

ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ
ГЛАСНИК ОДЈЕЉЕЊА УМЈЕТНОСТИ, 27, 2009.

ЧЕРНОГОРСКАЯ АКАДЕМИЈА НАУК И ИСКУССТВ
ГЛАСНИК ОТДЕЛЕНИЯ ИСКУССТВ, 27, 2009.

THE MONTENEGRIN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
GLASNIK OF THE DEPARTMENT OF ARTS, 27, 2009.

UDK 821.163.41.09-31

Радомир В. ИВАНОВИЋ*

РОМАНСИЈЕРСКО УМЕЋЕ РИСТА РАТКОВИЋА (*Невидбог*)

„Дајте ми роман у коме
има стотину романа”.

Р. Ратковић

Апстракт: Полифони Ратковићев роман *Невидбог* (Београд 1933) анализиран је са становишта модерно засноване теорије и типологије прозе, прецизније речено са становишта модерне наратологије и генологије. Оглед је подељен у четири дела. У првом („Између традиције и модернизма”), разматрана је судбина романа у контексту бројних модернизма међуратног периода. У другом („Верзије, конструкција и композиција”), примењена је теорија верзија на *основницу* (прву) и *изведеницу* (другу верзију). У трећем („Књижевно-естетске вредности”), са савременог становишта роман је вреднован и превреднован, а у четвртм делу је саопштена неопходна научна литература.

Кључне речи и синтагме: роман, теорија прозе, типологија романа, приповетка, невидбог, тамни вилајет, модернизација, иновација, техника романа, естетске вредности, поетика и аутопоетика

1. ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИЈЕ И МОДЕРНИЗМА

Током три деценије, од објављивања Ускоковићевих *Дошљака* (1910) до Ђуровићеве *Дукљанске земље* (1939), несмањеном жестином траје расправа о потреби, развоју и будућности романа као

* Дописни члан ЦАНУ

књижевне врсте која је, после драме, захтевала највише стваралачког знања и умења.¹ Крајем двадесетих и почетком тридесетих година прошлога века, углавном су сучељавана два становишта, најчешће у виду бинарне опозиције: афирмативно и негаторско. На једној страни, аргументовано, систематично и прихватљиво Исидора Секулић тврди да је социјални роман не само могућ него да је уједно, у културном и књижевном животу, он неопходан као уметничка, просветна, политичка, па и здравствена потреба. На другој страни, Аница Ђукић-Шаулић резолутно тврди да такав роман неће бити написан због збуњености света, због заблуде да „литература управља животом”, због одсуства комуникације између романијера и читаоца, као и због тога што су „наши романијери већином млади, без високе уметничке и филозофске објективности да говоре о тим догађајима”.

„Збуњености света” увелико су доприносила често супротстављена филозофска, естетичка, етичка, интелектуална, креативна и интуитивна опредељења најзначајнијих стваралаца и мислилаца, подељених различитим филозофијама, естетикама и идеологијама. Њихово несналажење у свету реалија и идеалија увелико су умножавала турбулентна збивања у филозофији и психологији стварања, особито уколико имамо у виду „бермудски троугао” који у то време чине три стилске формације – експресионизам, надреализам и социјална литература. Идеографску турбуленцију увелико су поспешивали и други стилски комплекси, почевши од дадаизма, футуризма и формализма, до мноштва различитих стваралачких оријентација које налазимо у програмским текстовима зенитизма, суматраизма, неосимболизма и хипнизма. У том погледу се могу установити извесне противуречности пишчеве експлицитне поетике у поређењу са иманентном поетиком његових дела. У првом случају ради се о сумирању интерсубјективних, а у другом о примени субјективних идеја-водиља, које су понекад у сагласности са општим, а понекад нису.

¹ О томе смо опширније писали у студији „Романијерско умеће Душана Ђуровића (Прилог теорији и типологији романа)”, објављеној као поговор пишчевим *Изабраним делима* у шест књига (*Зов ливада*, књ. 6, „Змај” – „Пегаз”, Нови Сад – Бијело Поље 2005, стр. 299-348). Осим уводне главе, „Промишљања о моделима романа”, студију смо посветили следећим типовима: „Модел егзистенцијалног романа”, „Модел социјалног романа”, „Модел романа критичке свести” и „Модел полифоног романа”.

Ристо Ратковић (1903-1954) је књижевну афирмацију стекао као припадник модернизма, заједно са невеликим кругом истомишљеника (Павлом Старчевићем, Душаном Јерковићем, Десимиром Благојевићем, Мони де Булијем, а извесно време и Јованом Поповићем),² док је последњу фазу стваралачке метаморфозе искористио да се, у духу времена, представи као предани заговорник покрета социјалне књижевности, односно као припадник естетичког монизма, који свој идеал види у реализму и неореализму. Положај „између” модернизма и реализма можемо сматрати основним узрочником „трагичне судбине” стваралаца који, заправо, нису у целости припадали ниједној од стилских формација.³ На Ратковићево несналажење у свету „контрасних поетика” без посредника указује теорија и типологија романа, будући да је писац у потпуности завршио два романа, а да је још два скицирао до те мере да му је недостајало само време како би реализовао замишљену романескну тетралогiju. Тежећи да превасходно оствари модерно конципирани психолошко-социолошки роман, који би истовремено баштинио разнородне поступке модернизма и традиционалистичке објекције и пројекције света, романсијер је од почетка рада на *Невидбогу* па током неколико година интензивирао рада, настојао да успостави стваралачку равнотежу између догађајних (традиционалних) и асоцијативних (модернистичких) низова.

² Најпре је Ратковић објавио песме *Мртве рукавице* (1927), потом поему *Левиатан*, у коауторству са Мони де Булијем (1927), књигу есеја и критика *Ћутања о књижевности* (1928) и трагедију у три чина *Зорај* (1929).

Упутно је видети редакцијски коментар у листу „Недеља” (1932) који је аутобиографски интониран, те смо сигурни да га је сâм Ратковић написао: „Ристо Ратковић је одавно познат у нашој литератури. Скренуо је на себе пажњу најпре својим песмама, које је објављивао по свим нашим угледним ревијама, а потом и приповеткама. Његове приче имају пуно снажних замаха, прожете су искреним осећањима социјалног и импресионирају као стварне приче живота. Једну од тих прича наградио му је Српски Књижевни Гласник као најбољу причу која је објављена прошле године у овом старом часопису.

Штампало је књигу ‘Зорај’. Спремио је за штампу један велики психолошко-социолошки роман, иначе, у приватном животу је државни чиновник”.

³ Тим поводом Ново Вуковић у Предговору роману пише: „Од симболизма до неоромантизма, преко надреализма, дадаизма и зенитизма, до покрета социјалне литературе, водио је поетски и мисаони пут тог писца: на том замршеном и кривудавом путу, на ком је час одушевљено прихватао, час одбацивао и порицао неку од модерних књижевних оријентација, формирали су се његова левичарски профилисана авангардна поетика и његов теоријски еклектицизам (*Невидбог*, 1991, стр. 9).

О сложености односа продукционог и рецептивног модела у међуратној и поратној теорији и пракси писали су опширно, документовано и систематски: Јован Делић – *Српски надреализам и роман* (Београд 1980), Јован Деретић – *Српски роман 1800-1950*. (Београд 1981), Станко Кораћ – *Српски роман између два рата: 1918-1941*. (Београд 1982), Радомир В. Ивановић – *Тумачења савременог романа* (Загреб 1976), и други. Историчари и теоретичари романа сагласни су у томе да модернистичку прекретницу представља поетски роман *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског (1921), у коме је Ратковић уочио не само примену „контрасних поетика” и „наглашену лиризацију и поетизацију” него истовремено и успео покушај „прочишћења уметности” и „артистичког профињавања”, како је мислио Вељко Петровић. Осим романа М. Црњанског, узорит тип ове врсте дела Ратковић је препознао у роману Ернста Глезера – *Класа 1902*, о коме је са заносом писао у есеју „Роман једне генерације” (1932): „Јер Глезер је првенствено уметнички стваралац са осећајем за конкретно збивање. Лица која пролазе кроз његову књигу, не остављају утисак шестарских конструкција”.⁴

Посматран са становишта савремене наратологије и генологије, Ратковићев романијерски првенац грађен је на низовима стваралачких и логичких крајности. То се, пре свега, односи на четири доминантне равни романа *Невидбог*: психолошку и интимистичку, примерену модернистичкој пројекцији догађаја, појава и процеса, као и на историјску и социолошку, примерену традиционалној пројекцији. Неке од априорно одабраних циљева у роману препознајемо захваљујући поређењу прве (*основнице*) и друге верзије (*изведенице*). Теорија верзије помаже аналитичару у сегментирању прихватљивих, мање прихватљивих и неприхватљивих поступака, јер је реч о делу дисперзивне структуре, а сâмим тим акценат расправе се преноси на нова „поља духа” (каква су – процес фрагментације и процес интеграције наративне прозе).⁵

⁴ Најбољи романи, по Ратковићевом мишљењу, објављивани су у новооснованој „Нолитовој” едицији: А. Бајон – *О једној Марији*, Е. М. Ремарк – *На Западу ништа ново*, Џ. Лондон – *Краљ алкохол*, Е. Синклер – *Мењачи*, Л. Леонов – *Јазавци*, С. Луис – *Доктор Ароусмит*, Р. Браун – *Девојка за писаћом машином*, Б. Травен – *Мртвачки брод*, Л. Сејфулина – *Виринеја* и други. Осим тога, писао је још и о романима Боре Ћосића, М. Вујковић и М. Ханжековића, а доцније и о романима Душана Ђуровића (*Под ведрим небом*) и Богдана Чиплића (*Окови*).

⁵ Роман *Невидбог* је објављен у едицији „Књижевна баштина (Писци Бијелог Поља)” као прва књига десетотомног избора (I-X). Претходно издање је при-

Известан број премиса интенционалног и лингвистичког лука романа сажео је пишчев интимус Живко А. Спасић поводом другог, у потпуности завршеног, романа *Слепчев мост*, који је почетком априла 1940. године романсијер предао Српској књижевној заједници у Београду, а коме се доцније губи траг, тврдећи да тај роман са *Невидбогом* чини романсијерски диптихон.⁶ О пишчевим амбицијама Спасић каже: „Разбити овешталу, архаичну форму и у стиху и у прози и дати нов израз, метафоричан, чврст, неочекиван, али постојан, дуготрајнији, сликовитији, свеж”. Аутопоетику романа сажео је Ратковић на њему својствен начин – у виду поетске логије: „Дајте ми роман у коме има стотину романа”, што смо узели као мото овом раду. Наведеном логијом се могу тумачити и други, бројни типови романа заступљени у *Невидбогу*, као што су – поетски, аутобиографски, документарни, епистоларни, породични и персонални роман. Судећи по понуђеном мноштву типова, лако је закључити да Ратковић показује отпор према свакој врсти анализе која представља насиља над белетристичким делом, односно отпор према свакој врсти насилне дефиниције, класификације и категоризације романа. О том настојању, као водећем начелу, сведочи Ратковић у следећој апофтегми: „Свака дефиниција живота личи на чашу у води, на чашу у коју је неки лудак покушао да саспе целу реку”.

„Контрасне поетике” могао је Ратковић препознати и у делу истог романсијера. Такав је случај са лирским романом М. Црњанског *Дневник о Чарнојевићу* (1921), с једне, као и епским романом *Сеобе* (1929), с друге стране. Црњански је поменути романима указао

редио Н. Вуковић (преиздато 1994). То издање сматрамо најближим изворнику Ратковићевог романа, за разлику од осталих издања: *другог* („Народна књига”, Цетиње 1953), које је ијекавизирано, *трећег* („Графички завод, Титоград 1963) и *четвртог* (Исто, 1966), која је приредио Сретен Перовић и објавио у избору *Поноћ мене*. Повратак изворнику узрокован је пишчевим незадовољством другим издањем.

⁶ Роман *Слепчев мост* (1940) имали су у рукама Ратковићеви саговорници: Живко А. Спасић, Ђуро Гавела и рецензент Глигорије Божовић. О концептима остала два романа сведочи сам Ратковић у разговору са Бранком Бањевићем („Побједа”, 3. X 1954): „Скицирао сам два романа. Једном је предмет нека предрагна афера и зваће се *Роба*. Имаће дванаест глава. Три сам већ написао. Отприлике око 200 страна и нешто више. Ја не волим огромне књижурина, па онда нећу ни друге да гњавим. Сваку сам главу посебно скицирао. Имам заплет, лица и све. Неће бити лирика као *Невидбог*, јер је и предмет сувљи”. Ратковићу је грешком својевремено био приписан роман *Предграђе* Василија Кукића, који су објавили бјелополски „Одзиви”, 1974. године.

на „контрасност поетика”, у примењеној равни, али је претходно то исто учинио и у теоријској равни. У краткотрајном часопису „Дан”, он је саопштио сопствени естетички програм: „Нама су највише досадили сви наши стари, досадила нам празна имена која остају само као имена и ништа више. Нама са југоистока, нама са ћирилицом, дотузила је програмска књижевност и тенденција која је постала већ и сувише непотребна и досадна, да не речем потпуно банална”. Прекид Црњанског са традицијом је потпун. Ратковићев прекид са традицијом је непотпун, на шта својом сложенешћу указују типови романа као што су – *хибридни*, *синтетички* или *полифони*. Ратковић се узда у адаптивност, иновантност и пластичност ове књижевне форме у процесу даље иновације, модернизације и радикализације. Очигледно је да сви наведени поступци, примењени у роману, захтевају улагање максимума егзистенцијалне, емотивне, интелектуалне и креативне енергије или улагање „максимума цијела бића”, како је својевремено забележио Антун Барац.

За разлику од радикалних модерниста, који су заступали парцијалну визију, Ратковић је као умерени модерниста захтевао интегралну визију света, а у њеним оквирима и интегралну стваралачку визију. На то указују два Ратковићева манифеста. Први се односи на модернизам и зове се „Манифест апсолутизма”, а други на традиционализам и посвећен је новој стилској формацији – *неоромантизам*, при чему акценат пада на префикс *нео*. Њима је романсијер желео да исказе „нову осетљивост” и „нове садржаје”. У парадигматском огледу „Дух нове поезије и њена техника” (1929), дакле, у време потпуне преданости раду на *Невидбогу*, Ратковић исписује следеће мишљење: „Нови романтизам не постоји као школа, већ само као талас извесне гомиле песника и књижевника који своју пажњу усредсређују на проширивање тема, примајући од свих школа нешто технике, по избору личног укуса”.

Залагање за неограничену слободу прихватљиво је у Ратковићевом начину певања и мишљења због успостављања равнотеже између двеју равни – теоријске и примењене, јер се ради о писцу као екстатичном бићу које не жели само да удовољи потребама сопственог стваралачког нагона него и новонасталим потребама времена. Таква настојања очигледна су још од реторике наслова и међунаслова, будући да као парадигматски оријентирони они сумирају све три врсте интенција (*intentio operis*, *intentio auctoris* i *intentio lectoris*). Доста често Ратковић користи парадокс, као и познати поступак –

изненадити читаоца нечим познатим, што ће доцније теоријски прецизно и практички примењиво показати Иво Андрић. Неологизам *невидбог* је синоним који је преузет из народне предаје, у којој означава *тамни вилајет*. Првенствени задатак писца је да осветли тамну страну људске душе, људске историје и људске судбине, на шта су указивали психоаналитичари С. Фројд и К. Г. Јунг, према којима је Ратковић показивао нарочито поштовање.

Скривену интенцију реторике наслова видимо у томе што је *тамни вилајет* или *невидбог* настао на темељима старе и богате византијске религије, филозофије, науке и уметности, само привидно скрајнутим на маргину цивилизацијског интересовања. Богато наслеђе, међутим, захтева научна и уметничка *открића* (епифанију), о чему један епски јунак у роману каже: „Средњи век (је) остао у Санцаку... ту се код људи неочекивано дешава и мржња и љубав и издајство. Тамни су као и њихове средњовековне цркве. Тако тихи, а тако неразговорни”. Најновија „антрополошка историја” успела је да покаже како је европски, па и наш, средњи век препун *светлих открића*, о чему сведоче драгоцене књиге посвећене овој тематици и проблематици, књиге чији су аутори Фернан Бродел, Лисјен Февр, Жак Ле Гоф, Јохан Хојзинга и Умберто Еко. У *низове открића* уверили смо се протеклих неколико година радећи на монографији *Анаграми и криптограми у романима Умберта Ека* (ЦАНУ, Подгорица 2009, стр. 250).

2. ВЕРЗИЈЕ, КОНСТРУКЦИЈА И КОМПОЗИЦИЈА

Књижевни историчари и критичари који су се континуирано и сериозно бавили проучавањем значајног, жанровски разноврсног и неуједначено оствареног Ратковићевог опуса тврде да постоје три фазе стваралачке метаморфозе. Прва обухвата почетну деценију стваралаштва (1923-1933), друга се односи на промену стваралачке парадигме (1933-1941), док је трећа посвећена адаптацији на социјалистички реализам или естетски монизам (1941-1954). Првој фази припада *Зорај* (трагедија у три чина, 1929), коју је аутор писао амбициозно, са жељом да покаже разноврсност стваралачких способности, спремност да елаборира драмске сукобе који припадају интернационалним сферама и универзалним истинама (радња се збива у Паризу и Цариграду), са посебним нагласком на однос двају културних модела: Истока као супериорне и Запада као инфериорне цивили-

лизације. Упркос томе што је *Зорај* више писан као „драма за читање”, а мање као „драма за сценско извођење”, Ратковић није успео да досегне чак ни уобичајене стандарде за ову врсту дела, тако да се морао упутити ка новим стваралачким изазовима, а то значи другим и другачијим књижевним врстама и жанровима, како би показао палету даровитости којом је несумњиво располагао.⁷

Очигледно, неуспех трагедије *Зорај* интензивирао је рад на писању романа *Невидбог*, уз напомену да је већ у претходним годинама Ратковић имао сасвим јасну концепцију, било да се ради о појединостима, било о целини (осим завршетка романа), те је читавом стваралачком пројекту приступио уверен у крајњи успех. Немајући времена да рукопис романа препусти „суду времена”, он га је објављивањем појединих наративних целина препустио најшире схваћеном „суду јавности”, који му је, несумњиво, помогао у избору неких битних премиса конструкционе и композиционе схеме дела. Након такве провере, очигледно је схема романа побољшана и усавршена у односу на првобитну концепцију, као што је евидентно да је та схема природно и логички дограђивана током рада на роману.

На истом послу су се нашли *приповедач* (у првој верзији) и *романсијер* (у другој верзији), будући да су и *приповедач* и *романсијер* морали водити рачуна колико о логици изабраног жанра толико и о логици нарације. Објављујући током 1930, 1931, 1932. и 1933. године више од две трећине романа, Ратковић се уверио у то да су краће књижевне форме (кратка кратка прича и кратка прича) ближе његовој стваралачкој природи него дуже форме (новела и приповетка). Такође се показало, на крају обављеног посла, да је Ратковић-приповедач у свему супериоран у односу на Ратковића-романсијера. Поетски слој романа оствариван је краћим, а епски слој дужим наративним целинама. Од тог односа увелико је зависила кохерентност или инкохерентност романескне радње, на шта указују поједи-

⁷ Упркос томе што је правовремено добио десетак приказа, трагедија у три чина *Зорај* доживела је такав неуспех да се писац доцније одрекао сопственог дела. Приказима су се огласили: Аноним („Време”, 2. X 1929), Д. Благојевић („Правда”, 2. XI 1929), Ђ. Гавела („Живот и рад”, IV/3, 1929), Ј. Ђорђевић („Књижевни полет”, 11-12, 1929), Б. Миљковић (СКГ, н. с., 7, 1929), Б. Новаковић („Мисао”, XXXI/233-236, 1929), В. Латковић („Записи”, VI/1, 1930), Т. Потокар („Slovenas”, 20, 1930) и Е. Финци („Литерарна штампа”, 1, 1930).

не главе које се могу тумачити и као приповедачки диптихони (главе VII „Побожна крађа” и VIII „Сиротиња”, на пример).⁸

Две верзије о којима је реч (*основница* и *изведеница*) на најбољи начин потврђују домете савремене теорије верзија, особито уколико имамо у виду однос вертикалних (парадигматских) и хоризонталних (синтагматских) оса романа. Парадигматске посебну улогу имају у анализи свеукупне Ратковићеве идеографије, а синтагматске у анализи формалних карактеристика, прецизније речено, технике романа. Парадигматске осе су примереније трагичној визији живота, која је условљена личним поступцима епских јунака (Обрада, Васка, Ђорђа, Аждарила, Васвије, Ане, браће Орлић, Сане и других) и породичним пропастима, затим историјским неминовностима какве представљају сурови балкански ратови (1912-1913) и прва светска кланица народа (1914-1918), да не спомињемо *страдање* као усуд човека и човечанства, незаустављиви механизам зла и патње у микро и макро-пројекцији локалних и глобалних, балканских, европских и светских катаклизми. На крају, парадигматске осе показују супремацију логике нарације над осталим поступцима, као и сижеа над фабулом.

Известан број стваралачких узлета и падова у роману *Невидбог* проузрокован је, а priori, високопостављеним и амбициозно замисљеним циљевима, као што су удовољавање захтевима егзистенцијалних и уметничких истина, односно регионалних и универзалних приказа балканских топоса и топонима. Узмимо као пример два поступка која се наизменично смењују у роману. У првом случају ради се о поступку *поетизације* (оличеном у сажимању значења и звучења), а у другом случају о процесу *епизације* (оличеном у ширењу

⁸ Пре две деценије, на ту законитост указали су приређивачи и писци Предговора Ратковићевих *Избраних дјела* у четири књиге („Универзитетска ријеч”, Никшић 1991). То је до сада најпотпуније издање. Књигу прву – *Роман. Драма (Невидбог. Зорај)* приредио је Н. Вуковић (стр. 243), Књигу другу – *Поезија* Д. Брајковић, објавивши у њој 86 песама, од којих су новоунете чак 32 (стр. 202), Књигу трећу – *Проза* Д. Аранитовић, објавивши у њој 87 проза, од којих 14 представљају интегрално објављене одломке романа (стр. 247-324) *Невидбог* (стр. 463), а Књигу четврту – *Есејистика и критика*, такође Д. Аранитовић, уврстивши у њу 235 огледа, чланака, приказа, осврта и белешки (стр. 736). Трећој и Четвртој књизи написали смо одговарајуће предговоре, а затим их уврстили у монографију *Поетика Риста Ратковића* („Универзитетска ријеч”, Никшић 1990, стр. 258), која је доживела још једно издање – *Ристо Ратковић* („Пегаз” – „Змај”, Бијело Поље – Нови Сад, 2003 стр. 231), у оквиру наших *Избраних дела* у седам књига (коло II, књ. 5).

радње на нова „поља духа”). Пример интензификације приповедања налазимо у глави XIX „1915. године после Христа”, а пример екстензификације у главама XXV „Раја” и XXVI „Светлост љубави”. Да би избегао упрошћену конструкциону и композициону схему, Ратковић је приступио инкорпорирању елемената различитих типова романа, као што су: епистоларни (XXII „Сестрино писмо”), есејистички (XXXII „После десет година”, као и главе XXV, XXVII и XXXII), сатирични (XV „Мајку на телала”), путописни (XXXII „После десет година”), романа о странствовању епског јунака (овој целини припадају чак четири главе: XXI „Завичај у души”, XXII „Сестрино писмо”, XXIV „Чај с румом” и XXV „Раја”), драмски (XXXI „Гомиле”) итд.

Свим интелектуалним и креативним силама Ратковић је настојао не само да освоји симпатије читаоца од првог контакта са њим него да једновремено начини од њега са-ствараоца, чиме је наглашен значај закона алеаторности (заједничког одабира потенцијалног модела читања). При томе, аутор се не либи да у поједине сегменте угради наративне целине које су супротстављене једна другој, да покуша са стваралачким експериментом, ма колико он а priori деловао вантематски (такав је случај са главом XXIX „Бога има. Бога нема”, у којој је елаборирао познату ничеанску идеју, односно чувени стих М. Црњанског – „Немамо ничег, ни Бога ни господара”). У исту сврху, Ратковић је користио елементе фантастичне (XXIX „Бога има. Бога нема”) и ониричке прозе (VII „Побожна крађа”, као и у главама X, XV и XXIX), не либећи се извесног насиља над природним и логичким развојем основне романескне радње и описа судбина који су њени носиоци. По пишевом мишљењу, добродошли су сви манири и поступци који роману помажу у остваривању аутентичне атмосфере, а нарочито они који припадају тзв. „чистој поезији”, било да је реч о интерполираној поезији, поетској или ритмичкој прози. Такав је пасаж који припада чисто ритмичкој прози, објављен као идеографско средиште главе XXX „Живот је збогом”:

„Живот је топла крв. Живот је птица. Живот је птица без крила. Живот су крила без птице. Живот је птица с крилима. Живот је птица што запаљена лети у ноћи. Живот је једна мала забуна. Живот је алилуја, опуто. Живот је збогом” (стр. 157).⁹

⁹ Када се ради о једној од завршних глава романа (XXX „Живот је збогом”), настајалој вероватно крајем 1932. године, без тешкоћа се може утврдити да је

Сада је, надамо се, прихватљивија идеја о хетерогености применености жанрова, стилова, па и језика у роману, будући да је писац доследно остао при два видно испољена поступка – „хибридизацији жанрова” и „хибридизацији језика”. При томе је свесно и вољно жртвовао чистоту одабране романескне форме, тако да се у истом тексту појединог аналитичара могу истовремено срести и похвале и покуде упућене одабраним стваралачким проседеима.¹⁰ Ратковић је унео више тема и мотива него што је то структура поетског, психолошког и социолошког романа захтевала. При томе се без већих тешкоћа могу одвојити оне теме и мотиви који улазе у примарну сферу интересовања (смрт, љубав, мржња, страх, правда и егзистенцијални немир), од оних које улазе у секундарну сферу, а које су много апстрактније, па су сâмим тим теже за елаборацију (судбина, света, несналажење, живот, промена, излаз и сврха егзистенције). Заједничко обема наведеним групама је то, што без обзира на остварене књижевно-естетске домете, Ратковић поуздано верује у мисију уметничког стварања, мада о апологији стварања у роману сведочи на посредан начин. Тако је дошло до подударња естетичких и етичких категорија, о чему романсијер пише на крају романа у речени-

цитирани поетизам посвећен прерано преминулој пишевој супрузи Катарини – Кајки Љубинковић (преминула је 15. VI 1931). Наведени пример потврђује често саопштавано мишљење да је *Невидбог* препун аутобиографских појединости, а истовремено нас уверава у то да Ратковић у наступима искренности не постиже само аутентичну атмосферу него и специфичну исповедност и поетску сугестивност. На „муке живљења” и „муке стварања” посредно и непосредно указује пишев псеудоним – Вукадин Трпковић. На такав положај стваралачког субјекта указао је Мирко Ракочевевић књигом *Уклети песник Ристо Ратковић* („Појерpress”, Бијело Поље, 2003 стр. 170). Као место са издигнутим значењем делује Ратковићева реченица посвећена трагичној судбини песничког сабрата П. Старчевића: „И осетио сам одмах да је проклет оним руским, оним болним, подземно искреним понирањем у тајну”.

¹⁰ Након низа скептично интонираних примедби, у којима се примећује критичарево незадовољство појединим структурним елементима или примењеним стваралачким поступцима (као што су: „варијетет *породичног романа*”, „вишак текста”, „претенциозни стил”, „логика крајности”, „презасићеност стила” и сл.), Н. Вуковић, у финалној каденци „Предговора”, као сумарно искуство, ипак саопштава афирмативно мишљење: „Но, и у облику у коме је дат тај роман, као најобимније Ратковићево дјело, по својој општој интелектуалној и умјетничкој физиономији, по сложености и контроверзности свог специфичног свијета, који се релативно убједљиво помаља испод наноса ауторових социолошких дискурса, заслужује трајно интересовање и пружа разноврсне могућности читања” (стр. 28).

цама попут следеће: „Мисао му је, ето, чиста и јасна, и то још у крви рођена, са кореном дубоко у његовом бићу”.

Такође је евидентно да код типа стваралаца попут Ратковића стваралаштво представља један од релевантних одбрамбених механизма у свакодневној борби са цивилизацијским несавршенствима и растућим облицима отуђења. Повремено, писац делује чак и наивно, нарочито онда уколико брани већ превазиђене патријархалне вредности које су увелико изгубљене у цивилизацији која из деценије у деценију морално назадује. Не постоји никакав кодекс моралних вредности код негативних јунака као што су Аждраил, браћа Орлићи, браћа Ледићи, Сана, Мустаћ и други. Песимистички је наглашена линија усавршавања и појачавања зла од времена турског ропства, преко аустроугарске окупације, до нове, бесомучне капиталистичке експлоатације у тек формираној Краљевини Јужних Словена. О тој глобалној идеји сведочи накнадно додата, завршна глава XXXII „После десет година”, у којој је на ефектан начин верски и патриотски бунт замењен социјалним бунтом. На тај начин је знатно проширена не само поетика времена него и свеукупно предвиђање које се може елаборирати само употребом перспекције, а познато је да Ратковић доследно избегава такав поступак. Ратковићев песимизам без посредника води у агностицизам, јер одржавање равнотеже између добра и зла остаје само у сфери неостваривих претпоставки (ретке су, мада ефектне, сцене у којима преовладавају, макар и на тренутак, животни оптимизам, хедонизам и еротизам, махом код јунака у дечијем добу).

Неретке слабости романа критичари су најчешће објашњавали недовољном пишчевом припремом, као и одсуством потребних предиспозиција. По нашем мишљењу, ради се о свесно преузетом ризику да се напише роман о тек протеклим збивањима (он се односи на временски оквир од 1912. до 1930. године), а познато је колико непремостивих препрека поставља роман који се бави савременом тематиком и проблематиком. Да би подигао општу тензију романа, Ратковић покушава да га иновира, стилски и језички освежи у оним сегментима до којих му је посебно стало (то чини најчешће инкорпорирањем песама или делова песама, анегдота, променом стила и језика, променом говорне карактеризације, честом употребом народних пословица и томе слично). Посебно приповедачко умеће показује описом аналитичких и синтетичких пејзажа, потом, употребом надреалистичке комбинаторике и натуралистичке експресивно-

сти (особито у потресној глави XXIII „Како је Стоја Младенова заувек заборавила своје име”, која одаје поступак примерен теорији спонтаности), као и уочавањем најситнијих детаља и најнеочекиванијих заплета и расплета наративних чворишта (видети епизоде о калуђеру Никодију, храбрости Милоша Крге, Ранђеловом спасењу, о глади, лекарима, комитама, итд.).

У односу на семантички склоп, нешто другачији је морфолошки склоп романа. *Невидбог* је подељен у три просторно несразмерне целине: *Први* део чине уводних осам глава (од I „Дан је долазио као курјак” до VIII „Сиротиња”); *други* наредне 23 главе (од IX „Полазак на војну” до XXXI „Гомиле”); а *трећи* завршна глава (XXXII „После десет година”), накнадно додата на предлог рецензента (Владимира Ђоровића), као пример апостериорног описа судбине епског јунака Васка Јеремића, а уз напомену да се и прва и друга целина могу поделити на још три уже, заокружене наративне области, према деобним критеријумима које нуде савремена хронолошка, тематска и типолошка критеријумска.

На крају, није на одмет напоменути да је процес фрагментације и интеграције прозе увелико зависио од простора који су белетристици намениле дневне или књижевне публикације. Тако се десило да чак 10 *кратких прича* буде објављено у дневним листовима (VIII, IX, VI, VII, XXV, XXX, XIV, XXIII, XXXII и XXIV, управо тим редоследом); потом 3 *приповетке* у часописима: „Прва разочарења” (главе I, II и III), „Прве збуњености” (главе X, XI и XIII) и „Златан осмех над Санцаком” (главе: XVII, XVIII, XIX и XX), која је добила награду „Српског књижевног гласника” (1932), као и 1 *новела* (XXXI „Гомиле”). Романсијер је настојао, од интенционалне до завршне фазе, да сажме текст у мери у којој то захтева тип поетског, поетско-епског и епског романа, како би се одржала равнотежа оних поступака и својстава наративне прозе које теоретичари називају „лирским” или „епским газом” (глава XVI „Мапа неизвесности” више је скица него целовито заокружена кратка кратка прича). Само у репрезентативним целинама, главама или сегментима, писац је остварио роман високе реторичке чујности, пријемчивости и сугестивности, о чему сведоче реченице попут оне преузете из главе VIII „Сиротиња”: ... „јер у свечаним приликама речи су свечано обојене те и сâмим тиме изгледају важне” (стр. 68). Осим на рационалном, романсијер истовремено инсистира и на емотивном приступу у елаборирању грађе, посебну пажњу поклањајући процесу усаосећавања (*Einfühlung*), тако карактеристичном за неоромантизам.

3. КЊИЖЕВНО-ЕСТЕТСКЕ ВРЕДНОСТИ

Сопствене естетичке, поетичке и критичке прилоге Ратковић је сматрао секундарном делатношћу у односу на продукцију белетристичких дела (у свим родовима, врстама и жанровима којима се бавио). Такво почетно опредељење послужило му је као основа за закључак – *теорија уметности проистиче из уметности, а не обрнуто!* Доследност у одбрани тако заснованих становишта показао је у релативно великом броју прилоге ове провенијенције, у којима се бавио како проблемима и апоријама уметности тако и проблемима и апоријама промишљања о њој. О природи стварања и мишљења најсуптилније је размишљао у прилозима: „Нова академија”, „О платну и да скама”, „Негативизам”, „Смјерови модерне умјетности”, „Једна књига из модерне поезије”, „Са обе стране”, „*Стари и нови* г. Милана Богдановића”, „Развој модерне поезије”, „Манифест апсолутизма”, „О једном међувремену” (Скица за једну књижевну панораму)” и другим.

Њима Ратковић брани најуже схваћени круг стваралачких премиса, које чине основицу његовог начина певања и мишљења. Прву од њих препознајемо у пишевом залагању за синтетичку слику света („Синтеза битно новог и оних елемената старог који су својствени општечовечанском духу”); другу – у улагању максималне интелектуалне и креативне енергије, како би се из дела у дело ширили духовни хоризонти („Она неутрална тачка са које се однос ствари види у оригиналној светлости”); а трећу – у одвајању „живе и животодавне линије живота” од „многих линија (које) настављају насилно кроз живот”, како каже сâм писац. У огледу „Дух нове поезије и њена техника”, Ратковић се вехементно залаже за *оригиналност* и *конкретност*, тврдећи да *конкретност* не лежи у сенци или на површини стварности него на „свеукупности извесне стварности у датом моменту”, чиме указује на однос стварности и уметности. Надаље, у огледу „Морално питање уметности”, писац се побунио против прокрустовских постеља које захтевају истрошене методолошке матрице, односно против насилних категоризација и класификација, одлучно закључивши: *Свака дефиниција уметничког је у односу према њему мртва; и то уметничко скида непрестано са себе сваку форму као своју хаљину.*¹¹

¹¹ О бројним аспектима пишу аутори заступљени у зборнику радова *Књижев-но дјело Риста Ратковића (Пола вијека од пишеве смрти)*, ЦАНУ, Подгорица 2005, стр. 230. У њему смо, као сумарни преглед, објавили оглед „Књижевна полиграфичка Риста Ратковића (Прилог поетици)”, стр. 13-32. Драгоценим при-

На који начин роман *Невидбог* видљивим и невидљивим интенцијама еманира књижевно-естетске вредности показаћемо набрајањем десетак репрезентативних целина у којима је приказао лепе дарова од којих је састављен његов таленат. Прву групу чине главе: I „Дан је долазио ка курјак”, VI „Неписани закони”, XIII „Само као земља”, XIV „Васвија”, XIX „1915. године после Христа”, XXIII „Како је Стоја Младенова заувек заборавила своје име”, XXVI „Светлост љубави” и XXXII „После десет година”. У Ратковићевом приповедачком маниру, препознајемо честу смену наративних планова, као и местимичну смену ланца приповедача. То значи да он прибегава поступку који Ж. Женет, назива „фокализацијом приче”, а Ф. Штанцел избором аукторијалног приповедача (при чему долази до изједначавања стваралачког и епског субјекта). Овакво одређење учинило је да велики број епских субјеката улази у свет романа већ формиран (Обрад Јеремић, на пример), а само мали број је оних који се развијају током приповедања (Васко Јеремић, на пример). Нај-успелије странице посвећене су другој врсти епских субјеката, особито када је у питању свет детињства који романсијер одлично познаје и у коме се епски јунак (дечак Васко и девојчица Ана) јавља као *учесник, интерпретатор и сведок* догађаја.¹²

Поједине целине, главе или сегменти романа посвећени интимистичкој, психолошкој прози у свему су успелији од оних који су посвећени опису историјске и друштвене стварности. Првом врстом доминира процес интензификације романескне прозе, а другим процес екстензификације. У првој врсти, Ратковић примењује „унутрашњи поступак” мотивације и портретизације ликова (ради се о категорији *ендотопија* – бити у стварима), док у другој врсти

логом сматрамо – „Био-библиографију Риста Ратковића” Д. Аранитовића, која садржи 618 библиографских јединица (стр. 167-226), те заинтересованог читаоца упућујемо на њу.

¹² Смена „приповедних планова”, када је у питању логика нарације, као и ретка смена „тачка гледишта”, веома су важне у убицирању основних књижевно-естетских вредности. Као контратежу репрезентативним главама, споменули бисмо неке од целина у којима се видно осећа инспиративна осека, те их је неминовно требало дорадити, прерадити или испустити: V „Сельаци и анђели”, VII „Побожна крађа”, IX „Полазак на војну”, X „Прве збуњености”, XVIII „Златан осмех”, XX „Аждраил”, XXII „Сестрино писмо”, XXIV „Чај са румом”, XXV „Раја” и XXIX „Бога има. Бога нема”. Преостале главе (II, IV, VIII, XI, XV, XVI, XXI, XXVII, XXVIII и XXX) налазе се на средокраћу између репрезентативних и нерепрезентативних. Неке од њих су ближе првој, а неке другој врсти наративних проза.

примењује „спољашњи поступак” (ради се о категорији *egzotoniја* – бити изван ствари). Романисијер је свесно и вољно одвајао видове говора (*Redeweise*) од облика приповедања (*Redeformen*), замењујући местимично говор у првом лицу (*Ich-Erzählung*), говором у трећем лицу (*Er-Erzählung*).¹³

На значај који имају облици приповедања и видови говора указује и теорија верзија. Та се законитост показује поређењем две кратке приче – „Просто напросто гладан...” („Правда”, 6-9, I, 1933), која припада *основници* (првој верзији), и XXIV „Чай са румом” (*Невидбог*, стр. 127-130), која припада *изведеници* (другој верзији). Почетак прве приче гласи:

„У Мерану (Јужни Тирол) 1917. године.

Интернат

Пожурих се да свој астал у соби за припремање лекција доведем у ред, како не бих заостао иза других. По слободнијем дисању својих другова, по њиховом живљем шапутању, по склапању књига и заклапању пултова, осетих да је звоно близу. Зидни сат, у који се, чак и за време молитве, гледало више него у распеће, потврди тај наговештај: свега још три минута.

Знао сам да ћемо то вече ићи у цркву. Али због чега, то нисам тачно знао. По забринутим лицима наставника и већине својих другова, бар оних одраслијих, би ми јасно да се ту ради о неком озбиљнијем разговору Немаца с Богом. Окренух се и шапатом привидно брижним, упитах свог садруга, са којим сам у разреду седео заједно”,

док је истоветни почетак кратке приче у роману битно измењен, будући да је промењен и контекст у коме се саопштава (између глава XXIII и XXV), те да се, логички, мора водити рачуна о горњем и доњем прагу кратке приче:

¹³ У књизи *Језичко уметничко дело* (СКЗ, Београд 1973), Волфганг Кајзер тврди да облици приповедања „претпостављају да постоје видови говора и да се обавља одређено говорење. Тиме су они, с једне стране, смисао, сврха говорења, али, они су још и више од тога. Они су облици, они заокружују дато говорење, тако да ово од свог почетка може да стигне до свог краја. Једном повезаном делу језика они дају јединство”. Најважнија је Кајзерова констатација да у композицији књижевног дела – „књижевно говорење је осмишљено говорење које дарује обличје”.

„Писмо о прекопавању мртвих Васко тутну у цеп као какву амајлију, па се пожуре да свој сто у соби за припремање доведе у ред, како не би заостао. По слободнијем дисању својих другова, по њиховом живом повлачењу ногама, по склапању књига и заклапању пултова, он осети да је звоно близу. Зидни округли сат, у који се чак и за време молитве гледало више него у распеће, потврди тај наговештај: свега још три минута. Он није тачно знао због чега то вече иду у цркву, по забринутим лицима наставника и већине својих другова, бар оних одраслијих, Јеремићу би јасно да се ту ради о неком озбиљнијем разговору Немаца с Богом”.¹⁴

Очигледно, писац свим расположивим средствима настоји да кондензује одређени сегмент приче, односно да у цитирани инсерт унесе што више сликовитих детаља и што више разнороднијих асоцијација тако да се истовремено обогаћују и *песничке слике* и *поетске идеје*. За нашу анализу такође је веома важан податак да је глава XXIII „Како је Стоја Младенова заувек заборавила своје име” представља самосталну наративну целину, која се симултано одвија пред очима читаоца (збивања се дешавају у Бијелом Пољу), али она истовремено представља и епистоларну прозу, јер је најпре саопштена у Милушиној интерпретацији (као писмо), а тек потом и као интерпретација аукторијалног приповедача Васка Јеремића. Тиме смо хтели да укажемо не само на промену планова приповедања, промену наратора и промену жанра него и на битну компоненту технике романа – а то је и измештање главе XXIII из природне целине коју чине главе XXII, XXIII, XXIV и XXV, а која је посвећена опису јунаковог странствовања у Јужном Тирољу. Сложеност стваралачког поступка указује и целине са елементима љубавног романа, који чине главе XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX и XXX, посвећене љубавној идили Васка и Ане. Очување основне линије поједине приче, без обзира на степен наративне дисперзије, Ратковић назива „костуром приче”. Али основну нит романа аутор често испресеца детаљима који упућују на значај интертекста (поређење са *Примјерима чојства и јунаштва* М. М. Попови-

¹⁴ Истоветне разлике налазимо и у завршним каденцама кратких прича „Просто напросто гладан...” и XXIV „Чај са румом”. Крај прве приче је саопштен у виду интерогативног модела поетског говора (у њему је пресудна интонација упитаности), док је други крај приче ефектно кондензован, што поновно потврђује наше мишљење да је писац помно водио рачуна о сваком, ма и најситнијем детаљу романескне структуре, а посебно када су у питању топос почетка и топос завршетка, којима је он поклањао изузетну пажњу.

ћа у главама III и VI), као и уношење анегдота (о икони у глави VII и хомосексуалном односу наставника и ученика у глави XXIV).

*

Критичари који су се бавили конструкцијом и композицијом романа *Невидбог* указивали су на интеракцију филозофије егзистенције и филозофије стварања. То чини и Радомир Константиновић у обухватној расправи „Ристо Ратковић”, објављеној у седмој књизи едиције *Биће и језик у искуству песника српске културе XX века* („Просвета”, Београд 1983, стр. 147-212).¹⁵ Аутор с правом пореди пишчев филозофски однос како према *смрти* тако и према *животу*, при чему као основу за своје закључке користи есејистички интониран пасаж, објављен у глави XXIII „Како је Стоја Младенова заувек заборавила своје име”:

„Тако се у животу најчешће и дешава. Зар се многи и многи не питају, са запрепашћењем, после извесних доживљаја, како су их могли преживети? Да би се продужио, живот нам увек подваљује, на безброј начина којима он располаже. У таквим тренуцима наша свест о постојећој чињеници бива некако забашурена, или бар помућена. Врло често, кад би на једном постали осећајно свесни дате чињенице, онакве каква је, не би је могли преживети, или би се, у најмању руку, грдно пореметио и сâм основ нашег живљења. Жеља да се настави са живљењем, међутим, подвуче се увек под нашу свест, те је у најодсуднијим часовима извитопери, то јест помути њене најсветлије тренутке. Примити живот, свесно, онакав какав је, често би значило одрећи га се безусловно” (стр. 123-124).

¹⁵ У анализи Ратковићевог књижевног опуса, посебно место добијају самосталне публикације: Момир Секулић – *Књижевни лик Риста Ратковића* („Одзиви”, Бијело Поље 1976), Чедомир Л. Лучић – *Доајен ансурда Ристо Ратковић – живот и дјело* (Београд – Бијело Поље 1996), Мирко Ракочевић – *Уклети песник Ристо Ратковић* („Poljpress”, Бијело Поље 1996), Татјана Бечановић – *Заспати или умрети (Поезија и поетика Риста Ратковића)*, ЦИД, Подгорица 2003, као и зборник радова – *Књижевно дјело Риста Ратковића* (ЦАНУ, Подгорица 2005). Том низу издања припада и наша монографија – *Поетика Риста Ратковића* („Универзитетска ријеч”, Никшић 1990).

О Ратковићу су веома занимљиво писали: Предраг Протић, Радослав Ратковић, Велибор Глигорић, Светлана Велмар-Јанковић, Сретен Перовић, Стеван Кордић, Љубомир Цвијетић, Марко Недић, Ђамил Сијарић, Радован Вучковић и други. Из зборника *Књижевно дјело Риста Ратковића* (2005), издвојили бисмо прилоге Мирјане Бечејски, Зорице Радуловић, Рајка Церовића, Татјане Бечановић, Софије Калезић-Ђуричковић, Ненада Вуковића и Синише Јелушића.

Ратковић, без сумње, припада оном типу есејиста и белетриста који се истовремено залажу за *знање* (посвећено реалијама) и *умење* (посвећено идеалијама), што значи да он поред *ерудиције* посебну пажњу поклања *фантазији*, као услову без кога се не може. Само се двама наведеним својствима може, по пишчевом мишљењу, остварити индивидуална стваралачка *слобода*, као гарант *оригиналности* или *аутентичности дела*, које служи као степеница више у духовном, културном и књижевном развоју. Високоразвијену способност уметничке контемплације и имагинације сматрао је Ратковић пресудним карактеристикама у остваривању амбициозно замишљеног естетског идеала. Бројне тајне и тајновитости егзистенције, мишљења и стварања, идеје и слике, писац је сажео у једну реченицу коју бисмо могли истаћи као суштаствену идеју-водиљу, која појединцу омогућава баљење књижевном уметношћу као обликом моделовања света:

Уметност је неизлечива метафизичка болест.

Radomir V. IVANOVIĆ

NOVELISTIC MASTERY OF RISTO RATKOVIĆ
(Nevidbog)

Summary

Over the last seven and a half decades, the polyphonic novel of Risto Ratković Nevidbog (Belgrade, 1933), does not stop to incite interest of analysts and critics dealing with the theory of prose and the typology of the novel, or more precisely, with modernly founded narratology and genology. The essay „The Novelistic Mastery of Risto Ratković (Nevidbog)”, is written as a preface to the newest edition (Bijelo Polje, 2009), within recently initiated edition „Literary Heritage” in ten volumes (I-X), as its’ first book, and is divided into four manifolds.

The first manifold („Between the Tradition and Modernism”), aims to place the Ratković’s hybrid and synthetic novel Nevidbog in the context of belletristic production of the same provenience, which arose in the period between the two world wars. The second manifold („Versions, Construction and Composition”) analyzes the stand of the theory of versions, bearing in mind that the novel exists as the basis (first version) and the derivation (second version). The third manifold („Literary-esthetic Values”), is dedicated to the evaluation and reevaluation, from the stand of the contemporary criteria, which undoubtedly show the adequacy of this work according to the alternative interpretations. In the fourth manifold, we enclosed the necessary scientific tools, in order to present as much integrally the relation of production and reception model.

