

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ

ВЕРЗИЈЕ РОМАНА

„У области умјетности нема ничег што би било довољно добро да се на њему трајно остане... Углавном, све што се објави, само је подношљив облик несавршенства“.

Михаило Лалић

MUNDUS SENSIBILIS ET MUNDUS INTELLIGIBILIS

Половином педесетих година представник француског „новог романа“ („Nouveau Roman“) Мишел Битор пише значајан чланак „Le roman comme recherche“ („Роман као трагање“) У жељи да превлада постојеће књижевне конвенције, односно да се у што већој мери удаљи од романескног стереотипа који су условили, у своје време, радикално изведени циклични романи или романи тока свести, нови романијери се отискују у трагање за таквим предметима и обликованим обрасцима који би, хипотетично, у потпуности деструирали роман интегралног реализма, грађен на лику и фабули, као и многе дотадашње облике фикционалног романа. То значи да су они још у интенционалној фази настојали да промене епски дух романа (*der Geist der Erzählung*) као грађанске епопеје, да оспоре хегеловску идеју о роману као приказу тоталитета модерног живота, односно да наруше, колико-толико, успостављену равнотежу између онога што твори *mundus sensibilis* и *mundus intelligibilis*. Реметећи најпре њихову међусобну условљеност и зависност, они преносе тежиште новог интересовања на интелектуализацију и оправдавају сва средства која подржавају ову интенцију романа.

Основну особину романа XX века, као што је приметио Виктор Жмегач у књизи *Повијесна поетика романа* (1987), представља његова дихотомија, на што упућује симболично названи одељак ове књиге „Темељна дихотомија романа у XX столећу“ (стр. 276—341), у коме аутор закључује: „За повијесну поетику занимљиво је друго питање. Она прати промјене које се збива-

ју у књижевној врсти услед дјеловања темељних менталних принципа модерне културе, прије свега принципа иновације” (стр. 276).¹⁾ Тиме је дефинисана не само одређена врста, грана науке о књижевности која се њоме бави, него истовремено и њена предисторија и њена постисторија. Модерни роман више није задовољан сопственим дејством само у кругу белетристике него жели да прошири своје референце на широку сферу егзистенције и духовности, а то значи да он жели да из романескне прозе пређе у егзистенцијалну прозу, што смо шире образложили у огледу „Егзистенцијална проза Михаила Лалића”.²⁾ Такве интенције романа Ален Роб-Грије је дефинисао као спознавање „алтеритета збиље”.³⁾

Ствараоци егзистенцијалне прозе сав свој креативни и интелектуални потенцијал усмеравају на то да свет „умно обликују” и да тај исти свет прикажу без илузија или са што мањим бројем илузија. Они се супротстављају настављању јединствене егзистенције и све присутнијем напору систематизације, о чему инвентивно пише Жан Бофре у књизи *Увод у филозофије егзистенције*, тврдећи да је будућност „човекова унутрашња димензија”. Егзистенцијална проза жели да преовлада дихотомије егзистенције. Она настоји да обухвати читаво „тло хуманума”, те је њено основно својство — хуманизација односа. Да би се то остварило, каже писац предговора поменутој књизи: „Егзистенцијална проза смјера на нове могућности, на изворно дјеловање, на живот, на егзистенцију, на њено избијање, на њено окретање и њене контрадикције које се не могу изразити језиком науке, него само евоцирати кроз имагинарни предмет”. Зато се она увјек претвара у један велики дијалог са читаоцем”.⁴⁾

¹⁾ Видети занимљиву књигу Виктора Жмегача *Повијесна поетика романа* („Графички завод Хрватске”, Загреб, 1987) у којој се аутор није бавио првенствено историјом поетике романа него ауторским поетикама, што је увелико помогло теоријском свођењу ове иначе веома сложене и обухватне проблематике.

²⁾ Други одељак студије „Структура књижевног дјела Михаила Лалића” назвали смо „Егзистенцијална проза” и објавили у књизи посвећеној савременој црногорској књижевности *Дијалог с дјелом* („Побједа”, Титоград, 1987, стр. 69—107). Под егзистенцијалном прозом у Лалићевом дјелу подразумевамо тетралогiju романа *Ратна срећа*, 1973, *Заточници*, 1976, *Докле гора зазелени*, 1982, и *Гледајући доле на друмове*, 1985.

³⁾ Осим наведеног прилога, Ален Роб-Грије објавио је програмски чланак „Une voie pour le roman futur” („Пут романа будућности”), 1956, а недуго потом и чланак „Nature, humanisme, tragedie” („Природа, хуманизам, трагедија”), 1958, док је Натали Сарот раније објавила есеј „L'ère du soupçon” („Доба сумње”), 1950. Цитирано према књизи В. Жмегача.

⁴⁾ Књигу Жана Бофреа *Увод у филозофије егзистенције* издао је Београдски издавачко-графички завод, 1977. Књига је снабдевана интелектуалним предговором Мирка Зуровца, састављеним од следећих одељака: „Ка филозофији егзистенције”, „Крај филозофије и нове могућности мишљења”, „Егзистенција и егзистенцијалне могућности”, „Основна обележја егзистенцијалистичке филозофије”, „Егзистенцијалистичка филозофија наспрам традиционалне” и „Егзистенцијална проза”, стр. 5—31.

Бофре указује на немоћ, можда и сувишност филозофије као директивне дисциплине, која се често бави сама собом. Међутим, упркос овој скептичној оријентацији, за теоријско и аналитичко промишљање књижевне уметности веома су значајне два њена вида: *theorogone* филозофије, које желе да објасне свет, као и *pathogene* филозофије, које нам помажу у савладавању животних патњи. Класичан роман је био утолико успјелији уколико је романсијер у њему остварио што потпунији опис *егзистенције* (*Existentia*), док модерни роман, а посебно онај који смо сврстали у егзистенцијалну прозу, жели да досегне *есенцију* (*Essentia*), односно „потпуну потенцију ствари”, појава и односа, што је веома тешко оствариво или неоствариво. Ту неоствариву људску тежњу човека као коначног бића (да досегне сопствену *есенцију*) још је Аристотел назвао ентелехијом. И класични и модерни роман током протеклих два века, међутим, непрекидно показују тежњу да надмаше сопствене моћи.

Када је у питању југословенски роман у периоду после другог светског рата, треба рећи да је у прве три деценије имао три значајне прекретнице. Половином четрдесетих година појавила се романескна трилогија Иве Андрића (*На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника* и *Госпођица*, 1945). Она је, мимо владајуће књижевне парадигме, учврстила основне премисе ове еписке врсте као најзначајнијег продукта интегралног реализма који се, истина, није сасвим уклопио тематиком и поступцима у поезику владајућег, социјалистичког или социјалног реализма, али у свој основи није имао готово никаква својства опонента. Под утицајем новог европског романа (Натали Сарот, Ален Роб-Грије, Клод Симон, Мишел Битор и других) дошло је до нагле модернизације југословенског романа (а у македонској књижевности и до појаве првог романа) током педесетих година нашег века, и то у два маха: а) на самом почетку ове деценије (Лалићева *Свадба*, 1950, Ћосићево *Далеко је Сунце*, 1951, Давичова *Песма*, 1952), и б) на крају исте деценије — 1957. (Лалићева *Лелејска гора*, Десничина *Прољећа Ивана Галеба* и Космачева *Балада о труби и облаку*).⁵⁾ Током шездесетих година такву прекретницу представљају романи: друга верзија Лалићеве *Лелејске горе*, 1962, Селимовићев *Дервиш и смрт*, 1966, и Маринковићев *Киклоп*,

⁵⁾ До занимљивих резултата дошао је словеначки теоретичар и историчар романа Јанез Ротар у студији „Три значајна романа у југословенским књижевностима 1957. године”, објављеној у зборнику радова *Михаилу Лалићу у част*, Црногорска академија наука и умјетности, Титоград, 1984, стр. 109—121, посвећеној поменутом Лалићевом, Десничном и Космачевом роману.

⁶⁾ У Бандићевој књизи *Време романа* (Београд, 1958).

1965. Све је то потакло Милоша И. Бандића да шесту деценију назове „временом романа“.⁶⁾

У скоковитом развоју, непосредно након првих романа, савремена македонска књижевност (Славко Јаневски, Стале Попов, Ђорђи Абациев, Мето Јовановски, Јордан Леов, Јован Бошковски и други),⁷⁾ модернизује текући југословенски роман двама изванредним достигнућима: *Две Марије* (Две Марије), 1956, Славка Јаневског и *Под усвићеност* (Под усијаношћу), 1957, Димитра Солева, тако да је у праву један од млађих теоретичара македонског романа када тврди да су романи модерне провенијенције практично деструирали модел малобројних, до тада објављених романа, односно да су они, модерни романи, и плод у путоказ даље модернизације свих родова ове националне књижевности. О томе је било довољно речи у проучавању савременог македонског романа, посебно у монографијама: *Структура романа Славка Јаневског* Златка Крамарића,⁸⁾ *Македонскиот роман 1952—1982* (Македонски роман 1952—1982) Христа Георгијевског,⁹⁾ *Структурата на македонскиот роман 1952—1962* (Структура македонског романа 1952—1962) Веџка Домазетовског,¹⁰⁾ докторској дисертацији *Македонски роман о револуцији* Милорада Јеврића,¹¹⁾ као и радовима других македонских критичара, историчара, теоретичара и естетичара (Димитра Митрева, Александра Спасова, Милана Ђурчинова, Ганета Тодоровског, Миодрага Друговца, Георги Старделова и других).

Ионако сложена теорија и типологија македонског романа, обогаћена је једним изузетним и неочекиваним стваралачким чином Јаневског. Вероватно подстакнут другом и веома успелом верзијом Лалићеве *Лелејске горе* (1962), Јаневски је свој став према роману уопште, па и према сопственом романсијерском

⁷⁾ Ради се о следећим романима: *Село зад седумте јасени* (Село иза седам јасенова) С. Јаневског, *Крпен живот*, *Толе паша* и *Необично дете* С. Попова, *Арамиско гнездо* Ђ. Абациева, *Земља и тегоба* М. Јовановског, *Побратими* Ј. Леова и *Солунските атентатори* Ј. Бошковског.

⁸⁾ Дисертација Златка Крамарића *Структура романа Славка Јаневског* (Прилог критичкој теорији прозе) чува се у Библиотеци Филозофског факултета у Новом Саду (дакт. стр. 244). За нашу расправу особито је важан други одељак „Морфологија романа“, стр. 58—146. На македонском језику објављен је само део дисертације под називом *Романите на Славко Јаневски* (*Романи Славка Јаневског*), „Македонска книга“, Скопје, 1987, стр. 122 + (2), 8⁰.

⁹⁾ Књигу Х. Георгијевског *Македонскиот роман 1952—1982* (Македонски роман 1952—1982) објавила је скопска „Мисла“ 1983. године.

¹⁰⁾ Књигу В. Домазетовског *Структурата на македонскиот роман 1952—1962* (Структура македонског романа 1952—1962) објавила је скопска „Наша књига“ 1980. године. Видети такође и књигу студија и огледа истог аутора *Студији и согледби* (*Во просторите на македонскиот роман*) — Студије и сагледавања (у простору македонског романа), „Мисла“, Скопје, 1984.

¹¹⁾ Дисертација М. Јеврића *Македонски роман о револуцији* чува се у Библиотеци Филозофског факултета у Скопљу (дакт. стр. 248).

првенцу *Село зад седумте јасени* (Село иза седам јасенова), книгоиздаелство „Кочо Рацин“, Скопје, 1952, као и своје стваралачко незадовољство, уопште узевши, показао новом верзијом овог романа, названом *Стебла* (Стабла), „Култура“, Скопје, 1965, уносећи у роман нову визију живота и нови поглед на свет уметности, нова стваралачка и животна искуства. Овај неочекивани чин учинио је романсијер провокативним уношењем кратког и дискутабилног „Поговора“ (стр. 275), у коме је сажето дефинисао своја нова сазнања, нова стајалишта и нове стваралачке могућности.

У виду метанаративне или аутореференцијалне прозе, којом су се пре њега служили Томас Ман у објашњавању настанка *Доктора Фаустуса*, Андре Жид романа *Кривотворители*, Ален Роб-Грије и Умберто Еко, који је уз чувени роман *Име руже* написао објашњавајући додатак „Postille a ‚Il nome della rosa“ (Milano 1983), Јаневски је желео експлицитно да саопшти нову тачку гледишта, да једну форму романа деструира а нову инаугуира, залажући се и мишљу и чином за дијалектику мишљења и стварања:

„Ниједен роман не е веќе прв македонски роман на светот. Ниједен тоа не ќе е. Првата книга Село зад седумте јасени ќе ѝ припаѓа на правата на историјата. А јас сакам да прераскажам миг на хибридни чуда, да ги подложам настаните на моите денешњи сфаќања за романот. Ова судиште нека не ми го земат како олеснувачка околност“.¹²⁾

Авторот

У наведеном метанаративном пасажу осећа се пишчев напор да истовремено постигне три циља:

1. Да као истински демијург уништи дело које је створио новоствореним делом, што му је као ствараоцу дозвољено у име

¹²⁾ „Ниједан роман није више први македонски роман у свету. Ниједан то неће бити. Прва книга *Село иза седам јасенова* припадаће прабини, историји. А ја сам хтео да препричам тренутак хибридних чуда, да догађаје подвргнем мојим данашњим схватањима романа. Судиште нека ово не узимају као олакшавајућу околност“.

¹³⁾ „Не само што не сум приврзеник на цврсто држење за историјата туку сум негов противник. Најнеприфатливо за мене во литературата е идеализацијата на минатото на својот народ. Литературата само тогаш се наоѓа себе си кога је демистифицира историјата. Тогаш секако и ја осветлува. А ќе ја демистифицира кога сите крлушки, како кај рибата, ќе ги исчисти и ќе дојде до голата коска“.

„Не само што нисам приврзеник чврстог подржавања историје, него сам негов противник. Најнеприхватливије је у книжевноста, за мене, идеализација прошлости свога народа. Книжевност само онда проналази себе ако демистификује историју. Тада је, свакако, и осветљава. А демистификовање је онда када исчисти све крлушки, као код рибе, и дође до голе кости“ (стр. 236).

стваралачке слободe, чак и под претпоставком да то учини више пута са истим или обновљеним делом. Према томе, докле год постоји потреба за дорадом и прерадом, дотле ни једно од пишчевих дела за време његовог живота није издато у последњој редакцији, хипотетично посматрано;

2. Да покаже како је у међувремену (између објављивања прве и друге верзије романа) дошло до познате „исцрпљености књижевности” или „имобилизираности књижевног говора” једног модела који неминовно захтева антејски додир дела са ствараоцем. Дихотомија остварено-неостварено не може бити никада дефинитивно решена, јер *историју* прати *хемија*, како тај процес метафорично назива један од јунака друге верзије романа.¹³⁾ Пренета на проблем технолошке проблематике романа, ова идеја се може узети као *историја романа* и *хемија романа*, односно као *хибридна чуда*, како процес иновације симболично назива сâм романсијер. Преиначеним схватањима, сазнањима и могућностима превладана је „исцрпљеност књижевности” и осмишљена је „моћ фикције”, односно, као што тврди Крамарић у већ споменутом делу, прва верзија је представљала *неужност*, а друга *могућност*, чиме је погођено средиште расправе; и

3. Да писац то не чини само ради деструирања стваралачких конвенција уопште, па ни конвенција чијем је стварању сâм допринео, него превасходно ради удољовавању новим врстама духовних потреба, које су увек снажније од наведених конвенција, и стварачевих и рецепијентових. На основу тога, с лакоћом и потпуном тачношћу, можемо утврдити романсијерово настојање да у стваралачку игру уведе и читаоца са новим сензибилитетом, а то значи да су нова сазнања и нове потребе истовремено и субјективне и интерсубјективне.¹⁴⁾

У средишту нашег интересовања ће бити начин иновације, радикализације и модернизације романа, на сасвим уском простору, при чему ћемо се највише бавити начином *контрапункта романа*, било да се ради о догађајном оквиру (реалним или фиктивним догађајима), било о интерференцији трију времена (предратно, ратно, поратно или историјско, наративно и субјективно),

¹⁴⁾ „Па, практиката го покажува ова: мојот прв роман „Село зад седумте јасени”, можеби и добро мина кај читателите, но тој по извесно време ми кажа дека со него јас не сум зачекорил добро во литературата, не сум зачекорил со полн замав. Затоа целиот роман, поточно, целиот настан го подложив на моите современи сфаќања за романот. Јас во предговорот (sic!) на „Стебла” кажувам дека ниту еден друг роман на светот не ќе биде повеќе прв македонски роман, но „Село зад седумте јасени” не го ставам повеќе ниту во еден мој избор, ниту пак дозволувам негово препечатување. Мислам дека она што сакав да го кажам за времето на колективизацијата, го кажав во втората варијанта на „Селото зад седумте јасени”, во „Стебла”...

„Па, пракса је показала ово: мој први роман *Село иза седум јасенова* можда је и добро прошао код читалаца, но он ми је, после

било о споју функцијске и фикцијске прозе, односно о коришћењу прве верзије као прототекста, затим утврђивање начина продубљивања контекста, и, на крају, уношења метатекста у роман. У наредне две целине пажњу ћемо посветити начину коришћења грађе (парадигматици) и распореду (синтагматици), будући да се процес креације и рекреације указује као процес несумњивог умножавања значења.

Верзије двају романа Славка Јаневског није могуће проучити уколико истовремено не поклонимо пуну пажњу и конструктивистичкој и интуицијској поетици. У прототексту, као што тврди сам романијер, претеже конструктивистичка, а у другој верзији интуицијска поетика, али махом у оном делу који представља нови, модерни ток романа (породична хроника Малакијана саопштена је у епској исповести „унутрашњег приповедача“, новинара и књижевника Кузмана З.). Прототексту романијер најпре приступа као читалац, а потом као критичар, научник и, на крају, као стваралац. Та многострука позиција показује значај и постојеће и нове конструктивистичке поетике, о чему ће доцније бити више речи. Истовремено, однос две поетике добија на важности приликом утврђивања тзв. „технолошке проблематике романа“, односно интегрирања одређених идеја, како у односу на претходно објављене романије (*Село зад седумте јасени* — Село иза седам јасенова, 1952, *Две Марије* — Две Марије, 1956, *Месечар*, 1958, и *И бол и бес*, 1963), тако и у односу на оне који су доцније објављени (*Тврдоглави*, 1969, *Легионите на свети Адофонис* — Легиони светог Адофониса, 1984, *Кучешко распетие* — Псеће распеће, 1984, *Чекајки чума* — Чекајући кугу, 1984, и *Девет Керубинови векови* — Девет Керубинових векова, 1986).

У *Повијесној поетици романа* (одељку „Провизориј садашњице: обриси постмодерне“, стр. 394—417) Жмегач указује на три основна импулса модернизма: *критички* (који упућује на спознајно — аналитичко интересовање за живот), *магијски* (који наглашава јаз између уметности и других облика) и *утопијски* (који води уметност ка антиципативној машти). Сваки од ових импулса, у мањој или већој мери, може се препознати у поје-

извесног времена, показао да са њим нисам закорачио ваљано у књижевност, нисам закорачио са пуним замахом. Зато читав роман, гачније читав догађај сам подвргао мојим савременим схватањима романа. Ја у предговору *Стаблима* (треба поговору — прим. Р. В. И.) говорим да ниједан други роман на свету неће више бити први македонски роман, али *Село иза седам јасенова* не стављам више ни у један свој избор, нити дозвољавам његово прештампавање. Мислим да оно што сам желео да кажем о времену колективизације, рекао сам у другој верзији *Села иза седам јасенова*, у „*Стаблима*“... Очигледно, ради се о проширеном коментару „Поговора“ другој верзији романа у коме писац саопштава историјат идеје, избани поступак и сасвим ново вредновање сопственог опуса.

диној од три фазе стваралаштва Јаневског. Уопштено говорећи и намерно поједностављујући ову сложену проблематику, могли бисмо закључити да у појединим деценијама преовлађују поједини од набројаних импулса. Примера ради, навешћемо наше мишљење да се *критички* импулс јавља у роману *Две Марије* (Две Марије), *магијски* у *Тврдоглавима*, а *утопијски* у, за сада, најновијем роману *Девет Керубинови векови* (Девет Керубинових векова).

Када се ради о верзијама романа, односно о односу претекста, контекста и текста у новом роману, онда је јасно да се романсијер определио за *критички* импулс, јер, као што у свом раду о овом роману пише Георги Старделов, писац је применио следеће стваралачко начело: дубоко спознавање реалности представља неопходан предуслов за спознавање сâмог себе (не случајно тим поводом познати источњонемачки приповедач Ервин Штритматер тврди: „Чини ми се да се смисао живота састоји у томе да продрем у срж смисла мог живота”). Примењујући ово начело у оквирима теорије романа, могли бисмо закључити да постоји двострука интеракција стварања и просуђивања, односно да постоји вишекратно повратно дејство, при чему свака врста новог сазнања, проистекла из интелектуалног трагања (*mundus intelligibilis*), доприноси стварању нове слике света (света романа,) а свака нова слика тога света несумњиво обогаћује већ стечена сазнања у непрекидној стваралачкој и интелектуалној игри надрастања, и фикционалног и нефикционалног дискурса.

АУТОРСКА ПОЕТИКА

Осим синтагме „хибридна чуда”, која симболизира моћ стварања и стваралачко умеће, у поговору роману *Стебла* (Стебла) постоје још два појма са издигнутим значењем. Први од њих је *догађај*, а други *подвргнем*. И у „Поговору” и у коментару „Поговора”, који смо навели у белешци број 14, евидентно је присутна полемичка нота. Полемички тон, сажето изражен у уметнутој реченици, односи се на три равни проблематике о којој расправљамо: у првој он означава *распру* о томе да ли је основна тема (колективизација села у првим поратним годинама) прикладно одабрана да буде уметнички транспонована у широку еписку форму каква је роман, с обзиром на то да је њена актуелност временом битно умањена (1), потом *распру* са критичарима и историчарима романа, који су проналазили читав низ недостатака романсијерском првенцу Јаневског (2) и, на крају, *распру* о сопственим стваралачким могућностима у одређеном времену, односно о односу тих и новостечених стваралачких могућности које у другој верзији имају превасходно корективну улогу, а

потом служе као додатна и дефинитивна аргументација у све три равни *распре* (3).

На основу ових реско, децентно и језгровито написаних редова може се закључити да су сви догађаји везани за *Село зад седумте јасени* (Село иза седам јасенова) итекако узбуђивали романсијера током тринаест година самосталне егзистенције првог романа. Три еклатантна примера превладавања младалачких стваралачких способности, исказаних у романсијерском првенцу, представљају повест *Улица*, 1950, која је настајала истовремено када и први роман и за који је вишестрано везана, као и за другу верзију, затим први психолошки роман *Две Марије* (Две Марије), 1956, и само две године раније објављени роман *И бол и бес*, 1964, који свој ембрион налази у *Село зад седумте јасени* (Село иза седам јасенова), 1952.¹⁵ То што није, како сâм романсијер каже, „ваљано закорачио у књижевност” („нисам закорачио са пуним замахом”) осећао је све време као дуг према времену и према делу, односно према новостеченим и сада већ видно обогаћеним стваралачким могућностима.

Реноме познатог књижевника је обавезивао посебно у расправи између реалиста и модерниста, која истиха и данас траје. Са становишта типологије посматрано, појам са издигнутим значењем *догађај* има много шире значење него што га има у „Поговору”. Он нам помаже у дефинисању првог македонског романа као „романа са савременом тематиком”, а познато је колико способности, предзнања и умећа захтева овакав жанр, док са друге стране овај термин непосредно упућује на категорију романа коју је Кајзер дефинисао као „роман збивања” (*Geschehnisroman*).¹⁶ И прва и друга верзија романа обилује низовима догађања, те о припадности овог романа споменутој категорији не може бити никакве сумње. Као што је већ примећено, јунаци романа лутају лабиринтима тешко одгонетљиве судбине. Чињеница да је роман посвећен људским судбинама упућује на још

¹⁵ Епизода у роману *Село зад седумте јасени* (Село иза седам јасенова), саопштена као самостална наративна јединица (кратка прича), на стр. 23—32, о ратовању Данета Новевског, Јована, Марка, Димитра и Лазара (као одступница, они штите партизанску јединицу), представља у правом смислу прву праву епизоду о народноослободилачкој борби у првој верзији, а потом и ембрион из кога ће, десетак година касније, настати романи *И бол и бес*, 1964.

¹⁶ Од бројних класификација у савременој типологији романа споменућемо следеће: Гинтер Милер предложио је тројну поделу — 1. развојни роман (*Entwicklungsroman*), 2. роман душе (*Seelenroman*) и 3. роман стања (*Roman der Zuständlichkeiten*), као и Едвин Мјур — 1. драмски роман (*dramatic-novel*), 2. роман карактера (*charakter novel*) и 3. хроника (*chronicles*). Александар Флакер је проширио тројну поделу и предложио осам типова романа: 1. роман збивања, 2. роман карактера, 3. роман простора, 4. роман времена, 5. роман времена и простора, 6. монолошко-асоцијативни роман, 7. роман исказа и 8. нови роман (антироман), док је

једну општеприхваћену типолошку одредницу (такође Кајзерову), а то је „роман лика” (*Figurenroman*). Како нам се ова друга категорија учинила преобухватном и недовољно прецизном, ми смо у књизи *Романи Михаила Лалића*, а доцније и у студији „Компарација романа Михаила Лалића и Славка Јаневског”,¹⁷⁾ указали на разлику која постоји између „романа лика”, у коме доминира поједначна људска судбина, и нове категорије „романа групе ликова”, у коме су бројне судбине добиле равноправан статус.

Као пример за нову категорију навели смо роман *Хајка*, 1960, у Лалићевом, и *И бол и бес*, 1964, у опусу Јаневског. Овој категорији романа припадају и *Стебла* (Стабла), 1965, с обзиром на бројност и равноправност ликова, било да се њихове судбине разматрају у синхроној било у дијахроној перспективи. У другој верзији романа ова категорија је оснажена пишчевим настојањем да контекст нове творевине истовремено и прошири и продуби, да низовима реалних догађања да универзалну димензију (трагањима за тајнама детињства, дешифровањем савремених збивања и прорицањем будућности).¹⁸⁾ У пишчевом диспуту са светом, са уметношћу и са сâмим собом максимално је у другој верзији ангажован стваралачки и интелектуални потенцијал, а да би се избегао ризик погрешног читања, разумевања и тумачења не само романа него и идеја њиме изражених, — писац му је додао „Поговор” као метанаративни или аутореференцијални исказ. На тај начин нас је непосредно упутио да у другој верзији романа потражимо и друге пасаже сродне провенијенције и да из њих, колико је то могуће, одгонетнемо најважније тајне стваралачког интенционалног лука и интенционалног лука новоствореног дела, односно да сасвим прецизно укажемо на елементе експлицитне и елементе имплицитне поетике уграђене у роман.

Андре Жид је сличним поводом писао: „Пре но што бих другима објаснио своју књигу, чекам да је други објасне мени. Хтети је унапред објаснити, значи ограничити јој одмах смисао;

Нортроп Фрај поступио флексибилно, залажући се за четири типа прозе: 1. роман, 2. фантастични роман, 3. исповест и 4. анатомија, предлажући шест могућих комбинација. У нашој аналитичкој пракси као да је највише нашла примену тројна подела коју је предложио Волфганг Кајзер — 1 роман збивања (*Geschehenisroman*), 2. роман ликова (*Figurenroman*) и 3. роман простора (*Raumroman*). О овим класификацијама опширније смо писали у огледу „Карактеристике романа са ратном тематиком”, објављеном у нашој књизи *Тешкоће тумачења књижевног дела* („Јединство”, Приштина, 1979, стр. 39—53).

¹⁷⁾ Овај тип романа прецизније смо дефинисали у монографији *Романи Михаила Лалића* („Народна књига”, Београд, 1974) и студији „Компарација романа Михаила Лалића и Славка Јаневског”, објављеној у књизи *Дијалог с дјелом* („Побједа”, Титоград, 1987, стр. 181—208).

¹⁸⁾ У новинском разговору „Храброст да го ослободим современикот” („Храброст да ослободим современика”), који је писац водио са књижевником Јованом Павловским и који је објављен у књизи интервјуа

јер ако и знамо што хоћемо да кажемо не знамо да ли смо рекли само то. — Увек се каже више од тога” Жид је, као што се види, овде заступао гетеовски интонирану тезу о томе да је дужност писца да ствара, а не да тумачи своје дело. Ту идеју је с нарочитим уверењем и доследношћу код нас бранио дуги низ деценија Иво Андрић. Но, насупрот таквом типу ствараоца, постоји и другачији тип, онај који је заступник идеје да су сва средства дозвољена у покушају да се читалац и аналитичар наведе на онај тип читања, разумевања и тумачења до којег је ствараоцу највише стало. У такав тип ствараоца убројали бисмо и Славка Јаневског, који је по тој интенцији много ближи Крлежи него Андрићу, а тај закључак потврђују не само бројни експлицитни искази (у критичким текстовима, новинским и усменим разговорима) него и они саопштени у деловима друге верзије романа које смо назвали метанаративним или аутореференцијалним.

У књизи о романима Јаневског (стр. 197) Крамарић је закључио да се *Село зад седумте јасени* (Село иза седам јасенова), 1952, може посматрати као претекст, а друга верзија *Стебла* (Стабла), 1965, као метатекст. Прихватајући ово мишљење на теоријском нивоу, рекли бисмо да је овај однос у примењеној равни нешто сложенији, с обзиром на то да је добар део прве верзије преузет у другој (понекад у истом облику). Стога нам се чини прикладнијим да први наративни ток (низове догађаја који су преузети из прве верзије) посматрамо као претекст, а да други, накнадно додати наративни ток (низове догађаја којих нема у првој верзији) посматрамо као метатекст, јер на тај начин чувамо дуалистичку концепцију романа, до које је Јаневском итекако стало, будући да он не жели да апсолутно *деструкцира* први роман него да га у потребној мери *трансформише*. Први наративни ток је једнозначан (у првој верзији он је на многим местима са елементима експозитивног саопштења, чиме тумачимо честе инспиративне осеке у њему), док је други наративни ток

Павловачког *Бев со нив* (Био сам са њима), Центар за информирање и издавачка дејност „Полог”, Тетово, 1979, стр. 225—238, друго, скраћено издање, Јаневски је поводом нове збирке приповедака, коју је припремао у то време, изрекао суд који се може односити и на његове романи, па и на роман о коме је реч, јер се догађаји у његовом роману никада не завршавају, као што се не завршава ни сам живот:

„Тоа е книга која го истражува минатото, не целосно, се разбира, која се обидува да согледа нешто во денешнинава, и која на крајот на еден начин кој е, пред сè, чудесен и зачудувачки, ја претчувствува иднината”.

— — — — —

„То је књига која истражује прошлост, нецеловито, разуме се, која покушава да сагледа нешто из данашњице и која, на крају, на одређен начин, који је превасходно чудесан и зачуђујући, предскажује будућност”. (стр. 229).

вишезначан (амбивалентан). Његова емисиона моћ је усмерена на: а) разбоковавање поетике времена и поетике простора, б) тематско и техничко обогаћивање романа и в) самотумачења, јер, како примећује Жмегач, метанаративни роман је загладан сâм у себе, а то значи да „исказивање књижевности о себи не може утећи фикцији”.

У једном од експлицитних исказа Јаневски нас обавештава да је у стању да свакодневно и дисциплиновано ради на роману више од десет часова, а да му то поезија не дозвољава. Захваљујући уложеној енергији, види се колико је, у квантитативној и у квалитативној равни, обогаћена и различитим стваралачким поступцима развијена друга верзија романа, посебно у метанаративним пасажима, у којима је до пуног израза дошла ауторска поетика романа. У првом реду она показује колико је и како обогаћено стваралачко искуство у новом културном моделу, у коме је промењен и начин сазнавања и начин пројекције новостечених сазнања. Потом, она показује и на непосредан начин илуструје међутекстовне релације, јер би оне, под претпоставком да је писац написао сасвим нов роман о детињству јунака Кузмана З., биле мање истакнуте него када су приказане најпре у виду бинарне опозиције, а потом тако органски спојене у нову књижевну целину, са обиљем карактеристика које, сасвим сигурно, појединачно не би садржавала два одвојена романа. Међутекстовне релације су нарочито значајне у анализи психологије стварања. Оне показују и ауторов положај и ауторску поетику у две различите фазе његове стваралачке метаморфозе. У првој верзији као књижевна парадигма показује се ангажован однос уметности према стварности, а у другој је доминантна категорија „артистичка свест”, и јунака романа и сâмог романсијера, јер у Кузману З. препознајемо онај тип романа јунака који је Новица Петковић назвао „ликом пребацивачем”.

У наредном одељку бавићемо се начином на који Јаневски сегментира свој нови роман, а у овом делу бисмо рекли неколико речи о начину на који семантизира роман, односно ресемантизира значења прве верзије романа. У том поступку осећа се дводелна структура новог романа. Првих шест глава друге верзије садрже епски финале, додатак насловљен као „Од бележничког на Кузман З.” („Из бележнице Кузмана З.”¹⁹) а других

¹⁹ Додатак „Од бележничког на Кузман З.” („Из бележнице Кузмана З.”) различито је сегментиран у првих шест глава. У првој (на стр. 41—47) садржи шест обимом неједнаких целина, у другој (стр. 68—77) три, у трећој (стр. 95—99) четири, у четвртој (стр. 113—118), одакле је у претходној верзији започињао „Други део”, шест целина, у петој (стр. 132—138) пет и у шестој глави (стр. 169—172) четири целине. Већ је речено да „унутрашњи приповедач” користи као композиционе оквире двоструки преред, цртице или тачкице. Цртице као композициони оквир снажније одељују једну целину од друге него што то чине тачкице. Као механизам пребацивања из једног догађаја у други може да послужи и тематско или

пет глава (од седме до једанаесте) су без њега. Први део, састављен од шест додатака, у правом смислу представља наративну или метанаративну прозу. У облику трауматске исповести, Јаневски је уобличио породичну хронику јерменске породице Малакијан, испреплео догађаје прошлости и садашњости у селима Јасенско и Нејасенско, и тако природно изукрштао људске судбине у лабиринтима романа да би овај поступак могао задовољити и најстрожије захтеве поетике детективског или авантуристичког романа. Тиме је роман жанровски учињен сложенијим. Метанаративни текст у другом току романа превасходно је усмерен на *егзистенцију*, али није лишен ни жеље да досегне *есенцију*, нарочито у оним деловима који су посвећени филозофији, уметности и самој исповести. То је рефлектор који обасјава друге, а преко њега и први ток романа, те се снопови асоцијација и доносе најнеочекиваније обрте. Једну сасвим затворену и поједностављену раманескну форму у првој учинио је романсијер отвореном и сложеном, у најбољем стваралачком маниру половином шездесетих година у македонској књижевности.

Од седме до једанаесте главе друге верзије (стр. 173—275) други наративни ток је постепено али сигурном руком инкорпориран у први, да би се на крају романа тако сихроно преплели да се поставља питање зашто су уопште и били одвајани у првом делу новог романа. Симултанитет збивања делује природно, а не артифицијелно, јер је романсијер овладао умећем новог мотивацијског и монтажног поступка. Догађаји у роману као да се одвијају мимо воље романсијера или аукторијалног приповедача, што треба да упути читаоца на инерцију приповедања и неке самосвојне процесе током стварања.²⁰) Као да се десило сеизмички потрес у роману, односно да је унутрашњи притисак романа порушио баријере између два наративна тока, — изједначене су судбине старих и нових ликова, доведене су у другачију врсту зависности, која неминовно захтева и другачије персоналне од-

стилско разједињавање приповедне целине, без икаквих претходних упозорења. На основу њих се може претпоставити: а) ови одељци нису имали потребну кохеренцију у време почетка ауторовог рада на другој верзији и б) романсијер је током рада изборио такву стваралачку слободу своје епском јунаку или наратору да се више није осећао обавезним да мотивише сукобљиво преласке са једног начина саопштавања на други, као што је то педантно радио у првој верзији.

Сви цитати у овом одељку рада наведени су према издању романа *Стебла* на македонском језику, у оквиру *Изабраних дела* у девет књига („Наша књига”, Скопје, 1976), а на српскохрватском језику према издању *Стабала* у оквиру *изабраних дела* у осам књига („Наша књига”, Скопје, 1971), у преводу Бранка Каракаша. Остале текстове превео је аутор овог рада.

²⁰) Теоријски најсистематичније верзијама Лалићевих романа бавио се Бранко Поповић у књизи *Романсијерска уметност Михаила Лалића* („Вук Караџић”, Београд, 1972). Истом проблематиком бавили смо се у студији „Две верзије Лалићевог *Раскида*”, објављеној у књизи *Могућности речи* („Јединство”, Приштина, 1970, стр. 79—112).

носе. Динамична збивања, на крају, обухватила су и самог читаоца, због тога што је он и невољно морао у овако структурираној прозној целини да присуствује и активно учествује у енигми званој *настајање романа*. Прихвативши не мали ризик, Јаневски је на примеру показао деловање стваралачког механизма, у пракси, и начин на који *егзистенција* актуелизује *есенцију*, у теоријској равни. То од његовог романа чини динамичку структуру.

Ренесанса стила, техничке и свеукупне структуре романа најављена је од самог почетка, у коме се осећа дах нове уметности. То значи да је располагао акумулираном творачком енергијом која свој пуни израз досеже тек у роману *Тврдоглави*. Он је ван сваке сумње, у оној мери припремљен другом верзијом у којој је трилогија *Миракули на грозомората* (Миракули грозоморе) била припремљена романом *Тврдоглави*, јер се од *Стабала* романсијер почео да упушта у све даљу прошлост.²¹⁾ При томе је евидентно да у поједини роман Јаневског никада не стане читаво (тренутно) искуство, а још мање је могло да стане *ново искуство света* у другој верзији, јер је она, и у позитивном и у негативном смислу, била условљена првом. Тиме је истакнут принцип „приповедачке бесконачности”, односно све три функције новоизабраног наратора Кузмана З. одједном (синтаксичка, семантичка и прагматичка).

Метанаративна функција другог наративног тока повезана је, посредно и непосредно, са глобалном идејом романа, а то је комплекс *трагичне кривице* или *трагичне судбине* којој не измиче ни један од јунака романа, без обзира на то да ли се налази међу позитивним, негативним или, како би рекао Вапцаров, муравим херојима. Целовитост слике приказаног света, важност реалног и фикционалног, Јаневски је успео да оствари повезујући јунаке заједничком прошлошћу, предестинираношћу и животном визијом, која се остварује по самосталним законитостима, без обзира на бројне разлике које на психолошком, социолошком и егзистенцијалном плану деле јунаке романа. Метанаративни пасажи управо служе том јединственом циљу — да повежу, разјасне и загонетну и појединачну и заједничку судбину учесника у збивањима описаним романом. Остало припада сфери сугестије, вантекстовних садржаја, који су веома важни у покушају да се досегне есенција. Енормно велики број диле-

²¹⁾ С каквом преданошћу, стрпљивошћу и дисциплинованошћу ради Јаневски на цикличном роману сведочи податак да је први део трилогије — *Легионите на свети Адофонис* (Легиони светог Адофониса) завршен 1978, други — *Кучешко Распетие* (Псеће Распеће), 1981, а трећи — *Чекајки чума* (Чекајући кугу) 1982. године. Две пуне године потом, до првог издања 1984, романсијер је пасионирано прерађивао и дограђивао поменуто трилогију, те се прво издање може сматрати *другом* или *трећом* верзијом романа. У то смо се и лично уверили.

ма, у чијем се средишту налази мистериозно убиство Онисима Малакијана, уместо да читаоца разувери у могућност коначног решења, оно га, напротив, уверава у дејственост тзв. скупног портрета, тако да је читалац у стању да, као равноправна свест, разлучи оно што је суштинско од онога што је фингирано у роману. Осећа се притисак трагедије јерменске породице као апатрида, без обзира на појединачну хронику, а на пренесеном плану она се може применити на целокупно македонско или балканско поднебље. Тиме смо, коначно, другу верзију сврстали у категорију „критичког романа”, како ову категорију назива Кете Хамбургер.

Ауторска поетика исказивана је на директан и индиректан начин. Понекад она има тако неутврђене границе, посебно када обавља и низ других функција, да је доста тешко одвојити примарно од секундарног или терцијарног. Узмимо као пример цитат на стр. 66, који је развијен као самостална наративна јединица,²²⁾ а понекад је то само успутна асоцијација, која се осећа као медитативни дискурс у коме се јавља „унутрашњи приповедач” живље него у другим сегментима романа. Такав пример налазимо и на стр. 75: „Сувоградите скопски мислители плукаа на сето тоа и ги ладеа белите нозе во Вардар — всушност на секој настан лежеше загатка”.²³⁾ Он је двојако усмерен: као диспут јунака романа, или као диспут са неким неидентификованим саговорницима који се налазе изван романа, што подцртава хумористичка и иронијска основа исказа.

Да се не ради о тренутној пишчевој опсервацији најпре ће нас уверити чињеница да ову мисао (о загонетности људске судбине или појединих људских чинова) налазимо поновљену више пута у другој верзији романа, а такође и у другим деловима овог литерарног опуса. Уносећи бројне дилеме у покушај деши-

²²⁾ „И тис можеа да почувствуваат дека ноќта е еден посебен живот, црно море по кое бесшумно пловат минувајќи еден низ друг призрачни кајаџи со облик на непознати и преголеми бубачки, некакви водни молци што се појат со човечки вид, сè да е слепо во мртвото време во кое гробот и човекот не се ништо пред големото БИЋЕМ, пред природата што се вратила за милион години во своето минато” (стр. 66).

„И они су могли да осете да је ноћ један посебан живот, црно море по коме нечујно плове пролазећи један крај другог аветињски чунови облика непознатих и огромних буба, некаквих водених мољаца што се напајају људским видом, да све буде слепо у мртвом времену у коме гроб и човек нису ништа пред великим БИЋЕМ, пред природом која се вратила милион година натраг у своју прошлост” (стр. 60).

²³⁾ „Сувопарни скопски мислиоци пљували су на све то и хладили беле нозе у Вардару — у ствари, у сваком догађају лежала је загатка” (стр. 68—69).

фровања појединих људских судбина или стваралачких чинова, за које су судбински заинтересовани, јунаци романа се такође служе метанаративном прозом, што представља коментар у већ постојећем коментару. Такав пример нашли смо на крају четврте главе друге верзије (стр. 115), у коме главни наратор Кузман З. саопштава следеће мишљење: „Во часовите на очај, видливо сив на наморничавените влакненца на рацете, ми се чини дека ги мешам годините и настаните и дека не ја знам точната граница на она што се случило и на она што сум го измислил, принудно воден од заблуда дека имам нешто многу важно да му соопштам на човештвото”.²⁴⁾ Осим што изразува једну од глобалних идеја романа, он се истовремено оваквом, исповедном врстом говорно самопортретише, те је, и не само привидно, процес *портретизације* замењен процесом *самопортретизације*, што такође представља битну новину и стила и модела новог романа, јер је проширен оквир поетске комуникативности (Бофре је тим поводом писао: „Нека то постигне говор, ако већ не може мисао”). При томе Јаневски се клонио експериментата који би одвлачио пажњу од средишних проблема новог романа, али и поред тога он у односу на претходно објављен роман делује као потпуна иновација.

Метанаративни текст тендира ка повезивању оделитих нарративних језгара, посебно одабраних, у известан солилоквиј који скреће пажњу са основног романистичког циља — да опише одређене историјске или друштвене догађаје, и да у средиште свог интересовања инкорпорира елементе сумње, као што је то случај при крају пете главе, на стр. 133—134:

„Понекогаш, во часовите на осаменоста, ми се чини дека сето ова го црпам од некој невестински свет на моето детство. Кога сум пијан мислим дека иреалниот свет на мојата усвитена фантазија ги меша настаните и соништата, чуженото и измисленото, виденото и претчувствуваното. И мислам — еве сум, егземплар на исклучивоста, и верувам дека животот во часовите на зрелоста е само одраз на настаните од детството”.²⁵⁾

²⁴⁾ „У часовима очаја, видливо сивог на најеженим дланицима руку, чинило ми се да мешам године и догађаје и да не знам тачну границу оног што се десило и оног што сам измислио, принудно вођен заблудом да има нешто веома важно да саопштим човечанству” (стр. 104).

²⁵⁾ „Понекад, у часовима усамљености, чини ми се да све ово црпам из неког измишљеног света мого детињства. Кад сам пијан, мислам да нестварни свет моје усијане маште меша догађаје и снове, стварно и измишљено, виђено и предосећано: и мислам — ево сам, егземплар изузетности, и верујем да је живот у часовима зрелости само одраз догађаја из детињства” (стр. 120).

Лепота тога света састоји се од флуидности сећања. О томе роман-

Можда би било претерано тврдити да се у оваквој врсти коментара крије ауторски коментар (мислимо на коментар Јаневског), али нам савремена теорија књижевности омогућава да с правом ово назовемо ауторском поетиком уколико под аутором подразумевамо наратора са привилегованим положајем — Кузмана З. У једној од бележака, на стр. 178, Јаневски ће за свог романескног јунака тврдити да је имао књижевне амбиције, али га је смрт (у скопском земљотресу 1963) онемогућила да их реализује (осим што је новинар и књижевник, он је истовремено још и хроничар, историчар, психолог, социолог и филозоф, а то значи да има огромну потенцијалну енергију у усмеравању или пребацавању романа на нове и неочекиване наративне токове).

Тиме је стваралац понудио најмање две могућности: *прву*, да је романсијер доспео до ових непознатих и необјављених текстова, као што је то учинио и на почетку романа *И бол и бес*, 1964, и *другу*, да је инвентивно изабрао ствараоца као јунака романа, јер се онда читав низ сопствених поетолошких одређења може саопштити у име јунака романа. *Прва* могућност подвлачи значај *документарности* (стварне и хипотетичке) романа, а *друга* стваралачку *инвентивност* у исповедној интонираној анализи или, тачније, самоанализи (на пример, у истом, последњем одељку додатка „Од бележника на Кузман З.” — „Из бележнице Кузмана З.”, на крају пете главе, стр. 136—138). Од метанаративног текста треба разликовати интертекст, што заслужује посебну расправу, јер се понекад ради о истовременом, а понекад о сасвим различитом стваралачком поступку. Метанаративни текст је освајао онолико простора колико му је било потребно у структури романа, али је он истовремено обезбеђивао простор за уношење најразноврснијих ствараоачких или јунакових асоцијација и тиме на најприкладнији начин показивао адаптивност и неокоштавелост романа као најшире епске форме.²⁶⁾

сијер на другом месту (стр. 221) у роману каже: „Пишувам крушум и немам причини да њ верувам на литературата што се обидува да ги разјасни постапките на свои јунаци. За се постојат безброј варијанти” („Пишем кришом и немам разлога да верујем књижевности која покушава да објасни постапките својих јунака. За све постојат безброј варијанти”), чиме је потврдио раније исказано мишљење да уме да заузме различита становишта о истом проблему.

²⁶⁾ Друга верзија има три додатка. Прва се односи на време писања романа: „Почнато — 1949, завршено — 1951 (еднаш), — 1963 (сега)”, стр. 269. Други — „Шума, листење, сеча” („Шума, листење, сеча”), стр. 271—272, служи као рекапитулација радње у роману. У њој аутор пружа обиље информација о даљној судбини јунака ван времена које је обухваћено романом (то се односи на 16 јунака романа), док трећи додаток представља „Поговор”, стр. 275, који на својеврстан начин актуелизира теорије романа уопште, и овог романа појединачно.

МЕЃУТЕКСТОВНЕ РЕЛАЦИЈЕ

Меѓутекстовне релације најпре нас упуѓују на помисао да обе верзије представљају јединствен романескни организам, што се може доказати и проучавањем морфологије, и синтаксе и семантике романа. Тај организам је уоквирен *прологом* и *епилогом*. *Пролог* представљају пет првих страница прве верзије (7—11), у коме романсијер сведочи о потреби испитивања најстаријих слојева појединачног и колективног памћења (инсистирајући на филогенези и онтогенези), а *епилог* представља већ анализирани „Поговор” другој верзији романа. Веза *пролога* и *епилога* значајна је у анализи генерирања одређене идеје или генерирања књижевног текста, с обзиром на то да бисмо, анализирајући најснажније творачке пориве Јаневског, без икаквих дилема могли закључити да је друга верзија, макар и несвесно, најављена уводним пасажом прве верзија. Она гласи:

„Човек го испитува своето потекло и подалеку од онаа граница, до која достига сложениот строј на сеќавањето. Одамнешните слики од далечните години нејасно треперат пред заклопените зеници во долгите ноќи — побледуваат се поклопуваат, се нижат искинато, неповрзано и нејасно — и се губат пред оној страшен полусон, што зад себе остава замор и темни сенки под очите. Понекогаш, како есенски дожд, ќе надојат спомените и ќе ги воскреснат заборавените ликови на дедото, прадедото и чукундедото, запомнети преку семејните раскажувања. Тогаш се претчувствува сличноста со далечните претци”.²⁷⁾

Наведени пасаж утолико је занимљивији уколико га сврстамо у есејистички слој романа, који се тако ретко среќе у првој, а тако често у другој верзији. У првој верзији стога он сада поприма ознаке каснијег романсијерског стила и технике, а уједно омогуќава и појаву другог наративног тока, преко чега су критичари, историчари и теоретичари македонског романа олако прелазили. Центрирању на проблем *првог* македонског романа допринео је у великој мери сâм романсијер. Као што је својевремено приметил Димитар Солев, положај *првог* романа у македонској књижевности не обезбеѓује му никакав привиле-

²⁷⁾ „Човек испитује своје порекло и многу даље од оне границе до које досеже сложени механизам сеќања. Давнашње слики, из далеких година, нејасно трепере пред склопљеним зеницама у дугим ноќима — бледе, поклапају се, нижу искидано, неповезано и нејасно — и губе се пред оним страшним полусном, што иза себе оставља умор и тамне сенке испод очију. Понекад, као јесенска киша, надоѓу успомене и воскресну заборављени ликови деде, прадеде и чукундеде, запамћени преку породичних казивања. Тада се предосеќа сличност са далеки прецима” стр. 7).

говани положај, а по нашем мишљењу, за теоријски засновану расправу, много је значајнија анализа драгоцених веза које спајају поједине фазе стваралачке метаморфозе него оних околности које их раздвајају. Међутекстовне релације, дакле, више указују на проблем „комплексне концентричности” него на принцип дисјункције (*disjonction*), како ове две категорије дефинише Јулија Кристева,²⁸) јер примордијалну пишчеву интенцију представља стварање а не разарање књижевног организма. У досадашњој пракси, у овом погледу, преовладала је извесна аналитичка инерција, што се може утврдити пажљивим праћењем невеликог броја радова посвећених овој тематици.

Послужимо се говором чињеница и размотримо најпре структуру прве верзије романа. Осим увода (стр. 7—11), он је састављен од три дела: „Први део” обухвата 178 страница, „Други део” 154, а „Трећи део” 94. Познат као писац који велику пажњу придаје принципу хармоније, односно нумеричкој основи дела, што је дошло до изражаја у роману *И бол и бес*, 1964, трилогији *Миракули на грозомората* (Миракули грозоморе), 1984, и *Девет Керубинови векови* (Девет Керубинових векова), 1986, Јаневски, на почетку прозног стваралаштва, није сасвим овладао овим умећем, те принцип хармоничности није у потпуности реализован, али је сачувана, мање-више, нумеричка основа. Очигледно је да су први и други део хармонизованији, у погледу обима, него ова два дела у односу на трећи, поготову ако имамо у виду број глава од којих су састављени („Први део” има 13, „Други део” 16, а „Трећи део” 8).

И поједине главе се разликују по обиму. У „Првом делу” само су две главе по 24 странице, једна од 16, две по 13, две по 12, три по 11, две по 9 и једна од 7 страница. И приликом ове врсте анализе показује се број 3 као нумеричка основа:

— једанпут се јављају три главе са истим бројем страница — 11 (главе бр. 4, 8 и 10);

— четири пута се јављају по две главе са истоветним бројем страница — 24 (главе бр. 11 и 13), — 13 (главе бр. 9 и 12), — 12 (главе бр. 3 и 7) и — 9 (главе бр. 1 и 5), и

— два пута се јављају главе које имају број страница који се ни једном не понавља — 16 (глава бр. 2) и — 7 (глава бр. 6).

И „Други део” има сличну нумеричку основу, мада је он, због повећаног броја страница, много разноврснији:

— два пута се јављају по три главе са истоветним бројем страница — 9 (главе бр. 1, 22 и 11), односно — 6 (главе бр. 3, 4 и 15);

²⁸) О томе опширније пише Златко Крамарић у дисертацији *Структура романа Славка Јаневског (Прилог критичкој теорији прозе)*, 1984, одељак „Неки аспекти теорије романа”, стр. 1—57.

— два пута се јављају по две главе са истоветним бројем страница — 12 (главе бр. 13 и 14), односно — 7 (главе бр. 5 и 12) и

— шест пута се јављају главе које имају број страница који се ниједном не понавља: — 18, 13, 11, 10, 5 и 4 (главе бр. 10, 16, 9, 8, 6 и 7).²⁹⁾

Због смањеног броја глава, „Трећи део” је променио нумеричку основу:

— два пута се јављају по две главе које садрже истоветан број страница — 17 (главе бр. 1 и 5) и — 7 (главе бр. 2 и 8) и

— четири пута се јављају главе које имају број страница који се ниједном не понавља: 16, 13, 9 и 8 (главе бр. 4, 6, 3 и 7).

У просеку, свака глава „Првог дела” има 13,69, „Другог дела” 9,62 и „Трећег дела” 11,75 страница. Прва верзија укупно има 37 глава, а свака од њих, уколико изоставимо увод (стр. 7—11), у просеку износи 11,21 страницу. Овом просеку су најближе главе „Трећег дела”.

У роману *Стебла* (Стабла) привидно је композициона схема поједностављена. Роман нема делова. Подељен је на 11 глава (обележеним словима), а оне садрже 37 поглавља, што се слаже са бројем глава прве верзије и што сматрамо важним у проучавању морфологије обе верзије. *Прва глава* има 41 страницу, и 5 поглавља, *друга* — 29 (3), *трећа* — 21 (2), *четврта* — 18 (3), *пета* — 20 (3), *шеста* — 34 (5), *седма* — 27 (5), *осма* — 28 (4), *девета* — 11 (2), *десета* — 16 (3) и *једанаеста* — 13 (2). Дакле, три главе имају по 5 поглавља (I, VI и VII), једна глава четири поглавља (VIII), четири главе по три поглавља (II, IV, V и X) и три главе по два поглавља (III, IX и XI). Осим тога, првих шест глава (I—VI) садрже додатак „Од бележничког на Кузман З.” („Из бележнице Кузмана З.”) који морамо третирати као нових шест поглавља, састављених од по 7, 9, 5, 8, 7 и 3 странице. Она су, међутим, различито сегментирани, на мање или веће приповедне целине, које је аутор одвојио двоструким проредом, цртицама или тачкицама као спољним композиционим оквиром (о начину сегментације додатака видети белешку бр. 19). Њихова кохерентност није мања од било које друге главе друге верзије.

Новој верзији припадају још и две оделите и са специфичним функцијама написане наративне целине: 1. „Шума, листење, сеча” („Шума, листање, сеча”), стр. 271—272, које има циљ да повеже прошло време са садашњим и будућим, на начин који

²⁹⁾ Због коректорске грешке шеста глава остала је необележена у „Другом делу” прве верзије романа. По нашем мишљењу, шеста глава почиње од друге алинеје на стр. 224, односно од реченице „Једна предвечер му дође Усни, збунето га поздрави и седна на крај од столот” („Једног предвечерја га посети Усни, збуњено га поздрави и седе на крај стола”) па до стр. 228. Тако подељене, пета глава обухвата стр. 217—224, а шеста стр. 224—228.

ће то доцније много креативније бити остварен у роману *Тврдоглави*, 1969, као и 2. „Поговор”, стр. 275, о чијој је вишестраној функцији већ било довољно речи.

Две верзије су штампане у различитим форматима (прва 13 x 16,5 см, а друга 14 x 20 см) и различитим типовима слова (сваки ред прве верзије садржи 41, а сваки ред друге верзије 49 словних места, односно свака страница прве верзије има 33, а друге верзије по 41 ред на страници). Прва верзија има 420, а друга 262 странице. Квантитативно посматрано, романсијер је у другој верзији дописао око 25 страница више, али овај статистички податак вара, јер су неке главе из претходне верзије у потпуности изостављене (пета и осма глава „Трећег дела”, стр. 382—398 и 420—426). Понекад је више глава сажимано у једну (што је учињено у првом поглављу *четврте главе*, са трећом, четвртом и петом главом „Другог дела”). Но најважнију врсту интервенција, након уношења другог наративног тока, представља темељно прерађивање свих постојећих глава прве верзије (ниједна од њих није остала у претходном облику). У другу верзију унето је и низ новина саопштених у наоко оделитим наративним језгрима другог наративног тока, што је утицало на стварање мозаичне композиције. На тај начин је нова верзија постајала стилски и технички сложенија, а несумњиво је, у свим сегментима досезала и виши уметнички домет (једну од најлепших новоунетих целина представља *седма глава* друге верзије, стр. 173—199, која је репрезентативна и за нови стваралачки поступак и за романескни поступак Јаневског, уопште узевши).

Уколико се не ради о коректорској грешци, романсијер је приликом нових издања поново интервенисао, мада не тако радикално. То се може илустровати почетком романа, на основу поређења издања *Стабала* из 1971 и 1976. године.³⁰⁾ Ту налазимо ембрион нове, веће романескне целине. Уводна страна и по је есејистички интонирана. Границу сећања из прве верзије (сопствено детињство) померио је романсијер на почетке колективног сећања (почетак другог миленијума хришћанске цивилизације). Надреалистички конципиран пролог нове верзије пред-

³⁰⁾ Примера ради упоредићемо почетне реченице у издањима *Стабала* на српскохрватском 1971. и македонском језику 1976. Та реченица гласи: Нагомиланост необновљеног ткива под епидермом тамне трулежи (за животињске ноздрве мирис, за људске — смрад) било је то село које није рађало ни коњокрадице и о коме је чак и свевишњем постало досадно да се брине” (стр. 7), док на македонском она гласи: „Натрупаност на необновена преџа под епидермата на темните гнијења (на сверски ноздри мирис, за човечки — смрдеа) беше тоа село што не рађало ни коњокрадци ни закони за коњокрадци ни за кое дури и на свевишњот му стана здодевно да се грижи” . . . (стр. 7). Као што се види, првом примеру недостају четири уметнуте речи у другом примеру („ни закони за коњокрадци” — „ни законе за коњокрадице”). Природно, на том месту се осећа реченични хијатус, а допуну захтева и везна речца „ни” (она немимовно захтева двоструку употребу).

ставља прикривену полемику са грчким архиепископом Теофилактом Охридским, који нас је задужио *Пространим житијем Климента Охридског* и за кога Ханс Георг Бек у *Путевима византијске књижевности* каже да је био Телов ученик, да је, као веома учен човек, подучавао царског сина Дуку, да је био одличан организатор црквеног живота, да је оставио обиман и значајан корпус тумачења Светог писма, који је преведен на словенски, и да нам је оставио у наслеђе око 130 писама.³¹⁾

Један од података који саопштава Бек важан је у одгонетању романијеровог става према књижевном наслеђу. Учени Теофилакт Охридски жалио се савременицима на примитивизам Македонских Словена, јер они неиздржљиво заударују на овчију кожу. Почетак друге верзије посвећен је паралели библијских и небиблијских времена.³²⁾ Ову тематику ће, много непосредније него у роману, Јаневски обрадити у песми „Теофилакт всемоги архиепископ охридски се моли за Македонските Словени“ („Теофилакт всемоги архиепископ словенски моли се за Македонске Словене“) и уврстити је у познату књигу поезије *Евангелие по Итар Пејо* (Јеванђеље по Лукавом Пеју), 1966, стр: 22. На другом месту, на стр. 175. друге верзије, спомињу се браћа по оцу (Апостол Коцев и Кузман З.) као библијски пар Каин и Авел, што је послужило као почетни инспиративни подстицај у настајању збирке *Каинавелија*, 1968. Тиме смо, надамо се, још једном доказали да се писац у периоду о коме је реч (половина

³¹⁾ Књигу Ханса Георга Бека *Путевима византијске књижевности* издала је београдска „Српска књижевна задруга“ 1967. Инструктиван предговор овом издању написао је Димитрије Богдановић.

³²⁾ „Натрупаност на необновена прећа под епидермата на темните гниења (за сверск ноздри мирис, за човечки — смрдеа) беше тоа село што не раѓало ни коњокрадци ни закони за коњокрадци и за кое дури и севишниот му стана здодевно да се грижи, сеедно што покорните шутраци на народецот му се молеа со години на ист начин и со зачудувачка тапост под русите већи; до него, таков каков што веруваа дека е — зографско повторување низ столетја и со секакви имиња од непознати букви — повеќе допираше смрдеата од нивните кожуви и опинци отколку некаква православна мудрост по Матеја или по Јована, и тој најпрвин го затна носот, потоа ги затвори и очите“ (стр. 7).

„Нагомиланост необновљеног ткива под епидермом тамне трулежи (за животињске ноздрве мирис, за људске — смрад) било је то село које није раѓало ни коњокрадице ни законе за коњокрадице и о коме је чак и свевишњем постало досадно да се брине, свеједно што су му се покорни глупани народа молили годинама на исти начин и са зачуђујућом тупошћу испод смејих обрва; до њега, таквог какав су веровали да је — зографско понављање кроз столећа и са свакојаким именима од непознатих слова — више је допирао смрад њихових кожа и опанака неголи некаква православна мудрост по Матеју или Јовану и он најпре запуши нос, затим затвори очи“ (стр. 7).

седме деценије) налазио на значајној стваралачкој прекретници. Две верзије романа представљају само један од доказа набујале стваралачке енергије, која ће потом добити видан израз и у поезији (већ споменути збиркама поезије — *Евангелије по Итан Пејо* — Јеванђеље по Лукавом Пеју и *Каинавелија*), романсијерској (*Тврдоглави*, 1969) и приповедачкој прози (*Омарнини* — *Оморине*, 1972).

Нову творачку енергију прилагодио је Јаневски новом моделу рецептивне праксе, и на појединачном и на општем плану. Згушњавајући значења, романсијер је увелико ширио „историјску сигнатуру” новог романа, али је при томе, упркос евидентној дисперзији радње, успео да покаже стваралачку и методолошку строгост, што наоко делује диспаратно у односу на почетне интенције. На филозофском плану писац је показао време као „суштинско бивство човеково”, а на практичном нас је упућивао на све већи број чињеница и све разноврснију употребу њиховог „говора”.³³ Централни проблем расправе о међутекстовним релацијама мора се стога свести на проблем *екстензије* и проблем *интензије* у роману, при чему је прва категорија доминантна у првој, а друга у другој верзији романа.

Наведимо неколико начина интензификације текста:

— Новом актуелизацијом есејистички интонирани текст прве верзије (увод, стр. 7—11) преиначен је и сажет на свега једну страницу и неколико редака (стр. 7—8);

— Процес сажимања и иновирања потом је обухватио извесне епизоде које су занимљиве као самосталне наративне јединице, али чија функција претежно зависи од начина инкорпорирања у нови контекст, стил и ритам романа, на који аутор не заборавља ни једног тренутка. Његов је основни задатак да тенденцију бесконачне приче сведе у оквире коначне, у складу са априорно изабраном композиционом схемом и моделом романа (кратку причу о Данетовом ратовању, састављену од 9 страница, у другом поглављу *прве главе* нове верзије аутор је сажео у свега петнаестак редака);

— Интензијом су морале бити обухваћене нарочито оне екстензивно саопштене главе прве верзије које су имале занимљиво наративно језгро, те их аутор није могао испустити *in extenso*, него их је сажимао и инкорпорирао у сразмери са осталим деловима веће наративне целине којој припадају. Процес

³³ Занимљиво мишљење о односу смисла и чињеница саопштава естетичар Милан Дамјановић у предговору „Марксистичка естетика у историјском погледу” (стр. 7—25), објављеном у двотомној књизи Стефана Моравског *Марксизам и естетика*, I—II, „Побједа”, Титоград, 1980). Дамјановић тим поводом пише да ... „научна сазнања омогућују свако филозофско увиђање, које би иначе остало пуки дилетантизам, док, са друге стране, управо филозофско увиђање треба да има директивну снагу за свако научно истраживање, за разумијевање самих чињеница, јер чињенице никада не твори смисао” (књига I, стр. 22—23.)

нарушавања симетрије већих наративних целина започет је од четврте главе „Првог дела” романа. Увођењем нових ликова и описом њихових судбина (Онисима Малакијана и његове породице) у другу верзију промењена је жанровска припадност романа, одређеним делом, јер сада налазимо све више елемената авантуристичког романа, који представља једну од значајних премиса;

— Једнозначне исказе о међуљудским односима и социјалним процесима Јаневски је у другој верзији подигао на виши теоријски ниво, а то значи да је и њима показао процес естетизације првобитне грађе романа. Они су, понекад и апостериорно, оправдавали не увек сасвим прикладан поступак. То се односи на одређен слој у структури романа у коме су од конкретних много значајнија латентна значења, односно реч је о малом броју идеја које трансцендирају своја значења. Показало се, наиме, да је процес трансценденције значења у најнепосреднијој записности од умећа књижевног обликовања;

— Ради интензификације радње писац је често мењао стил романа, од монолошко-асоцијативног до објективно-реалистичког исказа (у ту сврху често користи смену директног и индиректног говора, а на неким местима и графички експериментире са другом верзијом, као што чини на стр. 108). На неким местима удваја приповедача и причу казује са различитих тачака гледишта. У друго поглавље *прве главе* нове верзије (од стр. 16 надаље) увео је у повест Кузмана З. (његов исказ, саопштен у виду интертекста, издвојен је курзивом и тиме је подвучен његов значај). Мења се и дистанца према приповеданом, смењују се удаљени и ситуирани приповедач, језички одваја уметнички од усменог стила приповедања и сл. Разноврсност типова нарације у новој верзији представља битну новину. Надаље, аутор уноси елементе митске приче (о скакавцима, на стр. 16—17), фантастичне приче (о загробном животу), народне приче (чиме се подвлачи припадност јунака наративном моделу културе) итд. Оквирну причу учинио је разноврснијом уношењем „приче у причи”, што ће доцније постати препознатљив манир овог писца.

У једанаестој глави „Првог дела”, као ретроспекција (стр. 126—134), остварена је ефектна „прича у причи” (о првом сусрету Апостола и Костадинке у жити). Она је тако ефектно остварена, нарочито у другој половини, да представља једини пример у коме доцнија верзија није достигла претходну (уколико занемаримо такође ефектну сцену о сусрету Турчина-вампира и Јоветовог деде, стр. 313—314, што ће писац доцније поновити у приповедачкој прози). „Причу у причи” срећемо и у првом додатку „Од бележничког на Кузман З.” („Из бележничке Кузмана З.”), на стр. 45—47, у коју је уведен један од приповедача „не на свом месту”, како би рекао Шкловски (Онисим Малаки-

јан). Интензивирању приче доприносило је и то што се приповедач одлучио за модел тзв. „несигурне приче”,³⁴) јер се на тај начин реципијент интензивно укључује у причу као равноправни судионик (уз аутора и наратора).

Приповедачке замке аутор је понудио читаоцу у оном слоју романа у коме афирмише нова метафоричка чворишта (такве три метафоре у новој верзији представљају: *утре, денес, ноће*). Метафоризација приче је у непосредној вези са променом владајуће парадигме, што значи да нова верзија садржи и елементе метафоричног романа. Стиче се утисак да писац, говорећи о човеку као метафори у међуратном периоду, постиже овим поступком више циљева одједном: шири повест по вертикалној /дијахроној оси, нови временски и просторни оквир користи за свестранију и разноврснију мотивацију радње и поступака, задовољава потребу читаоца и сопствену потребу за новим догађајним обртима и њиховим разрешавањем (тзв. скривеним контекстом), конфронтира и комплетира два света (протекли и савремени) у виду пандан-слика, а истовремено показује како је други наративни ток заслужио посебан роман. Функција приче је фактички неисцрпна, поготову ако се има у виду безброј начина на које може бити испричана (у томе препознајемо принцип промене приповедног модела);

— Неки од примењених поступака привидно се одупиру процесу интензификације. Да би одморио читаоца од колоплета заосијаних догађаја, Јаневски је, попут Толстоја, који је сведочио о „намерној досади” пред сваким од нових климакса романа, динамичке сегменте замењивао статичним. Ради се о намерним ретардацијама, које је занимљивије проучавати са становишта проучавања темпа романа него са становишта утврђивања разноврсних поступака, јер су ретардације у роману исто што и паузе у музици. Ретардација се остварује на више начина. Најчешће се среће у облику пејсажа (он је најфреквентнији у процесу ретардирања), потом у облику есејизираних пасажа или дигресија које нису директно везане за збивања у роману, као и облику митског слоја, који овде у мањој мери има улогу аргументалног а у већој мери орнаменталног детаља. Да писац поседује непогрешиво чуло приликом провере који од ових поступака доприноси усложњавању структуре романа а који не, све-

³⁴) Следећи навод најбоље илуструје овај закључак:

„Ако е точно како што се раскажува, не искључувајќи ја можноста дека нешто е додадено, нешто заборавено, во тоа лето од далечина се спуштале сиви и неподвижни облаци” (стр. 50).

— — — — —

„Ако је тачно, као што се прича, не искључујући могућност да је нешто додато а нешто заборављено, тог лета су се спустиле сиви и тешки облаци” (стр. 46).

дочи поступак валоризације и ревалоризације не само прве него и друге верзије романа. Из прве редакције најпре су изостављени пасажии који су своја значења исцрпљивали у тексту.³⁵⁾ Романсијер се одрекао оне, чисто реалистичке амбиције из прве верзије да читаоцу понуди „пресни исечак живота”, без икаквог улешшавања. У другој верзији је приступио литераризацији којом продубљује значења и егзистенције и чина стварања. Он се, дакле, јавља као самосвесна артистичка свест. То значи да је аутор дубоко свестан чињенице да одређен поступак (не само у овој фази и без обзира на своју примереност одабраном моделу) може у одређеном контексту дати резултате, а у одређеном не. Као надредна идеја, иза свега тога стоји *естетска осмишљеност* појединог сегмента романа, а не поступка сâмог по себи. Оправданост увођења нових стваралачких поступака, па и ретардације међу њима, зависи преваходно од естетске функције коју остварују.³⁶⁾ Но, и мимо тога, може се закључити да поред „замора романа” и „замора материјала”, ретардације представљају за писца начин да се у њима одмори од „замора говора”, нарочито једнообразног;

— У процесу интензивирања веома важну улогу има романсијеров однос према жанровској чистоти форме, јер се у том односу непосредно огледа ауторска поетика, неке од њених најважнијих премиса. Јаневски је доследно остајао при опредељењу да читаоцу пружи максимум информација, али у много сложенијој форми него што је то учињено у првој верзији. На ту тенденцију упућују ретки *романескни резимеи* (односно аутор-

³⁵⁾ Пример испражњеног текста налазимо на крају четврте главе „Првог дела” романа:

„Оканица го најде неговото слабо место и реши од него да направи орудије за своите цели; му ја полнеше понизно чаштата, ги дигаше зачудено веѓите и со вљубеност ги гледаше неговите широки гради. Знаеше дека со овој човек лесно може да се управува и затоа неуморно го враќаше разговорот на неговата победа од која Турчинот, пеливанот, останал да лежи обесвесен во некоја меана” (стр. 57) и „Оканица ги познаваше луѓето и играше со нив на сигурна карта” (стр. 58).

— — — — —

„Оканица нађе негову слабу тачку и реши да од њега направи оруђе за испуњавање својих циљева; пунио му је чашу понизно, подизао зачуђено обрве и заљубљено гледао у неговите широке груди. Знао је да се са овим човеком лако може управљати” (стр. 57) и „Оканица је добро познавао људе и играо са њима на сигурну карту” (стр. 58).

³⁶⁾ О чарима усменог приповедања сведочи писац у првој глави „Трећег дела”, на стр. 345. О попу Ивану он каже: „Тој, слугата господов, беше еден од оние луге, кои измислуваат до самозаборава, а потоа — полека почнуваат да веруваат сво своите лаги”. („Он, слуга божји, беше један од оних људи који измишљају до самозаборава, а затим — лагано почињу да верују у сопствене лажи”).

ски коментари или коментари главног наратора, какве налазимо на стр. 165, 204 и 266, као и у завршном делу „Шума, листење, сеча” — „Шума, листање, сеча”). Коментари творе једну од парадигматских оса. Они су несумњив елемент *драматизације* радње, особито оних догађаја у роману са трагичним расплетом, што је нарочито дошло до изражаја у ефектно преиначеном крају друге верзије. Трагично разрешење као поента у другој више-страно је ефектније од оптимистичког у првој верзији, јер трагика и трагична судбина сама по себи служи као ефектна резонанса романа која траје, а по ауторовој глобалној замисли она се у потпуности хармонизује са идејом о човеку као патнику.

Да закључимо. Роман *Стебла* (Стабла) немогуће је разумети и анализирати без претходно објављене верзије *Село зад седумте јасени* (Село иза седам јасенова). Нова верзија романа у конституисању иманентне поетике Јаневског, а посебно када се ради о теорији прозе, односно теорији и типологији романа, неопходна је као *творачко раскриће* са кога путеви воде у различите правце, како према раније објављеним, тако и према доцније објављеним књижевним делима. Чињеница да се два верзијама широко отварају врата пишчеве стваралачке радионице, чини од нове верзије полифункционално штито, посебно када је реч о теоријској равни расправе. Стога се не може прихватити пишчева идеја из „Поговора” да први македонски роман више не постоји и да припада „прашини историји”, јер се једино његовим постојањем може доказати време „хибридних чуда”, време реинкарнације романа (он се, попут митолошке птице феникс, рађа из сопственог пепела), дијалектике стварања и мишљења. Значај и неопходност његовог постојања више-страно је оснажена новом верзијом. А самим тим обе верзије, као јединствен књижевни организам, постају све неопходније у конституисању поетике и ауторске поетике.

RADOMIR IVANOVIC

VERSIONS OF THE NOVEL

Summary

The article deals with two versions of the novel the well-known Macedonian writer Slavko Janevski: the first version »Selo zad sedumte jaseni« (Village Behind Seven European Ashes), 1952, and second version »Stebla« (Trunks), 1965.

It is not possible to understand and analyse the novel „Stebła” without the previously published version „Selo zad sedumte jaseni”. In reconstructing Janevski’s immanent poetics, particularly in connection with the theory of prose, and the theory and typology of novel respectively, the new version of the novel is indispensable as a creative intersection from which roads lead to various directions as towards previously published, so towards later published literary works. The fact that the doors of the author’s creative workshop widely open to two versions transforms the latter into a polyfunctional texture, especially if we bear in mind the theoretical level of discourse. Therefore one cannot accept the author’s idea from the Epilogue that the first Macedonian novel does not exist any longer and that it belongs to „the dust of history” because only its existence can prove the time of the „hybrid miracles”, the time of the novel’s reincarnation (it is born, like the mythological bird phoenix, from its own ashes) and of the creation and thinking dialectics. The importance and necessity of its existence are many-sidedly strengthened by the new version. Accordingly, both versions as a unique literary organism become more and more indispensable when poetics in general and the author’s poetics are to be constituted.