

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ

„ПУТ ЧОВЈЕКА ЈЕ ПУТ ПО МУКАМА”

(О процесу литераризације романа *Зов ливада* Душана Ђуровића)

„Јер оно живота колико је већ
иза нас – припада смрти”.

Сенека

1. *Естетичка и креативна одређења*

Оспоравајући скептична предвиђања о „крају романа” као књижевне врсте, у бројним и драгоцјеним прилозима посвећеним теорији и типологији романа, Михаил М. Бахтин најприје констатује да постоји изванредно богата романијерска продукција, потом тврди да су мишљења романијера („и као праксе, и као теорије која израста из праксе”) једнаковриједна теоријским уопштавањима литературолога, да би, на крају, установио да литературологија заостаје за праксом и продукцијом: „Радови о роману свде се, у огромној већини случајева, на што потпуније регистровање и описивање варијанти романа, али у резултату таквих описа никад се не долази до било какве целовитије формуле романа као жанра. Истраживачи чак не успевају да укажу ни на једну одређену и сигурну одлику романа без такве ограде која не би ту одлику, као жанровску одлику, потпуно анулирала”.

Како је у међувремену дошло до наглог развоја литературологије, а у њеним оквирима теорије прозе и теорије романа, односно наратологије и генологије,¹ то би се наведено Бахтиново мишљење могло у

¹ Упутно је видјети књигу Дејвида Лоца *Начини модерног писања* (1988); затим *Сувремену теорију приповједања* (1992); као и заједничку књигу Стивена Беста и Келнера Даста *Посмодерна теорија* (1996), преведену на македонски језик. У области генологије издвојили бисмо књигу Павла Павличића *Књижевна генологија* (1983).

извјесној мјери кориговати, али не и потпуно ануирати, јер у овој области духовних дјелатности и даље остају бројни, аподиктички нерјешиви проблеми и апорије. На то указују аутори специјалистичких књига, као што су *Умјетносћ романа* Перси Лабока (1921), *Теорија њрозе* Виктора Б. Шкловског и *Асџекџи романа* Е. М. Фостера (1927), затим двије књиге самог Бахтина – *Проблеми њоеџике Досџојевскоџ* (1963) и *О роману* (1989), све до сажето изложене књиге Франца Штанцела – *Тџиичне форме романа*, први пут објављене 1964. године.²

Као средишњу апорију теорије и типологије романа издвојили бисмо међусобни однос двију књижевних врста: *џриџовијеџке и романа*. Тај однос је пресудан у свакој врсти анализе посвећене парадигматици и синтагматици романа, као и анализи примијењених стваралачких поступака инкорпорираних у конструкциону и композициону схему дјела. На међусобни однос двију наведених врста, односно на значај „приповиједања” као једног од најважнијих „епских јунака”, како је духовито забиљежио Роман Јакобсон, указују књиге англисте и германисте Франца Штанцела – *Тџиичне џриџовједачке сџџуације* (1955) и *Тџиичне форме романа* (1964). Оне нам без посредника помажу да, као крајњи циљ сваке врсте теоријске експликације, затворимо „типски круг”. Бочну свјетлост на ову комплексну проблематику баца књига Волфганга Кајзера *Језичко умјетничко дјело* (1973) у којој аутор одваја *видове џовора* (Redeweise) од *облика џриџовиједања* (Redeformen), јер, како каже сам аутор, „књижевно говорење је осмишљено говорење које дарује обличје”. Њој се равноправно може придружити садржајна књига Миливоја Солара *Идеја и џрича* (1974).³

Као истинског полиграфа, који истовремено или наизмјенично пише поезију, приповједачку прозу, романе, драме, есејистику, књижев-

² Колику пажњу теоритичари романа придају мишљењу романсијера показује књига *Рађање модерне књижевносћи – РОМАН* („Нолит”, Београд, 1975) коју је приредио Александар Петров. У њој је објављено неколико десетина прилога, од Ф. М. Достојевског до Ф. Солерса. Видјети занимљив „Предговор” приређивача, у коме пише о великом броју проблема и апорија (стр. 9 – 17).

³ Кајзер разликује четири врсте видова говора: разматрање (Brörtern), *извјешџавање* (Berichten), *зайовиједање* (Befehlen) и *врједновање* (Werten). Штанцел пише о три вида посредности: *модус*, *џерсона* и *џерсџекџива*, грађених на три пара бинарних опозиција: приповједач-рефлектор, идентичност-неидентичност и перспектива-аперспективизам. Занимљива је и Штанцелова тродјелна подјела на: *ауџоријални роман*, *џерсонални роман* и *роман у џрвом лицу* (видјети одјељак „Аукторијални роман”, стр. 33-47). Ова подјела се може примијенити на *Зов ливада*, особито уколико је ријеч о аукторијалном и приповједачу (Милану Ломигори).

О овој проблематици писали смо у огледу „Облици приповиједања и техника романа”, објављеном у нашој књизи *Писање као судбина (Поеџика Михаџла Лалића)*, Приштина – Нови Сад – Подгорица, 1994, стр. 34-55.

ну и позоришну критику (први књижевни рад објавио је у подгоричком алманаху „Срж” 1929), а уз то се бави још и публицистиком и фолклористиком, Душана Ђуровића (1901–1993) веома занима не само књижевно стварање него и промишљање о њему, а то значи да се међусобно преплићу његова поетика и ноетика. Ђуровић се својим романима укључио у онај продукциони модел који је грађен на двојплатној основи: с једне стране на *йоејској слици*, а с друге на *йоејској идеји*, односно на догађајним низовима и на асоцијативним низовима. Завршни акорд богате, мада неуједначено остварене романсијерске продукције (*Дукљанска земља*, 1939, *Пре олује*, 1946, *Под ведрим небом*, 1950, *Звезде над њланином*, 1956, *Пишом лоза*, 1959, *Мириш оскоруша*, 1972, и *Зов ливада*, 1989) рађен је двојаком техником: техником традиционалног, реалистичког романа (то је доминантна раван) и техником модерног романа (то је субординирана раван), што писца чини припадником интегралног реализма, заједно са одређеним бројем савременика у југословенском књижевном простору (од Крањца и Крлеже, преко Деснице и Лалића, до Селимовића и Јаневског).⁴ Међутим, за разлику од наведених романсијера Ђуровић је својим романима више богатио синтагматику него парадигматику, те се његов допринос књижевном развоју не може поредити са најреномиранијим ствараоцима, сродне или разнородне провенијенције.

Као припадник социјално ангажованог реализма и стваралац егзистенцијалне прозе Ђуровић је дубоко свјестан честе промјене стваралачке и аналитичке парадигме, промјене односа продукционог и рецептивног модела, те у складу са тим сазнањем он покушава да у свом новом роману, а особито у *Зову ливада*, удовољи сопственом стваралачком нагону, новим духовним потребама, новој читалачкој осећајности, те у роман инкорпорира новостечена искуства и сазнања. Савсим смо сигурни да је писац усвојио крлежијанску идеју – да је начин књижевне елаборације много значајнији од избора тематике и мотивике. Отуда он у *Зову ливада* толику пажњу посвећује „књижевном говорењу”, чак у оним пасажима који су посвећени *сказу* као виду „живог говора” или природног говора. Истој сврси служи и одвајање конкретне од латентне енергије поетског говора, јер је у питању покушај модернизације свих структурних елемената, а то значи и „милости обликовања” или литераризације текста.

Таквим пишчевим естетичким, интелектуалним и креативним одређењем тумачимо релативно велики број поетичких и аутопоетичких

⁴ О „времену романа” пише Милош И. Бандић у истоименој књизи (1958), затим Предраг Палавестра у *Послерайној српској књижевности 1945-1970*. (1972), као и Милош Ђорђевић у *Моделима српског романа 1945-1955*. (1996). О невеликом броју прекретница у југословенском књижевном развоју писали смо у монографији *По сунчаном саићу (Свјетлосна изворишња Владана Деснице)* која се налази у штампи.

коментара, који су саопштени у виду есејистичке прозе.⁵ Осим већ познатог процеса демократизације умјетности, он се, извјесним сегментом романа, посвећује и естетизацији, односно литераризацији књижевног дјела. Поетска слика је отјелотворена махом реалистичком прозом, а поетска идеја махом модерном, психолошком, митолошком, фантастичном и ониричском прозом. Ђуровић, разумљиво, неуједначено успијева у покушају модернизације и иновација романа, у зависности од укупног творачког потенцијала, али је упркос неуједначености естетских домена то настојање евидентно током читавог дјела, а посебно у другој половини.⁶

У коначном свођењу свих примијењених стваралачких поступака, јасно се показује да је писац и даље приврженик књижевности реалистичке провенијенције и поетике покрета социјалне литературе. У прилогу „Социјални елементи код наших нових песника”, објављеном у цетињским „Записима”, Ђуровић као своје литерарне симпатије истиче дјела Синклера, Киша, Ремарка, Толстоја, Крлеже, Вељка Петровића, Добрише Цесарића, Јанка Ђоновића, Риста Ратковића, као и идеје Светозара Марковића.⁷ У *Зову ливада* литерарне симпатије представљају најчешће филозофи и књижевници: Сенека, Данте, Иго, Достојевски, Свифт, Волтер, Сократ, Платон, Шекспир, Гете, Сервантес, Маркс и Хајне. Занимљиво је притом напоменути да се стваралац у свом дјелу осјећа као „мали демијург” (*deus revelatus*) у односу на природу која је „велики демијург” (*deus absconditus*). У глави XIV, која се

⁵ Бројним, разноврсним и функционалним ауторским коментарима требало би посветити посебан рад. Најизразитије примјере налазимо на стр: 22-24, 30-31, 33, 34, 36, 50, 60, 63, 66-67, 70-71, 73, 78, 82, 84, 89-90, 144, 157, 159-160, 186, 215-216, 224-225, 232-233, 316.

⁶ На Ђуровићеве стваралачке моћи и немоћи указује Ристо Ратковић у критичком огледу „Душан Ђуровић: *Под ведрим небом*”, објављеном најприје у „Књижевним новинама”, год. XIII, бр. 4, 1951, стр. 4, а потом и у *Изабраним дјелима* овога писца (1991), у четвртој књизи – *Есејистика и критика* (стр. 418-422). Ратковић је Ђуровићу упутио неколико значајних критичких примједби, да би на крају огледа позитивно оцијенио укупан романсијеров творачки потенцијал: „Све о свему, *Под ведрим небом* је озбиљан и успео подухват да се један замашан део црногорске стварности оживи и убедљиво прикаже у облику романа, чија су уметничка средства, углавном, на висини његовог социјалног значаја” (стр. 422). У истом тону је исписана и парадигматична реченица Исидоре Секулић: „Он сам више је у тлу, него на тлу”, забележена поводом објављивања романа *Дукљанска земља* (1939). Видјети и инструктиван предговор издања *Дукљанске земље* (1994): „Између наде и стваралаштва” Жарка Ђуровића (стр. VII-XXI).

⁷ О поезици покрета социјалне литературе, посебно када се ради о Црној Гори, упутно је видјети књигу Слободана Вујачића *Црногорски књижевни шокови између два рата* („Обод”, Цетиње, 1981). Ради се о „књижевно-историјској студији о цетињским „Записима” и другим појавама у црногорској култури”. Ђуровић је поменути прилог објавио у „Записима”, год. X, бр. 6, стр. 321-329 и год. XI, бр. 1, стр. 1-11.

може узети као „шифра тумачења”, ауторијални приповједач Милан Ломигора најприје тврди: „...ја сам креатор прошлости, садашњости и будућности”, а потом да судбина свијета „зависи од мене”, мислећи претежно на свијет сопствене књижевне умјетнине. Та премиса интенционалног лука често је измицала пажњи књижевних аналитичара који су се сериозно бавили Ђуровићевим књижевним дјелом.⁸

У средишту Ђуровићевог начина пјевања и мишљења, отјелотвореног у *Зову ливада* налази се бинарна логика, односно примјена бинарних опозиција у свим релевантним парадигматским и синтагматским осама. Средишно идеографско чвориште представља *сукоб*. Сукобљена су најприје два времена – прошло и садашње; два културна модела – грађански и патријархални; двије средине – урбана и рурална; два принципа – принцип добра и принцип зла; двије скупине сељака у Ливадама – старосједеоци и дошљаци; двије зараћене стране – четници и партизани; двије генерације – стари и млади; двије слике свијета – реална и фантастична; као и двије врсте романа – традиционални и модерни; двије врста дискурсивне праксе – књижевна и идеолошка; двије врсте епских субјеката – позитивни и негативни; па чак и двије врсте изговора – екавски и ијекавски.

Низовима бинарних опозиција настојао је романсијер да избјегне једностраност тумачења појава, процеса и представа, било у реалном било у иреалном свијету, које он и не двоји строгом границом, јер све проистиче из истог извора. Најважнију бинарну опозицију представљају двије филозофски схваћене категорије: „празнина бића”, која припада антрополошком песимизму, и „пунина бића”, која припада стоичком оптимизму, тако карактеристичном за црногорског горштака. Комплексност *слика и идеја* показује и анализа пишчевог „обнаженог поступка” (циља или система циљева које дјелом жели да оствари). Премисе овог поступка, као и неке од премиса лингвистичког лука, показују да је писац био срећније руке у избору технике романа и примјени стваралачких проседеа него у остваривању књижевних форми, односно начина елаборације одабраних идеја и поступака. Отуда се на многим мјестима романа јављају општа мјеста очевидне инспиративне осјеке и вербална патетика.⁹

⁸ Највећи број критичара споменут је у *Лексикону њисаца Југославије* (Књ. II, Ђ-Ј), „Матица српска”, Нови Сад, 1979, стр. 78–79: Ђуза Радовић, Јован Кршић, Радован Зоговић, Видо Латковић, Исидора Секулић, Андрија Лаиновић, Савић Марковић – Штедимлија, Ранко Младеновић, Чедо Вуковић, Младен Лесковац, Ристо Трифковић, Ђамил Сијарић, Славко Леовац, Бошко Новаковић, Зоран Гавриловић, Божо Булатовић, Лука Павловић, Мак Диздар, Александар Спасић, Павле Зорић, Бранимир Шћепановић и други. Ђуровићева дјела превођена су на: албански, чешки, мађарски, македонски, румунски, руски и словачки језик.

⁹ С обзиром на то да је роман *Зов ливада* екстензиван, романсијер би добро учинио да га је битно скратио (можда и за једну трећину). Том приликом неоп-

У Ђуровићевој идеографији посебно мјесто заузима *Прича*, будући да је он припадник патријархалног, односно наративног модела културе. Већ смо имали прилике да кажемо да је општеприхваћен андрићевски топос апсолутног повјерења у *Древну њричу*, која представља трајни и осмишљени облик егзистенције.¹⁰ Попут других стваралаца и мислилаца, и Ђуровић сматра да је *Прича* идеално средство за претварање Историје у Причу и Приче у Историји, и о томе свједочи на више мјеста у дјелу и различитим поводима. Он његује завидан *каџалоџ њрича*: „Основну причу”, „Продужену причу”, „Причу у причи”, „Причу у причи о причи”, „Преиначену причу”, „Одложену причу”, „Цикличну причу”, „Оспорену причу” и читав низ других.

У свим врстама прича Ђуровић настоји да покаже врхунски степен *уживљавања* у различите „тачке гледишта” епских јунака, без обзира на то ком времену, којој средини или ком социјалном слоју они припадају. Занимљиво је да они подједнако вехементно бране поједине егзистенцијалне, интелектуалне, етичке и естетичке назоре. При томе су неки од њих (као на примјер Вукота) представљени као *криџичка свијест* која служи као противтежа поступку *идеализације* аукторијалног приповједача. Његово „књижевно говорење”, међутим, више се доживљава као „књижевно” него као „лично”, што је такође један од резултата процеса литераризације, која може имати као што се види, и позитивне и негативне конотације.

Промјену „тачка гледишта” не налазимо само у исказивању животне или стваралачке визије различитих епских субјеката, него чак и у истом субјекту, што указује на његову психолошку сложеност. Да би постигао онај андрићевски циљ – „пуноћу приказа живота”, романсијер најприје показује потпуно поуздање у *Причу*, као плод стваралачког духа:

„Кад год лешкарим са затвореним капцима често се налазим између сна и стварности, слике су чисте, правилније мислим, боље видим и лепше говорим својим немим говором. А ако путујем и пролазим кроз историју, било у мањим или већим периодима, од врха до дна, од подножја, видим временске боје и димензије, па се каткад нађем на висовима и врховима, а каткад у равници, у мочварама, или у урвинама и неким безизлазним кланцима, чији се крај губи у тами” (стр. 199),



ходно би било избацити главе: VI, VII, XIV, XVI и XXIII, док би неколико глава требало темељно прерадити: II, XI, XXII.

¹⁰ О овом процесу смо опширно писали у монографији *Реторика човјечно-сти* (*Морфологија и семантика дјела Марка Миљанова Појовића*), Нови Сад – Подгорица, 1993, у одјелку „Знаци живота и знаци књижевности (Наративна структура Мале и Велике приче)”, стр. 115-154.

а потом показује сумњу у *Причу* и њену остваривост, особито уколико се она пореди са Природом као великим демијургом:

„Али једнога дана сам се освијестио и увидио да то није оно право, да то никад нема ону љепоту коју нам природа пружа, да су ове покошене ливаде више истина него све оне измишљотине и маштарије човјека. Ајде нека неки умјетник, на слици или у књизи, да ово што сад гледам: боје, небо, ваздух, све, све. Не може. Нико то није успио. То никад нико неће успјети. Љепота коју човјек ствара и љепота природе никад не могу бити једнаки. Човјек је мали стваралац, природа велики, колосални. Машта људи, ма колико они били умјетници, страшно је сиромашна према огромном фантастичном реализму природе” (стр. 289–290).

Истовјетан поступак аутор његује када уводи поузданог (reliable) и непоузданог приповједача (unreliable), будући да они, као бинарни пар, тек омогућавају „циклично причање” или затварање „типског круга”. Поуздана и непоуздана прича мора се довести у везу типовима нарације и типовима наратора, јер како је писао Томас Ман – некад говори само дјело, а некад аутор из дјела. У Ђуровићевој техници романа чешће говори *аутор* него *дјело*, чак и онда када мјестимично уводи хумор и иронију, када употребљава „двострукоост говора” (реалног и ироничног, на стр. 186), али се одмах и без ограда мора констатовати да Ђуровић није „мајстор ироничних дубина”. Удвајање стваралачког или епског субјекта (homo duplex): као необичног *човјека* (креативца) и *обичног човјека* (некреативца) није битније допринијело продубљавању смисла, јер је евидентно да писац нема способност да напише „роман – идеју” или „роман – есеј”. У томе му не помаже ни протејска свијест појединих наратора: „Ја намјештам причу према свакоме, како му се допада. Знам што ко жели и како мисли, па се према томе и поставим”, (стр. 237). Она је занимљивија као одређујуће епског субјекта него као резултат „комплетирања приче”.

Пречеста употреба *пејсажа* изравно упућује на пишчеву филозофију природе. Као њен поклоник, он истовремено у свему што дотиче овај глобални симбол испољава панкалистичку визију, будући да по пишчевом мишљењу постоји изванредна хармонија између спољашње љепоте Природе и унутрашње љепоте доживљаја спољњег свијета. Тај доживљај саопштен као „пејсаж душе”,¹¹ увелико шири границе *слике*

¹¹ Бројни и често ефектно остварени пејсажи, у којима писац показује пиктографску имагинацију, налазе се на стр.: 8, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 43, 59, 60, 63, 84, 110, 111, 153, 157, 210–211, 266, 287–288, 300, 307, 325 и другдје.

и *идеје*, јер се ради о разноврсно структурираним импресијама и експресијама. Стваралачки субјект у роману (Милан Ломигора) хипостазира љепоту Природе и љепоту Људског доживљаја, зато што се јавља као екстатично биће. Њему насупрот, Вукота покушава да доведе у склад реалност и хипостазу, али то, *in ultima linea*, ни у чему не нарушава дивинизацију Природе. На то указују реченице попут ове: „У граду би то била велика казна, у природи велика благодат. Тијелу, души и духу природа даје снагу”. Преостаје нам да закључимо како је Ђуровић прихватио елиотовску подјелу на дух који ствара (као предмет рационалистичке естетике) и *душу* која пати (као предмет емоционалистичке естетике), при чему је прва категорија супраординирана другој.

Сада је, надамо се, лакше објаснити зашто је *Паиња* једно од средњих идеографских чворишта романа *Зов ливада*. Слиједећи трагичну визију живота, у опису индивидуалних и колективних људских судбина, он наводи бројне примјере *паиње* у прошлости и садашњости, тако да се она може узети као човјеков *Фајум*, односно као парадигматска оса романа. Она је резултат човјековог хода по мукама, што је преузето из руске реалистичке књижевности. Након што је експлицитно закључио да „Радост није прави садржај живота. Више су то бол, туга и незадовољство” и након што је емпиријски утврдио да „Нема боље школе од патње”, Ђуровић се упушта у креирање симболичног чворишта – *пијавица*, који представља суму егзистенцијалних и духовних, физичких и метафизичких *паињи*. Симбол је веома сугестивно остварен:

„У природи сам, у дивној и лепој природи, а измаглица туге у мени лежи и тиња као да је прирасла за моју душу. Увек та пијавица ту живи, некад толико мала као мајушно змијско отворено око, а други пут нарасте, као густ јесењи



Они могу обављати вишенамјенске функције: да служе тумачењу пишчеве физиолатрије; као литерарни праг или композициони оквир као зараван у роману која служи за нове узлете; као одмор од догађајних или асоцијативних низова; као лајт-мотив; као „везивно ткиво” (*Bindenmaterial*) итд. О стапању интима и природе свједочи „пејсаж душе”:

„Већ сам се примакао реци. Зашто сам ја ту дошао а нисам имао намеру да то урадим? Мирис ливада још купим влажним ноздравама. Он је диван, опојан, освежава крв и у организму буди нешто фино и пријатно, а мислима даје ону храну која подстиче њихово топло ткање да се преливају меко и без падова, без буке и бучности” (стр. 27).

Посебно су занимљиви они пејсажи који крију реторику наслова и оне апофегме којима се тумачи пишчева филозофија природе („Овде, у природи, поглед рађа мисао”, на примјер).

облак, свега ме испуни и помути не само разум него и живот (...) Та измаглица, та црна пијавица, део су немирног и лудог времена у којему се највише мисли на смрт, на звезде и безбројне прохтеве и жеље. Њу имају и други људи. То је заједничка болест” (стр. 22).

Речено језиком симболизације и метафоризације, до које је романсијеру итекако стало, закључили бисмо да је *Њић* предворје смрти и да се човјек узалудно отима неумитном процесу нестајања. Сада се тек види да Сенека није узалуд спомињан у роману и да је романсијер имао у виду његову познату апофтегму, коју смо узели као епиграф овом огледу: „јер оно живота колико је већ иза нас – припада смрти”. Стога његов епски јунак у животу има „мање радости а више мудрости”.

2. Морфологија и семиологија романа

У Ђуровићевом роману *Зов ливада*, полифонијском дјелу мозаичне композиције, средишњу категорију представљају *Њрићовиједаче* и *Њрићовједач*, без обзира на типове наратора и типове нарације. Када се ради о аукторијалном приповједачу и аукторијалном роману, какав је Ђуровићев, веома је важна „тачка гледишта” или начин пројцирања унутрашњег и спољашњег свијета, управо онако како у раду „Улога приповједача у епизи” тврди Кете Фридеман: „Приповједач’ је лице које вреднује, које осјећа, које посматра. Он симболизује оно сазнајно-теоријско схватање којим располажемо од Кантовог времена: схватање да свијет не можемо појмити онакав какав је по себи него онакав каквог нам га представља дух који посматра”.

У међусобном поређењу Ђуровића-приповједача и Ђуровића-романсијера видну предност писаца има као *Њрићовједач*, будући да је у већој мјери овладао приповједачким умјећем у краћим (*Њрићовијеци*) него у дужим наративним формама (*Њовијестии* и *роману*) односно да је читав *роман* мозаично састављен од низа мањих или већих приповједачких цјелина. Ову констатацију можемо аргументовати поређењем наведених седам романа са седам збирки приповједача: *Међу брђанима* (1936), *Људи са камена* (1940), *Ивери живоџа* (1952), *Ждријело* (1954), *У сенци брда* (1955), *Приче о жени* (1959) и *Огњевци* (1965). Од свих наративних форми Ђуровић најчешће, најрадије и најфункционалније користи – *Њрићовијејку*. У *Зову ливада*, на примјер, од 24, римским бројевима обиљежених глава чак 19 припадају *Њрићовијеци*, 4 *новели*, а само 1 *крајњој ъричи* (гл. XXIII), тако несвојственој Ђуровићу као писцу широког епског замаха.

Анализирајући композициону и конструкциону схему *Зова ливада*, установили смо да је композициони модел постојао још у интенционалној фази и да је писац сегментирао дјело више према логици нара-

ције него логици романа. Све су главе цјеловито остварене а само је гл. XVIII звјездицом подијељена на двије цјелине (стр. 257–266 и 266–275). При томе је писац по априорно одабраном ритму романа смјењивао реалистичке, есејистичке, документарне, фантастичне и ониричке цјелине, прошаране бројним поетолошким и ауторским коментарима, по правилу есејистички интонираним. Описи историјских или савремених збивања најчешће су саопштени у виду догађајних низова, занимљиво елаборираних и намијењених традиционалном рецепијенту (а), док су описи људске интимае и интелектуалистичких уопштавања саопштени у виду есејистичке прозе чији је предмет сам чин настајања умјетничког дјела, а они су по правилу обликовани у виду асоцијативних низова и намијењени су верзираном рецепијенту (б).

За саопштавање догађајних и асоцијативних низова Ђуровић користи ланац наратора, у коме повлашћено мјесто има стваралачки субјект у дјелу и уједно епски јунак Милан Ломигора, као и неколико других епских јунака: стогодишњак Тадија, критички настројен казивач Вукота, иронични причалац Кића, традиционални казивач Стево, док је посебно мјесто обезбиједио необичном нараторском диптихону – Ницу и Јовици који причом о „камену мудрости” интернационализују тематику и мотивику (преношењем радње на Блиски и Далекни исток) и актуелизују је есејистичком расправом о суштини умјетничког стварања и односу стваралаштва и природе.¹² Романсијер обогаћује основне и додатне приче уводећи топос *шајне* и *шајновитијосћи*, по моделу *Древне ириче*, које не могу да разријеше ни аукторијални ни свезнајући приповједач. Истом циљу служи и преиначавање приче или одлагање приче. Први примјер педставља Кићина прича о томе како је постала краљица забаве у младости, при чему она служи као поуздани приповједач (стр. 176–183), све док се она доцније не претвори у преиначену причу коју казује Фенка (стр. 234–235), али овога пута као непоуздани приповједач и као казивач који прву причу претвара у гротеску. Користећи топс „завођења читаоца”, романсијер је показао маштовитост тако што је обје „тачке

¹² Занимљиво конципирана прича о браћи Ницу и Јовици може се сматрати „средиштем романа”, особито уколико имамо у виду други дио диптихона. Прича је подијељена на два дијела: први је посвећен Ницовом казивању (стр. 282–285), а други Јовичином (285–292).

Структурну сложеност показује пишчева способност портретизације ликова или аутопортретизације (на стр. 10, 43–44, 49, 63–64, 97, 115, 135, 155, 170–171, 178, 189), којим показује способност пиктографске имагинације, као и енормно великог броја „прича у причи” (на стр. 35–43, 50–55, 80–83, 98–102, 107–108, 119–120, 121–124, 125–129, 134–141, 142–143, 145–149, 150–151, 153–157, 176–184, 190–193, 213–214, 214–215, 282–292), којима показује умијеће приповиједања.

гледшта” сматрао једнако вриједним и што је само *иричање* важније од *исиричаноџа*.¹³

Наводећи бинарне опозиције, некад као резултат природног и логичког развоја нарације, а некад као резултат „потребе за разноврсном причом”, Ђуровић основну пажњу, у техничком погледу, посвећује двама процесима: процесу *фрагментације* интегралне прозе (а) и процесу *интеграције* фрагментарне (б). На ту двоструку законитост без посредника указује морфологија романа, односно начин *сегментације* романа на веће или мање наративне нуклеусе, који међусобно кореспондирају на различите начине. Кореспонденција се најчешће односи на сучељавање градске и сеоске средине, при чему је градска дата са дистанце, док је сеоска постављена у центар интересовања епских субјеката. Писцу је нарочито стало да покаже социјално раслојавање на селу (ради се о црногорском селу у предратном, ратном, међуратном и поратном времену), али он и даље све своје симпатије задржава за представнике природног бића (села) у односу на представнике друштвеног бића (град).¹⁴

Та је идеја, међутим, пренаглашена у роману као и још неке. Пренаглашавање идеја показују читав низ других слабости примијењеног стваралачког поступка, од којих један може бити и литераризација. Основне поетске идеје не израстају постепено, не настају процесом генерирања,

¹³ У књизи *Поетика композиције* (1970) Борис А. Успенски је највише пажње посветио плановима: идеолошком, фразеолошком, просторно-временском и психолошком, указујући на бројне нивое на које се могу довести поједини планови. Аутор је веома занимљиво писао о бројним врстама „тачака гледишта” и њиховим комбинацијама.

¹⁴ Ђуровић се не устеже да често пренагласи понеку од средишних идеја, ваљда у страху да неће бити ваљано схваћен. Такав случај налазимо у глави XIII (стр. 193). Она садржи мали есеј о људском друштву као „звјерињаку”, без обзира на то да ли се ради о ратном или мирнодопском лудилу: „А зна се какав смо ми звјерињак. Зар то нијесмо били за вријеме рата? Зар то нисмо и сада, само што тај звјерињак притајено дријема или спава у нама. Из нас урличу вукови, лавови, хијене и палацају змије када дође њихова ноћ. Јест то смо ми. Зашто крити. Зашто се правити мирно јагње, када је наша душа пуна пакости, зависти, злоће, лукавства и свакаких ђавола!” (стр. 193). Писац, надаље, свједочи о бројним *алијенацијама* (стр. 200), о *кашалоџу зала* које рађа градска средина (усамљеност, отуђеност, болест, туга, страх, осјећање ниже вриједности, црна пијавица, поремећеност, чудовиште, затим ропство, проклетство, лаж, болница и сл.), односно о *кашалоџу добара* које рађа сеоска средина (душа, љубав, човјек, чистота, чедност, љепота, здравље, природа).

Опште мјесто расправе о односу урбане и руралне средине представља мишљење да је урбана средина – *наличије живоџа*, док је сеоска средина – *лице живоџа*. Сукоб двије средине један је од моторних покретача „цикличног причања”. Једну од „цикличних прича” представља прича о старосједиоцима ливада – Ракићима (који се дијеле на Мирковиће и Јагодиће), као и дошљацима – Чутурићима и Теранићима.

него се саопштавају као а ргиоги формиране, а истовјетан поступак примјењује романсијер и када су у питању епски субјекти, јер они улазе у роман такође сасвим формиран и ни у чему не мијењају сопствену животну визију (филозофију и психологију). Као противтежу идеолошком плану, писац употребљава љубавну историју Милана и Ђине, али се њоме не може успоставити потребна равнотежа стога што је саопштена претенциозним стилем, са мноштвом романтичарских елемената, који девалвирају тај сегмент романа. Слабости потцртавају и свјесна и не-свјесна *џонављања*, која би, по пишчевом мишљењу, морала да служе као лајт-мотив (метафизички представљена *џијавица* као опсесија, *џаџиња* као човјеков усуд, *џприрода* као извор физичког и духовног здравља, *џпрошлост* као морални узор садашњости, *дрво* као дендроморфно божанство, *удвајање* људске природе, *инсисџирање* на каталогу добра и сл.). У слабости бисмо убројали много општих мјеста, уношење често непотребних пасажа, као и нестандартних дијалога, упркос томе што је Ђуровић драмски писац и што на другим мјестима показује способност вођења дијалога (драму *Њеџош* у 3 чина објавио је 1952).¹⁵

Динамизацији структуре романа и идеографске заснованости у нај-већој мјери је доприносило сучељавање *сџваралачкоџ субјекџа* у роману (Милана Ломигоре), *Лобање* као ствараочевог *alter ega* и *Вукоџе* као ствараочевог опонента. Највише иновација остварио је увођењем *Лобање*. У почетку се стиче утисак да је она унијета као одлика фетишизма, често коришћени реквизит књижевне инспирације (од Шекспира до данас), тј. као извор асоцијација најопречнијих провенијенција. Током другог дијела романа, који је много садржајнији, значењски згуснутији, успјелији и занимљивији од првог дијела, гледано у вредносном смислу, реципијент увиђа да се ради о маштовитом *удвајању* стваралачког субјекта који сада влада свјетским искуствима и сазнањима. Ради се о могућности да се, без икаквих накнадних мотивационих поступака, епски субјект искористи као „пребацивач” из једне сфере у другу, из једног модела у други, да би се остварио што сложенији *унуџрашњи џрофил* приче и романа. Једном ријечју речено, интроспекцијама писац покушава да иновира – модернизује роман, а када му то не успијева, онда приступа антиподном поступку. Тиме објашњавамо честу смјену реалистичких са фантастичним или ониричким цјелинама.¹⁶ Без обзира на то да ли писац користи умјетничку или фолклорну имагинацију, неке од прича су *динамичке* по својој природи (такве су: прва прича о Вулетовом мегдану са Турчином у ријечи и прва прича о баба Корунином млину), док су друге врсте *сџаџичке*, те их је требало изоставити (дру-

¹⁵ Са становишта психологије стварања тешко је објаснити зашто је одређен низ дијалога, па чак и читава глава (XVI), нелитерарно остварен (47, 175-177 и другдје), док су у другим пасажима они остварени веома литерарно (стр. 61-62, 64-65, 130-131, 178-188, 276-278, 284-290)?!

га прича о Вулету – праштање Турчину, и друга прича о баба Корунином млину, која сада представља паралитерарну грађу).

Но, без обзира на естетске домете појединих стваралачких поступака, њихове улоге у морфолошкој и семиолошкој анализи, смјена наративних планова показује пишчеву способност имагинације, јер се смјеном шире границе реалног свијета (ради се о „гаткама пуним маште”). Из сфере традиционално реалистичког романа Ђуровић прелази у сферу фантастичног и ониричког романа. *Лобања* као епски субјект понекад писцу служи да би увео научну фантастику (на примјер на стр. 166, у којој се чују гласови кроз вријеме, а стваралац се изједначава са музом Клио, заштитницом Историје). Већ у првој глави он је хтио да увјери читаоца како пише роман модерне провенијенције, јер је уз помоћ уобразиље стигао до најдаљих периода развоја људске цивилизације: морских насеобина (гдје се људи баве риболовом), пећинских настамби у планинама (гдје се баве ловом), равничарских насеља (у којима се баве земљорадњом), рударских насеобина (у којима се баве занатством) и феудалног уређења (у коме се људи баве ратовањем и покоравањем других људи). Када му се радња ових пет напоредно изложених наративних нуклеуса учини монотоним и монохроним, романсијер у фантастичној прози прибјегава ониричкој, као што то чини у већ спомињаној I глави (на стр. 11–12 и 14–19), истовремено користећи и *сан* и *сан у сну* и *коментаре сна* (на стр. 19).¹⁷ Истовјетну технику ониричке прозе користиће и у глави XIV. Као сумирано искуство,

¹⁶ Његова фантастична проза може бити резултат умјетничке (шетња корз Историју, на примјер) или фолклорне имагинације (заокружена наративна цјелина о вјештици – баба Корунин, на примјер). Подстицај за настајање прича које припадају фолклорној фантастици пронашао је Ђуровић у *предајним облицима* (на основу шаливе народне анегдоте настала је читава *крајка крајка прича* о Божу Власу и свастики, стр. 142-143).

¹⁷ На коришћење сна као продукта фолклорне имагинације указује предсмртни сан стогодишњег Тадије, који се, по народном вјеровању остварује одмах након снивања:

„Као сваки дан – казала је унука – пошао је од куће да седи на свом омиљеном месту, под два храста. Није се жалио да га што боли или да му је тешко. Рекао је само да је рђаво спавао и да је сањао неки необичан и чудан сан; као да је отишао од куће, да су га одвезле једне лепе каруце у којима су била упрегнута два дивна црна коња који су махнито журили и да им је све под ногама прштало. Кочијашу, који је држао узде и пуцао бичем, није могао да сагледа лице” (стр. 258).

Новину представља и то што у завршној, XXIV глави романсијер саопштава онирички доживљај (два сна, на стр. 323-324), а одмах потом и коментаре снова (стр. 324-325).

Видјети књигу Зорана Суботичког *Снови и култура ренесансе* („Сватови”, Нови Сад, 2000).

писац настоји да избрише границе између реалног и сновидног, јер човјек подједнако припада и једном и другом свијету, управо онако како је тврдио Достојевски (да ништа фантастичније не зна од реалности).

Поступак литераризације и сегментације романескне структуре највидније је показан начином настајања појединих наративних нуклеуса које савремена наратологија дефинише као: *ѝричу*, *ѝричу у ѝричи* и *ѝричу у ѝричи о ѝричи*. Све би оне, без изузетка, требало да укажу на пишчеву жељу да равномјерно током романа распореди литерарне ефекте, како би, на најефектнијим мјестима, успио да од читаоца направи *са – стивараоца*.¹⁸ Процес придобијања читалачке благонаклоности (*captatio benevolentis*) наставио је уносећи у романескну структуру поетске инсерте, од којих најљепши примјер представља Ђинина *ѝужбалица*,¹⁹ затим сегменте намијењене разрјешавању *моралних заџонейки*

¹⁸ У виду аутопоетичког коментара писац показује повјерење у сваку врсту приче, јер је за сваку од њих потребна даровитост:

„Тако сви кажу у Ливадама, али воле да слушају кад прича. А он прича лако и течно, и увек са којом варницом духа, каткад и са приличном количином хумора (...) у своје приче он уноси своја размишљања и оно што је прочитао у новинама и књигама. То је он испретурао наопако да би добром зналцу било тешко направити ред и одвојити шта је његово а шта некога другог” (стр. 232-233).

¹⁹ Као добром познаваоцу патријархалног, црногорског менталитета, као фолклористи и пјеснику, Ђуровићу није било тешко да инкорпорира веома функционалну поетску цјелину, елегично интонирану:

„Цвијет берем по ливада
 букет правим од свих боја,
 не за тебе,
 не за мене.
 У њега ћу тугу моју
 да уплетем.
 Муке су ме сагореле
 у пепео претвориле
 црним болом натопиле.
 Тебе кунем и проклињем,
 али љубав благосиљам,
 на гроб њену овај букет
 пун јецања и пун суза
 поставићу.
 Црн пакао, без свитања,
 у мени је.
 Проклетство ме свуд прогони”.
 (стр. 38-39).

То представља још једну од бинарних опозиција, јер су супротстављене проза и поезија.

(Мићунов мали есеј о добру, на стр. 254–255), *љубави* као инспиративног замајца и неколико *еројских сцена*, за које писац очигледно, не посједује способност. У бројне бинарне опозиције стога би требало убројити још једну: супротстављање стваралачких моћи и немоћи или раскорак жеља и могућности.²⁰

Процес „уланчавања прича“ одвија се на три начина: надовезивањем једне на другу (а), кореспондирањем једне са другом (б) и произлажењем једне из друге (в).²¹ При томе Ђуровић употребљава двије категорије које Клаудио Гиљен дефинише као *жанр* и *ипрошвжанр*, показујући да *жанр* има много снажнију и слободнију вољу него што је имају ствараоци и него што мисле теоретичари књижевности. Најљепши примјер *жанра* и *ипрошвжанра* представља наративни диптихон о браћи – Ницу и Јовици, односно о тражењу бајковитог „камена мудрости“, насупрот „камену лудости“, на који су стали Ђина и Милан. Двоструки „моменат изненађења“ представља то што су браћа представљена као „јунаци не на свом мјесту“. Они су, међутим, *резонери* у роману (особито Јовица), тако да се за њих може рећи да говоре „немуштим језиком“. Без употребе тог језика не може се продријети у најдубљу смисао стварања и постојања, особито уколико се ради о два принципа стварања свијета: помоћу ријечи (*логогоније*) и помоћу свјетлости (*фотогоније*), као и два космотворна елемента: *земљи* и *води* („У Црној Гори је човјек дио земље и камена“ каже тим поводом један од епских јунака).

Вриједно је напоменути да Ђуровић није користио само књижевно наслеђе модерне оријентације да би модернизовао свој роман *Зов ливада*. Он то у појединим сегментима чини и коришћењем реалистичког наслеђа, од Н. В. Гогоља до В. Деснице. Мишљења смо да се ваљано могу употребити „Ићанова причања“ из романсијерског првијенца В. Деснице *Зимско љетовање* (1950) и „Вукотина причања“ из полифонијског романа *Зов ливада* Д. Ђуровића. Оба наратора инспиративно исходиште налазе у Гогољевској епској традицији, будући да они користе „живи говор“ (*сказ*), да стварају приповједачке медаљоне и да

²⁰ Занимљиво је напоменути да приликом вредновања романа *Зов ливада* готово двије трећине (14 од 24 главе) је остварено или стандардно или испод стандарда уобичајеног за репрезентативне обрасце овог ствараоца (мислимо на најбоље приповједачке прозе и роман *Дукљанска земља* (1939).

²¹ Наведени модел „уланчавања прича“ понудио је фоклорист Твртко Чубелић у раду „Теоријски аспекти усменог и писаног стваралаштва у дјелу Стефана Митрова Љубише“, објављеном у зборнику радова *Стефан Мићров Љубиша* (Црногорска академија наука и умјетности, Титоград, 1976, стр. 45–46). У монографији *Трагајући за Љубишом* (1982) Радослав Ротковић је понудио осам облика говора: *иприповједни* (о неком догађају), *исповједни* (о неком доживљају), *разговорни* (о трећим лицима), *агонални* (говорнички или такмичарски), *ипреговорни*, *наговорни* и *договорни*, *расправни* (на суду добрих људи), *сујарнички* или *ипрейрни* и *ораторски* (стр. 207).

и сами уживају у сопственом умијећу приповиједања. Вукотини медаљони омогућавају писцу да саопшти хронику села Ливада у бјелопавлићкој равници (пишчевом завичају) у последња два вијека црногорске историје (од Петра Првог до средине друге половине XX вијека). То значи да романиста инсистира на *темјоралности* и *нарајивности* романа, односно на *временности*, јер је човек како кажу филозофи–егзистенцијалисти, „временит по својој природи”. Отуда би, у другачије заснованој анализи, посебну пажњу требало посветити *йоетичности времена* и *йоетичности његовог*, које Бахтин спаја у једну категорију – *хронојой* (спој хроноса и топоса), будући да би се та категорија ваљано могла примјенити не само на *Зов ливада* него и на многа друга овог књижевног опуса.

Поступку литераризације је у великој мјери доприносила и специфична употреба језика, која се евидентно разликује од употребе Стефана Митрова Љубише и Марка Миљанова Поповића јер Ђуровић нема у тој мјери развијену „језичку фантазију”, нити користи „специјалне залихе језика” којима располаже наративни модел културе. У свом познатом огледу „*Душан Ђуровић: Дуљанска земља*” (1939) Исидора Секулић тврди да писци Босне и Херцеговине и Црне Горе „већ у ванредним језицима својим носе, рекло би се, државне, моралне и естетске моћи”, односно да је језик којим писци та два региона пишу – „језик достојан велике трагедије”.²² Међутим, и поред евидентне употребе „живог говора”, употребе бројних дијалектизама и неологизама (као што су: задажде, додигалац, фруг, пререпити, окабрити, запрдујеш, морија, чкркају, карамлачина и других), Ђуровић превасходно припада вјештачком говору или „писаном говору”, који мјестимично није лишен артифицијелности и вербалне патетике. Да закључим. Иако Ђуровић добро познаје језик умјетничког наслеђа, језик народног стваралаштва и говор завичајног поднебља, језик његових дјела нема ону специфичну, препознатљиву тежину, коју имају многи еминентни ствараоци овога вијека, од Андрића до Лалића. На многим мјестима он не досеже љепоту, снагу и сугестивност наративног модела коме припада. Тиме су битно осиромашене естетске вриједности његових дијела, а посебно романа *Зов ливада*.

Пуну мјеру стваралачких способности показао је у невеликом броју наративних цјелина, које чине главе: IV, X, XI, XII, XVII, XIX, XX, XXII, XXIV. Њима еманира вишедеценијско стваралачко искуство, ко-

²² Прилог И. Секулић објављен је у „Политици”, 25. фебруара 1939, потом је преобјављен као предговор књизи *Дуљанска земља* у библиотеци „Луча”, Титоград, 1964, стр. VII-XV, да би, на крају, био уврштен у другу књигу *Сабраних дјела – Из домаћих књижевности* („Вук Караџић”, Београд, 1977, стр. 110-116).

Занимљив је и недуг оглед Мака Диздара „Душан Ђуровић”, објављен као поговор збирци приповедачке прозе – *Ждријело* („Народна просвјета”, Сарајево, 1954, стр. 174-176).

јим је писац настојао да оствари високо постављене литерарне циљеве. Само у њима се показује као приповједач и романсијер сигурне руке и књижевне технике. Мада се о *Зову ливада* не може говорити као о аутентичном дјелу, дјелу које служи као парадигматичан модел или нови центар радијације у књижевном развоју, може се закључити да је писац њиме покренуо много већи број питања и проблема но што се то у први мах чини, да је успио да актуелизује и проблематизује широк круг питања савремене егзистенције и стварања, да је многим страницама остварио занимљив и лако читљив роман.

Radomir V. Ivanović (Novi Sad)

„THE PATH OF HUMAN IS THE PATH OF TORMENT”
(About the process of literarization of the novel
The Call of the Meadows by Dušan Đurović)

Summary

The literarization process of *The Call of the Meadows* is revealed in the first place in a two plan basis: *first* plan was made by a technique of a traditional, realistic, the *second* one by a technique of modern novel. The *second* plan incorporates fantastic and onyric prose the writer creates both with the assistance of his artistic and folklore imagination. An important stratum also are the poetic and self-poetic comments, made in an essayistically conceived prose, what undoubtedly was enriching the novelistic structure.

As a member of socially engaged realism and follower of the poetics of movement of social literature, Đurović demonstrates full confidence in *narrative* and *narration*, so that *per se* that becomes one of the essential dominants in the work. The novelist was paying special attention in the process of literarization, respectively, even in distribution of literary effects, to fragmentation and integration of prose, respectively its segmentation. The largest number of narrative entities were formed as a *novelettes* (19 out of 24 chapters), what means that Đurović, as a writer of a wide, epic momentum, mastered longer narrative forms and that he subjected to them the entire technique of the novel (mounting procedure). By the analysis of morphology and semiology of the work we have established that the author had unevenly been managing to achieve relevant premises of „naked procedure”, what, in places, was leading to low tides in inspiration and verbal pathetic.

