварности постоји (Бодлерова песма), а са друге стране, Центлменов фантазам, ништа мање убедљиво, репродукује у сижеу оно што не постоји и што је немогуће са позиције реалистичке мимезе (сусрет са привиђењем). У том процесу читалац више није изолован изван сижеа, већ му се поверава улога аутора-демијурга, јер он мора да успостави смисао из хаоса, тако што се неће кретати праволинијски кроз организам текста, од почетка до краја, како захтева временско устројство миметичке поетике, но заоколно и криволинијски, онако како захтева просторно устројство немиметичке поетике. То двојно својство фантазма метафоре, која се дискретно преноси са стилског на структурни план, креира симулакрум⁸², који може бити протумачен – и код читаоца и код јунака – не само

⁸² У овом случају ослањамо се на изворни термин *simulacrum* пореклом из античке традиције (Цицерон и Квинтилијан). Термин је еквивалент аристотеловског термина *phantasma* и дели исти ред са реторичким терминима као што су *imago* и *effigies*. Аристотел у трактату *De memoria et reminiscentia* (450b, 21-27) појму „фантазам“ даје двоструку функцију: он је аутентични приказ и обмана истовремено. У Цицероновом трактату *De oratore* и Квинтилијановом трактату *Institutio oratoria* појмови *effigies*, *simulacrum*, *imago* и *visio* представљени су, као и код Аристотела, у својој противречности. У њима нема стабилног, непроменљивог односа према стварности. На пример, *visio* као плод

као лажни приказ, обмана, већ и као дијалектична фигура псеудологије која се неодлучно колеба између аутентичности и лажи, реалности и иреалности.

Фантазмагорија *Привиђења нашеј ценџлмена* има, дакле, улогу разоткривања лажи призрачног света свакодневице, јер лику Јоце Максимовића није доступна аутентична стварност, услед идентификације са ерудитним научним знањем и подједако обмањивим реторичким, књишким призорима. Наративизација метафоре је, заправо, антилаж, која је у пуној снази кад год се писац поиграва са алтернативним варијанама стварности, не би ли раскрикао њене неаутентичне и нелегитимне аспекте. Другим речима, ако фабуларно кретање у *Привиђењу нашеј ценџлмена* подразумева ситуацију у којој је реч еквивалентна стварности (метафора = метаморфоза), онда сиже сигнализира: реч је само реч, и стварност саздана из речи и њихових фантазија (*mundus inversus*) може се сваког часа распасти или трансформисати до непрепознатљивости. Сижејна метафора, популаризирана у модерној прози с почетка 20. столећа, предочава стварност као секундарну и конструисану творевину, у себе затворени универзум уметности који покушава анихилизовати живу стварност, до те мере да књижевност почиње личити на својеврсно „метафизичко убиство“. Није случајно метафора препозната као један од поступака дехуманизације, узев у обзир да се у чину дехуманизације у уметности препознаје нарав, а можда и простодушност, која нас нагони да побркамо стварност и мисао духа о њој. Стварност је, како каже Ортега, много већа и свестранија од наших појмова о њој, који су само нека врста скеле којом је настојимо обухватити. Но, уколико окренемо леђа тобожњој стварности, наставља, и пустимо „скеле“ да се постваре, дајући тродимензионалност тим пуким обрасцима, тада их дехуманизујемо и онестварујемо. Метафоричне слике су „појмови који су, у стварности, нестварни“ и који ће, уколико их држимо за стварност, постати кривотворине те исте стварности. Тек у таквој инверзији естетичког става примећујемо да оне постају баш оно што доиста и јесу, нестварност (Ортега и Гасет 2007: 58-59).

Матавуљевог јунака условљава и ограничава инверзно, секундарно и дехуманизовано постојање у култури речи. И буквализација метафоре, и амблематика догађаја и јунака, и екфраза конструишу свет чији је једини смисао постојање у култури језика и слике уместо у стварности. Конфликт сижеа је потрага за целовитошћу смисла, али како се јунак креће у књижевном простору цитата и „похабаних метафора“ изгубљене чулне снаге, истина за којом трага се изобличава у „покретно мноштво метафора, метонимија, антропоморфизама“, за које је након дуге употребе заборавио да су само илузије (Ниче 1984: 79-80). Чини се да је Матавуљев јунак, „наклапало прве врсте (који) душу даде да

снова на јави ствара хипертрофиране, далеке од стварности, беспредметне појаве. Квинтилијан у таквим приказима проналази *animi vitium* (порок душе) који уједно и осуђује, иако га допушта зарад стварања красноречја. Из *visio* проистиче симулакрум, лажна слика и, истовремено, фигура псеудологије, која допушта осцилирање између истине и неистине (Лахманн 2009: 31-32, 64).

измисли нешто *порожавајуће*“ (1969: 416), жив пример ироничне и патетичне заблуде („истински бити, то значи употребљавати исслужене метафоре“; Ниче: нав. дело) незанемарљиво великог броја ентузијастичних читалаца. Матавуљ је у *Привиђењу нашег ценџилмена* осетио модерни филозофско-литерарни хоризонт који верује да се управо захваљујући замени уметничких сфера, вербалне визуелном или визуелне вербалном, непобитно може утврдити да емпиријски свет не открива суштину ствари (нав. дело: 82-83). У часу када је Матавуљева књижевност, и не само његова, сазрела до такве ироничне саморефлексије, бесомучно репродуковање стварности добило је послање да приказује алтернативне стварности које, налик на комплекс огледала, бесконачно одражавају једна другу, никада сталног и коначног одраза јер се, на крају, сваки њихов одраз, и књижевни и емпиријски, исмеје и открије као пука слика.

АРХЕТИПСКИ СИЖЕ (ЉУКАН СКАКАВАЦ)

„Демонска теологија смеха као искупљења светла“, записао је Р. Константиновић, то је *Баконџа фра Брне*, јер „све што је зло у свету постоји зато да бисмо могли да се смејемо, кроз смех да опстанемо. Ако ружно није, надасве, велика инспирација за смех, чему онда ружно? И где је његово оправдање, његов смисао? Све наказно, чудовишно, изопачено, овде се ипак прихвата, и то као извор смејања које свет преображава у једну велику, необуздану музику с оне стране морала“ (1962: 13). Приповетка *Љукан Скакавац* (1896) је демонска теологија из које су истргнути и смех и искупљење света, како би остало све оно чудовишно, изопачено и зло, с оне стране морала. Чему онда ружно и где је његово оправдање, када смех утихне?

По дубини проблематике и снази дијаболних јунака *Љукан Скакавац* се убраја у ред најкомплекснијих приповедака у књижевности српског реализма, најмрачнијих приповедака у српској књижевности пре И. Андрића, сматра С. Кораћ (1982), мислећи како неки њени призори имају замах и дубину појединих сцена у романима Достојевског. Архитекстуална сижетика, којом се може допринети покушају појашњења херменеутичког мрака ове приповетке, присутна је у гротескном преображавању једног од најпроминентнијих митова индивидуализма у европској књижевности, мита о Дон Жуану. За нове приступе митологији, почев од филозофије 19. века, мит није само историјски феномен архаике, већ ванвременска универзалија коју је изнедрила књижевна, а не ритуално-митолошка епистема. Нови митови, попут традиционалних митова, поседују својства универзалности и бесконачне поновљивости, вечног повратка, како каже М. Елијаде. Књижевни ликови Хамлета, Фауста, Дон Кихота и Дон Жуана прихваћени су као нови митови савремене цивилизације, односно, као архетипови европске културе. Иако су претрпели бројне трансформације у зависности од времена и простора на којима су уобличавани, сачували су своју

инваријантну концентрацију битних антрополошких и онтолошких карактеристика. Због своје неисцрпивости смисла или *семантичке иројичности* (А. Ф. Лосев) ови јунаци су добили статус *архетипа* (Мелетински) или *мејтаипа* (Лотман) са надепохалним и интернационалним својствима⁸³.

Литерарних архетипова које одликује надепохални и интернационални статус нема много. Како су приметили М. Бахтин и Ј. Мелетински, вековима уназад у књижевности је доминирао авантуристичко-херојски архетип јунака који непоколебљиво верује у своју силу, у своју иницијативу, у способност да оствари замишљену намеру, који живи са представом о сопственој изузетности и нерањивости. Авантуристичко-херојски тип јунака је изабраник или самозванец, чија се енергија и сила остварују у стремљењу ка достизању неких виших циљева. Сфера тих циљева је веома широка: од служења народу, друштву, човечанству до егоистички својевољног самопотврђивања које не познаје границе, већ лукаве обмане и у крајњој линији преступе и злочинства. Архетип се у књижевности преображавао, узимајући на себе различите маске које се грубо могу разврстати у три категорије. У првој су богови и епски јунаци првих митова и епова (Ахил, Одисеј, Тарас Буљба, итд), фигуре средњовековних витешких романа, јунаци детективских, научно-фантастичних, омладинских и авантуристичких романа. Другој категорији припадају романтичарски настројени бунтовници и луталице из књижевности 19. и 20. века (Гетеов Фауст, Бајронов Каин, Љермонтовљев Демон, Ничеов Заратустра, јунаци-идеолози, Оњегин, Печорин, Раскољников, Сартров Орест). У судбинама ових демонских јунака открива се сујета интелектуалног и сваког другог облика авантуризма који је лишен везе са моралном и културном традицијом и историјским временом. Лик Дон Жуана је такав јунак (пост)романтичарске књижевности, а демонско-идеалистичком природом памти своје порекло у авантуристичко-херојском архетипу (мисао о властитој изузетности, воља за чудесне аквизиције и достигнућа) и представља, и за Бахтина и за Мелетинског, симптом и сведочанство културно-историјске кризе.

Трећа категорија су јунаци којима је стран сваки облик демонизма. Уместо да делају, они чекају остварење својих могућности и потенцијала, сматрајући себе изабраницима и светионицима једне идеје. По правилу, ове јунаке муче унутрашњи расколи који воде или у ћорсокак или у катастрофу. Они сматрају да је велика несрећа, како пише Хегел, што чињенице прозаичне реалности жестоко противрече њиховим идеалима и бесконачном закону срца. Верују да је њихова дужност да поруше забране у таквом поретку, да промене, побољшају свет или да у крајњој линији, упркос њему, саграде на земљи небеско уточиште (нпр. Вертер, Ленски, Чеховљеви јунаци, јунаци Стендалових, Балзакових, Флоберових романа). То нису јунаци у примарном, митопејском

⁸³ Архетипска сижетика није непознаница у Матавуљевој прози, посебно када је реч о архетипској симболици и митској парадигми библијског Јова у приповеци *Пилијенда* и универзалном типу јунака у *Аранђеловом угесу* (в. Иванић 2009: 186).

смислу, јер су њихове високе тежње, захтеви и благородни пориви илузорни и узалудни. Ти јунаци трпе поразе, страдају, али ће се временом помирити са прозаичним постојањем и постати малограђани и каријеристи.

Према теорији Ј. Мелетинског, архетипови су примарне схеме ликова и сижеа који чине полазни фонд књижевног језика. Теорију књижевних архетипова Мелетински је ослободио биопсихолошког (Јунг, Фројд, Ранк) и ритуалистичког (Фрај) редукционизма, не прихватајући праксу по којој се књижевни ликови или сижеи свODE на унутрашњи душевни живот (однос свест-подсвест) и митске обреде и смене у природи⁸⁴. Архетип Дон Жуана посматрамо, дакле, као сижејни архетип, као „елемент који представља јединицу сижејног језика светске књижевности“ (Мелетински 2011: 19). Сижејна анализа овог смера доприноси апстраховању најранијег сижејног архетипа митолошког варалице, архетипа еротског и интелектуалног либертена из средњовековних, ренесансних, романтичарских и нововековних приповедних сижеа. Архетип Дон Жуана припада традицији митолошких лакрдијаша и комедијаната из карневалских празновања, традицији средњовековних пикара, либертена, романтичарских бунтовника и сувишног и апсурдног човека. Примарно је архетип антијунака који се формира када културни јунак (архетип јунака) који је доприносио добробити заједнице престане да се поистовећује са опшним, заједничким интересима и дође у колизију са друштвом. Он је „модернизовани архетип пикара, који се у књижевности 18. и 19. века преобразио у демонско лице које је наследник Милтоновог Сатане, донекле конкретизовано у својству племићког либертена, типа Дон Жуана (...) претече (са јунацима Ш. де Лаклоа и Маркиза де Сада) демонске компоненте карактера романтичарског јунака“ (Мелетински 2011: 72).

Ђукан Скакавац је тип јунака који поставља препреке читљивости и предвидљивости на коју рачуна реалистичко писмо, те изопштавање приповетке из његових устаљених правила архетипску сижетику чини посебно изазовном за херменеутику. Препознатљиво својство таквих митопејских и архетипских јунака је да својом семантичком густином преусмеравају рецепцијски кoд од рационалног према инстинктивном, јер „могућност да овлада нама углавном без нашег знања најдубље обележава мит. Оно што чини да нека приповест, догађај или чак личност постану мит управо је та власт коју имају над нама, наоко против наше воље“ (Де Ружмон 1974: 17-18). Приповетка *Ђукан Скакавац* показује, без сумње, да је Магавуљ припремио или бар предосетио смену епистемолошких парадигми у српској књижевности. Приповетка обесмишља-

⁸⁴ Ритуално-митолошки приступи, једна од грана нове критике, какве практикују Н. Фрај, Ф. Фергусон, К. Вејзингер интерпретирају књижевна дела полазећи од убеђења да су ритуали основа митолошких сижеа, али и темељ читаве старе и савремене културе. Таква достигнућа аналитичке психологије јунгијанства и ритуално-митолошке критике у описивању архетипова остављамо по страни, јер не разматрају сижее, већ трагају за психичким енергијама у сфери колективно несвесног.

ва позитивистичко начело „Мислим, дакле, постојим“ са залеђем у науци и социјалној политици, те подлеже Кјеркегоровом парадоксалном обрту: „Што мање мислим, то више постојим“. Архетипски сиже често садржи само нејасну индицију о стварима и појавама, док се интуицији препушта да их евоцира, што је телеологија готово свих сижејних решења у приповеци. Наведимо, за почетак, одсуство подробније индивидуализације и предисторије јунака (биографско време Ђукана Скакавца не постоји) и укидање антрополошке казуистике (биолошке, социјалне, историјске и психолошке), чиме се рецепција јунака препушта интуицији уместо рефлексиви читаоца.

Тумачење приповетке *Ђукан Скакавац* у оптици савременог мита о Дон Жуану захтева две прелиминарне радње. Најпре апстраховање лика Дон Жуана из целокупне књижевне традиције (од Тирса де Молине, Ж. Б. Молијера, А. С. Пушкина, Е. Т. А. Хофмана, Н. Ленау, Џ. Бајрона, Ш. Бодлера до Б. Шоа, Б. Брехта и А. Камија) у циљу издвајања сижејног архетипа⁸⁵. Тада се архетипика лика Ђукана Скакавца открива у свим аспектима индивидуализма који повезују секуларне митопејске фигуре: самоћа, нарцизам, одсуство трајног односа са женом, саучешће блиског пријатеља или слуге који подилази

⁸⁵ Књижевни лик Дон Жуана привлачио је пажњу многих писаца, критичара, филозофа, те се увек изнова постављало питање у чему је инспиративност овог, како је А. Веселовски говорио, генијалног злодуха и зашто је надањивао ништа мање од свих позитивних хероја светске књижевности. У старој шпанској легенди коју презентује Молина Дон Хуан Тенорио је католик који упркос спознању свог греха ипак одбија покајање, код Молијера он је комедијант и обмањивач, код Мисеа трагалац за идеалом лепоте, код А. Толстоја социјални критичар, ако не и мученик једне идеје, а за А. Камија шпански заводник је један од најблиставијих примера апсурдне егзистенције. За Молину и Молијера Дон Хуан је био религиозни преступник и морални лицемер достојан презира и поруге, међутим, романтизам и опера *Дон Ђовани* преобразиће Дон Жуана у узвишеног индивидуалца који фасцинира двома особинама, панеротизмом и одбијањем компромиса са животом: „Тек у рефлексиви грађанске мисли 19. века дон-жуанство се почело тумачити као *бићно еројски феномен*“, приметиће Ханс Мајер (1988: 80). Тек са романтизмом и показивањем благонаклоности према Луциферу и њему сличнима наступа радикалан преокрет у доживљавању архетипа Дон Жуана, рехабилитованог након католичког 17. и 18. века: „Било да је то онај неурастеник (...) или онај заводник кога радосно покреће снага жеље, како га замишља Кјеркегор, овај нови Дон Жуан је доживљен као неко ко је близак, као славни, или чешће, несрећни друг, према коме његови аутори осећају симпатију или сажаљење“ (Русе 1995: 80). За разлику од перспективе Тирса де Молине и ригорозног, религиозног 17. века, модерној свести се Дон Жуан указује у сасвим другачијој светлости. Дон Жуан је у романтизму уздигнут и очишћен Моцартовом музиком, сматра Русе, и савремено познавање Дон Жуана у дубокој је вези са опером *Дон Ђовани*. Архетипска симболика Дон Жуана постаје могућа тек након *Дон Ђованија*, јер је ова опера, која одговара свим параметрима хегелијанског класичног и ванвременског ремек-дела, апстраховала лик Дон Жуана из класицистичке књижевне традиције и очистила га од морализма и осуде религиозних пуританаца.

доминацији господара. Ка себи усмерено осећање или понашање, слободна и независна делатност или мисао, прекомерно изражени его који јунака наводи да уради што нико други није учинио. У сопственом избору истрајава по сваку цену, не осврћући се на друштвену заједницу, породицу, национално или верско заједништво, подређен једној мисли, те све своје психолошке моћи усмерава ка једној ствари која га заокупља, са ставом *ego contra mundum* (Ват 2005: 410-411). Лик Ђукана Скакавца у исти мах дели са својим архетипом и профил авантуристичко-херојског типа јунака коме је својствен добровољни избор луталачког живота. Док су претходне традиције напуштање дома представљале као казну, каже Ват, за тип јунака-индивидуалисте путовање је једини могући начин опстанка. Лик странствујућег солдата који се после дванаест година номадског живота вратио из рата више је од путника посвећеног путовању. Он је у великој мери „усамљени номад лишен породичних веза, без родитеља, деце, супруга, или ако има породичне везе он је од њих отуђен, и не пристаје на конвенционалан брак или однос са блиским члановима“ (нав. дело: 412). Истовремено, Ђуканов лик поседује и црте нарцизма, патолошког облика индивидуализма. Његов лик задржава дистанцу према себи и према другима, има максимално развијену самоконтролу и овладава вештинама врхунске манипулације другима, одликује га непостојаност и често редефинисање својих друштвених улога, осцилирање између полова минимум – максимум, има специфично доживљавање времена у наглим сменама празног тока пасивности и грозничаве хиперактивности. Несублимираност његових нагона се манифестује у облику архаичног и садистичког ега са изненадним експлозијама, неспособности одржавања трајнијих емоционалних веза, суштинској незаинтересованости и неосетљивости према људима и немогућности трајног интегрисања у целину животног искуства.

Да би се могло говорити о архетипском обрасцу Дон Жуана у Матавуљевој приповеци неопходно је скренути пажњу и на романтичарско књижевно наслеђе у лику Ђукана Скакавца. Свакако, под претпоставком да је романтизам прихваћен, у најмању руку кроचेовски, као знак једног сензибилитета, уместо као строго омеђена стилска категорија. Лик Ђукана Скакавца далеко више припада традицији романтичарских демонских бунтовника него социјално и историјски адаптираним јунацима реализма⁸⁶. Он испољава црте бајроновских јунака у којима постоји ревносни презир према свему, јер су, обузети мрачним маштањима, помешали добро и зло. Сувише узвишени за вулгарни егоизам, могу се одрећи свог добра ради добра других, не из самилости или дужности

⁸⁶ Матавуљев јунак инкомпатибилан је имагинацији реалистичког писма, чији је основни закон социјални, морални, психолошки и политички инстинкт. Он не може припадати свету грађанског реализма у којем јунак живи у хармонији „по породичном реду, на домаћем огњишту. (...) То је истовремено свијет који покрећу рационални разлози, па у њему болесна машта и нездраве страсти не могу да добију простор на коме би показале своју неограничену власт“ (Кораћ 2009: 157).

него због изопачености мисли и тајног поноса да учине нешто што нико не би учинио, а када их околности искушавају, тај исти импулс их тера да изврше злочин. То су јунаци који се уздижу изнад или спуштају далеко испод других, загонетни било у добру било у злу (в. Прац 1974). Налик на демонског јунака из црног романа и Бајронових поема, Ђукан Скакавац импресионира нечим ужасним и нељудским у изгледу, са специфичном физиономијом дубоких страсти, интензивног погледа и покрета који крију дивљу енергију, али и меланхолију мрачне и окрутне природе. Сви јунаци демонског духа познају пароксизам као природно стање (задовољство је доведено до тачке на којој прелази у бол, а бол до тачке на којој постаје задовољство), тајанство бића и мишљења, фаталност, жестину темперамента, настраност, инокосност религиозних начела, одсуство социјалне амбиције и лицемерја, меланхолију, осамљеност и добровољно изгнанство, осећање да егзистирају једино изван закона и став сатанског изазова који упућују људским и божанским забранама.

Природу инферналне силе као моћне ирационалне енергије демонских личности, како стварносних тако и фиктивних, описао је Ј. В. Гете у аутобиографским списима, дајући подстицај све интензивнијем интересовању филозофије за овај феномен: „Све моралне силе заједно узете не могу да истрају пред њима (...) и њих може победити само васељена, коју су позвали на двобој. (...) Ти људи се не одликују увек блиставим умом или талентима, и веома ретко имају добро срце. Али они емитују снажну енергију, они овладавају невероватном силом деловања на сву околину, како на живе тако и на неживу материју; нико не може рећи колико се далеко може простирати њихов утицај“ (Гете 2006: 155). Чудесна енергија и моћ Ђукана Скакавца је такав демонски аристократизам: неки људи су изабрани, каже Гете, да носе у себи велику снагу демонског, а неки – не. Та ирационална енергија се називала различитим именима, демонски естетизам и чулна генијалност (С. Кјеркегор), воља (А. Шопенхауер), дионизам (Ф. Ниче), *elan vital* (А. Бергсон). Разоткрити ту парадоксалну привлачност негативних јунака значи упустити се у демитологизацију и деонтологизацију зла, које знају повући са собом контроверзну могућност субјективне интерпретације зла и одбране човековог права на зло. Филозофија модерног доба видела је у човеку егоистично биће исконски склоно злу (Н. Макијавели, Т. Хобс) или исконски склоно добру (Т. Мор, Ж. Ж. Русо). У оба случаја порекло зла повезано је са човековом личном делатношћу и ослобођено је основе коју су заговарали религија и народно-јеретички покрети. Модерни токови у научној и филозофској литератури омогућили су разликовање обичног или социјалног и оностраног зла, што је даље водило ка формирању два основна типа инферналних јунака у књижевности. Први тип је демонизам канонизован у романтичарским јунацима који се не приклањају злу зато што их конкретне околности нагоне на злочин, већ из радозналости која у својој основи има ирационалистички поглед на свет и управо моменат игре гура демонског јунака ка познању зла. Други тип инферналног јунака је персонификација социјалног

мизерног зла локализованог у некој конкретној ситуацији, понекад условљеној околностима егзистенцијалне угрожености и његов је носилац тзв. тривијализовани лик ђавола свестрано обликован у антијунацима романа Дефоа, Свифта, Ричардсона, Флобера, Балзака. У приповеци *Жриве Јосија Бујана* насловни јунак је себичан, безобзиран, лицемеран варалица и зеленаш који сеје зло из ниске и личне користи, пригодан пример „бедног ђавола“, на шта на првом месту указује његов спољашњи изглед и понашање, притворна стидљивост, неприметност и понизност вулгарног, травестираног ђавола као нижег бића специјализованог за мизерне, често комичне пакости. Инфернални тип јунака у Матавуљевој прози најчешће не познаје унутрашњи расцеп, приметио је још С. Кораћ, јер су посреди јунаци ограничене амбиције који нису покренути дубоко личним и унутрашњим злом и не могу бити одговорни по својој сувише једноставној памети. Њихов грех не добија простора у сижеу, јер се психолошким, моралним, нагонским непочинством не бави свест јунака.

Спрам првог типа инферналног јунака у Матавуљевој прози обликован је лик Ђукана Скакавца, тип јунака који се никада не би упустио у непочинство зарад идеје, те ни не преза од светогрђа и обесвећивања. Такав став сведочи да „никаква идолатрија, како у погледу поретка идеја тако и поретка људи“ (Кристева 2011: 213) није могућа уколико одсуствује осећање онтолошке сигурности, односно, уколико се укине разлика између питања да ли ће живети или умрети. Један од аспеката зла, писао је Ж. Батај, јесте сувереност супериорних личности да се уздигну изнад закона који одржавају живот. Сувереност Ђукановог лика у дубокој је вези са суспензијом етичког и религиозног принципа, утолико пре што је „начело класичног морала везано за трајање бића. Начело суверености (везано је) за биће чију лепоту чини нехајање за опстанак, штавише, склоност према смрти“ (Батај 1977: 180-181). Нехај према трајању лику Ђукана даје супериорну сувереност „тачке одакле живот и смрт, стварност и уобразиља, прошлост и будућност, изрециво и неизрециво, високо и ниско престају да се запајају као супротности“ (нав. дело: 206). Сетимо се краја Матавуљеве приповетке:

- „ – А бојиш ли се ти смрти, куме? – запиташ.
- А шта да се бојим, икону јој њезину, кад јој не могу умаћи!...Доћи ће, па ће спетљати, па онда је жвр!
- Прави и последњи жвр! – рекох куцајући се са њим“ (Матавуљ 2007: 291).

Реконструкција архетипске сижетике у приповеци *Ђукан Скакавац* укључује романтичарску рехабилитацију фигуре шпанског либертена, препознавање романтичарских предиспозиција у Матавуљевом јунаку и један од најутицајнијих постулата Кјеркегорове протоегзистенцијалне филозофије:

разликовање три нивоа егзистенције⁸⁷. Прву, естетску фазу егзистенције одликује препуштање чулном искуству, егоизам, распарчаност искуства унутар субјекта, меланхолија, досада и примери естета уроњених у чулне жеље су Дон Жуан и Фауст. У романтичарској интерпретацији Дон Жуан и Фауст представљају симболе два пута и два нивоа егзистенције – интелектуалног и еротског, што је разлика између еротског и интелектуалног развратника. У Дон Жуану рефлексивна о уживању у задовољству не постоји, али је Фауст, пише Кјеркегор, рефлектујући Дон Жуан који се предаје чулним задовољствима и истовремено о њима промишља. Када естета осети да није задовољан постојећим и садашњим, да није задовољан својим чулним бићем, почиње да рефлектује и да се успиње на други стадијум – етички стадијум. Овај прелаз је неопходан јер човек, осећајући своју недовољност и незадовољство, увиђа да је естетско постојање једна врста зла. На другом стадијуму појединац мора да постане свестан општих вредности и закона који надилазе појединачне, себичне потребе, јер се тек тада може назвати личношћу.

Лик Ђукана Скакавца је пуноважно отеловљење концепта *демонског естетизма*, манифестације демонског одређеног чулном сфером, не духовном сфером. Принципијелна разлика је у рефлексивности: ако би се Ђукану приписала рефлексивност као доминантна лична координата, тада би донжуановски етос јунака био поништен. Саморефлексивност јунака подразумева етичку цензуру, свест о томе да ли се чини добро или зло, док се донжуановски *демонски естетизам* Ђукана конституише тек у сфери иморализма, будући да „чулност постаје демонска тек у естетској индиферентности“ која не прави етички избор или-или (Кјеркегор 1990: 86). Насупрот Фаусту, који свој естетизам, разврат, своју игру са ђаволом претвара у предмет филозофије, код чулно непосредног и импулсивног Дон Жуана не постоји саморефлексивност која би му указала на објективну кривицу и етички прекршај, те је стога Дон Жуан схваћен као естетски еквивалент религиозном поимању ђавола. Идентична религиозна и иморалистичка конотација, којој су страни фаустовско созерцање и духовна освешћеност, постоји у концепцији Матавуљевог архетипа донжуановске демон-

⁸⁷ Избор протоегзистенцијалне концепције естетског зла вођен је типологијом коју предлаже А. Добжински:

1) метафизичко зло се појављује као последица небића и поима се у старогрчком духу као несавршеност света, тј. као материјално начело; 2) естетичко зло се јавља на равни непосредног, чулног доживљаја света, као осећање неког одсуства и недостатка; 3) етичко зло је манифестација греха и слободне човекове воље, а неретко се употребљава и као васпитна парадигма; 4) дијалектичко зло подразумева да принцип добра не може да функционише без начела зла, и обрнуто, јер су то две нераздвојне међузависне функције; 5) феноменолошко зло, које је објаснио Спиноза у *Етици*, подразумева да је природно устројство света само по себи лишено било каквих својстава добра или зла, што значи да зло постоји само на нивоу човекове свести; 6) антрополошко зло претпоставља да Бог не познаје зло, није подложен емоцијама, страдању, патњи, према томе, једини творац зла је човек (Добжински 2010: 39-40).

ске чулности. У приповеци *Ђукан Скакавац* свестрана употреба полисемичне речи „жвр“ која не значи ништа и значи све илуструје Ђуканов презир према рефлексији и мисаоном посредовању ка свету: реч коју Ђукан измишља и користи у означавању широког распона појмова – од херојства и племенитости до зла, гнева и смрти – говори о урањању у иморализам, у одбијање да направи разлику између добра и зла, да рефлектује. У исти мах, Матавуљ је написао неколицину приповедака у којима негативни јунаци у профилу силоватеља, богохулника, убице, злочинца познају фаустовску саморефлексију која дозвољава да се у злочину ужива, али и да се преузме етичка одговорност за почињен злочин. У случају калфе и војника Аранђела (*Аранђелов угес*), доктора Ивановића (*Доктор Ивановић*) и ђаволовог шегрта Ошкопца (*Ошкопац и Била*) рефлексија дозвољава спознање сопствене кривице, а тиме и покушај моралног и религиозног искупљења. Разлика између интелектуалног и чулног разврата сасвим се разоткрива у приповеци *Ошкопац и Била*. Грешници Ошкопац и Пуздрак пре тенденциозног преображаја воде дијаболичне разговоре иза којих се назире архетипска симболика продаје душе ђаволу, дакле, постоји моменат свесног промишљања о злу и свесног избора зла.

Лик Ђукана Скакавца је ипак друга крајност; уместо интелектуалног, он поседује чулни либертинизам који се манифестује у некористољубивој жељи да руши границе наметнуте разумом. Према мишљењу Ж. Батаја, зло је везано за смрт као темељ бића, јер биће мора, ако може, да избегне затварање у границе разума. Зато се предаје злу – у њему постоји један несводив, суверен део који измиче границама разума када се усмери према смрти, која је изазов. Такво зло је „увек и само предмет двосмислене осуде. То је Зло које се прихвата и слави. (...) Зло које је усмереност према смрти разликује се од зла чији је смисао у *саможивом интјересу*“ (Батај 1977: 40). Лик Ђукана Скакавца смрт прати у сваком облику, било да је изазива као јединог достојног противника, било да је сам доноси другима, предајући се задовољству мучења како животиња тако и људи. Зло Матавуљевог самозванца који свет уређује према својој деспотској вољи потиче из *усмерености према смрти* као једином правом изазову, јер се смрт супротставља начелима добра утемељеним на разуму, она одриче потребу за трајањем, за одржањем живота, што демонске јунаке нагони на злочине вођене страшћу, чинећи их тако привлачнијим књижевној имгинацији. Садизам као патолошка девијација добија у лику Ђукана Скакавца ширину феномена, будући да израста из комплементарног односа између чулности (ерос) и уништења (смрт), што и јесте феномен чулне генијалности или демонског естетизма: „Чулност руши уобичајене препреке – буди се не само у присуству жељеног предмета, већ и захваљујући његовом преиначењу. Другим речима, еротску жељу, с обзиром на то да је она растројство (у поређењу са понашањем примереним раду, и уопште, животу у друштву) изазива одговарајуће растројство њеног предмета. *На жалост, ово њајно средствво никада не изневерава*, пише Сад, *и сваки блудник који је мало зајазео у њорок зна како*

се убистиво снажно доима чула. Дакле, истина је (...) да је злочин већ по себи толико привлачан да, независно од сваке друге насладе, сам може да распали све страсти“ (Батај 1977: 120-121).

Посматран из перспективе архисижеа, лик Ђукана Скакавца задовољава индивидуалну потребу за интензивирањем просечних животних снага, у чему се налази порекло зла. Човечанство је усмерено према два циља, пише Ж. Батај, први је негативан и састоји се у очувању живота и избегавању смрти, док је други позитиван и огледа се у повећању интензитета живота. Ако повећању интензитета живота тежи већина или друштвено тело, циљ је одређен свеукупним очувањем живота. Међутим, ако за њим крене појединац, онда „у тежњи за интензитетом живота нема наде нити жеље за трајањем“ (нав. дело: 65). Интензитет је позитивна вредност, која се налази с оне стране добра и зла, у зависности од тога да ли је везана за друштвену заједницу (начело добра), или за појединца (начело зла): „Само начело вредности тражи од нас да идемо најгаље. (...) Везивање за начело Добра показује где је то најгаље за друштвено тело (...) а везивање за начело Зла одређује меру најгаљеї коју њовремено досежу појединци. (...) Даље нико не може ићи“ (нав. дело). Другим речима, Матавуљев јунак не жели да прихвати урођене и нужне границе. Будући да је коначно, смртно биће, границе су неопходне, „али он ипак не може да их трпи. Он потврђује своју суштину управо прекорачујући све границе неопходне за његово очување“ (нав. дело: 71-72). Некада је ова потреба за прекорачењем превазилажена религијом и обредним жртвовањима којима се људска тескоба поништавала и прочишћавала, а потом и уметношћу. Фиктивно или стварно, свечано уништавање животиња, растиња, предмета и људи имало је велику важност. Иако злочиначка, уништавања су била обавезна у заједници. Слични трансгресивни моменти се у *Ђукану Скакавцу* препознају у Ђукановом лову на вештице, истеривању „врага из дроба“, његовој видовитости и сеновитости, странствовању и политопији, садизму. Свечано уништавање животиња и људи је некада имало за циљ појачавање интензитета у животу заједнице, те су обреди попут лова на вештице, маркирања видовитих појединаца, истеривања ђавола, убијања животиња и људи имали позитивне конотације повезане са начелом добра. Но сада, у неоромантичарској атмосфери, уништавање је постало привилегија самозванаца и тиме су сви трансгресивни моменти ревалоризовани у негативне вредности, у манифестације зла.

Уживање у уништавању у Ђукановом лику у сродној је вези са одржавањем еротске, виталистичке жеље у растројству и уништавању њених објеката, пошто се само на стадијуму пароксизма као страсног задовољства у болу осећа дубина естетске егзистенције. Ђукан Скакавац је лик сладострасника који се на различите начине довија не би ли пронашао предмете за увесељавање и уживање; он ће убити и мучити само да би уграбио један час задовољства, јер га вреба страх од сазнања да сам себе не може да сабере у својој свести. Без фаустовске рефлексije, којом „дух хоће да се сабере из ове расејаности,

да самог себе преобрази“ (Кјеркегор 1990: 602) и уздигне се изнад сазреле непосредности у један виши облик, лик Ђукана Скакавца „не може да постане свестан себе у својој вечној важности“ (*нав. дело*). Последица донжуановског естетизма који не рефлектује је грех *instar omnium*, грех свих грехова – сета, „јер сета је грех: не хтети дубоко и присно. А то је извор свих грехова“ (*нав. дело*). Грех *не хшеџи нишиџа дубоко и љрисно* у лику Ђукана се манифестује у виду неименоване болести која му рије по утроби, а заправо, то је „хистерија духа“ који не може да се уздигне изнад непосредно-естетске егзистенције, те се умирује еротском жељом као *расџројсџвом које изазива расџројсџво ње-ној љредмеџа*. Истински узрочник сете је распадање човековог биџа у хиљаду парчиџа и једини излаз из мучног стаџа хистерије духа, сете, може бити само чин избора или-или. Дакле, уколико се избор чини околностима, а не хтеџем, посреди је естетички избор који је извор зла, јер „естетика није зло, него равнодушност и зато се избор заснива на етици“ (Кјеркегор 1990: 581-582). Притом, избор „или-или“ није избор измеџу добра или зла, веџ чин хтеџа да се апсолутни избор уопште направи⁸⁸.

Налик на архетипски узор, лику Ђукана Скакавца није својствена реч, реплика, дијалог; вербално умеџе би од њега начинило индивидуу која рефлектује, чиме би се сажео у речи, губеџи ауру загонетности. „Могу јасно представити речима лукавство етички одреџеног заводника“, каже Кјеркегор (1990: 98), али „са Дон Жуаном стоји обрнуто. Каква је то сила? Нико то не би могао реџи“. Лик Ђукана Скакавца ништа не рефлектује, није закупаџен мишљу, зато се речима објективно не може сажети, као што се ни сам никада не би сажео у речи. Тој *чулно-еројској љенијалности* не одговара језик који би је учинио подложном етичкој категоризацији. Напротив, она се не може фиксирати у мисао, она је снага, нестрпљење, страст, она не постоји у времену и у једном тренутку веџ у следу тренутака, те зато и није етична јер се не оваплоџује у речима (*нав. дело*: 55). Та врста ирационалне, инферналне снаге коју мисао не може појмити, једино естетска чулно-еротска осеџајност, видна је у Ђукановој свеопштој употреби измишљене речи *жвр* те у заслепљености и моралној обезоружаности других јунака пред његовим деспотизмом: Марта му прашта сваки грех који јој је нанео, остајуџи му предана и немоџна пред његовом појавом, Курсуп му дозвољава да се иживљава над њим без помисли да му се супротстави и да га презре, Анџелија пристаје да му служи покорно иако се огрешио о њу, наратор-фокализатор (одрастао човек – дечак) опчиџен је његовом моџном енергијом и витализмом, што га спречава да Ђуканова недела осуди или им се доследно супротстави. Матавуљ, наиме, бира наратора у првом лицу који приповеда из

⁸⁸ Роже Лапорт је указао на одсуство етичке димензије у лику Дон Жуана, потпуно отуџеног од света Достојевог: „Како би грижа савести могла да мучи онога ко сасвим заборавља на своју прошлост? (...) Ова Дон Ђованијева невиност толико обезоружава да чак и не помишљамо да му замеримо због најсвирепијих дела, као да га је гонила нека дивља, анимална, па према томе и неодољива сила.“ (Русе 1995: 90).

инфантилне позиције детета, чиме се обеснажује акт етичке деградације лика Ђукана Скакавца. У архетипској критици такву дилему између морализма и естетизма је Ј. Мелетински (2011) објаснио транспозицијом архетипских начела космоса (хармоније) и хаоса из космогоније у социјум и психу јунака, те јунаци који су били носиоци начела хаоса услед трансфера добијају амбивалентну па чак и позитивну атрибуцију.

Спрам зле воље чулно-еротске егзистенције етика је неумесна, чак и наивна. Чулно-еротски естетизам Ђукана Скакавца не потиче из интелектуалног фаустовског либертинизма који за себе тражи рефлексивну или материјалну корист, нити из атеистичког опредељења, већ из политопије, панеротизма, импровизаторске пасивности, из егзистенције у временском дисконтинуитету. Лик Ђукана Скакавца прави избор у тренутку, како околности налажу, он нема воље ни хтења да учини апсолутни избор за којим ће уследити морална одговорност, као што је случај са другим Матавуљевим антијунацима. Из тог разлога, у приповеци не постоји интервенција религиозног или етичког смера која би преобратила негативног јунака, јер за Ђуканову естетску егзистенцију избор „учинити или не учинити“, „убити или не убити“, „бити или не бити“ уопште не садржи противречност нити моралну дилему. Узев у обзир да Ђукан следи избор импровизаторске пасивности, чин убиства, сакаћења, мучења, милости не може бити етички избор или-или. У једном часу се Ђукан бесомучно иживљава над бременим Мартом, у другом је скрушено моли за опроштај. Та противречност изразита је и у портрету Ђукана Скакавца. У највећем напону своје снаге он је „енергичан и фантастичан човјек“ ђаволске снаге, ситних и мутних очију, застрашујућег погледа и дивовског стаса, али након свадбеног обреда и сусрета са оцем и браћом преображава се у слабашног, жалосног и болесног просјака „у излињалом, искрпљеном и прљавом тежатном руху, које му је било дугачко и широко – очевидно дроњци првог мужа Мартина“ (Матавуљ 2007: 258). Естетска непосредност, где хедонизам и сензуализам значе чисту индиферентност, на плану приповедних решења очитује се као одсуство очекиваног расплета. Како катарзично прочишћење или кажњавање антијунака изостаје, не постоји ни растерећење анксиозности и мучнине, осетних како на унутартекстуалном тако и на вантекстуалном плану. Реч је о томе да расплет у маниру *Ошкојца и Биле*, *Аранђеловој угеса*, *Др Ивановића* захтева етичку и/или религиозну мотивацијску компоненту на коју Матавуљ овде не рачуна, штавише, одбија да каналише и казни „страх од жеље“ свог јунака. Напротив, жеља Ђукана Скакавца је неспутана и ослобођена етичких, религиозних, социјалних забрана, због чега је било неопходно заменити новелистички обрт (који иначе мотивише преображај јунака) поступком континуиране фабулације без откривеног заплета и расплета.

Пароксизам у граничним стањима, смрти и еросу, провоцираним кризним и трансгресивним околностима, представља уједно и начин да јунаци безмерне виталистичке енергије осигурају бекство од досаде и меланхолије.

У *Ђукану Скакавицу* насловног јунака покреће ерос, гнев, јарост, зла воља која се супротставља свеопштој заједничкој вољи, моралном закону, институцијама (исмевање религиозних, и свадбених и погребних обреда, паганска веровања, ниподаштавање савремене медицине, напуштање породичне задруге). Она је самозванство своје врсте и донжуановска реперкусија митологије и еротологије патријархалне културе утемељене на топосу друштвене скале моћи брачне и породичне заједнице („Његове (Ђуканове, прим. аут) ријечи „зар она једина да нема жвр од мене“ показиваху јасно шта он хоће, што му је у крви – хоће самовласт без граница“; Матавуљ 2007: 265). Попут свог архетипског обрасца, Ђукан Скакавац је урођен у естетску непосредну егзистенцију која „не може у дубљем смислу да да рачуна о себи јер непрекидно живи у тренутку“, због чега се „његов живот дроби у појединостима, те је немогуће објаснити га“ (Русе 1995: 101). Он не примећује да му „нешто припада случајно а нешто битно“ (*нав. дело*), већ му избором естетског егзистирања све припада подједнако случајно – живот, смрт, љубав, оданост, грех, добро, зло, истина, лаж. Такав естетски назор подразумева егзистенцију у непрекидној садашњости: лик Ђукана нема ни прошлост ни будућност, те је као Дон Жуан, који „не схвата да би неко он њега могао да затражи да положи рачун; он не уме да мења глагол у будућем времену које измиче његовој надлежности јер упућује на онострано његове садашње жеље“ (*нав. дело*). Донжуановски естетика као што је Матавуљев војник-хвалисавац болује од „импровизаторске пасивности“ у којој су „воља и одлучивање сведени на минимум“ (*нав. дело*: 97) те замењени брзим и готово аутоматским одговором на оно што му нуди случај. Матавуљев јунак дела без прорачуна, спонтано, без маневара, тактике, као што Дон Жуан заводи – само у тренутним околностима, без стратешких сплетки и замисли.

Имајући то у виду, очекивано је да ће мотивација у *Ђукану Скакавицу* изгубити антрополошки префикс, те тако сведена преводи приповедање са вероватног (са имплицитном : експлицитном мотивацијом) на, како каже Женет, произвољно приповедање којим се открива кјеркегоровски проблем тескобе пред избором једне од могућности. Тип нулте мотивације постоји у *Ђукану Скакавицу* из простог разлога што „ми не можемо да кажемо ко је он, нити можемо да уђемо у мотиве његових поступака и његове свирепе мржње“, јер „његова мржња према оцу и браћи, његова свирепост према слузи, његова бијесна усијања и ђудљив инат говоре нам о човјековом лику најдубље парадоксалности и сложености, какво је у наше вријеме обликовао у приповијетки Иво Андрић. Ми Ђукана Скакавца не можемо сумирати и дефинисати, како бисмо били начисто са њим“ (Иванић 2009: 155). Не постоји антрополошка мотивација Ђуканове одлуке да се ожени удовицом, нити она која би објаснила Ђуканову ђаволску болест када му се „ђаво ували у дроб“, не постоји мотивација Ђуканове видовитости и дијаболичног погледа којим привлачи живи и неживи свет око себе. Када бисмо силом прилика лик Ђукана Скакавца детерминисали мотивацијама, свет свих замисливих могућности би се затворио редуцио-

низмом моноваријантног сижеа, чиме би се обезбедила реализму толико неопходна сублимација смисла (в. Иванић, Вукићевић 2007: 317). Проблем тескобе пред избором једне од могућности питање је естетске егзистенције које обликује архетипски сиже Матавуљеве приповетке. Док уместо Ђукана Скакавца избор праве околности, он остаје непосредно биће чији је однос према свету чисто естетско-егзистенцијални. Штавише, док он не постави питање о избору као моралном чину, дотле проблем одговорности за сопствене поступке не постаје за њега пуноважно питање: пошто уместо њега околности праве избор, онда су околности и одговорне за све последице. Све то мало интересује архетип естете, јер за њега проблеми из света емпиријске датости немају значаја.

Одсуство (фаустовске) рефлексije, интелектуалног и духовног напора са свом тежином етичке и религиозне одговорности и поступање према позиву непосредне естетске егзистенције, која не уме да траје у времену, испољавају се на наратолошком плану у виду нулте мотивације, на онтолошком плану у виду демонског естетизма, а на егзистенцијалном у виду апсурда. Импровизаторска пасивност коју покреће сплет тренутних околности или естетска непосредност егзистирања опажа се у Ђукановој зверској ћуди:

„ – Немој се шалити главом – почех ја.

– Ма шта ти рек’о, немој да плунеш на њ, јер би те он на мјесту убио! Видиш, бона, да је он звијер...“ (Матавуљ 2007: 264)

Та врста делања како тренутне околности налажу, стална импровизација и живот у непрекидној садашњости, самовоља којој ништа не стаје на пут а диктирају је промене расположења и снаге донжуановски је етос. Егзистенција Ђукана Скакавца се дроби у појединостима, те је немогуће одржати правила реалистичког дискурса као што су антрополошки тип мотивације и поступци самоисказивања јунака (унутрашњи монолог, дијалог, доживљени говор, свезнајући приповедач). Као што израз *заводник* није адекватан за Дон Жуана, узев у обир да његов архетип услед изопштености из временског континуитета уопште не потпада под етичка одређења, тако се ни лик Ђукана Скакавца не може подвести под поједностављене означитеље као што су садиста, убица, насилник, богохулник, јер он као оличење демонских естета, такође, не подлеже етичком вредносном суду. Дон Жуану су „да би био заводник, потребни извесна рефлексija и свест“ (Кјеркегор 1990: 95-104), јер чим су оне присутне, могло би се говорити о лажима, лицемерју и лукавим потезима бурладора, али „ова свест недостаје Дон Жуану, он зато не заводи. Он жели, и ова жеља делује заводнички; утолико он заводи. Он ужива у задовољењу жеље; чим се науживао, он тражи нови предмет, и тако даље у бескрај. (...) Да би био заводник, најпре му недостаје време у којем би постао свестан свог поступка. Заводник мора зато поседовати извесну силу коју Дон Жуан нема (...) а то је сила речи“ (нав. дело). Са друге стране, сила Фаустовог завођења је рефлексija, говор, што

ће рећи лаж и превара. Дакле, да би постао етички преступник, лику Ђукана Скакавца недостају фаустовски атрибуту – рефлексја, свест, време, планирање. Но он поседује донжуановске атрибуте, бескрајну и неисцрпну жељу која делује заводнички. Тражећи своје утажење у живом свету, а неусловљен објектом завођења (жена је само један у низу објеката његове демонске жеље), лик Ђукана може да, како каже Гете, изазива на двобој васељену. Приповедач набраја ко све подлеже овој заводничкој моћи која не рефлектује: „...већ ми је јасна ствар да он барабари и крштене душе и стоку, да пред његовијем очима Марта, Фифина, Курсуп, Лулина, Капурал и сад ова Анђелија, само су подложници, којима је главна дужност потпуно једнака, наиме, слијепа покорност и поштовање његова *жвра*“ (Матавуљ 2007: 269). Потом описује сеновиту снагу и чудне моћи демонских сила са којима се Ђукан побратимио („а он само стави руке иза леђа, па опаочи оним пустијем очима, па кад види да је вријеме, а он се почне полако измицати, а онај други на један мах убљиједи и занијем, па за њим, за њим, све за њим, као да га је ужем привезао“; Матавуљ 2007: 248).

Нехајност Матавуљевог јунака према етичком избору или-или условљава сва сижејна решења приповетке: одсуство новелистичког заплета и тријумф антијунака, укидање антрополошке мотивације, избор плъснатог хронотопа и политопије, најпосле, избор комплексне поливаријантне сижејне схеме. Она је сасвим кореспондентна са морфологијом инферналног јунака-естете који „живи у свету бесконачне потенције са безбројним могућностима од којих ниједна није права и ни за једну се не треба одлучити. Живети естетски значи не одлучивати се – не бирати“ (Кјеркегор 1990: 98). Спрам тога, акт апсолутног избора (или-или), као императива етичког понашања, укида свет бесконачне потенције и безбројне могућности поливаријантног сижеа. Лик Ђукана Скакавца поседује omnipotentност која му дозвољава разноврсност избора, због чега је једини смер у његовом етичком компасу морал симпатије и антипатије или морал тренутних порива. Штавише, његов тријумф је последица поклапања потенцијалних могућности у јунаку и њихове сижејне реализације. То ће рећи, панеротске и иморалистичке могућности остварују се без икаквих друштвених и моралних препрека, самим тим несуспрегнуте конвенцијама реалистичког писма. А оно најчешће не зна како да се избори са јунацима који се не могу подвргнути „церемонијама истеривања“ (Берсани 1990: 185), јер се отимају индивидуализацији. Уколико Ђукана Скакавца схватимо искључиво као „индивидуалност, онда је он, без даљњег, у сукобу са светом који га окружује. (...) Као индивидуа осећа притисак и окове ове околине, као велика индивидуа можда их савлађује; али ипак одмах осећамо да препреке и тешкоће добијају нову, значајнију улогу“, која потискује привилеговану позицију јунака (Кјеркегор 1990: 99). Другим речима, што је мања индивидуализација Матавуљевог јунака, то је мањи отпор који треба савладати, било да је посредни спољашњи отпор средине или унутрашња морално-духовна аутоцензура. Приповедни поступци својствени поетици реализма (в. Иванић, Вукићевић 2007:

97) преобразили би лик Ђукана Скакавца у рефлектујућу личност (по моделу Фауста) која се судара на спољашњим и унутрашњим препрекама. Око њих би се формирао заплет, те би се јунак у савлађивању различитих видова отпора почео обликовати као индивидуа, као личност, и престао би деловати као заго-нетни носилац демонске силе. Реч је о примеру дезинтеграције претпоставки реалистичког писма (у чијим се границама ипак остаје), јер се одстрањује морални и друштвени поредак који би се супротставио жељама јунака.

Парадокална привлачност Ђукана Скакавца лежи у иморалистичком објашњењу ничеанског типа, где преступ постаје литерарни израз виталистичких моћи, а потом и у морфолошко-структуралној повлашћености Матавуљевог јунака⁸⁹. Када је реч о потоњем, структурална повлашћеност насловног јунака испољава се у укидању једне од основних норми реалистичког писма. Будући да Матавуљ свог јунака и сувише наглашава, долази до „дефлације реалистичке илузије“ (Амон 1990: 215), тачније, у приповеди не постоји квалитативно и квантитативно ишчезнуће лика. Ђукан Скакавац није јунак који се растаче у низ елемената и споредних делова, како каже Р. Јакобсон, није раскомадан синегдохама које се гранају у особине, реакције, душевна стања, описе амбијента, професије. У исти мах, лик Ђукана Скакавца не окружују хумане околности (сиромаштво, психолошка поремећеност, одсуство моћи расуђивања, патолошко растројство, саучеснички описи страдања жртава), те зло нема оправдања у социјалним или породичним разлозима. Такође, изостаје и унутрашња перспектива насловног јунака (в. *Књија о Матавуљу* 2009: 153). Одсуство наведених социјално-моралних и структурно-морфолошких оправдања, пореклом из реалистичког писма, омогућава писцу да из морфологије јунака (архетип иморалистичког донжуановског естетета) изведе целокупну архетипску сижетику приповетке.

Иморалистичка тачка гледишта у донжуановском демонском естетизму подразумева интимно одобравање визије света која се свакако коси са етичким начелима усађеним не само у приповедача и јунаке, већ и у инстанцу читаоца. Индулгентност других јунака према Ђукану Скакавцу испољава се у речима

⁸⁹ Пишући о парадоксалној природи морално негативног јунака у књижевности, Н. Милошевић (1990) је издвојио низ разлога услед којих антихерој добија привлачну снагу која оправдава пишчеву и/или читаочеву индулгентност. Неморалност књижевног преступника може се искупити: (а) неморалношћу жртве, у виду својеврсне етичке калкулације, (б) кајањем злочинца; (в) осветљавањем хумане стране литерарног преступника (постоји генеза злочиначког чина, те сам чин постаје разумљивији); (г) осветљавањем јунака из унутрашње перспективе која патњу књижевног јунака приказује као разлог његовог злочина, чиме антијунак добија донекле људски лик; (д) судбином негативног јунака (тријумф или страдање); (ђ) позитивним интелектуалним и виталним карактеристикама као вредностима са друге стране добра и зла, које уздижу антијунака изнад његових злочина; (е) морфолошком и структурном рафинираношћу антијунака, насупротив морфолошки скромнијем лику жртве.

дечака-наратора: „... а за дивно чудо, нијесам мрзио Ђукана, јер ми га је правдала његова ћуд“ или у добровољној потчињености других јунака, попут Марте, која је „несвјесно понављала многе његове (Ђуканове, прим. аут) мисли, увјерена да говори из своје главе“ (Матавуљ 2007: 261). Како је већ примећено (Милошевић 1990), неугодну чињеницу да књижевни преступници, злочинци и убице импресионирају и задивљују својим злом није лако прихватити. Неопходно је имати у виду да се читаочева индულгентност према књижевним злочинцима јавља у простору фикције, а не стварности, у супротном, сваки облик зла захтевао би санкције и осуде. Књижевна фикција не осуђује попустљив и праштајући став према злу, јер је и сама књижевност (незамислива без теме зла) могућа једино у простору хиперморала: „Људски живот подразумева овај силовити порив, иначе бисмо могли и без уметности. (...) Књижевност је нешто битно, или није ништа. Зло – један жесток облик Зла – чији израз представља књижевност, има за нас, верујем, суверену вредност. Али ово гледиште не захтева одсуство морала, оно захтева *хиперморал*“ (Батај 1977: 6).

ПОРОМАЊЕНИ НОВЕЛИСТИЧКИ СИЖЕ (БАКОЊА ФРА БРНЕ)

Читање романа *Бакоња фра Брне* Симе Матавуља са методолошке позиције сижеологије освежава, по ко зна који пут, појам *традиције* Т. С. Елиота у компаративноисторијском духу, који је представио Теодор Бенфеј (Theodor Benfey) својом „теоријом позајмица“ (1859), убрзо развијеном код Гастона Париса (Gaston Paris) и посебно Александра Веселовског. У *Традицији и индивидуалном шаленју* (1919), подсетимо, Елиот говори о принципу функционалне традиције, сагласно којој писац памти културна достигнућа прошлих епоха и разуме да свако ново уметничко дело неминовно мења значење и садржај традиције. Традиција је за Елиота осећање прошлости не само као прошлости, већ и као садашњости. Писац који осећа не само своје поколење већ и сву европску књижевност од Хомера као нешто што је суштински синхроно, у поретку истовременог присуства, близак је Сими Матавуљу⁹⁰. Елиотовско поимање традиције, односно, историјскопоетичка компаративна научна метода подразумева читање и изучавање текстова претходника, које аутори користе, неретко и несвесно, посредством размене ликова, сижеа, поступака, фраза итд. Међутим, ова метода има своје ограничење, које ће касније бити доведено до крајности и извитоперено у теорији интертекстуалности. Посреди је доказивање контактних веза којима егзактно треба оправдати ауторово познавање текста чији се утицаји препознају. Доказивање које следи текстолошку анализу, издвајање непосредних и посредних трагова у тексту дела, писмима, дневницима, сећањима савременика, архивским документима неће бити предмет сижеолошких разматрања Матавуљевог романа. Разлога је неколико.

Једно од полазишта сижеологије као научне методе је идеја синхроније традиције, што значи да није условљена егзактним контактним везама. Ипак,

⁹⁰ Будући да роман Симе Матавуља пуну снагу открива у историјскопоетичком ходу, овде усвојеном у својству најадекватнијег сижеолошког инструмента, као извесну предострожност ваља поменути и другачије мишљење, несагласно са мешањем традиције као синхронијског низа и историјске поетике. Посреди је неслагање Рене Велека са укључивањем Елиотовог појма традиције у методу компаративноисторијске критике. Цитирајући Елиота, Велек је казао да сва европска књижевност, почевши од Хомера, постоји истовремено и разастире се у поретку истовременог присуства. Али Велекова намера је уистину била да докаже тезу о непродуктивности принципа историзма у проучавању књижевности. Стога је Велек донекле деконтекстуализовао Елиотово размишљање о традицији, те изабрао само исказе који наизглед потиру смисао књижевноисторијског приступа.

ако је о везама неопходно говорити, оне ће у сужеологији најпре бити алтернативне, дакле, засноване на типолошким подударностима, на правомерном поређењу текстова при немогућности контаката или изван задатака утврђивања контактних веза. О полифонијском сужеу, на пример, говоримо након што узмемо у обзир да се подударни историјски услови могу одразити у сличности књижевних дела која нису била ни у каквом непосредном контакту или се он не може документовати. Порوماњени суже у *Бакони фра Брну* је, такође, пример за типолошке подударности у домену архитектуреалности, дакле, за идеју о *памћењу жанра* за коју није релевантан податак о томе да ли је писац познавао претекст или није. Већ је Г. Добрашиновић приметио неугодно питање претекста Матавуљевог романа: „Наслов дјела *Како је Пјевалица излијечио фра Брну*, још више епизода о том „лијечењу“ обрађена у коначној редакцији, подсећа на анегдоту Герасима Зелића *Пријеки лијек*. Уколико она није мистификација, измишљена можда на основу Матавуљевог романа, онда је писац *Бакони фра Брна* очевидно од ње пошао“ (Матавуљ 2006: 532-533). Међутим, Добрашиновић није пропустио да дода како је врло дискутабилно да ли је Матавуљ уопште знао за ову анегдоту, и ако јесте, како је до ње дошао. Да ли је чуо у манастиру Крупи, где је калуђерово и Зелић, или је сазнао за њу у Херцег Новом остаје нерешено питање. Напослетку, сасвим је јасно зашто је несувисла археолошка потрага за контактним везама у прози писца који у мемоарима сам за себе каже, поводом краткотрајног задужења око уређивања *Гласа Црнојораца*, да је „преводио и изводио из туђинских новина све што (је) хтио, а што се далеких туђинаца (чак и колонија по осталим дијеловима свијета) тиче“. Укратко, показало се да је један од најплодотворнијих приступа у проучавању поетике сужеа у Матавуљевој прози хибридна синтетичка метода. Она повезује компаративноисторијску анализу, која контактне везе може доказати, типолошку, која их не тражи и историјскопоетичку анализу. Обједињене, оне ће произвести нов систем анализе књижевног процеса.

Да закључимо, Елиотов појам *традиције*, компаративноисторијска научна метода која му претходи, појмови архитектуреалности, памћења жанра и типолошких аналогја могу се објединити концепцијом из компаративноисторијске поетике М. М. Бахтина, „велико време“, која добија на посебном значају при тумачењу Матавуљевог романа. Концепција о *великом времену* потекла је из изучавања историјског кретања и еволуције романеског жанра у социокултурном контексту епохе. Било је неопходно пронаћи неки заједнички именоватељ који би објединио културне и књижевне појаве удаљене временски, просторно, али духовно блиске. С тим у виду, једно од могућих читања Матавуљевог романа нуди духовна, а не хронолошка историја књижевности. Она тражи синергију дијахронијске еволуције сужеа у роману и синхроније, која у елиотовском поимању суспреже његове универзалне константе.

Интуитивно осећајући, али још стриктно теоријски не дефинишући појам *великој времена* као стабилне константе своје естетике, Бахтин је у на-

цртима с почетка 1940-их најближе пришао одређењу ове појаве, рекавши да се књижевно дело никада не рађа у глави аутора онда када га пише, оно није одређено временом и местом свог непосредног рођења. Овако одређена зами-сао *великој времена* не само да резимира генетичко стабло романа *Бакоња фра Брне*, већ из нове перспективе осветљава чињеницу да је прозу уско омеђену једним простором Матавуљ писао ван тог простора. Не само просторна, већ је и временска дистанца била најплодотворнија за Матавуљево списатељско памћење, јер је уклањала претњу од тривијализације и баналности *малој времена* (савременост, најближа прошлост и блиска будућност). Но ни он му покаткад није могао побећи, те снажно присуство *малој времена* некад прожима а некад гута црногорске приповетке, роман *Ускок* и, како ћемо видети, етиде, околосижејне и метасижејне приче.

Еволуција српског романа у *Бакоњи фра Брну* (1892) готово је неприметна, замаскирана иронијом, шалом и пародијом, али чињеница да аутор уништава илузију приповедања и озбиљности, да користи сижејну конструкцију коју обележава суверена игра са фабулом, при чему се фабула претвара у анегдоту (в. Ејхенбаум 1972: 76), сведочи о напуштању традиције реалистичког романа 19. века. Да ли је заиста реч о напуштању традиције или непристајању на њу недоумица је коју донекле решава жанровска спецификација *Бакоње фра Брна*, у корист потоње претпоставке. За В. Латковића „*Бакоња* је реалистичка слика из живота, али у њему такорећи и нема фабуле, то је низање реалних слика из живота, које држи на окупу само то што се ради о приликама у којима је главни лик живео; да је писац покушао да их чвршће веже једном смишљеном и правилно развијеном фабулом очевидно би се изгубило нешто у веродостојности“ (Латковић 1940: 86). За М. Цара то није роман, већ збирка приповедака из народног живота (*Књија о Матавуљу* 2009: 250). Томе се само може додати, тек као коментар, Бахтинов жанровски квалификатив народне приповетке окупираним личном судбином јунака, који није превише еманципован од свог социјума. Догађаји из народне приповетке иду, на крају крајева, у његову корист, доносе му бајковни успех, доводе до пораста његовог друштвеног статуса, а упркос томе јунак народне приповетке задржава у извесној мери функцију медијатора између „свог“ и „туђег“ света⁹¹.

1.

Поетика сижеа у *Бакоњи фра Брну* је у великој мери поетика јунака, будући да је одређени тип јунака, у овом случају тип митолошког варалице, лакрдијаша и луде (глупака, наивца), повезан са одговарајућим типом сижеа принципом по коме морфологија лика представља морфологију сижејних мотива

⁹¹ Овде наведена жанровска претпоставка у предстојећој интерпретацији биће подређена општеприхваћеном жанровском квалификативу *Бакоње фра Брна* (роман), присутном у досадашњој научној критици (Деретић, Кораћ, Крњевић, Иванић, Вукићевић, Милинковић, итд) и овде остаје на нивоу тезе.

(Фрејденберг 2011: 291). У Матавуљевом новелистичком роману релативно независне приповедне јединице повезује насловни јунак, чија семантика одређује сиже романа и условљава регенерацију архаичних сижејних стереотипа. Тако се остварило дубоко сродство не само *Бакоње фра Брна*, већ и европског романа 19. века са фолклорно-митолошким сижеима. Архетипика се у роману Симе Матавуља испољава на нивоу: а) сижеа, б) система ликова, в) композиције и г) жанровске морфологије, али начелно се зачиње у сижејном архетипу варалице. Уводећи у свој роман препознатљиве тематско-жанровске одлике старофранцуског фаблиоа, немачког шванка и делимично ренесансне новеле, Матавуљ је свесно активирао њихове семантичке ресурсе, присутне у свим значајнијим јунацима романа, који су, без изузетка, носиоци сижејног архетипа лакрдијаша⁹².

Бакоња фра Брне припада оној линији европског романа коју М. Бахтин сврстава у реалистичке романе засноване на преиначењу лика митолошког варалице од наслага преткласног фолклора, грчког мита, ренесансне новеле, пикарског романа, преко *Дон Кихота*, *Трисирама Шендија*, *Кандида* до ликова „чуака“ и „јуродивих“ у реалистичком роману 19. века. Разлог томе лежи у разобличавајућој снази, трезвеном, лукавом уму лакрдијаша (у лику кмета, малограђанина-калфе, младог свештеника луталице), веселој обмани обешањака и простодушном неразумевању луде који се супротстављају свеопштем лицемерју. Истовремено, у *Бакоњи* се уочава једна од препознатљивих етапа у развоју европског романа – субјективизација и онеобичавање света кроз оптику лакрдијашког јунака (Бахтин 1989: 281). Поред лакрдијашке маске којом приповедач разоткрива лажне условности људских односа, постоји и други правац трансформације ликова спадала, лакрдијаша и луде – њихово увођење у садржину романа у својству главних јунака. Облик „несхватања“, Бакоњиног простодушног неразумевања света средство је разобличавања сакралног окружења и реликвија, односно, религије као идеологије.

Лакрдијаш или трик-мајстор (рус. плут, трикстер, енг. *trickster*, шп. *picaro*) један је од два универзална типа јунака у миту, фолклору и књижевности и представља двојника-антипода тзв. „културног јунака“⁹³. Тако се „трикстерско“

⁹² Уп: „Јован Скерлић је упоредио Глишићеве приповетке са француским фаблиоима (...) али прије треба рачунати на типолошке него на непосредне подударности: били би то комични типови и комични обрти у радњи. Претпостављамо да би подробнија истраживања указала на архаичне моделе радње и на типизирани јунаке као што су стари заводник, насамарени шкртац, преварнеи варалица, глупи или припрости чиновник, наивни сељак, досјетљиви или подругљиви момци“ (Иванић 2002: 197).

⁹³ Културни јунак (рус. *культурный герой*, енгл. *culture hero*, франц. *heros civilisateurs*, нем. *heilbringer*), митолошки јунак који уводи социјалну хијерархију, брачна и породична правила, доноси културна добра, док његов антипод, лакрдијаш, који својим несташлуцима разоткрива табуе, постоји у асоцијалној сфери где профанизује светиње. Културни јунак и његова комично-демонска варијанта су за Мелетинског (2011) централне фигуре не само архаичног митолошког фондуса већ и фолклора у целини.

порекло препознаје у комплексу нехеројских и комичких својстава, присутних у готово свим јунацима у *Бакоњи фра Брну*:

1. Иницијатори трансгресије која нарушава сакралне и институционалне норме су чланови „свете лозе“, све три гране породице Јерковића (Брзокуси, Зубаци и Кркоте), осморица фратора, манастирске слуге, Бакоња, Пјевалица и Букар. Њихова функција је разоткривање неофицијелних и инхибираних сфера људског живота, посебно полне и виталистичке, њихове типолошке црте су лењост, лукавство, глупост, обмањивачка способност, а архетипско порекло им је лукави и оштроумни шаливџија, глумац који у затворен систем уноси принцип варијантности и дијалогичности.

2. Гротескна телесност, која даје првенство телесном трансцензусу, телу које прераста себе и своје границе у чину једења, пијења, полне активности, издашно је присутна у концепцији ликова.

3. Парадоксално просуђивање фра Брне поводом умишљене болести.

4. Бакоњина, фра Срдарева и фра Теткина склоност ка подсмеху и ауто-иронији.

5. Лик Балегана, „шјор Грга“, подврста је маске лакрдијаша, тип кувар-обешењака, двојник свештеника у улози оштроумника и довитљивца: „Његова улога брбљивца и наклапала, који се уплиће у политику и све важне послове, који филозофира лако и живо, прећи ће на берберина, а поготову на – Фигара.“ (Фрејденберг 2011: 279-280).

6. Матавуљ обликује Бакоњин лик по узору на маску лакрдијаша-слуге који је, према исцрпним истраживањима Олге Фрејденберг, дублер, карикатура и пародија свог „господина“: „У прстонародном обреду, такав слуга се приказује као груб и дрзак младић, који се руга свом газди. (...) Уосталом он није увек слуга – може се видети као гласник, војник, стражар, целат и лекар, али је то увек груби ждероња, препредењак-варалица, глупи лењивац или весели предузимљиви младић; он зна оно што нико други не зна, и открива све ради комичног ефекта, често исмевајући и самог себе. Он је хвалисав, пун страхова, лаком на све приземно – жене, вино, новац; он је често лопов и подводач. Веселост је његова прва карактеристична црта; подвала – друга црта (...). Час он свесно осмишљава своју глупост, непрестано подваљујући – и ствара се народни тип Тила Ојленшпигела или Скапена-Зганарела, који све прави будалама; час у програм његовог подваљивања улазе и озбиљнији пороци и – добија се чувени тип шпанског пикара.“ (Фрејденберг 2011: 283).

7. Медијаторска функција посредовања између бинарних полова (сакрално-профано, породица-манастир, село-град, православци-католици, живот-смрт) као оваплоћење виталности, интелекта и ироније посебно је ефектна у ликовима Бакоње, Букара и Пјевалице.

8. Описи физичког портрета Кушмеља, Пјевалице и Букара у потпуности одговарају митолошко-фолклорним представама о изгледу и понашању „циркуских риђана“ и „самозваних претендената“ који засењују и ометају главне ак-

тере: риђа коса/брада, непропорционалност тела, асиметричне црте, гротескно тело (Фрејденберг 2011: 282). Кушмељ „бјеше штапоног, врата као у дивокозе, главе округле и тврде да је могао њом букову даску разбити. Риђи му брци затискиваху ноздре и допираху до ушију. Зубима могоше нагрести плету, а шакама сломити чврсту сухорицу“ (Матавуљ 2006: 138). Опис Букареве појаве је још упечатљивији: „Фратри и ђаци таман изашли из цркве, а кроз велика врата уђе у двориште висок сељак, у буковичкој ношњи. Чудан ђаво! Глава му обла, очи велике и сијере као у ћука, десни му брк дуљи од лијевога, на раздрљеним грудима читаво руно заковрченијех длака“ (Матавуљ 2006: 67). Пјевалица је „мален, бркат сељак, дугачка сплетена перчина (...) лијепо одјеვენ, али по кроју хаљина као и зле успомене Букар (...) Риђи брци, ситне сијере очи, спљоштени нос даваху му лисичији израз. Труп му бјеше сувише кратак према ногама, а једна му се нога савила као гудало, али није храмао.“ (Матавуљ 2007: 145).

9. Будући да се *parodia sacra* у књижевности најчешће јавља у условима религиозно-аксиолошке кризе коју изазива модернизам или либерализам, једна од најважнијих особености митолошко-фолклорног обешењака, какав је Бакоња са целом свитом фратарара, Јерковића, Пјевалицом и Букаром, јесте веза са сакралним контекстом, дестабилизација границе између светог/духовног и профаног/телесног.

10. Маска лакрдијаша у *Бакоњи*, која упркос временском дисконтинуитету чува вишевековну традицију, почевши од ниских средњовековних жанрова (фаблио, фарса, народни вашарски театар, пародије светих текстова), испољава се на два плана: у особеностима приповедача-казиваоца и у читавој серији јунака. Примера ради, Бакоња, кога је „враг обрнуја на своју“ па је „готов увијек на галијотство“ оличење је маске митолошког обешењака. Избором за Брниног наследника, он постаје симболичка инверзија краља. Затим, Бакоња се налази на граници патријархалног и манастирског поретка, не припадајући ниједном у целости а његова улога, видљива у субјективизованој перцепцији манастира, фратарара, икона пре и након похаре, јесте пробој ка непоетизованом и сниженом доживљају стварности. У лику Бакоње и Букара, осим наведених лакрдијашких црта, постоји и маска „глупости“ или „наивности“, при чему њихова глупост/простодушност није буквална, није равна себи. И Бакоња и Букар поседују, по узору на митолошког варалицу-трикстера, акробатске и гестикулацијске способности, карикатурално подражавају друге, дају оштроумне одговоре за неугодне ситуације у којима се нађу, а лик „будале“ Букара, који краде фратрима коње далеки је потомак митолошког варалице Хермеса, који краде стадо крава од Аполона. Ипак, ликови лакрдијаша најчешће нису учесници бесрамне интриге којом се достиже висок положај, власт или велика материјална корист. Они често дејствују без плана, од случаја до случаја, немају неки животни циљ, изузев жеље да живе удобним и безбрижним животом.

Фигура лакрдијаша у културној и књижевној традицији најчешће није предочавана маском (фолклорног) ђавола, како би се могло претпоставити

(изузев код Е. Т. А. Хофмана и Н. В. Гогоља), већ радозналост дечака-подсмевача, често и одраслог мушкарца у улози шегрта, штитоноше или нижег клерика. Лакрдијаша одликује вечито „младићство“, у буквалном (Бакоња) или пренесеном (Букар) значењу, он је често и приказиван као дете. Мелетински ће приметити да је понашање обешењака „снижена верзија свештених ритуала“, у чему се неспорно крије успелост лика Иве Јерковића. Архетип лакрдијаша истовремено носи маску мудраца, односно старца (Кушмељ, Наћвар, Срдар, Тетка) и детета-младића (Бакоња). Све варијације фигуре лакрдијаша у Матавуљевом роману комички превладавају расколе између официјелног и неофицијелног друштвеног плана, и таква лиминалност непосредно је везана за њихово митолошко и фолклорно порекло: ликови фратара, Пјевалице, Букара и Бакоње обитавају у процепу између верских закона, живота и смрти (нпр. смрт Шкоранце и гвардијана), материјално-телесног и духовног плана, а на просторном аспекту између манастира и села („мисници“ и „прековођани“). Тип јунака-медијатора у класичној књижевности је углавном био маргинализован а касније и демонизован због особине таквих јунака да се користе компромисима и манипулацијом уместо пристанка на бескомпромисно служење узвишеном идеалу. Тако ће се у романтизму тај тип јунака трансформисати у фолклорног ђавола, док ће у реалистичком роману 19. века постати „тривијални“ ђаво (рус. *йошльй чёрйй*), нискомиметски јунак који из малициозних разлога вара и заводи јунаке-носиоце идеје.

Фигура варалице-лакрдијаша бивала је ревитализована у култури и књижевности увек када је било потребно смехом и демистификацијом поетизоване стварности олакшати социокултурна померања; управо прелазна ситуација стимулира амбивалентни и материјални смех. Маргинално-медијаторска позиција јунака са маском лакрдијаша отвара простор за карневалску стихију која постаје сигнал да друштво прелази из једне епохе у другу (такав је био случај и са Шекспировим лудима, Сервантесовим Санчом, јунацима пикарских романа, Волтеровим Кандидом, кнезом Мишкином, Остапом Бендером, итд).

Традиционална романескна ситуација супротстављања ликова луде и попа (у другим случајевима луде и моралисте, филозофа, научника, лицемера) потиче из потребе да се лажној патетици конфронтира или добродушна наивност која је не схвата (или схвата наопако) или весела и мудра обмана која се опире лицемерју канонизованих идеологија и постаје „оправдана лаж за лажове“ (Бахтин 1989: 167). Бакоњино онеобичавање религиозне сфере вичне лажима, попут сваке идеологије, праћено је *ојравданом лажи за лажове* и у преварама других веселих обешењака, Пјевалице и Букара, фра Срдара и фра Тетке. Весела Пјеваличина и Букарева обмана и Бакоњино наивно неразумевање су дијалоске категорије које организују:

1. композицију (новелистички роман; прозна циклизација новела условљена ликом лакрдијаша који разара везе између човека и његових поступака, између догађаја и његових консеквенци),

2. сиже (кумулятивни потискује циклични),
3. карневалски хронотоп,
4. систем јунака-двојника.

2.

Са становишта историјске поетике, *Бакоња фра Брне* је роман из свакодневног живота, структурисан по узору на биографске циклизације (нпр. роман о Тилу Ојленшпигелу), засноване на поступку *ѿромањивања* новеле (процес супротан *героманескирању* новеле). *Романескна новела*, како је зове Мелетински, чувала је дубоке везе са традицијом новеле из епохе ренесансе и барока, али је истовремено припремила тло роману 19. века. *Романескна новела* се „приближава приповести и роману, има карактер или фрагмента романа или конспекта романа. У последњем случају њен обим се јако увећава. Она добија много епизода, укључује опширне описе. (...) У низу случајева граница између новеле и романа постаје необично лабилна, што се одражава и у терминологији“ (Мелетински 1997: 184-185). Конкретно, долази до преоријентације са италијанског термина на шпански термин *novela* који означава приповедање било које дужине, па се тако говори о Сервантесовим романескним новелама (*Узорне новеле*), о *la novela picaresca* (пикареском роману), о француским *italianijim novelaма*, *историјском новелама* у значењу „малих романа“ 17. века.

Вишеепизодна структура *романескне новеле* има неколико централних епизода и неколико обрта који постоје са намером да прошире јунакова искушења и потврде његов карактер. Слаби напетост интриге, услед укључивања алтернативних, неретко противречних сижејних решења, због чега се новела претвара у фрагмент ненаписаног романа. Притом, сложеност се постиже нагомилавањем једноставних структура као што су: необичан сусрет – његове последице, растанак са породицом – поновно спајање, племенит или грешан поступак – награда, подвала – контраподвала, злочин – раскривавање (Мелетински 1997: 187, 2009: 313). Инваријантни сижеи о монаху-обешењаку и лекару-варалици потичу из средњовековних *фаблиоа* на старофранцуском језику (12. и 13. столеће) и немачких *шванкова* из народних књига које датирају из 16. века. Дијахронијски пресек *Бакоње фра Брна* открива тематску и жанровску сродност са жанровима *фаблиоа* (изузев стиховане форме) и *шванка*, који су постављени као архитектстуални оквир романа (тумачење *Бакоње* у контексту жанра којем припада), односно, указују на генезу и процес настанка романа⁹⁴.

Наиме, својом склоношћу ка приземним ликовима, еротским и пикареским мотивима *фаблио* је неговао пародију и травестију. У *фаблиоу* влада атмосфера анегдотске напетости и грубе комике која веома ретко прераста у сатиру. Као приповедни жанр ограничава се на један догађај а велику улогу

⁹⁴ Архитекстуалност као подврста интертекстуалности је скуп дискурса из којих проистиче текст. Према Жерару Женету (*Увод у архитексту*, 1979), архитектст је текст у својој генези и процесу настанка у писцу који води дијалог са књижевном традицијом.

имају необичне ситуације, неспоразуми, чудне подударности, лукавства, *qui pro quo* интерференције; у центру пажње су духовите ситуације и оштроумни излази из њих, „досетке“: „У фаблиоу као и у другим „предновелама“ родовско (поготово социјалне маске) доминира над индивидуалним, спољашње радње апсолутно потискују унутрашње, поступци одлучно превладавају чак и над најбојажљивијим покушајима да се прикаже карактер“ (Мелетински 2009: 302). Сва наведена жанровско-тематска и модална одређења (родовско начело испред индивидуалног; спољашње радње испред унутрашње карактеризације; еротски и пикарски мотиви, *qui pro quo* неспоразуми, досетке, лукавства, итд) повезују *Бакoњу* принципом инклузије са *предновелистичким* типом писма, на основу чега се може говорити о начелној архитектсуалности романа.

Још је осетнија сродност са жанром шванка, „комичним жанром *par excellence*“, који у још већој мери него фаблио вуче према анегдоти, духовитости, разним фолклорним и полуфолклорним „поентираним типовима“. Са овим жанром *Бакoња* дели склоност ка увођењу „демократских“ ликова, свакидашњи фон радње, приземне натуралистичке и комично-непристојне моменте, материјално-физиолошке импулсе радњи, карневализовани свет (Мелетински 2009: 303). Бакoњин комични доживљај фресака и црквених великодостојника је образац вулгарног реализма пореклом из фаблиоа, шванкова и фацетија у којима се на комичан начин приказују божанство, апостоли и свеци. У фацетијама се такође излажу пороци свештенства, са свим оним цртама прождрљивости, пијанства, сладострашћа. Ови жанрови веселих и вулгарно-реалистичких прича специфични су по томе што за јунаке узимају монахе и свештенство халапљиво на јело, новац и жене (Фрејденберг 2011: 368-369).

Историјскопоетичка генеза *Бакoње* сродна је генези немачког шванка, који своје корене, осим у националном фолклору, има и у латинским збиркама *exempla*, манастирским и школским „шалама“, француским фаблиоима и фолклорним анегдотама. Другим речима, архитектсуалност у *Бакoњи фра Брну* ствара мешавину жанрова фаблиоа, шванка, фолклорне анегдоте и ренесансне новеле уз одбацивање најважнијих поетичких окосница жанра романа, чиме се формира жанр за себе (в. Женет 1985: 139–193) – „поромањена“ новела уместо „новелистичког“ романа. Поступак трагања за архитектсом *Бакoње фра Брна* заснован је поглавито на Бахтиновој идеји о књижевној врсти као структури која конзервира, али и осавремењује елементе архаичности. Тако Матавуљева поромањена новела потврђује снагу стваралачког памћења у процесу књижевног развитака. Пошто књижевна врста памти своју историју и генезу, писац не мора нужно нити непосредно познавати архитектсуални претекст, било да је реч о француском, немачком или српском. Архаични извори поромањене новеле као засебне књижевне врсте налазе се у старофранцуском фаблиоу, немачком шванку, источњачкој анегдоти и делимично ренесансној новели, жанровима који се обнављају у свакој новој етапи развитака литературе⁹⁵.

⁹⁵ Памћење жанровске архаичности присутно је и у делу А. Додеа (*Писма из мој мли-*

У теоријама романа је примећен значај ренесансе за настанак романа, који се рађа „на терену самог живота, испод развалина основних епских форми претходне епохе“ (Кожинов 1963: 42). Посредници у његовом развоју били су неизоставно Еразмо Ротердамски и Франсоа Рабле, потом, ренесансна новела, *Декамерон* као „изворна епопеја савремености“ и фолклорна дела попут шванкова о Тилу Ојленшпигелу, у чијем је лику уочен „целовит лик приватног човека, који има и своју сопствену правичност“, док је у фолклору препознат истински извор романа (Кожинов 1963: 90). Мелетински, међутим, држи да се роман не конституише у окриљу фолклора (за разлику од јуначког епа), него на чврстим темељима писане књижевности, што надамсе оправдава сумњу у романескно порекло и припадност *Бакоње фра Брна*.

Историја немачких народних књига о лакрдијашима и обешењацима започиње *Појом Амисом* (*Pfaffe Amis*, око 1239) аустријског песника познатог под псеудонимом Штрикер. Главни јунак овог циклуса шванкова је весели и лукави поп који испод монашке одежде скрива мирске интересе и материјалне потребе. Обешењак и грешник, који исмева духовну братију и парохијане постаће прототип Тила Ојленшпигела, веселог јунака немачких и холандских прича које ће у 16. столећу бити обједињене у народну књигу о Ојленшпигелу. Приповедајући о походима Амиса, Штрикер сатиричним тоном приказује различите стране европског живота, подсмева се средњовековном сујеверју и схоластичким мудровањима, смело и директно разобличава и свештенство и властелу. У *Поју Амису* и шванковима о Тилу Ојленшпигелу појављује се интернационални фолклорни мотив о лекару-варалици који својим лукавством „исцељује“ умишљене болеснике. Исти фолклорни сиже ће Шарл де Костер у 19. веку укључити у новелистички роман о Ојленшпигелу (*Лејенда о Ојленишпигелу и Лами Гуцаку*), приказујући лик лекара-лакрдијаша који тобоже успева да исцели све болесне. Такав инваријантни сиже може се наћи и у француском фаблиоу о лекару-варалици, али и у источњачким причама о хоци Насредину, који испод своје ексцентричности крије маску лакрдијаша, те у једној од безброј комичних ситуација преваром „исцељује“ болесне.

Фабула старофранцуског фаблиоа *Кмет* – а лекар изграђена је на мотиву шаљиве и добронамерне преваре: игром случајности и забуне француског кмета пресеће краљеви војници који су у потрази за лекаром. Силом околности и под претњом батинама, уверени да је кмет заправо широм света познати лекар, доводе га нормандијском краљу, очајном због болесне кћери, која пати од необичне болести: због риблије кости која јој је запела у грлу не може да једе и пије, те је исцрпљеност све више ослабљује и прети јој смрћу. Кмет који не

на, 1866), те не искључујемо могућност да је посредством познанства са писцем и његовим делом, ако не из ренесансе, Матавуљ могао упознати франкофону традицију књижевних јунака-духовника. Њој, на пример, припада духовничка породица провансалске „беле браће“ из Додеовог *Еликсира ирејодобној оца Гошеа*, а особито пречасни дон Балагер из *Три ишхе мисе* (в. Ерор 1981: 119).

влада лекарском вештином, под претњом смрћу, долази на замисао да шалом и смехом „излечи“ краљеву кћер, верујући да ће, ако је засмеје, кост искочити из грла. И заиста, изводећи лакрдијашке шале, успева у својој замисли. Краљ, пресрећан због неочекиваног исхода, наређује „лекару“ да излечи и све остале болеснике при двору, на шта домишљати кмет одлучује да се још једном послужи комичном варком: окупља све болеснике са двора око ватре, саопштавајући им да ће их све излечити истим леком: болесника који је међу њима најслабији и најнемоћнији ће спалити а његов пепео дати болеснима да поједу. Болесници у страху беже од „лекара“, саопштавајући краљу да су сви излечени.

Исти мотив чудесног „излечења“ болесника страхом постоји у причи о Насредину *Како је хоџа Насредин излечио сулџанове оружаре* (№ 1188). Након што је султан објавио рат, сви његови оружаници су оболели од тешке болести – лењости, због које су упркос казнама и претњама одбијали да пођу у рат. Султан у помоћ позива Насредину, који не влада лекарским знањем, нудећи му новац да излечи војску. Насредин наређује војницима да запале ватру, саопштавајући им да ће их излечити када најболеснијег међу њима баци у ватру а његовим пепелом излечи остале. У страху, оружари беже султану, признајући да су излечени.

У *Лејенди о Ојленишпигелу* (1867), новелистичком роману који је у 19. веку носио статус „фламманске Библије“, у шездесет другој причи прве књиге понавља се лутајући мотив о лекару-шаљивцији, познат из *Поја Амиса* и циклуса о Насредин-хоџи. У Костеровој обради Ојленишпигел се на путу кроз Нирнберг представља као познати доктор који лечи од свих болести, само не од смрти. Чувши за њега, управник болнице му нуди позамашну суму новца да излечи болеснике. Обилазећи их, Ојленишпигел, под маском церемонијалности и лажне учености, сваком болеснику понаособ открива „тајну“, позивајући га на ћутање. Након што му је саопштио од чега болује, болесник сазнаје да ће Ојленишпигел најболеснијег спалити, од пепела направити чудотворни лек и њиме излечити остале. У страху да не буду жртвени јарци, болесници беже из болничких соба, уверавајући све да су излечени.

Лејенда о Ојленишпигелу може бити и огледни узорак који начином циклизације, композицијом, одбацивањем несижности грађе и позиционирањем насловног јунака у центар а не на маргину радње, представља модел жанра *новелистичког романа* те својим канонским статусом опомиње да *Бакоња фра Брне* не може носити исти жанровски предзнак. Сродност француског фавла, немачког шванка о попу Амису и Тилу Ојленишпигелу, анегдоте о Насредин-хоџи и *Лејенде о Ојленишпигелу* са *Бакоњом фра Брном* је вишепланска и укључује:

1. композициону аналогију (тенденција ка циклизацији),
2. сродан мотивски комплекс (добронамерна превара, комична варка, умишљени болесник, чудотворно исцељење⁹⁶, страх и смех као делотворни лекови),

⁹⁶ Мотив чудесног исцељења постоји и у приповеци *Ђуро Кокош*, но сиже се у њој не изводи из архитектуралног контекста, већ из класичног новелистичког обрта (болесник

3. тип јунака (лекар-варалица и монах-обешењак),

4. тип сижеа (кумулятивни сиже; сиже „газда и радник“, пореклом из једне од народних анегдота о Ојленшпигелу, сродан је анегдоти о Букару: јунак служи као шегрт код разних занатлија али све изврће наопако, „буквално“ разумевајући њихове наредбе, чиме успева да намагарчи присутне. У *Панчајатири*, такође, постоји мотив мангупског марифетлука сродног Букаревој превари: лопов, након што проведе одређено време као монахов „ученик“, опљачка га (I,4)).

Инваријантна структура романа *Бакоња фра Брне*, реконструисана архитектстуалним сижеима пореклом из старофранцуског фаблиоа, немачког шванка, источњачке анегдоте и романа о Тилу Ојленшпигелу, сведочи о томе да је Симо Матавуљ свесно занемарио идеолошку интенционалност, увек присутну у реалистичком роману 19. века, у корист естетске интенционалности. Сижејна конструкција *Бакоње* се, дакле, не развија непосредно из емпиријске стварности, већ из жанровске традиције са готовим сижеима – из књижевног модела.

Присуство поетичких информација из других културних и књижевних епоха постаће посебно ефектно на местима нарушавања линеарне логике наратива, када сижејне и композиционе „аномалије“ бивају разрешене преласком у други текст, односно, у ренесансни, митолошко-фолклорни контекст. На пример, архитектст има и функцију транстекстуалне карактеризације главних јунака, Бакоње, фра Брне, Пјевалице, Букара, фра Срдар и других јунака-дублера. То ће рећи да поступке канонске за реалистички роман (свезнајући приповедач и нулта перспектива, развијена дескрипција, унутрашњи монолог и други аналитички поступци) Матавуљ замењује књижевним поступцима присутним у архитектсту. Осмишљава јунаке-типове уместо јунака-личности, новелистички сиже уместо романескног, јунаке-двојнике који се развијају на просторном уместо на психолошком плану, минимализује догађајност активирањем кумулативне уместо цикличне сижејне схеме. Примера ради, док у реалистичком писму властито име или надимак јунака конотира сталеж, занимање, племство, у *Бакоњи* имена/надимци јунака одговарају закону митолошког и фолклорног сижеа где се значење, изражено именом јунака, развија у мотив и радњу (Бакоња – „галијотство“, Балеган – манастирски кувар, Срдар – монах-лакрдияш са хајдучком срчаношћу, Вртиреп – „инокосни“ фратар враголан, итд).

3.

Сижејна понављања и демонстративна недогађајност су у *Бакоњи фра Брну* догађаји са становишта догађаја приповедања, а не са становишта референтне догађајности исприповеданог⁹⁷. Ипак, „недогађајност“ романа, необич-

није умишљен, лекари нису лакрдияши, а лек није домишљатост).

⁹⁷ Наратолошка класификација категорије догађајности (В. Шмид; М. Бахтин) осветљава двојност „догађаја“ у прозном делу: комуникативна догађајност дискурзивног процеса (догађај приповедања) и референтна догађајност историјског (квазиисторијског, фикционалног) процеса (исприповедани догађај).

на са становишта реалистичког романа 19. века, постаје разумљива ако се зна да је узрокована развијањем сижеа из литерарне традиције (и делимично митолошке), уместо из социјално-историјског контекста. Митолошко-фолклорни сижеи не говоре о непоновљивим и експресивним појавама, већ о онима које се бесконачно репродукују (не о томе шта се једном догодило, већ о томе шта се увек збива). *Бакоња фра Брне* почиње изводима из манастирског летописа, квазидокументарним наводима којима се читаоцу предочавају готово идентичне судбине фратара из „свете лозе“. Потом се приповеда о наследнику фра Брне, малом Иви Јерковићу, чији је животни пут унапред одређен и зацртан, да би се слике „његовог ђаковања и пострига“, или пре његових „ђаволија и пострига“, свеле на понављање животног пута фра Брне: млади фра Брне је био враголаст и несташан попут Бакоње, фра Брнина љубавница је крчмарица Марија, док је Бакоњина жена кћи Цвета, Бакоња наслеђује све црте припадника „свете лозе“, прихватајући на крају материјално-профани уместо аскетског живота. У *Бакоњи* се стога „зрно сижејног приповедања“ зачиње само у „фиксацији једнократних и случајних догађаја“ (Лотман 2004: 230) као што су две централне анегдотске епизоде: похара манастира и појава Букара, и Пјеваличино лечење фра Брне.

Зачетак сижејног приповедања могао се у роману извести из протосижејне схеме иницијације главног јунака, која је окосница васпитног, и делом друштвеног и психолошког романа. Комплекс обреда иницијације, као што су замонашење или испосништво, односно, веза са митолошком инваријантом живот – смрт – ускрснуће у *Бакоњи* није изведена доследно, штавише, чини се да је присутна у пародичној стилизацији, будући да се свака од наведених фаза извргава у своју супротност. Тако је Бакоњин одлазак (напуштање породице) само привремен, јер се Бакоња већ после неколико дана враћа кући да пронађе украденог Брниног коња, као што Кушмељ долази у манастир и контактира са фратрима и сином као да никаквог прекида на релацији профано-свето међу њима није било. Фаза симболичне смрти, тј. фаза пребивања на симболичкој страни мртвих (стицање мудрости, знања и навика одраслих) приказана је Бакоњиним „искушавањем“ у Брниној ћелији, само што духовно искушавање овде бива травестирано Брниним ексцентричним захтевима и занемаривањем или отаљавањем схоластичког образовања за пристиглог ђака.

Фаза повратка (симболичко васкрсење у новом социјалном положају) једино је приказана доследно на сижејном плану, али не без травестије, тим пре што се „васкрсење“ Бакоње дешава упознавањем са женским телом, наставља се кроз љубавни занос са Цветом и кулминира проглашењем Бакоње за фратра, не према заслугама, већ захваљујући фра-Теткином познанству са бискупом. Та врста „квазиритуалног формирања јунака“, како каже Мелетински, води порекло из новелистичке народне приповетке и класичне новеле, али првенствено из фавла, шванкова о попу Амису и Тилу Ојленшпигелу, арапске макаме, жанрова који ће очувати традицију митолошког варалице у много већој мери од

ренесансне новеле. У први мах чини се да је сиже романа изграђен на архаичном комплексу: крај детињства, напуштање родитељског дома као симболички супститут смрти, прва веза са женом као повратак животу и прихватање света. Но, реч је о обрасцу иницијације који у *Бакони* подлеже секундарној семантизацији – пародирању архимотивске схеме, иначе својственом роману с почетка 20. века.

Трансформација фолклорно-митолошке маске обешењака у *Бакони* се разоткрива кроз однос јунак-сиже. Ако је сиже форма јунака, при чему „свако активно лице има свог двојника, сваки сиже и жанр – своје еквиваленте“ (Фрејденберг 2011: 379), тада паралелно функционишу циклична (романескна) и кумулативна (новелистичка) варијанта сижејне схеме. При томе, лик Баконе као активног лица добија двојнике, а жанр новелистичког романа свој еквивалент добија у жанру поромањене новеле (два различита жанровска гледишта истог сижеа иницијације јунака). Још је Аристотел разликовао два могућа начина уланчавања епизода (једна после друге и једна због друге), и тај смер ће прихватити савремена теоријска разграничавања сижеа на цикличне и кумулативне.

Трећи сижејни модел, који се развија из цикличког модела, јесте сиже о формирању јунака и укључује све што се изоставља из претходна два сижејна типа: конкретну емпиријску ситуацију, историјско време, унутрашње и спољашње трансформације, адаптацију јунака. Тај сиже је иначе најадекватнији модел за жанр романа. Циклична и кумулативна сижејна схема у вези су са два архаична типа јунака који су у каснијој књижевној еволуцији дали бројне варијације: *културни јунак* (епски и трагички јунаци) коме одговара циклична схема и његов *демонско-комични дублер*, лакрдијаш, коме одговара кумулативна схема као немотивисано или слабо мотивисано (догађаји који следе не проистичу нужно из догађаја који претходе) и растуће низање сличних догађаја и јунака-носилаца аналогних функција. На пример, у бајци је циклични сиже у вези са јунацима који су варијанте фигуре културног јунака, док је кумулативни сиже у народној приповеци везан за варијације фигуре његовог антипода, обешењака. Архаичне епопеје са трагичким јунацима попут Ахила организоване су строго циклично, док сижеи организовани уз помоћ кумулативног начела за главног јунака имају варијацију фигуре лакрдијаша, Одисеја. Лик лакрдијаша преовлађује у жанровима са новелистичким и анегдотским сижеима, те је разумљиво зашто су фигура митолошког обешењака и кумулативни сиже у синергији и када је реч о роману Симе Матавуља.

Усклађеност са законима цикличко-митолошког времена отежава обликовање сижеа, како сматра Лотман, јер је својство таквог времена непостојање краја и почетка. *Бакони* почиње тенденцијом ка хроникалном приповедању, самим тим се догађаји постављају у низ који се непрекидно понавља, те је и судбина насловног јунака део циклуса који се обнавља. Зато приповедање може да почне од било које тачке – гозбе Јерковића и да се заврши у произвољном тренутку – проглашењу Баконе за фра Јерковића XXV. Такво приповедање

које сажима причу о двадесет пет поколења фратара из исте свете лозе нема за циљ да пренесе нешто сасвим ново, већ оно што је општепознато. Међутим, кумулативни сиже који не доноси нешто ново (већ саопштава о Бакоњиним постригу као репликацији Брниног пута искушења, а фра Брнином као репликацији пута фра Брне II, фра Мартина, фра Јерице, фра Бортула, фра Вићенца) често има за циљ приповедање ради задовољства у приповедању (попут гласина које не обликују сиже). Или пак упозорава да није реч о „копирању“ стварности, већ о „копирању“ књижевног модела. У супротном, да је Матавуљ имао намеру да опонаша стварност по узору на брижљиви емпиризам реалистичког писма, изабрао би, претпостављамо, трећи и најадекватнији сижејни модел за роман – сиже о развојном путу јунака и модел васпитног романа.

Друга одлика цикличности сижејног времена је „тенденција према условном поистовећивању различитих ликова“ (Лотман 2004: 228). Двадесет два јунака из линијског сижејног текста (фра Брне II, фра Мартин, фра Јерица, фра Бортул, фра Вићенцо, три линије Јерковића, Брзокуси, Зубаци, Кркоте и „сви остали изданци светога коријена“, Кушмељ, Чагаљ, Шунда, Кљако, Рдало, Ркалина, Рора са потомцима, манастирска братија са осам фратара на челу, Пирија, Наћвар, Тетка, Блитвар, Срдар, Дувало, Вртиреп, Жвалоња, уз Пјевалицу и Букара) у преводу на нелинеарни несижејни текст могу се сажети у једно лице – фолклорно-митолошку маску лакрдијаша, обешењака и глупака – у Бакоњу. Сви наведени јунаци заправо су један лик митолошког лакрдијаша у разним моментима његовог хоризонталног путовања кроз сиже и бројним манифестацијама („слаткохраност“, пијанчење, „прихватљивост“, завидљивост и свађе Јерковића, похота, телесни ужици фра Брне, фра Срдара и других фратара, лењост и паразитизам, профанисање светог, медијаторска улога Бакоње, марифетлуци Срдара и Тетке у покушајима да излече Брну, Букарева и Пјеваличина глума, итд). На вертикали, они су различите пројекције једног јунака, Бакоње.

Та „оријентисаност на успостављање изоморфизама и хомеоморфизама и свођење разноликог шаренила света на инваријантне ликове“ (Лотман 2004: 229), тј. регуларност понављања, чини да јунаци нису представљени као пример ексцеса/случаја, већ закона, што свакако отежава роману уобичајено сижејно приповедање. Функција извода из манастирске хронике у оквирном облику је у томе да карневалски поглед на свет, који је иначе ексцесан по својој природи, установи као правило у „светој лози“, уместо као празник који *иривремено* нарушава социјалне норме. Карневалски поглед на свет постаје прихватљива друштвена норма, што значи да релативизам, агностицизам, либерализам, скептицизам, субјективизам смењују идеологеме доминантне у култури 19. века, рационализам, аналитизам, позитивизам, сцијентизам. Такав полемички однос неомитологизма с краја 19. века према позитивизму био је изазван тежњом да се превазиђу социјално-историјске условности и да се укине уситњавање емпиријског искуства. Томе доприноси и анегдотско приповедање које нема

више искључиву функцију фолклорне стилизације, већ ствара околишну, релативистичку слику света која својом карневалском непредвидљивошћу и непоузданошћу одриче, изврће, исмева сваку фаталистичку или императивну ритуалност, етичку, социјалну, политичку или историјску условност и задатост човековог понашања и односа.

Изоморфизам својствен митолошко-цикличној сужејној парадигми постоји у низу паралела и понављања по принципу: целина је изоморфна епизоди, а све епизоде некој општој инваријанти. Тако у *Бакоњи* све епизоде којима се описују Бакоњино ђаковање и слике фратарског живота (**целина**) представљају варијанту две централне епизоде о похари манастира и лечењу фра Брне (**епизода**), односно, варијанту два јунака – Пјевалице и Букара, а две епизоде-анегдоте (**епизода**) варијанту фолклорно-митолошког сужеа о монаху-лакрдјашу и лекару-варалици (**инваријанта**).

Супротно цикличком механизму, у роману постоји линеарни временски поредак који фиксира „аномалије“. У две анегдотске епизоде које имају значај новости, срећног и несрећног ексцеса налази се једини заматак сужејног приповедања. На тај начин се хомеоморфизам у виду односа еквивалентности/пресликавања између јунака романа нарушава. Тако се фолклорно-митолошки слој текста преводи на линијско-сужејни слој, односно, долази до „изградње новелистичких псеудомитова“ око ликова Бакоње, Пјевалице и Букара. Као резултат превођења фолклорно-митолошког типа лакрдјаша у окриље реалистичког писма, знатно се редукује изоморфизам међу јунацима. Тако су ликови фратара и свих Јерковића, Букара и Пјевалице увођењем двеју анегдотских епизода престали да функционишу као Бакоњине „хипостазе“, распавши се на мноштво фигура, без чега, напослетку, приповедање не би било могуће⁹⁸. Роман *Бакоња фра Брне* је, дакле, резултат узајамне интерференције двају типова унутрашње организације текста, цикличке и линеарне сужејне парадигме.

Још један пример линијског транспоновања цикличке схеме је увођење ликова-двојника. Лик Бакоње добија пратиоца-двојника, а у овом случају и цели сноп двојника, „парадигму пратилаца“. Та традиција која се у књижевности негује почевши од Меандра, Плаута преко Сервантеса, Шекспира и Достојевског до романа 20. века у *Бакоњи фра Брну* се активира осмишљавањем јунака који су дублери малог Иве Јерковића, почевши од предака наведених у псеудохроничарском изводу, преко свих чланова зврљевске лозе до фратара у далматинском манастиру, Пјевалице и самог хајдука Тодорине. Тиме се уводе два ефектна унутартекстуална механизма која, упркос привидној сужејној недогађајности, подстичу приповедање: „комедија забуне“ као судар готово идентичних јунака, чиме се ствара површинска, комедиографска динамика радње, и увођење

⁹⁸ Сродна приповедна стратегија биће актуелна у роману с почетка 20. века. Дијапазон карактеристика једне митологеме се распоређује на групу јунака, као што је, рецимо, случај са главним јунацима *Мајсиора* и *Марјарише* М. Булгакова, који су различита отелотворења маске митолошког варалице и лакрдјаша.

двојника главног јунака, чиме се образује дубинска, делимично психолошка димензија радње.

Појављивање лика-двојника као резултат „уситњавања снопа узајамно еквивалентних имена“, пише Лотман (*нав. дело*), сижејни је језик Матавуљевог романа који се користи у зависности од ауторове идејне интенције. Систем еквиваленција почиње гозбеном сликом на почетку романа (поглавље *Избор*), Бакоњином перцепцијом у којој су сви фратри исти, посебно пар фра Срдар – фра Тетка, затим долази до тачке поистовећивања Бакоње са Букаром (срчаност, витешки дух, смелост и одважност два јунака), са Пјевалицом (весела релативизација као поглед на свет; глума као добронамерни гест насупрот злурадом лицемерју), али и са Кушмељом и фра Брном (моћ новца и материјално-телесног), фра Срдаром (лакрдријашење, однос са женом, пијанчење по крчмама) да би се окончао љубавном афером и проглашењем Бакоње за фра Брну XXV. Ту је систем паралелизама и најјачи, будући да Бакоња наставља традицију ванманастирских и манастирских активности свог стрица. Сви ти парови јунака понављају једну те исту ситуацију и један те исти тип односа на различитим нивоима, узајамно се дуплирајући. Под углом инваријантне сижејне схеме, сви водећи јунаци романа у цикличком простору и времену своде се на један лик, чиме се објашњава одсуство класичног фабуларног заплета, психолошке карактеризације јунака, историјско-социјалне позадине радње, а самим тим и дискурса својственог реалистичком роману 19. века. Постојаност романескне схеме у којој су у интеракцији циклички (фолклорно-митолошки) и линеарни (сижејни) ток опстаје чак и када је непосредна веза са архимотивским комплексом прекинута. Бити упућен, свестан повезаности Матавуљевих ликова са митолошким и фолклорним коренима није минимални услов за разумевање текста.

4.

Смех, како је сматрао Д. С. Лихачов, дели свет на два дела, ствара бесконачан број двојника, а непосредна веза између карневалског погледа на свет и маске лакрдријаша већ је препозната у радовима Мелетинског и Бахтина, посебно у саодносу фигуре обешењака и момента удвајања. Двојник не дели само спољашњу сличност са главним јунаком, то је фигура у којој јунак препознаје себе. Могуће су две варијанте у интеракцији двојника: дистанцирање, када препознавање себе у другоме изазива унутрашњи протест и nelaгоду, потребу да се заштити властито „ја“ (романтичарски двојници), и приврженост двојнику, када блискост са двојником, јунака, у овом случају Бакоњу, лишава воље и наводи га да дела у истом смеру и на исти начин као и двојник. Принцип „виђења себе у другоме“ тесно је повезан са сижеом: понашање двојника демонстрира могуће варијанте судбине главног јунака који или напушта зацртани, традицијом утврђени пут, враћа се самом себи (циклички сиже) или попут Бакоње следи за двојником/двојницима, што даље води избору кумулативног, статичног сижеа.

Сижејно двојништво између јунака у *Бакоњи*, првенствено између: а) Бакоње и Букара („... у Зврљево досад није било лупежа, паликуће, убојице, ни другога вражијега створа кâ што ће бити овај Бакоња“), б) Бакоње и фра Срдара („И Срдарина рече више пута: Овај Кушмељић кâ да није од њихове багре! Ово ће бити јуначина – добар војник св. Фране!“), в) Бакоње и фра Брне и Бакоње и Кушмеља, један је од начина самореклексије насловног јунака. У двојницима Бакоња препознаје различите судбине као потенцијалне форме његове сопствене животне реализације. Ипак, у Матавуљевом роману није у фокусу (само) рефлексија јунака, као канонски поступак реалистичког романа, већ сусрет, дијалог јунака са другима, чиме се оправдава поступак карневализације: 1. на плану форме – у форми „великог дијалога“ сваког са сваким, која условљава избор сценичног приповедног начина, 2. у стварању карневалских, пародичних двојника („двојници-близанци“), тј. Бакоња добија двојнике који га на разне начине пародирају. Фра Брне је пародија Бакоњине детиње, неискварене религиозности и искреног односа према Богу, Букар је пародија Бакоњиних сањарења о витешким подвизима у мантији, који се извргавају у крађу и бласфемију, Срдар је пародија Бакоњиних љубавних заноса према Јели, који ће се временом свести на краткотрајно телесно уживање са Цветом.

Карневалски поглед на свет се у *Бакоњи* најизразитије испољава у књижевним сликама обликованим према логици изокренутости, деградације, профанисања и међусобног фамилијарног контакта, прожетог веселим „ускршњим смехом“ који крије травестију јеванђелских изрека, обреда и пародичне дублете црквеног култа (в. Крњевић 1981). Поједине слике су нескривено карневализоване:

- детронизација манастирског живота, светих реликвија и икона у Бакоњиној прстодушној перспективи при доласку и након похаре манастира и адогматизам духовне атмосфере,
- травестирање црквене мисе након смрти гвардијана сликама манастирске гозбе („гротескни симпозион“), прождрљивости („посмртна закуска“ као тријумф живота над смрћу) и разговорних травестија светих изрека и литургијских речи,
- приказивање католичке цркве као велике кухиње где су олтари трпезаријски столови,
- преображавање похаре манастира у позитивно начело, у велику гозбу и похвалну фра Брнину песму,
- моменат Букаревог прерушавања, проглашавања „будале“ Букара за лакрдијашког „краља“,
- деградација смрти причама о повампирењу Шкоранце и доживљај смрти као „смешног страшила“,
- лечење болесника смехом,
- пародична молитва-захвалница Чагљине, итд.

Појаве везане за „празник луде“ Матавуљу су биле изврсно познате, о чему казује његово предавање о карневалу *Уз месојеђе*, кратка историја карневала у Европи, од античких времена до његовог доба (в. Матавуљ 2008а: 185-192). Затим су ту говорни жанрови којима роман обилује, на пример, коришћење псовки и проклињања, најчешће обједињених у похвално-погрдна обраћања, похвално-погрдни надимци који носе етимолошко значење. Такође, карневалски дух се осећа у материјално-телесном животном начелу које се материјализује у описима гротескног изгледа породице Јерковића, конкретно Кушмеља и његове линије, у описима гротескних гозби праћених породичном свађом Јерковића, манастирским препиркама фратара и бдењем над умрлим гвардијаном, што је све изузетан пример „рехабилитације плоти“ као реакције на атмосферу духовног и интелектуалног аскетизма.

Још један битан аспект карневалског живота је превласт гротескног реализма у приказима снижавања духовног на материјално-телесни план кроз мотив „великог грешника“ Пјевалице, који лажном исповешћу травестира исто тако лажну Брнину покору и завет („оправдана лаж за лажове“), мотив Букаревог бласфемичног скрнављења манастира на које ће се и фратри осмехнути и мотив Бакоњиног простодушног доживљаја икона и светаца, Фрање Асишког, Христа и апостола. У *Бакоњи фра Брну* лик фратра је противречни носилац виталистичке моћи и материјално-телесног обиља а његов прототип је у ренесансној књижевности, у ликовима латинске и народне књижевности, али и у књижевним ликовима попут Раблеовог брата Жана и Панирга⁹⁹.

5.

Сиже Матавуљевог романа је органски сједињен са карневализованом сликом света, која постаје „мерило за то шта ће бити догађај, а шта његова варијанта која нам не саопштава ништа ново“ (Лотман 1976: 305). У карневалској слици света догађај је „чудесно“ излечење фра Брне и Букарева вештина варања и лакрдијања („нарушавање норме“), а варијанте ових догађаја су „иницијација“ Бакоње или предочавање навика и карактера представника свете лозе али и свих других фратара. Сlike фратарског живота којима се не саопштава ништа ново представљају „испуњавање норме“, што на приповедном плану не може бити догађај. Другим речима, оно што је за реалистички роман 19. века био догађај – борба за виши социјални положај, стицање материјалних добара, пут иницијације јунака, егзистенцијална питања, драматизација историје, психолошке пертурбације, превредновање етичких и религиозних уверења – у *Бакоњи* нема значај догађаја, јер је слика света драстично измењена.

Догађаји из манастирског живота не посматрају се више са етичке, ре-

⁹⁹ Подсетимо, Бахтин је скренуо пажњу јавности да су се у латинској књижевности 12. и 13. века гозбене слике, и слике повезане са полным снагом, обично усредсређивале око лика калуђера-пијанца, прождрљивца и сладострасника, оданог телесном животу, доконости и паразитизму.

лигиозне, социјално-политичке, приватне, филозофске, позитивистичке и аналитичке позиције. Речју, *Бакoњa фpa Бpне* нема (или бар до минимума сужава) идеолошку позадину специфичну за роман 19. века. Идеолошка, морална или психолошка теза не постоји из три разлога. Најпре, Матавуљев смех није сатиричан, није усмерен на појединачне негативне појаве стварности, побуну против порока или негодовање против зла у друштвеном животу (в. Константиновић 1962). Потом, карневалски поглед на свет је по природи адогматичан, аполитичан, асоцијалан, аморалан. Напослетку, идеолошку интенционалност је заменила естетска интенционалност. О неидеолошкој и хумористички помирљивој слици света и В. Глигорић (1954) је оставио нотацију поводом отклона од романсијерске фабуле, а самим тим и од социјално-моралистичке и психолошке тенденције. Из тог разлога, смрт јунака, љубавни сусрети, стицање новчаног капитала, освајање друштвеног положаја у *Бакoњи* немају статус догађаја. У карневалском систему смрт није крај живота јер за њом долази васкрсење, што се види у епизодама о повампирењу Шкоранце и бдењу над умрлим гвардијаном. Љубав није трагична, фаталистичка ни индивидуална, јер је спуштена на телесно-материјалну љубав која може бити језгро анегдотског и новелистичког, ретко кад романеског заплета. Промена социјалног положаја, освајање друштвене моћи и врха, такође, немају статус догађаја у карневалском систему, јер се хијерархијске баријере не етаблирају, већ изврћу наопако.

Још један жанровски систем у којем сви поменути моменти имају статус „недогађаја“ јесте летопис/хроника. У летописима се описују догађаји који су са становишта летописца предодређени да се десе, те тако стилизација летописних бележака у иницијалном оквиру *Бакoње* има функцију да догађаје који следе прикаже у светлу предестинације, норме. То значи да приказивање Бакoњиног школовања и пострига самим избором оквира губи статус сужејности по принципу 'већа вероватноћа да ће се догађај десити/поновити : мањи степен сужејности/информативности'. Развој сужеа је могућ када постоји пресецање границе забрана, а како у карневалском моделу света у *Бакoњи* забрана готово и нема, не може бити развоја сужеа, односно догађајности. Пошто је суже Матавуљевог романа у блиској вези са погледом на свет, недогађајност, лабава композиција и неразвијена фабула (уз изузетак епизода о похари и лечењу Брнине маније) проузроковани су карневалским погледом на свет.

„Догађај је увек кршење неке забране“ који важи уз принцип бинарне семантичке опозиције, објашњава Лотман (1976: 307). У *Бакoњи* је свет подељен на минимум три бинарне опозиције: а) на сиромашне становнике Зврљева, „прековођане“, и манастирску братију која живи угодним животом, б) на православце и католике, в) на духовно-аскетски и материјално-телесни принцип. Границе између бинарних светова се у сужејном тексту нарушавају уз помоћ једног јунака (или групе) који ове забране руши, прелазећи из једног света у други. И заиста, у *Бакoњи фpa Бpну* једине епизоде које имају статус догађајности и сужејности јесу преласци „ркаћа“ Пјевалице и Тодорине у свет като-

лика уз нарушавање аскетске озбиљности. Све остале епизоде, слике, сцене и описи немају потенцијал догађајности (губе интензитет предикативне наративности, која уступа место простом сједињавању једнородних догађаја, сцена, описа) из оправданог разлога. У карневалском погледу на свет простор није подељен на бинарне опозиције, у њему нема „рампе“, тако ни у *Бакоњи фра Брну* нема опозиције између фра Брне и његове браће и родбине (поглавље *Избор*), између фратарске братије и прековођана (преласци фра Срдаря, фра Тетке, Бакоње, Бујаса, Мачка и њихов боравак у крчмама), између католика и православаца (поп Илија и Бакоња, Букар и Бакоња, Пјевалица и фратри), аскетског и путеног (Бакоња и Јела/Цвета; Брнина ексцентричност; облапорност фратара), те не може ни бити романескне радње, јер напослетку, „премештање јунака унутар простора који му је додељен не представља догађај“ (Лотман 1976: 309). Јунаци који су у васпитном, друштвеном, психолошком роману раздвојени непробојним баријерама класе, порекла, статуса, страхопоштовања, пијетета и етикеције у карневализованом свету далматинских фратара одржавају фамилијарни контакт, узев у обзир да карневализовани двојници ступају у однос међусобне интеракције, а не анимозитета.

Симо Матавуљ је своју идеју за роман могао реализовати придржавајући се поетике реалистичког романа која је била на свом врхунцу у време када је написан *Бакоња фра Брне*. Било је довољно приказати Бакоњу који напушта родитељски дом не би ли се у манастиру посветио или пак придружио хајдучима. Међутим, у роману који је пред нама лик Бакоње само привремено напушта родитељски дом (бинарна опозиција дом-манастир), да би се вратио након крађе коња; са осталим ђацима прелази реку (границу), те дању пребива у манастиру а ноћу у крчми, што значи да граница ни не постоји, како и налаже карневалско начело. Штавише, карневалским системом књижевних слика (укидањем свих забрана) „искушавање“ Бакоње и стицање сазнања о свету и себи своди се на пародирање начела васпитног романа. У том аспекту, *Бакоња фра Брне* је пре пикареска него друштвени реалистички роман, јер чува памћење на пикарски жанр као посебан тип „васпитног романа са знаком минус“: васпитавање Бакоње у друштвеним околностима претвара се у деформацију његових предиспозиција, витешког духа, срчаности, моралне одговорности и искрене вере¹⁰⁰.

Циклично устројство захтева јунака који „прелази границе семантичког поља“ и тиме предочава јединствен поглед на свет, тј. идеологију, док се кумулативно устројство састоји од догађаја – низа коинциденција – који су у вези

¹⁰⁰ На пикарску „прошлост“ *Бакоње фра Брна* и сродност са *Симплицисимусом* и *Тилом Ојлеништелом* указује Д. Иванић у студији о роману (1990: 235-252). Подсетимо накратко на тезу Б. Томашевског (1925, 1996) о томе да је у епоси барока и класицизма фриволни жанр новеле постепено изумирао, не би ли на његово место дошао пикарски роман. Ипак, аутори пикарески и даље су се слободно служили фабулистичком новелистичких зборника из епохе ренесансе, због чега ни не изненађује мишљење да је у првој рудиментарној етапи еволуције роман био само циклус или чак само низ прича.

са стихијом емпиријског живота. Разлика у односу на класични роман 19. века налази се у дистрибуцији та два начела. *Бакоња фра Брне* махом је у целини структуриран према кумулативном начелу, док је цикличност, нормативна за роман 19. века, потиснута у други план и на крају пародирана. У модерној књижевности из првих неколико деценија 20. века кумулативни сиже, као структурална реализација егзистенцијалне кризе некохерентног, децентрираног сазнања основна је парадигма. Примера ради, сиже *романа-миџа* одликује доминација кумулативне схеме. Увођење симболичко-митолошког слоја као аналогije фабуларних догађаја, превладавање историјске и просторно-временске затворености, јунаци-двојници, атемпоралност и временска разномерност (прошлост, садашњост и будућност се приказују истовремено), све то води слабљењу узрочно-последичних и логичких веза између одвојених приповедних карика, што роман приближава миту. Модерне тенденције у *Бакоњи фра Брну*, заложене у иновативној дистрибуцији два типа сижеа (кумулативни потискује и пародира циклични и сиже о развојном путу), јасно се могу опазити у контексту европског романа у којем је присутан исти тип јунака, али другачија дистрибуција сижеа.

Архетип антијунака, коме се приписују пикарске домишљатости, који прибегава лукавству и марифетлуцима са циљем утољавања глади или пожуде тип је митолошког варалице који је нашао своје место у Лесајовом роману *Жил Блаз*, делимично у Превоовом *Манон Леско*, свакако у Дефоовом *Мол Фландерс* док се у Балзаковим, Стендаловим и другим романима 19. века архетип варалице преображава у тип младог човека који се бори за место у друштву. Симо Матавуљ, међутим, не развија многобројне сижејне могућности које текст отвара (пикарски, васпитни, друштвени, образовни, психолошки роман, роман-хроника). То указује на пишчев свесни избор начела кумулативности, суштински важног за несижејни роман који ће заменити реалистички роман 19. века. Тенденција према модернијем облику романа очевидна је и у начину на који се у *Бакоњи фра Брну* дискредитује биографско време, „биографија јунака се расипа“, а осећање времена које је, према мишљењу Осипа Манделштама (Манделштам 1993: 274), давало основни тон европском роману, показује знаке специјализације (претварање времена у просторно-семантичке таутологије). Утицај митопоетике на категорију времена у *Бакоњи* примећује се у тенденцији потискивања објективно-историјског (линијског) времена митолошким, што дозвољава да се радња и јунаци представљају као оваплоћења вечних прототипова. Историјско време се не дезинтегрише у целости, али постоје назнаке специјализације, у замени *линијској* приповедања које је *временско* (узрочно-последично), *кумулативним* приповедањем које је *ипросијорно* (није условљено каузалном везом између приповедних јединица). Такође, не треба занемарити начин на који се време мери у роману: уместо хронометријског одређења, време се мери митолошким параметрима, сменама годишњих доба и сменама доба дана. Разумљиво је зашто хронотоп као изум васпитног романа готово да ни

нема важност у роману чије време није историјско већ трансисторијско (карневалско). Време се не укључује у морфологију јунака, те тако ни не утиче на њихову судбину, што значи да хронотоп не учествује у постизању унутрашње кохезивности Матавуљевог романа.

Карактер јунака и формирање „личности“ у роману укључује „скуп свих у тексту датих бинарних опозиција између јунака и свих других личности (других група) (...) тј. скуп диференцијалних обележја. Према томе, карактер је парадигма“ (Лотман 1976: 324). Пошто у роману Симе Матавуља бинарне опозиције не опстају због карневалског рушења забрана и граница, ни диференцијална обележја између лика Бакоње и групе јунака-двојника не постоје, сходно томе, ни карактер/личност Бакоње као главног јунака не може бити „парадигма“, већ инваријанта. Бакоњин лик није скуп могућности, односно, није варијабилан на нивоу текста, тј. не манифестује противречне и разнородне унутрашње особине као могућности за неочекивани поступак на плану радње. За лик Бакоње не важи „закон унутрашњег преуређења лика“ по којем су образовани јунаци реалистичког романа 19. века, и начелно, романа као жанра. Карневалском духу не приличи прикривање различитих страна личности, већ откривање и прослављање потиснуте снаге и жеље. Јунаци су у *Бакоњи фра Брну* формиран у традицији типова-маски из фаблиоа, шванкова и ренесансних комедија, где је монах увек варалица, лекар шарлатан, а њих прати тип чангризаве жене. Они нису у потрази за изгубљеним смислом, нису на „путовању до самих себе“, те би и реалистички роман као „израз трансценденталног бескућништва“ (Лукач 1990: 54) био неадекватан жанровски модус. Јунаци *Бакоње фра Брна* не стварају сами своју судбину, малом Бакоњи она је дата априорно, као и свим носиоцима „свете лозе“, а роман није могућ, рећи ће Бахтин, уколико полази од претпоставке да је животни процес јунака завршен и унапред детерминисан. У ужој спецификацији, *Бакоња фра Брне* не може бити васпитни роман, јер је Матавуљ занемарио историјско време као једну од најважнијих одлика овог типа романа. Историјском тренутку не придаје сужејни значај, те хронотоп постаје махом ирелевантан за сиже¹⁰¹.

¹⁰¹ Уколико се теза о *Бакоњи фра Брну* као васпитном роману ипак узме у обзир у неком од будућих читања романа, требало би имати у виду да би уз понеко компромисно решење могло бити речи о тзв. *континенталном шију романа васпитања* (Филдинг, Жан Пол, Стерн, Виланд) који је у начелу роман искушења са елементима романа формирања и васпитања јунака. Разлику између два сродна типа романа понудио је М. Бахтин, објашњавајући да роман искушења живот представља као пробни камен на којем се искушава већ формиран јунак са гледишта постојећег идеала зрелог човека, односно, развија се раније предодређена непокретно-инертна суштина јунака у кризама и препороду, али не у настајању. Роман васпитања и формирања живот представља као школу која формира карактер и поглед на свет и захтева да се сав материјал романа образује око јунака, а не око авантуристичких епизода као у првом случају.

Поетика сижеа и морфологија јунака у *Бакoњи фра Брну* сведоче о томе да је редукована сижејност, условљена карневалским погледом на свет и избором митолошко-фолклорне уместо социјално-историјске маске јунака приповедна стратегија захваљујући којој приповедање лишено сижејног догађаја отвара простор за појављивање аутора у својству *духа њриче* (*Geist der Erzählung*), како каже Томас Ман. Назначена али неостварена метафикционалност у *Бакoњи фра Брну* разоткрива се у годинама касније написаној приповеци *Бакoња у Биоџрагу*, којом Матавуљ намерно указује на статус артефакта *Бакoње фра Брна*, покрећући питање односа књижевност – стварност, текст – не-текст, аутор – текст – читалац. Остарели Бакoња у разговору са писцем открива условност исприповеданог света у роману о његовој младости, постављајући себе у позицију *facta* а роман о себи у позицију *artefacta*¹⁰². У приповеци *Бакoња у Биоџрагу* Бакoња просуђује о објављеном роману *Бакoња фра Брне*, разговара са писцем о предностима и недостацима текста, о смислу и понашању јунака, о начинима развијања фабуле. Тенденција ка иронијској саморефлексији и јунака и писца овде је удружена са паралелним сижеом за неостварени наставак романа о Бакoњи у другој средини. Нереализовани сиже о Бакoњи у историјској и просторној измештености (Београд с почетка 20. века) открива уједно сижејни значај хронотопа, који писац у *Бакoњи фра Брну* није искористио, укидајући својим избором димензију друштвеног и васпитног романа.

Поетику сижеа романа *Бакoња фра Брне* образују, дакле: а) кумулативно нагомилавање једнородних елемената, б) напуштање канона реалистичког романа, првенствено хронотопа, в) разградња биографског времена, г) избацавање идеолошке тезе, д) пародирање протосижејне схеме иницијације из васпитног романа, ђ) закон изоморфизма на плану фабуле, композиције и концепције јунака (еквивалентан поступку амплификације код Ј. П. Стерије), е) карневалски поглед на свет који руши бинарне опозиције. У питању је парадигма полифонијског сижеа као „загонетке одгонетнуте у различитим временима на различите начине“. Матавуљев начин одгонетања ренесансне сижетике је избор поливаријантног типа сижеа као врсног облика *енерџије заблуде*. Јер је *Бакoња фра Брне* „блуђење изнад сижеа“ неколико врста романа. То уживање

¹⁰² Утисак да исприповедани свет опстаје у *Бакoњи фра Брну* независно од аутора (илузија усменог приповедања, однос казивалац-слушалац, у својству *facta*) прати у стопу указивање на трагове пишевог естетског подухвата (*artefacta*), видљивог у неколико уметничких поступака (1. однос писац-читалац, који је утајен испод релације казивалац-слушалац; 2. избор јунака који није „личност“ као носилац судбине привидно независне од воље аутора, већ репродукција митолошко-фолклорног јунака, тј. инваријантног предлошка из предновелистичких жанрова; 3. архитектстуални корпус књижевних текстова који осликава историјску генезу *Бакoње фра Брна* и тиме дестабилизује сваки покушај кохерентног жанровског одређења; 4. мешање наративних техника (свезнајући и ауторизални приповедач, перспективизација нарације, сказ, доживљени говор).

у туђој, а можда и властитој енергији заблуде и „реализму лажи“ примарни је разлог Матавуљевог отпора према једном конкретном сижеу, напоследку, и према завршавању очевидно недовршеног романа¹⁰³. Хотимична или не, последица блуђења изнад сижеа је оглашавање критике књижевне речи „у њеним претензијама да верно одражава стварност, да замењује стварност као њен сурогат“ (Бахтин 1989: 179), што је претензија посве огољена у приповеци *Бакoња у Биограду*¹⁰⁴. Због енергије заблуде у сижеу Матавуљев роман никако не можемо сматрати делом које се налази на магистрали развитка српског романа, јер пародија, како је Бахтин више пута истицао, ствара слику другог жанра, у овом случају жанра реалистичког романа, али сама не спада у тај жанр. Чини се да *Бакoња фра Брне* није толико роман искушења јунака, колико „роман искушења књижевне речи“, која напушта претензију ка објективно-научној истинитости и препушта се искушавању књижевне речи посредством вербалног сижеа, поливаријантног сижеа, укратко, полагаивања јужњачке маште. У писму М. Савићу Матавуљ уосталом и сам открива како се књижевна реч искушава њеним одлучним одбијањем да понесе статус сурогата, али и слободом да располаже реализмом лажи. Јер, напоследку, био је тај деветнаести век толико искрен, држао је Томас Ман, да је лажи живота прогласио неопходнима.

¹⁰³ Недовршено трокњижје сачињавају *Бакoња фра Брне*, *Биљешке једној ијисца и Десет година у Мавришанији*. Р. Константиновић (1962: 13) је држао да је последње поглавље романа „тешко насиље, то је крај, написан у журби, у пролазу, скоро као на некаквој железничкој станици, у чекању воза. У време када је морао да настави *Бакoњу*, да допише још најмање онолико колико је написао, Матавуљ је дело насилно привео крају“.

¹⁰⁴ Разлика између *Бакoње фра Брна* и *Бакoње у Биограду* је у типу искушавања књижевне речи. У првом случају искушење књижевне речи се усредсређује на јунака, у другом случају на аутора који пише роман, дакле, упоредо са романом стоји нешто што личи на потенцијални, ненаписани роман о роману.

ЗАКЉУЧАК

Ретко успешни покушаји да се свестрана наративна проза Симе Матавуља сажме поетичким једначинама могу се оценити као компромисна решења која су потврдила Костићев, Андрићев, убрзо и Константиновићев став (1962: 21) да „многе његове странице данас не стижу, у некадашњој својој моћи, до нас“ и да „ми немамо, увек, најбољи слух за Матавуљев говор“. „Његов народ (га) је прихватио, ценио и хранио“, пише Л. Костић, „кад кажем *народ*, мислим дакако на његове одабраније чланове, на његове *upper ten hundreds*, иако их нема ни толико, а камоли *ten thousands*“ (*Књија о Матавуљу* 2009: 65). Обрасци попут *необично схваћање реалности* (М. Цар) и *поштини модерни реализам* (Ј. Скерлића) били су срећно сковани у намери да се некако артикулише та необична „уметна“ истина, проистекла, како Матавуљ (2008а: 198) каже, из „нагодбе осећајности са разложењем“. Потешкоће су, заправо, настајале са сваким покушајем да се нешто што се не уклапа у школско критичко-теоријско постулирање реализма по сваку цену укалупи у њега, било у њене европске оквире, било у оквире српске књижевности. Матавуљева проза припада реализму, нема сумње, али примарно припада филозофско-естетичкој категорији реализма, а тек потом се из ње могу даље изводити све књижевноисторијске претпоставке.

„Нагодба осећајности са разложењем“ је нагодба између два концепта реализма, медитеранског и хеленског реализма, како их именује Х. Ортега и Гасет (2000: 47-49). Реч је о разлици између сировог, чулног описа доживљаја појавности ствари и описа идејности ствари и њихових суштина. У хеленском реализму на свет се гледа ученим очима, услед чега стварност далматинске и београдске прозе делује замагљено, удаљена је мислима, и не појављује се одмах пред нама, прочишћена је од стихијске, чулне грубости и идеализована сећањем. Баш зато су за прозаисте хеленског реализма „сузе и смех, у естетском смислу, превара.“ (Ортега и Гасет 2007: 43). Тај тип реалистичког писма се залаже за естетичко одстојање, примарно артифицијелношћу уметничке форме и посредством читаоца кадрога да се уздигне изнад везивања за голи догађај и емоцију коју он носи. Артифицијелношћу форме, односно, намером да очува осећај форме (нпр. избегавање патоса, емоционалних епитета, појачавање интелектуалног ангажовања), писац нас држи на извесном одстојању од литерарне стварности, што никада није препрека постизања потпуног реализма.

Медитерански сензуализам бокелских приповедака није толико реализам ствари као таквих, колико је реализам појавности и опсенарства чистих импресија, грубих утисака ока, тела, додира, мириса, органског уживања и бола. Оно што је П. Валери назвао „оком које воли оно чега се душа гади“ и што су

М. Цар, Љ. Јовановић и Л. Костић звали душевношћу Матавуљеве прозе је бистрина опажања која не тражи суштину ствари, већ доживљаје њихове живе присутности, површности и пролазности. У хеленској пластици далматинске и београдске прозе сензуалност ствари ће, као у коментару, бити промишљена, прохлађена и припитомљена. Како каже Матавуљ на једном месту, „у своме раду он (писац, прим. аут) не рукује стварима и догађајима, него са њиховим приликама сличности“ (Матавуљ 1969: 434).

Услед доживљавања хеленског и медитеранског реализма као несагласних и противречних култура¹⁰⁵, иако та два реализма нису опречна, већ се разликују у степену јасноће, долазило је до неслагања књижевне критике у оцени Матавуљевих приповедака, до осуде писца који је без инвенције и фантазије у београдским причама, који само региструје виђено, губи топлину поетских евокација, итд. Ту се крије, врло вероватно, и разлог бројним књижевнотеоријским недоследностима које су се отимале Матавуљу у експлицитнопоетичким чланцима о реализму. Но те подвојености свог реализма ипак је био свестан. На једном месту ће записати: „Инспирација код А. Диме бјеше *импџулзивна*, у њеком смислу *ексџлозивна*, код Сардуа *рефлексивна*, изазвана активност, која се непрестано враћа на саму себе, да себе испитује, поправља, модификује. Са мном је бивало једно и друго – ово пошљедње све чешће с годинама“ (Матавуљ 2008а: 332).

¹⁰⁵ Лаза Костић је одлично осећао ту противречност Матавуљеве прозе, указујући на разлику између приповедака које су „поникле управо из његове душе“ и оне које су „пород његова самртног мозга а не бесмртне душе, нарочито наумљене и смиране, више рефлексивна и необрађена, душевно несварена импресија него права његова инспирација“ (*Књига о Матавуљу* 2009: 65). Са тим је сасвим у сагласју и Константиновићево запажање (1962: 20) да Матавуљева проза сву силину дугује контрапункту, сукобу светова, двеју музика, двеју култура у „покушају да се живи и мисли, скоро истог часа, у два правца (...) то је велико искушење коме је могао да одоли, које је, уосталом, могао и да изазива само један Матавуљ: други би се изгубио у овој игри, уништило би га несагласје, смрвило противуречје“.

ИЗВОРИ:

- Матавуљ Симо. *Ускок. Бакоња фра Брне*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2006.
- Матавуљ Симо. *Пријовейке 1*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2006.
- Матавуљ Симо. *Пријовейке 2*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2007.
- Матавуљ Симо. *Пријовейке 3*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2007.
- Матавуљ Симо. *Мемоарски и њујојисни сјиси*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2008.
- Матавуљ Симо. *Разни сјиси*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2008а.
- Матавуљ Симо. *Прејиска*. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2009.
- Матавуљ Симо. *Пријовейке. О књижевности*. Београд-Нови Сад: СКЗ-Матица српска, 1969.

ЛИТЕРАТУРА:

- Аристотел. *О јесничкој умейности*. Београд: Култура, 1955.
- Адорно, Теодор. „Томас Ман“. *Анџолоџија немачкој есеја*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Андрић, Иво. „Четрдесет година од смрти Симе Матавуља“. *Есеји II. Сабрана дела*, књ. 13, 1976.
- Андрић, Иво. „О мајстору приповедачу“. *Есеји II. Сабрана дела*, књ. 13, 1976.
- Ауербах, Ерих. *Филолоџија свейске књижевности*. Нови Сад - Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2009.
- Wal, M. *Narratology: Introduction to the Theory od Narrative*, Toronto, 1985.
- Бахтин, Михаил. *Сјваралашиво Франсоа Раблеа и народна кулџура средњеја века и ренесансе*. Београд: Нолит, 1978.
- Бахтин, Михаил. *О роману*. Београд: Нолит, 1989.
- Vahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter book, 2000.
- Бахтин, Михаил. *Есјејика језичкој сјваралашива*. Нови Сад: ИКЗС, 2013.
- Батај, Жорж. *Књижевност и зло*. Београд: БИГЗ, 1977.
- Бјелановић, Сава. „Девети дан“, *Срјски лисџ*, бр. 27, 1886. Нав. пр. Латковић 1940.
- Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Београд: Народна књига, 1979.
- Ват, Јан. „Митови модерног индивидуализма“. *Лейојис Маџице срјске*, књ. 476, св. 3, год.181, (септембар) 2005.

- Валери, Пол. *Медијтеранска надахнућа*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Веселовски, Александар. *Историјска поетика*. Београд: Zepet book, 2005.
- Виготски, Лав. *Психологија уметности*. Београд: Нолит, 1975.
- Виноградов, Виктор. *Стиль Пушкина*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1941.
- Вјежбицки, Јан. „Проблеми жанровске одређености Андрићевих приповедака“. *Приповејка у српској књижевности у односу на приповејку у југословенској и свейској књижевности*. Београд: Филолошки факултет, 1985.
- Vogl, Joseph. „Was ist ein Ereignis?“. *Deleuze und die Kunst*. Frankfurt am Main, 2007. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.
- Вукићевић, Драгана; Милосављевић-Милић Снежана. *Оледавања: Лаза Лазаревић и Симо Мајавуљ*. Филозофски факултет у Нишу, 2014.
- Глигорић, Велибор. „Симо Матавуљ“. *Криптички радови Велибора Глигорића*. СКК, књ. 18, Нови Сад, Београд, 1983.
- Genette, Gérard. *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.
- Genette, Gérard. *Nouveau discours du recit*, Seuil, Paris, 1983.
- Girard, René. *Le bouc émissaire*, Grasset: Paris, 1982.
- Girard, René, *Promatrah Sotonu kako roput munje pade*, Zagreb: AGM, 2004.
- Деретић, Јован. *Српски роман 1800—1950*. Београд, 1981.
- Деретић, Јован. *Крајика историја српске књижевности*. Београд: БИГЗ, 1990.
- Делимо, Жан. *Грех и сирах. Сиварање осећања кривице на Зајпаду од 13. до 18. века*. Нови Сад: ИКЗС, 2013.
- Добрашиновић, Голуб. „Прерада као одлика Матавуљевог прозног стварања“. *Развој њрознх врста у српској књижевности (29. научни састанак слависта у Вукове дане)*. Београд: Међународни славистички центар, 2000, 103-110.
- Добрашиновић, Голуб. „Матавуљева збирка презимена ретких и чудних“. *Књижевне новине : лист за књижевност, уметност и друшћивена ишћања*. Год. 54, бр. 1067, 2002, стр. 5.
- Добжински, Адам. „О возможности философской онтологии зла: к постановке проблемы“. Москва: *Весћник Православнојо свяћо-шћихоновскојо јуманићарнојо универсићейћа*, 2010.
- Ејхенбаум, Борис. „Илузија приповедања“. *Поетика руској формализма*. Београд: Просвета, 1970.
- Ејхенбаум, Борис. „О’Хенри и теорија новеле“. *Књижевност*. Београд: Нолит, 1972.
- Ејхенбаум, Борис. „Како је направљен Гогољев *Шинел*“. *Беоћрадски књижевни часоћис*, бр. 27, 2012.
- Ерор, Гвозден. *Размећа реализма*. Нови Сад: Матица српска, 1981.
- Женет, Жерар. *Фиуре*. Београд: Вук Караћић, 1985.

- Живаљевић, Данило. „Из Црне Горе и Приморја 2“, *Коло*, 1889. Нав. пр. Латковић 1940.
- Живковић, Драгиша. „Новелистичка уметност Симе Матавуља“. *Српска књижевност у европском оквиру*. Београд: СКЗ, 2004.
- Живковић, Ана. „Различитости књижевних жанрова: прозна слика и цртица“. *Ускрснуће књижевности. 100 година руској формализма*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2014.
-
- Жирар, Рене. *Насиље и светио*. Нови Сад: КЗНС, 1990.
- Жирмунский, Виктор. *Етичко-творческо славјанских народоџ и проблемџ сравнителнојо изученја зјоса*. Доклад на IV Међународном сјезде славистов. Москва: Академија наук СССР, 1958.
- Зоговић, Мирка. „Симо Матавуљ и феномен плурилингвизма“. *Симо Матавуљ - Дело у времену*. Београд: Филолошки факултет, 2011.
- Иванић, Душан. *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865-1875)*. Београд: ИКУМ, 1976.
- Иванић, Душан. „Елементи тривијалног у прози српског реализма“, *Тривијална књижевност*, Београд, 1987.
- Иванић, Душан. *Модели књижевнојо говора*. Београд: Нолит, 1990.
- Иванић, Душан. *Свијет и прича*. Нолит, 2002а.
- Иванић, Душан. „Поетика гласова (Од гласова до приче)“, *Књижевна историја*, 116/117, 2002б.
- Иванић, Душан. *Београд у прози српских реалиста*, Београд: Вукова задужбина, 2006.
- Иванић, Душан. „Изазови реалистичке приче“. Зборник радова *Српска реалистичка прича*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2007а.
- Иванић, Д. – Вукићевић Д. *Ка њоејници српској реализма*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Иванић, Душан. „Симо Матавуљ – класик српске прозе“. *Књижевност и језик*. Год. LVI, Број 1-2, Београд, 2009.
- Иванић, Душан. „Прича из живота“. *Philologia mediana* 7. Ниш, 2015.
- Јакобсон, Роман. *Ојлеги из њоејике*, Београд: Просвета, 1978.
- Јовановић, Љубомир. „Симо Матавуљ“, *Дело*, 19, 1898. Нав. пр. Латковић 1940.
- Јовићевић, Тајјана. *Српски историјски роман 19. века*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2007.
- Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Београд: СКЗ, 1973.
- Карацић, Вук. *Српске народне њјесме V*. Београд, 1898.
- Кашанин, Милан. *Судбине и људи*. Загреб: СКД, 2001.
- Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy*, Harvard University Press, 1979.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford University Press, 2000.
- Књија о Матавуљу. Сабрана дела 9*. Приредио Д. Иванић. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: СКД Просвјета, 2009.

- Кјеркегор, Серен. *Или-или I-II*. Сарајево: Веселин Маслеша-Свјетлост, 1990.
- Ковалев, Олег. „Смерть и просветление (заметки о повествовательной идентичности)“. *Критика и семиотика*, Выпуск 14, 2010.
- Кожин, Вадим. *Происхождение романа*: Москва: Советский писатель, 1963.
- Константиновић, Радомир. „Изваџац и освајач“. Предговор у: Симо Матавуљ. *Биљешке једној ијсца. Бакоња фра Брне*. МС – СКЗ, Нови Сад – Београд, 1962.
- Кораћ, Станко. *Књижевно дјело Симе Матавуља*. Београд: СКЗ, 1982; *Књига о Матавуљу*. Београд, Завод за уџбенике; Загреб, СКД Просвјета, 2009.
- Кристева, Јулија. *Љубавне ѿвесџи*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
- Крњивић Диздаревић, Хатица. „Уметнички преображај етнографског језгра *Походи мрџивој браџи*“. *Уџва златокрила*. Београд: Филип Вишњић, 1997, 33-71.
- Крњивић, Хатица. „Вештина ругалачка“. *Бакоња фра Брне*. Београд: Нолит, 1981.
- Купрејанова, Елизавета. *Есејџика Л. Н. Толстојо*. Москва: Издательство „Наука“, 1996.
- Латковић, Видо. *Симо Матавуљ у Црној Гори*. Скопље, 1940.
- Лахман, Ренате. *Дискурсы фанџасџическојо*. Москва: Новое литературное обозрение, 2009.
- Lahman, Renate. „Intertekstualnost – pokušaji definisanja pojma“. *Polja, časopis za književnost i teoriju*, LIV, 458, 2009a, 103-111.
- Левитан, Лия – Цилевич, Леонид. *Сюжеџи в художесџивенној сисџеме лиџературнојо ѿроизведения*, Рига: Даугавпилский педагогический институт, 1990.
- Лесков, Николай. *Жемчужное ожерелье*. Собр. соч.: В 11 т. Москва, 1958.
- Лихачов, Дмитриј. *Поџџика сџаре руске књижевносџи*. Београд: СКЗ, 1972.
- Лихачџв, Дмитрий. *Лиџература — реалносџь — лиџература*. Ленинград: Советский писатель, 1981.
- Лотман, Юрий. *Сџрукџура художесџивеннојо џексџа*, Москва: Искусство, 1970. (1998).
- Лотман, Юрий. „Происхождение сюжета в типологическом освещении“. *Сџаџџи ѿ џџџолоџи кулџуры*, Тарту: Тарт. ун-т. 1973.
- Лотман, Юрий. „Сюжетное пространство русского романа XIX столетия“. *Избранные сџаџџи (в 3-х џџ.)*. Том 3. Таллин: Александра, 1993.
- Лотман, Јуриј. *Уметнички ѿросџор у Гоџољевој ѿрози*. Треџи програм I-IV, 1993а.
- Лотман, Юрий. *Семиосфера. Кулџура и взрыв. Внуџри мыслящих миров. Сџаџџи. Исследования. Замџџки*, СПб: Искусство, 2001.
- Лотман, Юрий. „Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики)“. *Сџаџџи ѿ семиџџике и џџџолоџи кулџуры*. Спб.: Академический проект, 2002.

- Лотман, Јуриј. *Семиосфера*. Нови Сад: Светови, 2004.
- Лукач, Ђерђ. *Теорија романа*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1990.
- Laufhütte, Hartmut. *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Universitätsverlag, 1979. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.
- Laufhütte, Hartmut. *Totgesagte leben länger*. Woesler, Winfried (Hrsg.). Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Bern: Peter Lang, 2009, 11–28. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.
- Максимовић, Горан. „Бокелске новеле Симе Матавуља“. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, XLVII/ 1, 1999, 57-82.
- Мандельштам, Осип. „Конец романа“. *Собрание сочинений в четырёх томах*. Москва: Арт-бизнес-центр, 1993.
- Мајер, Ханс. *Доктор Фауст и Дон Хуан*. Нови Сад: Светови, 1988.
- Ман, Томас. „Уметност романа“. *Роман – рађање модерне књижевности*. Београд: Нолит, 1975.
- Ман, Томас. „Оглед о Чехову“. *Антологија немачког есеја*. Избор Драган Стојановић. Београд: Службени гласник, 2009.
- Маркевич, Генрик. *Основные проблемы науки о литературе*. Москва: Прогресс, 1980.
- Мелетинский, Елеазар. „Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов“. *Труды по знаковым системам*, XVI, Тарту, 1983.
- Мелетински, Јелеазар. *Историјска поезика новеле*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Мелетински, Јелеазар. *Увод у историјску поезику епа и романа*. Београд: СКЗ, 2009.
- Мелетински, Јелеазар. *О књижевним архивима*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
- Мерилај, Арне. „Вопросы теории баллады. Балладность“. *Учен. зап. Тарбускојо ун-та. Поезика жанра и образа. Труды по мейрике и поезике*, ып. 879, 1990, стр. 3-21.
- Милошевић Ђорђевић, Нада. „Браћа и сестра“. *Заједничка шемајско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и њихове традиције*. Београд: Филолошки факултет, 1971, 302-320.
- Милошевић, Никола. *Негашивни јунак*. Београд: Белетра, 1990.
- Милинковић, Снежана. „Виши реализам италијанског веризма друге половине 19. века и дело Симе Матавуља“. *Зборник радова Српска реалистичка њрича*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2007.
- Милинковић, Снежана. *Преображаји новеле*. Друштво за српски језик и књижевност, Филолошки факултет, Београд, 2008.

- Митровић, Марија. „Географија и приповедање – Матавуљеве приче из Приморја“. *Симо Маџавуљ – дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 2011.
- Мојсић, Софија. „Дијалектика естетске егзистенције Серена Кјеркегора“. *Филозофија и друштво*, бр.9-10, 1996.
- Наумов, Нићифор. *Дикенс код Срба и Хрваџа*. Београд, 1967.
- Ненин, Миљивој. „Милан Савић и Симо Матавуљ“. *Симо Маџавуљ – дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 2011.
- Ниче, Фридрих. *Књија о филозофу*, Београд: Графос, 1984.
- Новак-Бајцар, Силвија. „Матавуљево писање града“. *Симо Маџавуљ – дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 2011.
- Ортега и Гасет, Хосе. *Дехуманизација умјетности*. Загреб: Литерис, 2007.
- Ортега и Гасет, Хосе. *Медитације о Дон Кихоту*. Нови Сад: Матица српска, 2000.
- Пановскиј Э. *Етјуды по иконолоји*. Санкт Петербург: Азбука-классика, 2009.
- Петровић, Велько. *О књижевности и књижевницима*, Сабрана дела VI, Нови Сад, 1958; *Изабрана дела*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.
- Петковић, Новица. *Од формализма ка семиотици*. БИГЗ, 1984.
- Петровскиј, Михаил. „Морфологија новеллы“. *Ars poetica*. ГАХН: Москва, 1927.
- Прац, Марио. *Ајонија романтизма*. Београд: Нолит, 1974.
- Поповић, Богдан. „Огледи о српској књижевности“. *Сабрана дела Бојдана Појовића*, књ.1. Београд, 2001.
- Поповић, Павле. *Из књижевности II*. Београд, 1919.
- Продановић, Јаша. *Наши и страни*. Београд, 1924.
- Пропп, Владимир. *Народные лирические песни*. Ленинград, 1961.
- Пропп, Владимир. *Фольклор и действительность*. Составление, редакция, предисловие и примечания Б. И. Путилова. Москва: Издательство Наука, 1976.
- Пропп, Владимир. *Проблемы комизма и смеха* СПб :Алетейя, 1997.
- Проп, Владимир. *Руски ајрарни ијразници: јокушај историјско-ејнојрафској истраживања*. Нови Сад; Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012.
- Путилов, Борис. *Јуначки еј Црнојораца*. Предео Добрило Аранитовић. Титоград, 1985.
- Путилов, Борис. *Фольклор и народная культура*, СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003.
- Радуловић, Оливера. „Библијски мотиви у Матавуљевим приповеткама“. *Симо Маџавуљ – делу о времену*. Београд, 2011.
- Рикер, Пол. *Жива мейафора*. Загреб: ГЗХ, 1981.
- Рикер, Пол. *Време и ијрича*. Том 1. Београд: ИК Зорана Стојановића, 1993.

- Росић В. *Српски књижевници о С. Маџавуљу*. Мостар, 1908. Нав. пр. Латковић 1940.
- Русе, Жан. *Мити о Дон Жуану*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- Савић, Милан. „Симо Матавуљ“, *Летњојис Мајице српске*, 253, 1908.
- Симо Маџавуљ – дело у времену*. Филолошки факултет, 2011.
- Стеблин-Каменский, Михаил. *Древнескандинавская лиџераџура*, 1979.
- Steffensen, Steffen. „Die Kunstballade als episch-lyrische Kurzform“. *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*. Festschrift für Käte Hamburger, hrsg. von Fritz Martini, Stuttgart, 1971. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.
- Татаркјевич, Владислав. *Историја шест џојмова*, Београд: Нолит, 1976.
- Тибодe, Албер. *Размишљања о роману*. Београд: Просвета, 1955.
- Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1982.
- Тынянов, Юрий. *Поэџика. Историја лиџераџуры. Кино*. Москва: Наука, 1977.
- Тињанов, Јуриј. *Сџиховна семантика. Архаисти и новистири*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1990.
- Todorov, Tzvetan. „Les categories du recit litteraire“. *Communications*, No. 8, Paris, 1966, 125-151.
- Толстой, Лев. *Собрание сочинений в 90 џомах*, т. 8: *Педаџоџические сџаџиџи 1860—1863*, Москва: Гослитиздат, 1936.
- Толстой, Лев. *Собрание сочинений в 90 џомах*, т. 62: *Письма, 1873—1879*, Москва: Гослитиздат, 1953.
- Томашевский, Борис. *Теорија лиџераџуры (џоэџика)*. Ленинград; Москва: Госиздат, 1925.
- Томашевский, Борис. *Теорија лиџераџуры: џоэџика*. Аспект-пресс, 1996.
- Фрај, Нортроп. *Анаџомија криџике*. Нови Сад: Orpheus, 2007.
- Фрејденберг, Ольга. „Происхождение пародии“. *Труды џо знаковым сисџемам* 6. Тарту, 1973.
- Фрејденберг, Олга. *Поеџика сџжеа и жанра*. Нови Сад-Сремски Карловци: ИК Зорана Стојановића, 2011.
- Фуко, Мишел. *Хресџомаџија 1926 – 1984 – 2004*. Приредили П. Миленковић и Д. Маринковић. Нови Сад: ВСА, 2005.
- Fromm, Hanns. *Die Ballade als Art und die zeitgenössische Ballade*, in: *Der Deutschunterricht*, 8, No. 4, 1956. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.
- Ходел, Роберт. „Матавуљ: Бакоња фра Брне – структура приповедања“. *Симо Маџавуљ - Дело у времену*. Београд: Филолошки факултет, 2011, стр. 9-30.

- Христова, Ирина. „Аспекти књижевног читања града у делима Боре Станковића и Симе Магавуља“. *Научни сасијанак славистија у Вукове дане* 45/2, Београд, 2016.
- Цар, Марко. „Из Црне Горе и Приморја“, *Српски глас*. Задар, 1889.
- Цар, Марко. *Моје симболије*, Београд, 1932.
- Цилевич, Леонид. *Стиль чеховскоїо рассказа*. Даугавпилс, 1994.
- Чајкановић, Веселин. *Пејнаесїи српских народних ѱесама*. Београд, 1925.
- Чехов, Антон. *О лиїератууре*. Москва: Государственное издательство Художественной литературы, 1955.
- Чехов А. П. *в восїоминаниях современников*. Подготовка текста и примечания Н. И. Гитович и И. В. Федорова. Москва: Худож. лит.-ра, 1986.
- Чудаков, Александр. „К поэтике пушкинской прозы“, *Болдинские чїеня*. Горкий, 1981.
- Шиллер, Фридрих. *Собрание сочинений*, том 6. Москва, 1957. Нав. пр. Виготски 1975.
- Шкловский, Виктор. *Материал и стиль в романе Льва Толстойо „Война и мир“*, Москва 1928.
- Шкловский, Виктор. „Искусство как прием“ (1917). *О теории прозы*. Москва, 1929, 7-23.
- Шкловский, Виктор. „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля“. *О теории прозы*, 1929, 24-67.
- Шкловский, Виктор. „Пародийный роман *Трисїрам Шенди* Стерна“. *О теории прозы*, 1929.
- Шкловский, Виктор. *Замейки о прозе русских классиков*, Москва: Советский писатель, ²1955.
- Шкловски, Виктор. *Енерїја заблуде*. Београд: Просвета, 1981.
- Шкловски, Виктор. *О теорѳи прозе*. Нови Сад: ИКЗС, 2015.
- Шлегель, Фридрих. *Лїїературные манифесїы заїагноевроїейских романиїиков*. Москва: Изд. Моск. университета, 1980.
- Шмид, Вольф. *Пушкин, Достїоевский, Чехов, аванїарг*. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.
- Шмид, Волф. *Поеїско чїїање Пушкинове прозе. Белкинове ѳриче*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999.
- Шмид, Вольф. *Нарраїолоїия*. Языки славянской культуры. Москва, 2003.
- Wagner, Maria. „Die Kunstballade und die Logik der Dichtung“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge, Bd. XXII, 1972. Нав. пр. Богосављевић, Срдан. „Лирски елемент баладе“. *Зборник Маїице српске за књижевност и језик*, књ. 53, бр. 1-3 (2005), 253-280.

НАПОМЕНЕ:

Монографија *Поетика сјжеа у прози Симе Матавуља* је прерађени и допуњени рукопис докторске дисертације *Поетика сјжеа – дијалектика садржине и форме у прози Симе Матавуља* одбрањене 2017. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Известан број текстова објављен је у књижевнаучној периодици и укључен је у монографију у непрерађеном или местимично прерађеном облику:

1. Текст поглавља *Архетипски сјже* (*Ђукан Скакавац*) прилаже се у прерађеној форми и први пут је објављен под насловом „Архетип Дон Жуана у српској реалистичкој приповеци (*Мишко Убојица* Илије Вукићевића и *Ђукан Скакавац* Симе Матавуља)“, *Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, година VII, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2012, стр. 129-169.

2. Текст поглавља *Лушајући сјже* (*Наумова слушња*) први пут је објављен под насловом „Текст и метатекст у приповеци *Наумова слушња* Симе Матавуља“, *Књижевна историја*, год. 45, бр. 150 (2013), стр. 439-454.

3. Текст поглавља *Поромажени новелистички сјже* (*Бакоња фра Брне*) први пут је објављен под насловом „Поетика сјжеа у роману *Бакоња фра Брне* Симе Матавуља“, *Књижевна историја* год. 46, бр. 152 (2014), стр. 61 – 86.

4. Текст поглавља *Баладични сјже* (*Повареша*) први пут је објављен под насловом „Балада о Ленори Симе Матавуља“ у зборнику радова *Поетика и интерпретација*, Филолошки факултет, Београд, 2015, 97-117.

5. Текст поглавља *Сјжеолошке предиспозиције прозе Симе Матавуља* први пут је објављен под насловом „Увод у изучавање сјжеологије у наративној прози Симе Матавуља“ у: *Савремено изучавање српског језика и књижевности и словенских језика као мајерњих, инословенских и страних*. Књ. 2, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2016, 249-261.

6. Текст поглавља *Метафорички сјже* (*Привиђење нашег ценителна Симе Матавуља*) није био саставни део рукописа докторске дисертације и први пут је објављен под насловом „Метафоричка стварност реалистичке приче (*Привиђење нашег ценителна* Симе Матавуља)“, *Књижевност и језик*, број 68 (1) 2021, стр. 69-82.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Матавуљ С.
82.0

Угреновић, Александра, 1987-

Поетика сижеа у прози Симе Матавуља [Електронски извор]
/ Александра Угреновић - Београд : Филолошки факултет
Универзитета у Београду, 2022 (Београд : МАБ) 1 електронски
оптички диск (CD-ROM) : текст ; 12 cm

Системски захтеви: Нису наведени. Насл. с насловног екрана
"Монографија 'Поетика сижеа у прози Симе Матавуља'
је прерађени и допуњени рукопис докторске дисертације
'Поетика сижеа – дијалектика садржине и форме у прози Симе
Матавуља' одбрањене 2017. године на Филолошком факултету
Универзитета у Београду. Тираж 20. Напомене и библиографске
референце уз текст. Библиографија

ISBN 978-86-6153-697-7

- а) Матавуљ, Симо, 1852-1908 -- Поетика
 - б) Књижевно дело -- Стваралачки поступак
- COBISS.SR-ID 73783049



ISBN 978-86-6153-697-7