

ТАТЈАНА БЕЧАНОВИЋ

МОДЕРНИЗАЦИЈА ПРИПОВЕДАЧКОГ ПОСТУПКА У РОМАНИМА ДУШАНА ЂУРОВИЋА

Процес модернизације Ђуровићевог приповедачког поступка пратићемо у романима *Пишмома Лоза* и *Мирису оскоруша*. *Пишмома Лоза* је објављена 1939. године, дакле пуних двадесет година након његовог првог романа *Дукљанска земља*. Модернизација наративног поступка започета у *Пишмомој Лози* наставиће се и интензивирати у *Мирису оскоруша*, тако да ова два романа значе превазилажење и оспоравање поетичких постулата, наративних техника и поступака коришћених у *Дукљанској земљи*.

Роман *Пишмома Лоза* приближава се модерним наративним структурама, између осталог, и по распореду и односу фабуларних и ретардационих елемената. Наиме, ретардациони мотиви развијају се на рачун фабуле која се редукује, али не радикално. При том се као средства успоравања радње најчешће користе описи, рефлексije и епизоде. Описи су углавном у служби грађења простора или моделовања ликова. Рефлексije су најчешће интерполиране у пасаже доживљеног говора и у функцији су психолошког и интелектуалног профилисања ликова. Епизоде су уметнуте у фиктивно прошло време и употпуњују свет приказаних предметности чинећи га рељефнијим, али су наравно без директне везе са главним током радње.

Психолошки миметизам је главно поетичко начело које Ђуровић поштује у грађењу ликова, што је у складу с његовом, у основи реалистичком поетиком. То начело је познато и традиционалној књижевности реалистичке оријентације, тако да и није никаква новина. Међутим, оно што се може препознати и дефинисати као утицај модерних књижевних тенденција на Ђуровићев приповедачки поступак, јесте интроспективно грађење ликова. При том се као основне интроспективне технике користе доживљени говор, односно слободни неуправни говор и унутрашњи монолог. У роману *Пишмома Лоза* тачка гледишта

се често премешта са позиције свезнајућег приповедача у поједине ликове, чиме се динамизује приповедање и омогућава пластичније обликовање предметности. Како свезнајућ приповедач неосетно уступа реч лику, можемо видети у следећем примеру:

Вуле је држао стиснуте песнице. Најрадије би се сад потукао с неким. Ћутао је и гледао како у граду већ почињу да се пале светилке. Зашто је варош толико далеко? Волео би да се Питома Лоза пропане, да сутра буде проклето и неприступачно језеро бездано по којему пливају црне гриве пастуха, нека остане прича за потомке Горича и за читав свет. Тај брат! Шта је брат? Да ли човек може имати брата? Брат не значи и пријатељ. Не. Где је он, ту је пакост, завист, злоба и мржња често. Шта су Гинићи били једни према другима? Непријатељи! Крвници! Отимачи! Крадљивци земље и савести! Ко ће остати господар Питоме Лозе – то! Само то! Колико је њих данас по свету који су изгубили крв, име, порекло своје? Свет брзо човека прогута и сахрани у својој утроби (стр. 57).

О судбини Гинића не размишља више свезнајући приповедач, већ Вуле Гинић. Тако нас аутор техником доживљеног говора уводи у интензивну игру мисли и осећања која се одиграва унутар лика. Исту функцију има и унутрашњи монолог, а основна разлика између ове две технике огледа се у форми приповедања, као и у покушају унутрашњег монолога да захвати и садржаје под прагом свести. Осим тога, доживљени говор коришћен је и у доба класичног реализма (Балзак, Стендал), па чак и раније, док је унутрашњи монолог одлика модерних наративних структура. Ова техника захтева *Ich-Form* приповедања и заснива се на асоцијативном везивању мотива које не поштује каузални, логички и рационални критеријум, што резултира граматички несређеним и недовољно артикулисаним исказом с учесталим и наглашеним интонационим паузама. Навешћемо пример:

Вјеровано сам да су, последије страха које су се десиле, сви људи тако изгубљени... Проклети рат! Страшно је то кад знаш да те вреба смрт. Лежиш у својој соби ноћу у постељи, а слушаш како пустом и празном улицом пада корак непријатеља, дрхтиш и мислиш за кога то иду, ко је тај, а оно на твоја врата: куц, куц... Или си у затвору, у ћелији, а пред зору кључ у брави почне да се окреће. Ах, како је чути тај кључ и чекати... Зато су се изгубили људи. Зато сам ја ... Нигдје мостова, нигдје пружене руке, нигдје топле ријечи... А, ето, опет је то друкчије него што сам

мислио, ја имам брата, имам пријатеља међу људима. Сад није лажно... Доста је да имам Вула, да сам њега пронашао... (стр. 124).

Међутим, у роману *Пиџома Лоза* унутрашњи монолог је само спорадично присутан, тако да га не можемо прогласити парадигматским обележјем. Осим тога, изгледа да Ђуровић није довољно ослободио свој уметнички израз традиционалних стега и још увек није у стању да своје јунаке препусти слободној игри асоцијација, тако да је унутрашњи монолог на самој граници солилоквија који се организује у развојним и правилним граматичким структурама. Пуна примена и функционалност ове технике биће остварени тек у роману *Мирис оскоруша*.

Удвајање лика, односно техника увођења alter ega, такође је обележје модерних романескних структура. У роману *Пиџома Лоза* тај процес је тек започет, па не долази до конституисања сложене и рељефне предметности *алтер ега*. Пред собом имамо тек његов ембрион чије су функције у тексту сведене на минимум, тако да је тврдња приповедача о удвајању лика Рада Гинића само формална и недовољно заснована.

Раде је подељен у двоје. Поред њега се вуче истим болесним кораком други он. Стално је у обмани да с неким другим разговара, и да су тог другог речи округле и заобљене као лопте па се котрљају и царакају као кад се суви ораси просипају. (стр. 106).

Употреба ових наративних техника омогућила је Ђуровићу моделовање сложенијих јунака који, међутим, још увек не достижу висок степен рељефности, па се налазе негде између граничних Бартових типова *actant* и *personnage*, ипак ближи другом типу.

Сан, халуцинације и сомнамбулистичка стања у функцији што потпунијег моделовања лика, као покушај откривања садржаја под прагом свести, такође су облици модернизације Ђуровићеве наративне парадигме. Наиме, Фројдова теорија сна омогућила је писцима двадесетог века да, користећи се неким његовим открићима, уведу сан као релевантан елемент књижевне структуре чије функције постају знатно бројније и сложеније. Поред учешћа у грађењу лика снови се у *Пиџоми Лози* користе и као предсказања, антиципације будућих збивања, дакле, у служби коју су им додељивали још романтичари. Међутим, снови у овом роману се превише заснивају на дискурзивним, мисаоним процесима и не поштују у довољној мери питорескни алфабет сна који подразумева низање слика грађених на принципу неограничене слободе комбиновања. Ипак смо одабрали један сегмент сна у коме је Ђуровић прилично успешно применио технику метаморфозе и кондензације (симболичког сажимања):

Тамо у далекој земљи, под северним звездама, у ропству, сањао је он њу, и мучила га она... Тада је Питома Лоза била жена, вечито млада вечито лепа, пуна, бела и заводљива, жена сва од блуда. Али би се каткада претварала у чудовиште, била бик, државни, силан и крупан. У њему је снага као у брду. Раширио се. Очи су му пуне мрака. Из ноздрва два млаза траву и млада жита повијају и ломе. Гледа на све стране, дигао главу и гледа као победник, а рогови, два мача, усукали се према небу. Мучи себе својом снагом и, кад спази човека где гамиже, немоћна и ситна као црв, јурне, у земљу га утера, и од зора, од снаге, од луде крви, риче, а човек, згажен, умире, са животом се дели и нечујно камиче: „Зболи су ме државни рогови... страшни... државни... зовите... помозите...” А бик над њим дигао главу победоносно и риче – риче непрекидно над гробом... над гробовима (стр. 97).

Да би мотивисао халуцинантно стање свог јунака у једној сцени, Ђуровић гради хронотоп који дозвољава и оправдава редуковање функција свести, поремећај реалних и рационалних односа и успостављање ирационалних, а то је простор гробља у сред ноћи. Начин употребе, мотивацију и функционалност сна и халуцинација Ђуровић ће знатно побољшати у роману *Мирис оскоруша*.

Процес модернизације наративног поступка можемо пратити и у начину моделовања времена у роману. Наиме, фиктивна прошлост се не гради с аспекта свезнајућег приповедача, већ с аспекта неког од ликова, тако да су ретроспективни сегменти интерполирани и доживљени говор и унутрашњи монолог, чиме се у роман уводи субјективно психолошко време. Овакав поступак, иначе карактеристичан за модерне романескне структуре (*Прољећа Ивана Галеба, Поврајшак Филија Лајиновића*), омогућава коегзистенцију прошлости и садашњости у свести јунака и дозвољава брзе и нагле, често немотивисане прелазе у различите временске димензије, при чему се обично бирају психолошки релевантни моменти. Садашње време приповедања обухвата врло кратак временски интервал, свега неколико сати од доласка Рада Гинића на Питому Лозу једне ноћи, па до његове смрти наредног јутра, што је такође одлика модерних романа. То време се ограничава само на простор Горича и Питоме Лозе, док се у фиктивној прошлости моделују и други простори (град, логор, затвор).

Будући да је овај роман заснован првенствено на постулатима реалистички оријентисане поетике, он функционише као иконички знак, што је случај и са већином елемената те романескне структуре. Иконички знакови у *Пишмој Лози* углавном су усмерени ка референту, дакле, теже да прикажу предметности и садржаје који конституишу реалност у роману. Иконички знакови који представљају ирационално

засноване предметности, као што су снови, халуцинације и привиђења, усмерени су ка референцији. У Питомој Лози осећа се доминација првог типа иконичког знака, док ће се тај однос у *Мирису оскоруша* изменити у корист иконичког знака усмереног ка референцији.

У роману *Мирис оскоруша* процес модернизације захватио је све слојеве наративне структуре. Будући да је то наративни текст заснован на представљању јунака, фабула се редукује, статички мотиви доминирају над динамичким, што резултира моделовањем сложених и рељефних ликова типа *personnage*. Овакав избор конститутивних елемената структуре, одређени тип јунака и приче, диктира селекцију свих осталих елемената наративног текста, као што су приповедач, тематско-говорни модуси, распоред фабуларних и ретардационих мотива, систем мотивације, хронотоп и стил, а подразумева и употребу одређених наративних техника. Дакле, све у тексту треба да буде подређено његовој иманентној логици и кохеренцији.

Роман *Мирис оскоруша* приповеда се са позиције свезнајућег приповедача тако да у тексту доминира *Er-Forma*. Међутим, аутор врло често драматизује тачку гледишта тако што се премешта у поједине ликове техником доживљеног говора или унутрашњег монолога, чиме разбија монотонију приповедања и уводи низ нових аспеката са којих се предметности сагледавају, што омогућава њихово потпуније и пластичније обликовање.

Развијање ретардационих елемената на рачун фабуларних у сижејној организацији романа, такође указује на процес модернизације Ђуровићевог наративног поступка. Доминација статичких мотива омогућена је потискивањем нарације као тематско-говорног модуса који износи елементе фабуле, и развијањем дескриптивних и коментаторских форми. Коментар или рефлексивност користе се у грађењу централних предметности ове наративне структуре, тј. сложених ликова типа *personnage*. Основни поетички постулати који се том приликом поштују су психолошки миметизам и интроспективно моделовање. Док начело психолошког миметизма задржава Ђуровића у оквирима реалистичке поетике, технике интроспективног моделовања ликова, као што су доживљени говор, унутрашњи монолог и увођење *alter ega*, приближавају га поетици модерних наративних структура. У *Мирису оскоруша* заступљеност унутрашњег монолога је толика да ту технику можемо сматрати парадигматским обележјем романа. Унутрашњи монолог покушава да репродукује садржаје свети и сложену игру мисли и емоција, што доводи до нарушавања логичке и граматичке уређености исказа и његове непотпуне артикулисаности:

Био си млад јелен, а ја кошута, првенка. Ишли смо све дубље, корачали по меком ћилиму, а боје су капале, цуриле и просипале се са грана, са врвова кидале се латице, ви-

јорило и падало јесење лишће по раменима и косама твојим, небо би само каткад провирило и с нама се смејало.

Изгубљени смо били у шуми.

Изгубљени на зажареним стазама.

Мојих осамнаест лета су били као осамнаест циклума.

Шумом смо ходали, шумом ватреном.

У очима нашим су вирови били... У очима нашим су дани вијорили... и желели смо да цео свет те вирове види – дане наше у очима нашим.

Срећа је била као млада птица раширених крила.

Тако. Тако је некад било (стр. 161).

Наведени одломак узет је из поглавља у коме је остварен висок степен поетизације прозе, а то је поступак својствен авангардним поетикама. Јавља се као део процеса хибридизације књижевних родова и врста а подразумева укрштање наративног и песничког кода. У наведеном примеру, као и у многим деловима романа, поетизација се постиже селекцијом вербалних јединица из лирског лексичког регистра и организацијом говорног низа на принципима песничке парадигме. Поред нарушене синтактичке норме, можемо приметити специфично сегментовање текста које омогућава реченици да преузме функције пасуса, а тако сажет и лапидаран пасус почиње озбиљно да личи на стих.

Психичком неуравнотеженошћу лика мотивише се његово удвајање и конституисање предметности *alter ega*, као и бројна халуцинантна стања у којима слаби свесна активност и рационална контрола. Тако Станиша Грујић често води жучне разговоре са својим двојником који је оличење његових сумњи и који понекад добија обличје, конкретизује се:

Станиша угледа у полумраку како седи у фотељи нека људска сенка која личи њему и јасно запази како отвори уста и још двапут каза:

– Никад! Никад!

Њему се учини као да се привиђење пакосно насмеја, да га прободу својим погледом и да постаде јасније и као да узме на себе његов прави лик. Поред тога, оно као да направи неки покрет, да се ледено уозбиљи и намргоди.

– Шта се то у теби мути, Станиша – поново проговори привиђење – шта те увек нешто цепа надвоје, натроје, надесеторо, и мучи, једеш себе и гњијеш у себи (стр. 134).

Процес цепања лика је радикалнији него у *Пишомој Лози*, а уметнички је много боље реализован, што *Мирису оскоруша* приближава модерним романескним структурама типа *Лелејске зоре*.

Новине у оквиру система мотивације огледају се првенствено у асоцијативном везивању мотива. Дакле, по начину комбиновања мотива Ђуровић се удаљава од традиционалног мотивационог кода, заснованог на каузалним и логичким принципима, и приближава се модерним мотивационим системима организованим на релативно слободној игри асоцијација. Ако мотивацију схватимо као средство којим се образлажу и оправдавају одређени поступци и понашање ликова, онда ћемо уочити да у роману *Мирис оскоруша* делују психолошки и социјални мотивациони системи, који су карактеристични за текстове засноване на реалистичној поетици. Асоцијативно везивање мотива и честа употреба унутрашњег монолога дозвољавају да *Мирис оскоруша* дефинишемо као монолошко-асоцијативни тип романа.

Халуцинантна стања су такође у функцији психолошког нијансирања ликова, она укидају реалне и рационално засноване односе и успостављају нове, формиране на ирационалним и антилогичким принципима:

Сав је у кошмару и неком тифусарском магновењу, испред њега се колутају и играју светле кугле и кугле мрака, нека рака, пенушава и изломљена јечи преко широког камењара и урања у шуму као огромна рањена и лепа змија, крвави чамац сече мирно језеро, људи кријумчаре дуван, жена уплакана, воз јури, људи копају гроб за себе, други их стрељају и они падају, оружан човек спроводи другог, свезаног, а ноћ је и киша и коб злослутна у некој црној расквашеној јарузи, бомбаши пузе, ракете као водоскоци лете, из ноћи долази неки језив глас, нож блесну, гркљан зашишти, глава се млитаво превије, људе у јаму бацају, кукање, плач, запомагање, поворка тифусара се вуче, посрће, пада, а очи су луде, пуно очију, свуда очи, грозничаве, уцаклене, изгубљене (стр. 300–301).

Овај пасус је за нас посебно интересантан јер у њему препознаје поступак својствен авангардним поетикама. Наиме, ради се о јукстапонирању диспаратних семантичких низова и редуковању синтактичке целине. Прво се реченица редукује, при чему се елиминишу углавном субординиране вербалне јединице, а задржавају њени управни елементи, субјекат и предикат (*жена ућлакана, воз јури, бомбаши љузе, нож блесну, гркљан зашишти* и слично). Тако сведена реченица укључује се у говорни низ на принципу паратаксе, што резултира крајње језгровитим и кондензованим изразом који подсећа на експресионистичке идиоме и њихово поетичко начело по коме реч треба да буде стрела.

Сличне примере прикључивања на авангардни књижевни код пронашли смо у многим сегментима романа, а посебно у поглављу које моделује простор и атмосферу једне бојемске кафане, симболич-

но назване „Цврчак”. Аутор уводи своје јунаке, Загу и Станишу, у поменути контекст који се, наравно, различито на њих пројектује, односно који они дешифрију на потпуно различите начине будући да поседују диспаратне културне и етичке кодове. У исти простор уводе се ликови авангардних уметника који су у функцији успешно транспованане критике друштва. Они су истовремено носиоци основних поетичких постулата авангарде, као што је, на пример, оспоравање канонизованог модела уметности и литературе, па један од њих, врло индикативног имена – Мим, напада сам њен врх, Његоша (*Примитивизам, шовинизам, бунца неко чобанче за овцама на Ловћену*) и нашу народну поезију (*Тај Милић мора да је неки дрвосеча. Грозно! Грозно!*). Мимови стихови, уметнути у текст, грађени су на принципима авангардне поетике:

Месецу се пупак развио
 Коза сиса Сиријус у кратеру
 Бирта вирта хоп
 Зу... зу... зу... зу...
 Кува, кува
 Галаксија у чаши воде
 Шекспир је епигон Мима
 свет је апсурд
 Ко,
 Ко је то ове ноћи луд (стр. 279)

Пред собом имамо типично авангардну структуру у којој је доследно примењена техника „аутоматског писања”, синтактичка деформација и алогично комбиновање вербалног материјала, што доводи до потпуног разарања семантичког слоја текста. Осим тога, ови стихови пародирају, односно разграђују традиционални модел космичке поезије, а деградирају и сам врх канонизоване литературе – Шекспира.

Организација простора и времена у *Мирису оскоруша* такође је заснована на неким авангардним поступцима и техникама, као што су симултантанизам, техника монтаже и динамизација пејзажа. У роману се моделују два антидетички постављена простора – рурални и урбани. Антидетеза се преноси и на ниво језичко-стилског обликовања, па се у сегментима текста који моделују урбани простор користе пејоративно интониране вербалне јединице и синтагме, што је усмерено ка стварању атмосфере скучености и социјалног контекста који мора негативно утицати на ликове:

Град је кошница у којој заједнички живе: и зоље, и осе, и стршљенови, и пчеле. То није Липово, ни Бакија, нити које друго место у којему је до сада боравио. Његова осећања су

ту друкчија. Друкчије су му и мисли. Некако је мањи Станиша него пре, ситнији, безначајнији. Онако као када се у великој и густој планинској шуми нађе сам (стр. 75).

У грађењу простора села Ђуровић постиже висок степен поетизације прозе, а повремено и динамизацију пејзажа. У тим различитим просторима романа делују различити ликови, а симултаност њиховог деловања и предочених збивања сугерише се техником монтаже која омогућава превладавање просторних ограничења.

У роману *Мирис оскоруша* модернизовано је и моделовање процеса перцепције, мада не доследно:

Био је отворио очи, чинило му се да младе брезе играју око њега, да су се, као танке и витке девојке, ухватиле у коло, круг изнад круга, све већи и шири, таласају се, смеју, клањају и певају својим белим сребрним гласом (стр. 148).

Новина је у томе што се рад чула, односно процес опажања преноси на предмет опажања, који услед тога постаје активан, а сам опис динамичан. Дакле, брезе не само да личе на девојке, већ у свести лика оне то и јесу, он их као такве опажа, а тај се опажај преноси на предмет који захваљујући томе постаје покретан. Тај тип покретног пејзажа у нашу књижевност уводи Милош Црњански и он постаје битан елемент авангардних књижевних структура.

Кад смо већ код моделовања процеса перцепције, треба поменути и то да се Ђуровић повремено служи поступком онеобичавања. То постиже тако што тачку гледишта лоцира у свест лика чије опажање није условљено ни диктирано претходним искуством или неким предзнањем о предметности коју опажа, чиме се процес перцепције дезаутоматизује а дата предметност онеобичава:

Старе куле, степенице и море, чини му се да је све природно; то је камен, то је вода, ено се и број примиче. Црни и ружни генерал се искрцава. „Отело! Отело!” кличу поздравни. Откуда море ту! Откуда лађа! Откуда тај црнац са дебелим уснама! Гадан је и необичан. Зашто му се тај бели народ клања и зашто га тако дочекује?

Станиша хтеде да пита је ли то какав генерал револуције, јер ако није, белци не би тако дочекали једног цнца, али се сети да ће се Зага одмах побунити. Дездемона му се учини красна, само некако сувише грађанска и господствена, и онда лепша би била да је мало пунија и како би у Липову рекли ливадаста, а не тако крхка (стр. 273).

Станиша Грујић први пут у опери, перцепција је у потпуности прилагођена парадигми лика коме је непозната поетика опере.

Процес модернизације можемо пратити и на језичко-стилском нивоу текста у виду специфичног рашчлањивања говорног низа. Будући да се најчешће јавља у функцији психолошког нијансирања ликова, овај поступак се користи у деловима доживљеног говора и унутрашњег монолога који репродукују кризне ситуације нервне растројености и емотивне егзалтираности јунака. У рашчлањивању говорног низа као доминантни поступци издвајају се: пермутација, која се најчешће реализује постпонирањем и интонационим изоловањем детерминатива, затим кумулација синонимних вербалних јединица или синтагми (синонимија), разбијање синтактичке целине великим интонационим паузама и парцелација реченице. Сви ови поступци усмерени су ка разграђивању синтактичке норме, што је карактеристично за авангардне поетике.

Пермутација је стилски поступак који подразумева измештање вербалне јединице из контекста који јој намеће синтактичка норма. Тај поступак у естетском смислу није увек продуктиван, напротив, често може бити нефункционално употребљен и резултирати патетичним и естетски неквалитетним исказом. Међутим, већ само нарушавање синтактичке норме сигнализује да исказ, поред основне, тежи да пренесе и неку другу, додатну информацију. Уколико је та додатна информација у естетском смислу релевантна, онда се ради о случајевима функционално примењеног поступка пермутације који, преуређивањем говорног низа, отежава, пролонгира и дезаутоматизује процес перцепције што би, по мишљењу руских формалиста, требало да буде основни модус деловања књижевних структура. Мислимо да је Ђуровић такве резултате у роману *Мирис оскоруша* најчешће постигао пермутовањем детерминатива, односно њиховим постпонирањем и интонационим изоловањем:

Траже гумно на којему је куп родне беле пшенице и у венцу његовом слама, топла, мирисна и шуштава (стр. 69);
И она је море, бескрајно море, узбуркано и узаврело (стр. 119);
ваздух, густ и тежак, пун мириса и киселог зноја, драшка му слузокожу у носу (стр. 113); а лишће пада и полако лелуја, бакарно, црвено и жуто (стр. 120).

У наведеним примерима синтактичка хијерархија је нарушена постпонирањем и интонационим изоловањем субординираног члана синтагме, што је графички означено запетама. На тај начин се детерминативи делимично осамостаљују чинећи интонациону целину одвојену од вербалне јединице коју одређују, што доприноси проширењу њиховог сегмента поља. Нашли смо неколика примера у којима је ово

интонационо изоловање још радикалније, а графички је означено помоћу три тачке:

Човек... човек је бунар... дубок... дубок (стр. 106);
Она... она, је ли она ту... је ли она ноћас бео цвет... плава...
црвен... (стр 113).

Постпонирање детерминатива које није праћено интонационим издвајањем, такође је чест стилски поступак Душана Ђуровића и углавном подразумева постпонирање присвојених придева (*искојник мој, дане своје, бол свој, оку њовме, њугу моју, ошац њеџов, љубави њвојој...*), тако да сегменти текста у којима је учесталост таквих синтагми велика попримају узвишени библијски тон.

У служби интензивирања језика у роману *Мирис оскоруша* јавља се и стилски поступак кумулације синонимних вербалних јединица или синтагми:

Од туге ћу умрети, од црних мисли, од самоће! Проклето време моје изгубљено и то твоје којим живиш у маглама, у лудим заносима... Станиша, мужу мој и оче деце моје, шаљем ти по ветровима, по облацима, по лету птица, и кад са југа крену кише по њима, моје жеље... (стр 167).

Аутор врло често користи велике интонационе паузе којима разбија реченицу а које графички означава помоћу три тачке. Иначе, овај интерпункцијски знак, осим што указује на недовршеност и непотпуност исказа, отвара широко асоцијативно поље, па ако је функционално употребљен, у естетском смислу може бити врло продуктиван. Употреба три тачке, не на крају, већ усред реченице, доводи до разбијања синтактичке целине, те се тако успоставља корелативан однос између искидане и недовољно артикулисане реченице и нервно растројеног лика. Овај тип реченице се стога јавља у пасажима доживљеног говора и унутрашњег монолога и самом својом структуром сугерише емотивну егзалтираност лика:

Свако је одлетео на своју страну, свако пошао својим путем!... И ти ... и ти. Сада сам сама... сама... кукавица у гори... сама... сама... (стр. 158); Ту... ту лежи моја туга, моја радост и немир. Та крв је моја сотона, моје проклетство... крв... крв несрећна (стр. 118).

Један од поступака који је типичан за авангардне поетике користи се и у роману *Мирис оскоруша*, а то је парцелација реченице, врхунац разграђивања нормиране синтактичке структуре:

Види их у неком диму. У некој беди (стр. 364); Ноћ је мирна, али очајна. И луда (стр. 351); Врата, прозор, кров. Она је. Сама. Напуштена (стр. 140).

У наведеним примерима дошло је до радикалног интонационог изоловања субординираних вербалних јединица и њиховог потпуног осамостаљивања. Оне више не обављају функције које им намеће синтактичка норма, да одређују или допуњују неку другу реч, већ на себе преузимају функције реченице и постају самостална синтактичко-семантичка и интонациона целина, чиме знатно проширују своје значење.

И у наредном сегменту текста можемо приметити специфично рашчлањивање говорног низа:

Један је петао негде запевао.
Липово мирно спава.
У Липову се ништа није десило (стр. 354).

Поступак је врло сличан парцелацији реченице, само што захвата виши структурални ниво текста – пасус. Дакле, овде реченица, као субординирани елемент пасуса, на себе преузима функције структуралног елемента вишег реда, чиме знатно проширује своје семантичко поље.

И да закључимо – модернизација Ђуровићевог наративног поступка започета у роману *Пићома Лоза*, настављена је и интензивирана у *Мирису оскоруша*, а готово сви наративни поступци и технике коришћени у том процесу, показали су се естетски продуктивним.

Tatjana Bečanović

MODERNISATION OF NARRATIVE PROCEDURE IN NOVELS BY DUŠAN ĐUROVIĆ

Summary

Process of modernisation of Đurović's narrative procedure was studied in novels *Cultivated Vine* and *Smell of Sorb-Apple*. The main novelties are reflected in introspective creation of characters, development of static motives on the account of dynamic ones, associative principle of motivation, as well as in specific articulating of speech line.

Introspective techniques used in these novels are the experienced speech and the internal monologue. In articulation of the speech line predominating procedures are permutation, cummulation of synonymous verbal units or syntagms, breaking of

syntactic entity by large intonation pauses and parcelling of sentence. These procedures are directed towards pulling down the syntactic norm, what is characteristic for avant-garde poetics.

Almost all narative procedures and techniques used in process of modernisatioin of Đurović's narrative paradigm, have shown to be estetically productive.

