

Радомир В. ИВАНОВИЋ*

ИНОВАЦИЈА И МОДЕРНИЗАЦИЈА РАТНОГ РОМАНА У ЈУГОСЛОВЕНСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА

(Прилог теорији и типологији романа)

Славку Јаневском

*„У областии умјейностии нема ничеї шїио
би било довољно добро да се на њему иїрајно
осїиане ... Уїлавном, све шїио се објави само је
їодношљив облик несавршенсїива.”*

М. Лалић

УВОД

Бројна и скепсом прожета мишљења историчара, теоретичара и критичара о „кризи романа” анулирао је Михаил М. Бахтин тврдећи да роман својом адаптивношћу, пластичношћу, агресивношћу, перспективношћу и мобилношћу доминира над другим књижевним врстама и жанровима, а потом и неопозивим судом да се ради о књижевној форми која је „антиципирала будући развој читаве књижевности”.¹ Незадовољан дOMETИМА које је нудила тадашња теорија и типологија романа, Бахтин је посебну пажњу поклонио теоријским и стваралачким одређењима оних романсијера који су због полиграфије означени као homo duplex (ствараоци и мислиоци). Они, по његовом мишљењу, нуде „интересантније и доследније нормативне одредбе”. Као илустрација наведеног ми-

* Дописни члан ЦАНУ

¹ Споменућемо двије књиге ове провенијенције које су наишле на изузетан пријем како стручне критике тако и широког читалачког staleжа: друго, редиговано издање *Проблема иїеиїиике Досїиїејевскої* (Москва, 1963) и *Пийїања књижевносїи и есїеиїиике* (Москва, 1975). Занимљиво је конципирана и књига Јелеазара М. Мелетинског *Увод у исїиїиїјску иїеиїиїку еїа и романа* (Москва, 1986).

шљења може да послужи и поетолошки оглед Томаса Мана „Уметност романа” (1953) у коме познати њемачки писац расправља о књижевном развоју и том приликом тврди: „Он је повезан са савременим демократизмом романа, са његовом природном подесношћу да служи модерном животу као његов израз, са његовим страсним занимањем за друштвено и психолошко подручје, што је од њега начинило репрезентативни облик епохе”.²

Други круцијални проблем историје, теорије и типологије романа представља покушај да се аподиктички дефинише *модерност* или *модернишеи*, будући да се ради о категорији која из деценије у деценију мијења карактеристике, али до данас не постоје у свему прихватљиве теоријске и типолошке дефиниције (особито уколико се *модерности* дода комплексна категорија *постмодерности*).³ У књизи *Синтеза модерне лирике* (1969) Хуго Фридрих *модерности* дефинише употребљавајући махом статичке категорије (дисонантност, абнормалност, дехуманизација, гротеска, фрагментарност, деперсонализација, естетика ружног, разорена реалност итд.), док Миливој Солар инсистира на *процесуалности* (динамичним категоријама). По његовом мишљењу *модерна дјела* могу бити само она која временом производе „накнадне репродукције”. Сасвим прихватљиво а у наглашено скептичном тону, исти аутор пише о *модерности* као о „камену спотицања” теоретичара, поетичара и критичара, јер она (*модерности*) представља незаобилазну естетичку апорију („корен неспоразума око вредносних одређења”).

² Веома су занимљива два избора посвећена овој тематици и проблематици: *Рађање модерне књижевности – РОМАН* (Београд, 1975), који је сачинио Александар Петров, укључивши у избор десетине аутопоетичких текстова најпознатијих свјетских романсијера (од Ф. М. Достојевског до Ф. Солерса), и *Модерна теорија романа* (Београд, 1979), који је сачинио Миливој Солар, укључивши двадесетак теоријски заснованих прилога (од Ф. Алтхајма до В. Б. Шкловског) и написавши занимљив увод „Проблеми модерне теорије романа” (стр. 13–22), у коме је записао: „Модерна теорија романа тако настаје на развалинама једног свијета искуства којег је уобличио, између осталог, управо роман, роман који је тежио да обухвати и уобличи тоталитет друштвеног живота у којем су појединци, карактери, покретачи и покретани истовремено”.

³ Из обимне и често контрадикторне естетике и поетике постмодернизма, која без посредника свједочи о постојању „контрасних естетика” и „контрасних поетика”, издвојили бисмо три монографије: Линда Хачион *Поетика постмодернизма (Историја, теорија, фикција)*, 1988, Тери Иглтон *Илузије постмодернизма* (1997) и Михаил Епштејн *Постмодернизам* (1998). Иглтон је међу првима указао на бројне контрадикторности естетике и поетике постмодернизма, као и на бројне несагласности теоријске елаборације и белетристичке продукције.

Насупрот Солару, Радован Вучковић у систематично писаној и во-
луминозној монографији *Модерни роман двадесетог века* (Источно Са-
рајево, 2005) у потпуности преузима бахтиновски оптимизам о разво-
ју романа, као и о потреби непрекидног трансформисања *модерности*,
о могућим трима врстама примјењиваних критеријума: „обједињавају-
ћим начелима”, „контрасним поетикама” и „критеријумима ефикасно-
сти”. Вучковић многе карактеристике модерног романа посматра са ста-
новишта „саморазумљивих полазишта” или „природне залеђине разу-
мевања”. При томе је видно да је аутору више стало до типологије не-
го до теорије, о чему свједочи подјела романа у шест полифоних круго-
ва који међусобно комуницирају на различитим нивоима: „Роман мо-
дерне”, „Авангардни роман”, „Роман модерне класике”, „Егзистенција-
листички роман”, „Неоавангардни или нови роман” и „Постмодерни-
стички роман”.

У „Закључку” монографије о томе аутор пише:

„Појмом модерни роман обухвата се релативно мали број
остварења романескног жанра која су уносила неку новину у
структуру дела у тренутку кад су се јављала на књижевној сце-
ни. Њима је својствена стална мобилност, усмерена ка промени
начина изражавања, усклађеном са менама друштвеног живо-
та. Сматрало се, наиме, да форме брзо застаревају и да их непре-
кидно треба обнављати и тако ићи према некој далекој и бољој
будућности. Сâмим тим дешавало се стално замењивање ста-
рог и новог: оно што је данас било ново, убрзо је застаревало и
смењивало га је друго ново. Такве промене биле су најчешће у
20. веку, па се и појам модерни роман тада и усталио у књижев-
ности и добио засебно место у њеном укупном изучавању. Због
тога је било неопходно да се прикаже његов развој управо у том
времену и да се види који су се све облици модерног романа ја-
вљали тада” (стр. 659).⁴

⁴ О Вучковићевој монографији опширније смо писали у критичком огледу „Срод-
ство по избору (теорија и типологија модерног романа у тумачењу Радована Вучко-
вића)”, објављеном у књизи *Књижевна кришика као десетна муза* (Нови Сад, 2007, стр.
236–258). Истородне провенијенције су и сљедеће књиге, посвећене значајним, до-
маћим и страним романсијерима и романима: *Тумачења савременог романа* (Загреб,
1976), *Мишјеме и иоешјеме Томаса Мана* (Нови Сад, 2007), *Анајрами и кришијојрами у
романима Умберто Ека* (Подгорица, 2009) и *Лавиринџи чаробног реализма Габрије-
ла Гарсије Маркеса* (Подгорица, 2010). У припреми је писање и естетичке поетолошке
монографије *Снови и судбине у романима Михаила А. Шолохова*.

Посебну пажњу у развоју модерног романа Вучковић је оправдано усмјерио на двије пресудне прекретнице. Прва се односи на појаву француског „новог романа” (чији су представници и заговорници Алан Роб-Грије, Натали Сарот, Мишел Битор, Клод Симон и други) и хиспаноамеричког „магијског романа” (чији су представници и теоретичари еминентни романисти овог поднебља (Габријел Гарсија Маркес, Марио Варгас Љоса, Хулио Кортасар и читава плејада других, све до Изабеле Аљенде). Проучавајући читаво једно стољеће (од Манових *Буденброкова*, 1901, до Павићеве *Кућије за њисање*, 1999), Вучковић се бавио анализом неких од процеса без којих се књижевни развој, па ни развој модерног романа, не може замислити. У првом реду ради се о процесу *иновације* (Манови *Буденброкови*), потом о процесу *модернизације* (Џојсов *Улис*), као и о процесу *радикализације* романа (Кафкин *Процес*). При томе се не смије испустити из вида ни међусобна иницијација романа и романијера, односно међусобно надањивање, дивљење једног романијера дјелом другог (најљепши примјер представља Маново одушевљење Џојсом).

У раду посвећеном *иновацији*, *модернизацији* и *трансформацији* романа са ратном тематиком у југословенским књижевностима (1945–1985), аутора првенствено интересује филозофија и психологија стварања, што ће рећи теоријски аспекти књижевног развоја *модерног романа* (а), док га знатно мање интересују могућности класификације и категоризације, што ће рећи типолошки аспекти поменутог развоја (б). Међутим, очигледно је да се тежиште истраживачевог интересовања може помјерати из једне области у другу, али је такође очигледно да се на тајанствени начин јављају успут и неке дисциплине које није априорно имао у виду. Тако је на још једном плану показана међузависност дијахроније и синхроније, у виду синтезе коју Х. Р. Јаус назива „историјском актуелизацијом” (при чему мислимо на поклапање двију тријада: теорија-типологија-историја са дијахронијом-синхронијом-историјском актуелизацијом).

Споменимо мишљење двојице значајних теоретичара и историчара романа. Карло Мигнер у књизи *Теорија модерног романа* (1970), користећи достигнућа структурализма, у први план истиче следеће карактеристике романа: модерност тематике, модерност примијењених средстава и комплексност стварности, док Виктор Жмегач у књизи *Европски роман. Историја његове њоетике* (1990) пише о три основна импулса књижевности: *кријичком* (који упућује на спознајно-аналитичко интересовање за живот), *маијском* (који наглашава јаз између умјетности и других облика) и *ујојијском* (који води умјетност ка антиципативној ма-

шти). Посебан значај добија *ушћојјски имџулс*, јер од њега зависи настајање два значајна жанра – *ушћојјској* и *анџиушћојјској*, са којима је роман са ратном тематиком у најприснијим односима. Теоријски и типолошки круг расправе завршићемо мишљењем В. Жмегача који као суштински важно истиче:

„Модерност се показује као тежња аутора да схвати роман као жанр неограничених могућности”.⁵

1. СТРУЈНО КОЛО ЖИВОТА

(О процесу иновације)

Пасионирани проучаваоци су забиљежили да је у југословенским књижевностима од 1945. до 1961. године објављено преко 400 жанровски разноврсних романа, те није никакво чудо што им је тада и доцније посвећивана енормна пажња, било у оквирима развоја појединих националних књижевности, било у оквирима најшире схваћеног књижевног и културног живота. Управо стога је шеста деценија XX вијека и названа „временом романа”, јер су се на почетку и на крају те деценије догодиле двије значајне развојне прекретнице. Захваљујући релативно високим умјетничким дометима, прекретничку улогу остварили су романи Владана Деснице *Зимско љетовање* (1950), Михаила Лалића *Свадба* (1950), Добрице Ћосића *Далеко је сунце* (1951) и Оскара Давича *Песма* (1952), док су у другој много израженији естетски валери, а такву улогу имали су романи Цирила Космача *Balada o tronbeti in oblaku* (1956), В. Деснице *Прољећа Ивана Галеба (Ире прољећа и смрти)*, 1957, и Михаила Лалића *Лелејска јора* (прва верзија 1957).⁶ У деценијама које слиједе до краја вијека

⁵ Веома су различити критеријуми по којима типолози романа класификују поједина дјела. Евидентно је, међутим, да неки од проучавалаца више пажње посвећују парадигматици, а неки више синтагматици. Најзанимљивије су, по нашем мишљењу, тродјелне и вишедјелне класификације које су понудили Гинтер Милер, Волфганг Кајзер, Едвин Мјур, Михаил М. Бахтин, Александар Флакер, Нортроп Фрај, Станко Ласић и Радован Вучковић, између осталих.

⁶ У монографији *Модели српској романа 1945–1955* (1996) Милош Ђорђевић је посебно анализирао следеће романе посвећене рату и револуцији: Ч. Миндеровић *Облаци над Таром* (1947), Д. Симић *Корак* (1947), О. Бихали Мерин *Довиђења у октобру* (1947) и В. Обреновић-Делибашић *Кроз ничију земљу* (1948).

Вриједне пажње су и следеће књиге: Милош И. Бандић *Време романа* (1963), Гајо Пелеш *Поетика сувременој југославенској романа 1945–1961* (1966), Предраг Палавестра *Послератна српска књижевност 1945–1970* (1972), Станко Кораћ *Хрватски роман између два рата* (1972) и *Српски роман између два рата 1918–1941* (1982).

такве су прекретнице представљали репрезентативни романи Мирослава Крлеже, Бошка Петровића, Меше Селимовића, Ранка Маринковића и Александра Тишме, с једне, као и романи Милорада Павића, Миодрага Булатовића, Борислава Пекића и Данила Киша, с друге стране. Успут ваља подсјетити и на луцидно мишљење Т. С. Елиота да често развој одређене националне књижевности не тече увијек кроз дјела најеминентнијих стваралаца, што неминовно захтијева додатну аналитичку експертизу.

Прва деценија „времена романа” обиљежена је жестоким сукобом реалиста (који махом заступају естетски монизам) и модерниста (који махом заступају естетски плурализам), што ће недуго потом бити превазиђено поступцима који примјењују тзв. „интегрални реалисти”, елаборирајући истовремено и теме реалности и теме фантастике. О томе занимљиво пише естетичар Георги Старделов у књизи *Изморена авангарда (биће и време)*, 2000, нарочито у првом дијелу књиге – „Големи књижевни спорови и конфронтацији” (стр. 7–32). Истим поводом огласио се специјалистичком студијом *Роман* Јанко Кос (1983). У огледу „Vrednost in nevrednost romana” Кос указује на процесе иновације и модернизације ове књижевне врсте и њених бројних жанрова као на нерјешиву естетичку и поетичку апорију, која у подједнакој мјери подразумејева садржинско и формално превазилажење примијењених стваралачких проседеа, без обзира на то у којој су мјери они иновирани или модернизовани:

„Тако је данашњи роман še zmeraj razpet med oba pola – med tradicionalno realistično-naturalistično obliko, ki ni dovolj estetska, da bi bila zares umetniška, in moderno, ki je po svoj umetniškosti še zmeraj nerazvidna, pogosto pa tudi ne dovolj dosledna in dokončna, da bi lahko odločila v starem sporu o vrednosti ili nevrednosti romanov”.⁷

⁷ Деценију раније истовјетна становишта бранио је и романијер Димитар Солев у књизи *Македонско литературно творештво* (1972). У одјељку „Моите преокупацији во романот” веома концизно је дефинисао основне интенције модерног романа.

„Новиот роман не уриваше заради уривања, туку – од потребата за растење. Тој го превозможна поимот на механичкото време, но го освои – на психолошкото. Тој ја поттурна екстензивната композиција, но ја крена интензивната. То ја редуцира дескрипцијата, но ја подразбра контемплацијата. Тој го ревидира текстот, но го препостави поттекстот. Новиот роман, како и сè навистина ново, само се сообрази кон новите услови за животот, кои се рефлектираа во подруг сензибилитет на човекот. Впрочем, тоа би го сторило и сè друго, што не сака да остане само со своето минато. Тој процес, од друга страна, не е ни престанат – тој не може да престане.

Работата е во тоа да се сфати: не само моментот за уривањето, туку и моментот за градењето” (стр. 144–145), чиме је потврдио познату ничеанску идеју о истовременом грађењу и рушењу цивилизацијских културних вриједности, па и умјетничких.

Чињеница да су неки од ових романа (махом почетних) генолошки дефинисани као и *ујџојџијски*, *џолифони* или *конџирајункџи-романи* сâма по себи доказује да се стваралачка даровитост реализује наизмјеничном или истовременом употребом три врсте прозе: *функцијске* (са заплетом и расплетом), *фикцијске* (у којој доминира слобода асоцијација) и *факцијске* (у којој су интерферирана оба претходна стваралачка поступка).⁸

Три поетска романа могу се генолошки дефинисати као *романи-личносџи* и *романи-доџађања*. Бројни ликови у њима су отјелотворени према „хоризонту очекивања”, што ће рећи више као *дајџосџи* него као *моџућносџи*. Немали број ограничења у ратном роману превазилажен је најчешће уз помоћ „језичке фантазије”, употребом скривених ризница језика, с једне, као и иновирањем основних парадигматских и синтагматских оса, с друге стране, без обзира на то да ли се животне судбине и снови саопштавају линеарним или алинеарним приповиједањем, да ли у виду ретроспекција, интроспекција или проспекција, што је сâмо по себи представљало елеменат иновације. У покушају да створе неки виши и трајнији свијет артефаката романсијери се ослањају колико на опис реалија толико и на опис идеалија, о чему је занимљиво свједочанство оставио Десница у сажетом пасусу:

„Нема сумње, умјетничким књижевним дјелом не управља сâм писац ни издалека онако слободно и неограничено како се то вулгарно замишља. Радећи овако, из ризнице наталожених искустава, сазнања, интуиција, ми своје фантазијско стварање осећамо не као рад инвенције, него готово као акт меморије; не као измишљање, већ готово као присјећање реалне, историјски доживљене стварности. И зато при том не осјећамо никаква труда око, измишљања, већ једино труд око формулирања и обликовања – управо онако као што бисмо осјетили кад бисмо описивали неки сасвим реално доживљени догађај, у сасвим конкретним реалним односима” (*Сабрана дјела*, књ. IV, стр. 103).⁹

⁸ Сумарне прегледе поратног македонског романа објавили су: Вецко Домазетовски *Струкиџурајџа на македонскиоџи роман 1952–1962* (1980), Христо Георгијевски *Македонскиоџи роман 1952–1982* (1983) и Милорад Јеврић *Македонски роман о рајџу и револуцији* (1989). Упутно је видјети и монографију Јована Деретића *Српски роман 1800–1950* (1981).

⁹ О томе смо опширније писали у одјељку „Предности полифонијског романа (Скривене поруке *Зимско љеџовања*)”, објављеном у естетичкој и поетолошкој монографији *По сунчаном сајџу (Поџиџика и еџеџиџика Владана Деснице)*, Нови Сад – Бања Лука, 2007, стр. 105–137. *Зимско љеџовање* су непринципијелно и жестоко критиковали: Јожа Хорват, Марин Франичевић, Иван Дончевић, Живко Јеличић, Петар Џацић и други. Док су афирмативно о њему писали: Маријан Матковић, Александар

Надаље, Десница, Ђосић и Селимовић иновирају почетне романе тако што доводе у релативно нов однос низове локалних и универзалних умјетничких истина, прецизније речено што на иновантан начин укрштају индивидуалну и колективну визију свијета. Овладавши умијећем приповиједања, као „мајстори-приповједачи”, они се супротстављају обезличењу романа као интегралне форме, укидању епских субјеката и преиначењу древне приче, остајући у вишеструкој улози (као учесници, свједоци и интерпретатори ратних збивања, поуздани тумачи сложених егзистенцијалних, етичких и умјетничких процеса). Том стваралачком досљедношћу правдамо и поступак „уланчавања прича”, понекад веома разнородно конципираних, као и употребу мозаичне композиције која свједочи о особеностима конструкционе и композиционе схеме, без обзира на то да ли је априорно или апостериорно изабрана. Није случајно, у том контексту посматрано, ни то што су сва три романа дводјелно компонована: *Зимско љејовање* садржи 35 глава – први дио стр. 37–175, а други дио стр. 175–211; *Далеко је сунце* садржи 41 главу: први дио стр. 7–139, а други дио стр. 139–266; док *Мајла и мјесечина* садржи само 8 глава: први дио стр. 5–89, а други дио стр. 90–150.

Без обзира на то да ли се ради о Горском Котару (у првом), Поморављу (у другом) или Посавини (у трећем роману), доминантан слој реалних и лако препознатљивих догађаја пројектован је у спрези са латентним збивањима, тако да осим традиционалног слоја ове романе карактерише и флуидни слој, мада у знатно мањој мјери. Паноптикумом збивања, страдања и нових открића (епифанија) у највећој мјери се постиже обогаћивање „унутрашњег профила”, на шта без посредника указују и реторике наслова као глобални симболи (*љејовање, сунце, мајла и мјесечина*).¹⁰

Поједини ликови или групе ликова сукобљени су на више планова: националном, друштвеном, породичном и индивидуалном. Најилустративнији су сукоби које бисмо назвали цивилизацијским: сукоб села

Тишма, Златко Павлетић, Милош И. Бандић, Радомир Константиновић, Зоран Гавриловић, а касније још и Станко Кораћ, Радивоје Микић, Слободан Калезић, Душан Рапо, Тања Поповић, аутор ових редова и други.

¹⁰ Занимљиво је пратити и развој теорије и типологије романа анализирањем књига Перси Лабока *Умјетносћ романа* (1921), Е. М. Форстера *Асијектски романа* (1927), Франца Штанцла *Тийичне форме романа* (1981), М. М. Бахтина *О роману* (1989), односно Ђерђа Лукача *Теорија романа* (1920), В. Кожимова *Порекло романа*, В. Н. Кутејшчикове *Роман Лајинске Америке у XX веку*, Р. М. Албереса *Историја модерног романа* (1967), као и избор текстова *Zur Poetik des Romans* (Darmstadt, 1969), који је саставио Фолкер Клоц.

и града, вјерски сукоби двају модела културе (словенског и романског); идеолошки и психолошки сукоби. Они се исказују сходно филозофији региона у коме су формирани и носе све ознаке етничке припадности патријархалном моделу културе (Ићан, Гвозден, Јован). Користећи неријетко ризницу језичког наслеђа као врсту пословичног или мудроносног говора, романсијери обогаћују структуру романа пословичном или мудроносном прозом. Навешћемо неколико примјера употребе апофегми или логија: „Волио је да има пред собом нешто стварно, видљиво, опипљиво, чулима доступно, нешто што подстиче уобразиљу” (*Зимско љетовање*, стр. 108); „И највеће радости у рату су краткотрајне. Крате их они који гину непрекидно и неочекивано” (*Далеко је сунце*, стр. 360), и „И то је личило на судбину, није смио ни да се буни ни да је избјегне” (*Мајла и мјесечина*, стр. 6–7).¹¹

Тумачење и разумијевање бројних литерарних вриједности анализираних романа увелико олакшавају монографије Десничиним, Ћосићевом и Селимовићевом дјелу, потом избори критичких текстова и зборници радова, као и ауторски коментари сâмих романсијера, будући да су они истовремено и врсни критичари (њихови су прилози објављивани у једном или више томова као посебна издања). Судећи по афирмативним судовима и мишљењима, у овом раду могло би се погрешно закључити да су романи *Зимско љетовање*, *Далеко је сунце* и *Мајла и мјесечина*, као прекретнички, прихваћени од дана објављивања. Међутим, сасвим је обрнуто. Они су истовремено и хваљени и оспоравани тако да су сва три романсијера била принуђена да објашњавају почетне стваралачке интенције, особито у оним случајевима када су маштовито „изневеравали” хоризонте очекивања, у чему су им суд времена и суд критике дали за право. У том смислу илустративан је Десничин критички интониран оглед „О једном граду и о једној књизи” (1950, 1954), посвећен одбрани умјетничке аутономије и вредностама романсијерског првијенца, те би овај оглед неминовно требало објављивати уз *Зимско љетова-*

¹¹ Готово да је непотребно спомињати да су романи неуједначено остварени и да се у њима често осећају инспиративне осјеке. Афирмативне оцјене у овом раду првенствено се односе на најуспјелије цјелине. У *Зимском љетовању* такве су: III, XIV, XVIII, XXIV и XXXIII глава; у *Далеко је сунце*: 7, 8, 11, 14, 15, 17, 22, 23, 26, 31, 32, 36. и 40. глава; у *Мајли и мјесечини* такве су: 1, 3, 4, 5. и 7. глава. О трагичном осјећању живота („празнини бића”) свједоче бројне реченице које имају издигнуто значење и посебан статус у тексту („Смрт испреврће све, умањи кривицу, ослободи мртвог и оптужи друге”, на примјер).

ње као неотуђиви дио (предговор или поговор).¹² Константну тежњу ка иновирању пјевања и мишљења у најширим оквирима узето, сажето је дефинисао Станко Кораћ закључивши:

„А тражење битног одувијек је био знак велике мудрости и велике умјетности. То је знак и велике културе и велике умјетности” (стр. 31).

2. ПРЕЧУДНО ОГЛЕДАЛО СВИЈЕТА (о *процесу модернизације*)

На процес *иновације* романа, уопштено говорећи, може се гледати као на превасходно садржинско обogaћивање разнородних приповиједних планова, док се на процес *модернизације* може гледати као на превасходно формално обogaћивање и усавршавање нових стваралачких проседеа, док су оба процеса примјењивана тек у процесу *трансформације*. Саморазумљиво полазиште представља чињеница да је процес *модернизације* у свему надређен процесу *иновације* и *трансформације*, што се може илустровати примјеном ригорозног вредновања и превредновања три романа: *Песма* Оскара Давича (1952) *Две Марије* Славка Јаневског (1956) и *Балада о њуби и облаку* Цирила Космача (1956). Они припадају жанру *јоејској романа*, а издвајају се од осталих врста и жанрова високим књижевноестетским валерима.

Нова романескна структура остварена је захваљујући новој употреби језика. У њој је конкретна енергија потиснута у корист латентне; процес екстензификације приповиједања замијењен је процесом интензификације; макропројекција је уступила мјесто микропројекцији у реалном и имагинарном свијету; а импресија је уступила мјесто експресији (специфичној сугестивности израза). Таква априорна естетичка и поетичка одређења трију романсијера омогућила су Христу Георгијевском да у књизи *Две Марије Славка Јаневској* (1982) закључи: „Модерни роман покреће границе израза и значења; он је произашао из сложених истраживања форме, моралног и интелектуалног ангажмана писа-

¹² Генолози још увијек нијесу начисто са тим да ли је проза *Мајла* и *мјесечина* повијест или роман? Према искуству које смо стекли одвајајући *повијести* Г. Гарсије Маркеса (*Охараска*, *Пуковнику нема ко да њише*, *Хроника најављене смрти* и *Сећање на моје њужне курве*) од романа (*Зла коб*, *Сјо јодина самоће*, *Јесен њиријарха*, *Љубав у доба колере*, *Генерал у свом лавиринџу* и *О љубави и дружим демонима*), најисправније би било закључити да се анализирана Селимовићева наративна проза налази у граничном подручју између *повијести* и романа, те да тој сложеној генолошкој проблематици треба посветити исцрпан и систематичан теоријски оглед.

ца. Животна и умјетничка искуства модерних романсијера повезана су с темама филозофије, социологије, антропологије. У разуђеном и симболичном тексту њихових романа ове теме нијесу поједностављене нити олако преузете” (стр. 56).

Деценију и по раније Гајо Пелеш, врстан познавалац белетристичке продукције и релевантне теоријске литературе, у књизи *Поетика сувременој југословенској романа (1945–1961)*, 1966, дефинише једну од средишних идеографских и парадигматских оса *јоејској романа*, тврдећи да се он развијао „у оквирима поетизма и есејизма” (стр. 19). Поступак *јоејизације* подразумијева подизање књижевно-естетског нивоа, уношењем нових валера, као и сажимање радње путем ефектне, иновантне и функционалне литераризације, лишене било какве патетике и намерно тражених литерарних ефеката. Поступак *есејизације* подразумијева вишестрану актуелизацију домета егзистенцијалистичког (Ками, Сартр), а доцније и „новог романа” (А. Роб-Грије, Н. Сарот). Преоријентацијом од општег ка индивидуалној психологији, а на темељима искустава романа тока свијести из прве половине XX вијека, неминовно је дошло до преоријентације од интегралне визије ка парцијалној визији свијета.

Само по себи се разумије да је промјена егзистенцијалне визије непосредно узроковала промјену стваралачке визије. Захваљујући појави нових, експерименталних дјела, све више пажње романсијери посвећују *ендојојизи* (бити у стварима), а све мање *ејзојојизи* (бити изван ствари). Читав процес *модернизације* романа убрзан је веома динамичном појавом нових идеографских покрета (од феноменологије преко структурализма, до постмодернизма), као и низом нових теоријских приступа (од социологије романа, преко теорије рецепције до деконструкције). Стога нам се не чини претјеривањем уколико тврдимо да је *јоејски роман* прије био намијењен будућности него прошлости или садашњости, особито уколико имамо у виду будућу белетристичку продукцију *фантастичној, чудесној и маијској* реализма.

На тај убрзани и комплексни развој модерног романа мислио је Бил Редингс када је у одјељку књиге *Introducing Lyotard* (1991), у одјељку „Постмодерне фигуре историје: анахронизам и несећање”, резолутно закључио: „Модернизам предочава строге поделе и бинарне опозиције. Са једне стране садашњост, модерност, моменат (временски простор) прегледа, истраживања и писања, сигуран у својој самопрезентацији управо зато што је модерно; на другој страни прошлост, историја која се препушта погледу модерности. Постмодерност није само прева-

зилажење модерности, већ и разбијање поделе које утемељује и осигурава модерност изнад и насупрот прошлости”.¹³

„Строге поделе” или „бинарне опозиције” лако је препознати уколико сучелимо познате бинарне опоненте: традиционално-модерно и модерно-постмодерно, будући да повезну нит у њима (*Bindenmaterial*) чини категорија *модерно*, којом ћемо овом приликом обухватити три генетичке категорије романа, с обзиром на то да се оне међусобно могу тумачити као комплементарне: *йоеџски*, *грамски* и *асоцијативно-монолошки роман*, јер су оне у свему примјењиве на структуру *Песме*, *Две Марије* и *Баладе о џруби и облаку*. Њима доминира мозаична конструкција и композициона схема, која указује на значај формалистички схваћене „отежалe форме” и „заумног језика”, при чему је у први план истакнута *инџросџекција* (посвећена психологизму), док је у други план потиснута *реџросџекција* (посвећена реализму).

Структурна сложеност Давичове *Песме* свједочи о постојању априорно одабране конструкционе и композиционе схеме, али она истовремено свједочи и о теорији спонтаности, будући да је велики дио романа урађен поступком веома сложене асоцијативности. Романи ријетко када губе занимљивост, актуелност, драматичност и ангажованост казивања, што практично значи да су рађени неопходном стваралачком дисциплином и да су у потпуни склад доведене *функцијска* и *фикцијска џроза*. Тај поступак је најчешће примјењиван приликом интензификације епских ликова, бинарно сучељених: Мића – Вековић, Мића – Ана, Мића – Жика, Ана – Вековић, Мића – Ђорђе и Петар, Саша – Клаус и Вековић – Клаус. Самодисциплина и досљедност у остваривању априорно одабране мозаичне схеме довела је сама по себи до видног уједначавања свих сегмената романа (са ријетким изузецима који су захтијевали сажимање).¹⁴ Предности *Песме* нарочито долазе до изражаја у поређењу са

¹³ Бројне аспекте теорије и типологије романа анализирали смо у књизи студија и огледа *Тумачења савременог романа* (Загреб, 1976), којом су обухваћена дјела сљедећих аутора: М. Лалића, С. Јаневског, О. Давича, М. Црњанског, В. Зупана, Д. Рупла, Л. Ковачича, П. Божича, П. Зидара, В. Малеског, Н. Јовићевића и Б. Шћепановића. Посебну пажњу скрећемо читаоцу на студије: „Поетика романа Михаила Лалића” (стр. 9–39) и „Мит, простор и време у роману Славка Јаневског” (стр. 41–77), као и на оглед „Поетски роман о револуцији” (стр. 79–99) који су послужили као претекст овом раду.

¹⁴ Давичов роман-првијенац подијељен је у двије цјелине: I глава „ПЕСМА” (стр. 11–112, састављена од 11 одељака) и II глава „НЕДЕЉНИ ДАН” (стр. 135–454, састављена од преосталих 35 одјељака). Најуспјелије су цјелине: 3, 21, 26, 29, 34, 40, 43, 44, 45 и 46, при чему се посљедња четири одјељка могу третирати као ефектно и згуснуто

истоврсним романима какви су: Лалићева *Свадба* (1950), Ђопићев *Пролом* (1952) и Вуковићево *Мриво Дубоко* (1959).¹⁵

Као изразити полиграф, Давичо у *Песми* користи искуства више умјетности: књижевне, ликовне, музичке и филмске, што се нарочитом снагом показује приликом фрагментације интегралне и интеграције фрагментарне прозе, потом употребом поступка визуелизације (махом визуелних и поетских слика), као и поступка *есејизације* (употребом менталних и синестетичких слика). Давичо, Јаневски и Космач су више ослоњени на машту него на емпирију, на шта упућују врсте вјештина и знања којима аутори располажу („Машта је јака као стварност”, каже Давичо).¹⁶

Маштовито и сукцесивно ткање романа осјећа се посебно у сегментима посвећеним филозофији природе и начину портретизације ликовна, карактера и типова чиме се успостављају нове међутекстовне релације – између логографије (сликања језиком) и пиктографије (језиковања сликом):

„Главе дојола осветљене сјоном ламјом од мајолике с ниским ѿерјаменјским абажуром на коме су сјилизованом ѿучином ѿловиле мале каравеле ѿод неким ѿосјкојерниковски луцидним и ѿрошћеним сводом са звездама рационално ѿрујисаним у лојична сазвежђа, Вековић је ѿисао своје Писмо друговима и, ѿишући ѿа, он би ѿовремено засјтењао и уздахнуо. Од сурово беле свейлосји шјо се расија ѿо десној ѿоловини ѿејових снажних леђа ојрнујих ѿлишаним кајујом боје нејреврелој морској дувана, од шје свейлосји шјо се крунила ѿо црвеном ѿошљуку, ѿо седом

финале романа, који би се, додатно, могао дефинисати као *роман-ѿоема*, будући да су у ѿему надахнуто испреплетени лирски и епски, па чак и драмски слојеви.

¹⁵ У монографију *Модерни роман XX века* (2005) Р. Вучковић је уврстио сљедеће српске романсијере: И. Андрића, С. Басару, М. Булатовића, О. Давича, В. Десницу, Д. Киша, Р. Константиновића, М. Лалића, М. Павића, Б. Пекића, Р. Петровића, М. Селимовића, Б. Станковића, Д. Ђосића и М. Црњанског. Занимљива је анализа критеријума избора које је експлицитно и имплицитно препоручивао монограф, будући да је истовремено морао водити рачуна о досадашњим књижевно-историјским скалама вриједности, као и о сопственом укусу, који је понекад у складу а понекад у нескладу са општеувојеним класификацијама.

¹⁶ Мислимо при томе на двије Давичове књиге критичких расправа које су изазвале жучне реакције а које могу да послуже и као ваљане „шифре тумачења”. Прва је *Поезија и ојшори* (1952), а друга *Ријуали умирања језика* (1974) у којој аутор пише: „Требало би измислити један нови, друкчији језик да би се објаснили. Али сваку од речи тога језика могао би да разуме само онај који је доживео оно што се каже. Онај који није, не би разумео. Друкчији је језик живота. Његове се речи схватају и провера увек није потребна, постоји поређење, сличност” (стр. 265). Упутно је видјети и петотомне *Пишчеве зайисе* Д. Ђосића који обухватају период од 1951. до 1998. године.

мекокосом темену и кошчајом њрофилу, десна се сїрана њеїове масивне їлаве чинила набрекла као да се расїаоче, раиичїава и оїииче їод ударцем ове їахуљасїе, свеїле белине, док му је лева сїрана осїајала сїиснуїа у шаци сенке, мања но шїо је, зїрчена, оїрезна и невидљива”.

На међусобну сродност трију романа указују бројни стилски, језички, тематски, мотивски и технички паралелизми. Неки од њих се могу објаснити теоријским постулатима о интертекстуалним релацијама (подстицајима, дотицајима и утицајима), као што је случај са *Песмом* и *Две Марије*, док се други не могу тако једноставно објаснити (као што је случај са *Две Марије* и *Баладом о їруби и облаку*), јер су оба романа настајала истовремено, те је, очигледно, ријеч о стваралачким коинциденцијама. Такав закључак може се примијенити и када је у питању реторика наслова која такође одаје поступке *їоеїизације* и *есеїзације*. Глобални симбол *їјесма* може се истовремено односити на: а) неостварене животне идеале, б) трагично осјећање живота и в) спој етичких и естетичких начела, јер се једначе суштински важне егзистенцијалне и умјетничке истине („Песма је сваки пут одговор нечовештву. И кад се не чује”, пише Давичо). Глобални симбол *двије Марије* указује на: а) проблем вјечне женствености, б) потом на двије врсте виђења живота – идеализацију и банализацију, в) као и губљење јунака у бројним животним дихотомијама (обилежених видно окупацијом и отпором непријатељу као смислом постојања). Глобални симболи *їїруба* и *облак* могу се такође вишестрано тумачити и разумијевати: а) као спој реалног и иреалног, при чему први симбол служи као обилежје планетарне, а други космичке визије, б) потом као спој двају времена и простора односно као *хроноїої*, као и в) доступних и недоступних искустава и сазнања, од којих су нека поуздана (провјерљива), а нека непоуздана (непровјерљива).

Грађен поступком психоанализе и самоанализе, роман *Две Марије* С. Јаневског знатно је сажетији и метафоричнији, особито када се ради о „граничним ситуацијама”, траумама, непредвидивим ломовима и трансформацијама личности, у зависности од океаније спољних и интимних догађаја, доживљаја и открића. Основни циљ ствараоца је да покаже двоструку инерцију живота: маргинализацију хирурга Николе, сувишног јунака и губитника, и његову трансформацију – повратак у средишне токове живота жртвовањем за друге. На то сџм јунак указује у виду коментара: „Бол ме враћа у стварност, у живот, у постојање”. Драмски интензитет роман добија у сценама у којима су сучељени ликови, људи различите животне, идеолошке и професионалне оријентације (на једном полу је прва, а на другом полу друга Марија; на једном полу је гу-

битник Никола, а на другом хедонист Симеон, који ће двије године доцније постати главни еписки јунак новог романа – *Месечар*).¹⁷

Јаневски је писац разуђене језичке фантазије. У многим родовима, врстама и жанровима он је несумњиво допринио развоју македонског језика и књижевности, показујући се у том погледу као истински родоначелник. То се може лако доказати анализом интенционалног и лингвистичког лука *Две Марије* која показује пишчеве језичке способности:

„Сеќавањето капеше тихо и равномерно. Ги истиснуваше од канали-те на свеста, капка по капка, продуваните денови. Капките се леја една во друга и образуваа матна баричка. Од неа како претчувство изронува-ше неговата судбина. Знаеше уште толку дека многу од сето тоа не сваќа и мислеше, сè може да се сфати само еднаш, во оној миг кога ќе преста-не да се сфаќа, кога ќе се заколе смеата, еднаш кога времето ќе се замрзне на својот пат и ќе остане скаменето како споменик на човековото несфаќање. Не знаеше и не се бореше да знае сонува ли или повторно дожи-вува или сега за првпат влегува во оној настан што можеби еднаш го до-живеал само како мисла, како колевливост, како туѓ настан, што расне во асоцијации на сетилата – од линија или звук или мирис, или од сè за-едно, и стои како недогледен пламенен столб забучан во темнината. Ка-ко усвитен нож” (стр. 14).¹⁸

Егземпларно обogaћивање поетског, драмског и монолошко-асоција-тивног романа показује Космачево дјело сложене структуре *Balada o trobenti in oblaku* (1956). Он је у мањој мјери поетизован, док је у већој мје-ри есејизиран стога што не постоји само стваралачки субјект ван дјела него и стваралачки субјект у дјелу као аукторијални наратор (то је пи-сац Петер Мајцен). Роман дјелује као недовршена литерарна симфони-

¹⁷ Јаневски је од замишљене трилогије написао само два романа: *Две Марије* (1956) и *Месечар* (1958). Прву трилогију остварио је тек са *Миракулима ѓрозоморе* (1984) коју чине: *Лејиони светио Адофониса*, *Псеће расјеће* и *Чекајући кују*. Заједно са још шест ро-мана: *Тврдоглави*, *Девеј Керубинових векова*, *Чудојтворци*, *Коншиненји Кукулино*, *Де-јонија* и *Рулеј са седам бројки*, као и једном збирком приповједака – *Оморине* – она чини декалогију *Кукулински циклус*, о којој је монографију написао Георги Старделов – *Керубиново илеме* (2000). Видјети и нашу двотомну монографију *Поетика Славка Јаневског*, I-II (1989). Први том је посвећен теорији поезије и новеле (стр. 248), а други теорији романа (стр. 248).

¹⁸ Као родоначелник, Јаневски је творац: првог романа у македонској књижевност-и (*Село иза седам јасенова*), првог психолошког романа (*Две Марије*), првог фантастичног романа (*Лејиони светио Адофониса*), првог ерудитног романа (*Девеј Керуби-нових векова*), првог алегориског романа (*Чекајући кују*), првог футуролошког романа (*Рулеј са седам бројки*) и првог еколошког романа (*Дејонија*).

ја која се формира пред очима рецепијента, тако да су напоредно саопштени сегменти којима се показује „дух који ствара” и „душа која пати”, да се послужимо познатом елиотовском дијадом. Поступком мајстора-приповједача, у особеној стваралачкој игри асоцијација и дисоцијација, писац преплиће слојеве поетског и есејизираниог романа. *Поетизација* се махом односи на позитивне јунаке, браниоце хуманистичких идеја и позитивних премиса патријархалног моралног кодекса (сељак Јернеј Темникар, његова жена Маријана и нијема дјевојка Змага Горјанец), којима су супротстављени негативни јунаци (Мартин Лужников и Пуста стреха), као носиоци принципа зла. *Поетизацијом* су обухваћене све врсте описа природе и хуманистичких емоција.

Петер Мајцен показује троструку зависност: најприје од друштвених и природних оквира у којима се одвија трагична епска радња (у простору Долењске, за вријеме Другог свјетског рата), затим од историјских збивања која имају документарну вриједност, као и од тек створене литерарне структуре која настаје и која, управо стога, дјелује незавршено, а велико је питање како ће, када ће и хоће ли уопште бити довршена. Мајцен вјешто преплиће круцијалне и маргиналне токове романа курзивно одвајајући онај сегмент до кога му је посебно стало као до приповједачког слоја са издигнутим значењем. Такво издвајање често је у служби *рâспре* (*neikos*) са познатим или *рâспре* са непознатим опонентом (*diatriba*), а јавља се без изузетка у виду ауторског коментара или наглашено есејизираних наративних прозе:

...”*Kajpak, kajpak, svet še ni ves raven in gladek, svakdanje življenje je še zmeraj nesvakdanje burno in pisano, junaško in strahopetno, bridko in sladko – toda človek se kljub temu, in nemara tudi zaradi tega, le rad premakna nekam drugam; tudi v fantastiko, čeprav mu včasih šele tam prav vzdrgeta in zledeni srce, za kaj fantastika je čudno, čudno in prečudno zrcalo, ki pa kljub svemu ne kaže in ne more pokazati nič drugega kakor prepesnjeno podobo našega lastnega zunanjega in notranjega sveta... O, tudi tukaj ima dialektika svoje prste vmes! Ne uideš ji! Pravopis pravi, da je to metoda spoznavanja razvojnih pojavov v naravi kot rezultata nasproti in odnosov. Ta opredelitev me nekoliko jezi, ker za rezultat niso našli slovenske besede, prav posebno pa me jezi, kadar je rezultat človek. A kaj bi! Tako je. In tudi če dialektike ne poznaš in ne priznaš, ostaneš pojav v naravi, ki ga dialektika peha med nasprotji in odnosi – in rezultat tistega pehanja si ti”* (стр. 16–17).¹⁹

¹⁹ У овом раду користили смо издања романа на словеначком језику – *Balada o trobenti in oblaku* („Mladinska knjiga”, Ljubljana, 1970), објављено у оквиру едиције *Izbrano delo* (као књ. II), а потом и издања на српскохрватском језику – *Balaga o ĩrubu*

Ауторски коментари увелико олакшавају тумачење и разумијевање Космачевог романа у теоријској равни, јер садрже бројна поетолошка и естетичка опредјељења, неопходна у свакој врсти расправе о пищевој филозофији и психологији стварања. Тако, на примјер, писац тврди да је фантастика чудно и пречудно огледало које не може ништа друго до ли да да̑ препјевану слику нашег спољашњег и унутрашњег свијета.²⁰ Имајући у виду дијалектику живљења, мишљења и стварања, Космач истиче драматичку људског трагања за апсолутним смислом, као и чињеницу да суштина нашег бића пребива у приповиједању (језику, говору, мишљењу):

Скоро да бисмо мо̑ли рећи да је човек на свиџу само за̑ио да доживи своју ѝричу.

3. ОСТВАРИВАЊЕ МОЋНЕ СИНТЕЗЕ

(О ѝроцесу ѝтрансформације)

Од три наведене категорије које су несумњиво помагале усавршавању романа и његовом удјелу у општем књижевном развоју – најмање пажње је посвећено *радикализацији*. Она је најчешће тумачена као процес који омогућава највећи степен деструкције конструкционе и композиционе схеме романа, какав нуде ријетка аутентична дјела (попут Кафкиних, на примјер). Временом је *радикализација* тумачена у много ширим и не тако ригорозним оквирима, на шта упућује прилог Јожета Погачника „Андрићева радикализација традиције романа”, у коме аутор више расправља о појавама и привидима *модернизације* него *радикализације* романа (док би по нашем мишљењу код Андрића могло бити ријечи само о процесу *иновације*). О књижевном развоју, па и развоју романа, занимљиво пише Волфганг Кајзер (*Криза модерног романа*, 1954), Умберто Еко (*Ошворено дјело*, 1965), Ренато Пођоли (*Теорија авангардне уметности*, 1975) и Франц Штанцел (*Типичне форме романа*, 1981).

У огледима „Карактеристике романа са ратном тематиком” (1979), револуција као инспирација савременог југословенског романа (1979) и

и облаку („Матица српска”, Нови Сад, 1981), у преводу Милорада Живанчевића, објављено у оквиру едиције „Словеначка књижевност”, књ. 21. Најуспјелије цјелине романа су: III, IV, V, VII, IX и X, што износи више од половине укупног текста.

²⁰ Три анализирана романа, због начина фрагментације, мозаичне композиције и драмског интензитета, веома су прикладна за позоришну, телевизијску и филмску адаптацију. Када је у питању трећи роман споменућемо драматизацију *Kosmačeva balada o trobenti i oblaku* коју је издао „Prosvetni servis”, Ljubljana, 1963, стр. 48, као 41. књигу едиције „Umetnost – Kultura”.

„Могућности иновације романа са ратном тематиком” (1980), подробно смо анализирали категорију *рајини роман*. Он је, прије свега осталог, у овом раду посвећен догађајним и асоцијативним низовима који су се одвијали током Другог свјетског рата (1941–1945), потом опису националних, идеолошких и вјерских сукоба (грађанском рату), новонасталим сударима ратних искустава, сазнања и открића (револуцији), ослобађању од страних окупатора (италијанских, њемачких, бугарских) и домаћих издајника (усташа, четника, балиста, белогардејаца, фолксдојчера и других квислинга), због чега је веома заступљена тема Народноослободилачке борбе.

Очевидно, свака врста расправе о *рајинном роману* неминовно води у сферу релацијске теорије, јер су паралелно са естетским разматрањима укључени још и историјски, филозофски, социолошки, антрополошки, етички и политички аспекти. Данас су неки од ових аспеката доведени у сумњу преиначавањем многих историјских и идеолошких истина, од којих непосредно зависе и артефакти, тако да може доћи, хипотетично говорећи, до радикалне промјене парадигми, а то неминовно мора довести до промјене односа продукционог и, нарочито, рецептивног модела. Ми, међутим, у овом раду остајемо у оквирима естетичких, поетичких и критичких вредновања као и теоријских уопштавања, што ће рећи при оној методологији проучавања феномена и ноумена, рјешивих проблема и нерјешивих апорија које смо заступали у књижевној анализи током протеклих пет деценија.²¹

Априорно одабрана концепција рада не дозвољава ширење обухваћене тематике на однос *рајиној* и *антирајиној*, односно *ујшћој* и *антиујшћој* романа, али нам дозвољава да се укратко позабавимо сучељавањем афирмације и аутокритике револуције, као и анализом употребе релативно нових „обједињавајућих начела”, „контрасних естетика” и „контрасних поетика”, које су увелико условљавале трансформацију романа. У том погледу посебну пажњу заслужује бројни циклус романа посвећен *Голошћој одисеји* као драмском климаксу поратних збивања и својеврсном продужетку догађаја везаних за протекли рат и вријеме непосредно након њега.

Након консултовања релевантне теоријске литературе (радова Ђ. Лукача, Г. Милера, В. Кајзера, Е. Мјура, П. Лабока, Р. Печа, Х. Ортега и

²¹ Рад је први пут саопштен на научном скупу „Литература слободарских визија (Тема НОБ-а у југословенским књижевностима)”, који је организовала Црногорска академија наука и умјетности (Одјељење умјетности), у Подгорици, 29. октобра 2010. године. Радови са овог скупа биће објављени у посебном зборнику радова (2011).

Гасета, Ф. Алтхајма, Ф. Штанцела, Н. Фраја, Ј. А. Мелетинског, Р. Грима и А. Флакера) пажњу смо поклонили неким од судова и мишљења југословенских романсијера, како бисмо доказали кореспонденцију основних премиса експлицитне и иманентне поетике. Основна тенденција романсијера је да остваре онакав стваралачки идеал који бисмо назвали „моћном синтезом”. Она првенствено подразумејева спој етике и естетике, о чему Мирослав Крлежа каже: „Тајна умјетности јесте у томе што се под њеном копреном крије морално-интелектуална инспирација за све оне напоре који су човјека створили човјеком”.

Михаила Лалића првенствено интересује однос реализма и модернизма, будући да се ради о досљедном апологету не само критичког него и социјалног реализма као доминантне стилске формације у свакој етапи књижевног развоја. Увелико ослоњен на познату књигу Рожеа Гародија – *Реализам без обала*, Лалић је о том односу забиљежио:

„Савремени реализам, чијим се припадником сматрам, превазишао је ограничености социјалистичког реализма, с једне, и модернизма, с друге стране, и базира се на савременијим схватањима свијета и човјека у њему. Као што је маса само један од облика материје, као што је механичко кретање само један од облика кретања материје, тако је и видљива стварност само дио реалности у којој живимо, тако да су разум и рационално убјеђење дио покретачких снага човјека и људства” (1971).

Управо стога Лалић прижељкује *моћну синџезу*. Она омогућава настајање интегралне визије свијета, односно интегралне стваралачке визије, прецизније речено интегралног реализма као обухватне књижевне форме: „Литература је један облик синтезе свијести једног времена. У ту синтезу улазе сва сазнања етичка, политичка, филозофска. Мислим да та синтеза – нека есенција културе датог периода, на свој посебан начин утиче на доста широк круг активних људи времена”.²²

У још наглашенијем виду истовјетно становиште брани и Душан Ђуровић у теоријској равни, док у примијењеној равни настоји да оствари што разноврсније моделе романа (*Дукљанску земљу* као егзистенцијални, *Под ведрим небом* као социјални, *Мириш оскоруша* као роман критичке свијести, *Звезде над њланином* као ратни, а *Зов ливада* као полифони).²³ Средишну идеографску или парадигматску осу Ђуровић дефи-

²² Књигом *Михаило Лалић* (2004) обухваћене су и две раније објављене књиге: *Романи Михаила Лалића* (1974) и *Писање као судбина (Поетика Михаила Лалића)*, 1994, као и неколико касније објављених студија и огледа (1994–2004).

²³ Недавно смо објавили поетолошку монографију *Умеће њријоведања (Књижевно дело Душана Ђуровића)*, 2010, као и први избор *Књижевна кришика о Душану Ђу-*

нише као „моћну синтезу”. Под том категоријом он подразумејева идеалан спој имагинације, контемплације и инвенције. При томе он и даље остаје апологет критичког реализма као гаранта за остваривање „моћне синтезе” („Критички реализам је најпрогресивија вертикала не само у нашој књижевности него и у књижевности свих народа”). О односу двију реалности (постојеће и латентне) много толерантније пише Борис Вишински, залажући се за процес трансформације романа као споја реалистике и фантастике, односно за процесе поновног „зачаравања свијета”. О томе романсијер каже: „И само из тих дубина имагинарног свијета пред нас може да изрони на површину нова реалност, са свим појединостима, тако да чаробна игра стварања добија нов квалитет”.²⁴ У стваралачкој пракси ово опредељење је примијењено у низу романа (*Сенке и жеђ*, *Дуја*, *Лавина*, *Клисура*, *Тесно море*, *Круна од њеска* и *Бојумилово кршићење*). Из романа у роман Вишински је све више пажње поклањао фантастици, а све мање реалистичности, те се може сматрати једним не само од зачетника него и представника фантастичног романа у македонској књижевности.

Употребу „обједињавајућих начела”, „контрасних естетика” и „контрасних поетика” илустроваћемо Лалићевим романима *Лелејска јора* (1957, 1963) и *Хајка* (1960) и питорескним романом Б. Вишинског *Лавина* (1978), као примјерима интерференције реалистичког и фантастичног романа (а); а потом и Лалићевом *Рајном срећом* (1973) и Ђуровићевим *Мирисом оскоруша* (1972), као примјерима истовремене афирмације и деконструкције ратног романа, будући да су они великим бројем садржаних сегмената посвећени аутокритици револуције (б). У монографији *Романима Михаила Лалића* (1974), у одјељцима „Фантастика и реалност” и „Мит и трагизам”, показали смо пишево интересовање за фантастични реализам, тачније речено за фантастику, фантамазгорију и сомнабулно, потом за окултне појаве (привиђења, предсказања и наслу-

ровићу (2009). Неколико година раније приредили смо Ђуровићева *Изабрана дела* у шест томова („Пегаз”, Бијело Поље, 2004–2005): *Приповејке I*, *Приповејке II*, *Дукљанска земља*, *Под ведрим небом*, *Мирис оскоруша* и *Зов ливада* на преко 2000 штампаних страница.

²⁴ Видјети предговор *Изабраним делима* Бориса Вишинског у три тома „За односот на реалното и мистичното” („Наша книга”, Скопје, 1989), објављен у књизи I, стр. 5–29. Под називом *Древни брегови* у њој је објављена истоимена збирка приповедачке прозе, као и романсијерски првјенац *Сенки и жеђ* (стр. 308).

Занимљиво је напоменути да је *Лавина*, као и већи дио анализираних романа, веома уједначено остварено. Најуспјелије су креиране: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9 и 10: (укупно 8 од 10 глава). Дјела Вишинског су преведена на преко 30 свјетских језика.

ћивања), као и за „граничне ситуације” (агонична стања, халуцинантне представе, кошмарни снови, болесничке море, страх, мучење и стрес).²⁵

Веомо често се дешава да умјетничку фантастику Лалић поткрепљује експресијом позајмљеном из фолклорне имагинације, при чему користи разговорне облике предајне културе (бајку, басну, гатку, урок, клетву, итд.). Такав примјер представља реторика наслова *Лелејска јора*: „Иди ђаволе у Лелејску гору, изгуби се преко Неврат-брда, гдје звоно не звони, гдје коло не игра, гдје коњи не ржу, гдје пјетлови не пјевају, гдје се не оре, гдје се не копа, гдје дјевојке косе не чешљају. Нити кога да видиш, нити кога да чујеш, ником пут да не сметеш!” (стр. 133). Уједно Лалић открива нове скривнице природног и књижевног говора градећи неколико глобалних симбола и метафора, као што су: *Тијамајџ*, *Кнез ѿаме*, *Ђаво*, *Мајнејџ*, *Караконџа*, *Грабуља*, *Грабеж*, *Тройас*, *Хајка* итд. Највише инвенције у поновном „зачаравању свијета” романсијер је показао симболом *Неман*: „Понекад се појављивала Неман сама и гледала га трбухом, репом или канџама подигнуте шапе. Њене очи растурене по непрегледном тијелу и покретне, шкиљиле су и давале му знаке да је он дознао више него што жив човјек смије да дозна, па му зато неће бити дозвољено да се и даље шуња око тајни и забрањених ствари”.

Лалићу је у свему одговарао модел патријархалне културе, јер се у њему на више планова сукобљавају два глобална модела културе (Исток и Запад), два облика егзистенције (наративни и скриптивни) и два погледа на свијет (интегрални и парцијални), двије идеологије, итд. Све те врсте бинарних опозиција романсијер је инвентивно елаборирао као земаљски (Караталих – Црна срећа) и небески спрат (Дервишев конак). Употребљавајући нову врсту симболизације и метафоризације. Централну фигуру оностраног свијета представља увишестручени и удестостручени *Ђаво*, без обзира на то да ли се ради о *миџемама* (као продуктима фолклорне имагинације), *јоеџемама* (као продуктима умјетничке имагинације) и *миџојоемама* (као продуктима обје врсте имагинације истовремено).

Контрастне поетике осјећају се и приликом употребе особеног стила и језика којим се доприноси трагичној визији, али и процесу поетизације и литераризације, као што је то случај у опису Видрићеве смрти:

²⁵ Трагични исход у роману *Лавина*, по нашем мишљењу, вишестрано је прихваћив као катарза, након свих сизифовских покушаја Мартинових да у свијету реалистике и у свијету фантастике конструише, реконструише и рекапитулира прошла и савремена збивања, бројне дилеме и трагања: „Разбери, за да се живее мора да се страда”.

„Пушкомитраљез, који је дотле копао бразде између Шака и Лада, изненада промијени правац и забодје десет усијаних режњева у Видриће-ве груди. Из покиданих жила шикнуше млазеви крви у обасјани простор. Срце их тјера према сунцу, земља их привлачи себи – од њихових укрштених лукова оцрта се црвени жбун с високим летећим цвјетовима између сунца и снијега. То трепераво чудо потраја неколико тренутака. Видрић га видје изнад себе и запита се: откуд то, мени над гробом, та кишца цвијећа? ... Рука му испусти пиштољ, глава му клону на груди. Оста тако као да се замислио” (стр. 361).

На процес свјесно и вољно одабраних и примјењиваних „контрасних естетика” и „контрасних поетика” указује слојевити роман прозирне структуре *Лавина* Б. Вишинског, који представља природну и логичку симбиозу ратног романа (а) и романа са савременом тематиком (б). Двије врсте романа су на иновантан и инвентиван начин испреплетене и међусобно условљене, нарочито на раскршћима које теоретичари називају „идеографским чвориштима”. Драматика ратних збивања (илегалац Мартин, на периферији Скопља, брине о тешко рањеним партизанима – Јордану, Ивану, Глигору, Витану, Велину, Дамјану и Марку, сакривеним у подруму) изазива драматику савремених збивања (након више од двије деценије), која свој климакс досеже сасвим реалним описом потопа Скопља 1962, односно описом природне катаклизме. Главни епски јунак је мучен у бугарском фашистичком затвору на специјално конструисаној машини којом је истезан до неприродне величине, попут митских јунака на Прокрустој постељи. Не знајући шта је све одао у бесвјесном стању, за вријеме затворске тортуре, Мартин у поратном времену истим интензитетом обнавља и преживљава ратне дилеме и трауме, у непрекидном сукобу са Иследником, Артистом и окупаторским агентима. На једној страни су представници *каџалоја добара* (рањени партизани, Нестор, Мартин и Доктор), а на другој страни представници *каџалоја зала* (Иследник, Артист, птице, агенти, зелени окупаторски војници).

Спој реалности и фантастике огледа се у томе што је Вишински у роман уводио не само реалне епске јунаке него и оне који се трансформишу у различите антропоморфне, зооморфне и геоморфне облике. Фантастичне симболе представљају – *Зелене њишце*, *Брод* и *Жуџа кућа*. *Жуџа кућа* се придружује *каџалоју добара*, док се *Њишце* придружују *каџалоју зала*. Средишни глобални симбол – *Лавина* најупутније је тумачити као усковитлани хаос у индивидуалној психологији и психопатологији, који коначно разрјешење налази у самоубиству истраумираног главног јунака (Мартина). На тај начин је разријешен Сфинкс живота,

након бројних и безуспјешних покушаја да се пронађе неки нови смисао живљења у мирнодопском времену, које и сâмо обилује низовима замршених противурјечности. На сплет животних енигми указује романсијер у сажетом пасажу седме главе романа:

– „Но одамна требаше да е мртов, сув, мемлосан. Тој не би можел веќе да има било каква сила. А наспроти тоа, тој во мене живее лудо и неумоливо. Разорува сè, до бескрај, како лавина ме фрла во некакви бездни. Невин сум и не верувам во приказни. Зборот е насаден на погрешно место. Ова требаше некој друг да го носи а не јас ...”

Књижевни историчари, теоретичари и критичари који су помно пратили генерирање књижевног текста и поетских идеја у различитим фазама Лалићевих стваралачких метаморфоза, морали су посебну пажњу да посвете не само „вољи аутора” него и „вољи жанра”, како с правом тврде С. С. Аверинцев и К. К. Гиљен. У лалићологији је превладало мишљење да постоје четири фазе стваралачке метоморфозе – прва: 1934–1949, друга: 1950–1970, трећа: 1971–1985. и четврта: 1985–1992. Највиши допринос у трећој фази представља тетралогича романа – *Рајина срећа* (1973), *Зайочници* (1976), *Докле јора зазелени* (1982) и *Гледајући доље на друмове* (1985), док су у четвртој фази објављене три неуједначене књиге аутобиографско-медитативно-мемоарске прозе: *Сам собом* (1988), *Преплазни њериод (Дневник њосмайрача)*, 1988, и *Прућом њо води* (1990), док другу групу дјела чине два такође неуједначено остварена романа – *Одлучан човјек* (1990) и *Тамара* (1992). У њима *рајини роман* добија многе ознаке *анџирајиној*, јер су све постојеће вриједности подвргнуте провјери Пеја Вучкова Грујовића, новог учесника, свједока и интерпретатора реалних и имагинарних збивања.

Категорији „ратно лудило” Лалић је, као равноправну, додао и категорију „мирнодопско лудило”. За разлику од прве и друге фазе у којој су доминирала „језгра сродности”, у трећој и четвртој фази доминирају „језгра разнородности”. У трагању за „моћним синтезама” или „широм истинитошћу”, наведени романи прерастају априорне поводе и циљеве (аутокритику револуције) и постају ригорозна критика савремене цивилизације, која из дана у дан потврђује морална посрнућа. Према сопственом свједочењу, тетралогичом романа Лалић жели да опише „болест пропадања племенског човјека и менталитета”, на што упућују двије супротстављене равни романа које писац дефинише као *мемоаре* и *дневник*. Прва се односи на протекле (*memorable*), а друга на савремене догађаје (*casus*), при чему писац експериментише не само новим верзија-

ма него и новом врстом елаборације у различитим родовима, врстама и жанровима.²⁶

Највиднија је промјена поступака који се односе на поетику времена и поетику простора, будући да се радња у Лалићевој тетралогiji одвија током прве половине XX вијека, те обухвата балканске ратове и Први свјетски рат (*мемоари*), док се синхрона збивања одвијају од Тринаестојулског устанка надаље (*дневник*). Када је у питању психологија стваралаштва, веома је битно успостављање временске дистанце између поузданог *мемоаристике* (кога догађаји воде преко Подгорице, Цетиња, Дубровника и Загреба до Београда, Солуна и Истанбула) и непоузданог *дневничара* (који асоцијативним путем непрекидно упоређује збивања из првог и другог свјетског рата). Пејо Грујовић као наратор представља збирну жижу, колективну и индивидуалну свијест која, *in ultimolinea*, сумира сва стечена искуства и сазнања а такође показује и вјештину пишчеву да на нов, поуздано критичан и примјерен начин инкорпорира критичку визију свијета у читаву романескну цјелину: „Пејо Грујовић, то јест онај који казује, био ми је потребан као свједок о једном другом времену и о људима које познајем више из хартије него из живота. Догађаји које он саопштава другачији су од оних које сам обрађивао у ранијим књигама”. Да би успио у остварању „моћне синтезе”, Лалић се паралелно са двије водеће равни – реалистичком и фантастичном у роману бавио још и елаборацијама крупних и значајних тема какве су процес старења, несхватање новог времена, описи банализације савремености и идеализације прошлости, потрага за апсолутним смислом постојања и стварања, љубав као спас од индивидуалних аномалија (љубав Пеја и ласте, на примјер) и сл. Тиме је увелико богаћена парадигматика и синтагматика тетралогije романа.²⁷

²⁶ Лалићева способност усавршавања не може се упоредити ни са једним од његових савременика (што се може доказати бројним верзијама појединих дјела). Узмимо као примјер трагичну судбину партизанке која страда од сопствених сабораца. Етимон ове трагичне повијести најпре је елабориран у књизи мемоарско-медитативне прозе *Прелазни њериод* (њено име је Радмила Недић), затим у драми *Поражени* (њено име је Тода Танић), а на крају и у роману *Тамара* (њено име је Тамара Годачић).

²⁷ М. М. Бахтин тврди да је сваки исказ по својој природи дијалогски, а потом да се потпуна истина може досећи само интердисциплинарним приступом, не остварујући никад крајњи смисао изабраног аналитичког циља или система циљева: „Нема ни прве ни последње речи и нема границе дијалогском контексту. Нема ничег апсолутно мртвог: сваки смисао имаће свој празник поновног рађања”. Тако је на још једном примјеру оснажена теорија о *дијалогској природи и отворености дјела*, који служе као истински изазов свакој врсти књижевнонаучне експертизе.

Као један од писаца који су се књижевно формирали у оквиру покрета социјалне литературе (1928–1941), Душан Ђуровић је више од других савременика инсистирао на критици и аутокритици револуције. У том смислу велики број његових епских јунака може се дефинисати као „критичка свијест” која нарочиту ефикасност показује у романима *Звијезде над њланином* (1956), *Мирис оскоруша* (1972), постхумно издатом *Тујом бињекџаша* (2001) и повијешћу *Насиље*, сачуваној у књижевној заоставштини и само дјелимично објављеној. Истинско средиште чини сукоб процеса хуманизације и дехуманизације, на општем, односно сукоб илузија и стварности, на појединачном плану. Неумитан је сукоб ратног и мирнодопског живљења, јер у поратном времену због изразите неадаптивности, махом страдају позитивни јунаци (револуционар Станиша Грујић, његова жена Марица и син Ранко), док негативни јунаци (Зага, Миња, Циле) показују већи степен адаптивности, прилагођавајући се новим законима власти која је издала почетна револуционарна начела. Умјесто идеала једнакости, они су усвојили закон реификације (владавине ствари), уочавајући битне друштвене и економске промјене прије оних који су их проузроковали својим чињењем или нечињењем.

Тек романом *Мирис оскоруша*, који је убрзо забрањен и због кога је писац занијемно читаву једну деценију (1972–1982), Ђуровић је показао потпуни размах критичке објекције, критичке свијести и критичког романа. Он фино нијансира располућеност субјекта (поређењем анђеоске и ђаволске природе), потом описујући нивое саморазарајућих сазнања која су резултат губљења револуционарних илузија изазваних видљивим и невидљивим промјенама стварности. Издати су идеали који су изгледали непромјенљиви и непролазни. Ту појаву писац формулише већ на почетку романа стварајући глобални симбол *Превару* као цивилизацијску ознаку: „Сваког дана мислим како сам преварен и немоћан да што учиним, у себи трулим и гњијем. Јесам преварен. Заиста, преварени смо сви. Преварен је и онај који мисли да је награђен. Ко је више веровао, тај је више преварен (...). А највише што ме боли, то је што су простачке душе испливале на површину и ђаволски замутиле воду” (стр. 79).

Послије пола вијека бављења књижевним стварањем Ђуровић је овладао техником интерференције (нарочито у репрезентативним главама као што су I, IV, XIV и XVI), што се види у сугестивном опису посљедње фазе револуције која „једе своју дјецу” и која није у стању да заустави морално пропадање на свим плановима. Стога је толико емотивне, интелектуалне, креативне и интуитивне енергије писац посвећивао *актиуелности, аушенијичности, њошћуности и цјеловијности* представа

у роману. Крајњу тачку разочарања Ђуровић види у тријумфу малограђанштине, похлепе, каријеризма и полтронерије која је неуништива. То своје сазнање он елаборира на митски начин, поредећи старог и новог бога власти (Ђавола), који се непрекидно смјењују на власти:

„Зови га како хоћеш. Он већ заузима његово царство. Гази преко овог бога, као што је овај газио преко гомиле старих, истрошених и немоћних богова. Од власти се често ослепи. Онај који наступа, који је већ ту, одмах постаје кратковид. Око њега се окупљају ласкавци и удворице и од њих не може да се види ништа даље. Све је то голи и љигави пузавац. То су они исти који су окруживали и пратили старог бога, они исти што су напустили прастаре богове и прешли самодршцу, они који ће опет прећи неке друге богу, кад овај остари и не буде ништа више важио. Они су сваку власт надживели. Они су вечни” (стр 33).

*

Процеси *иновације, модернизације и трансформације* ратног романа у југословенским књижевностима настајалим у другој половини прошлога вијека показали су, надамо се, суштински важне појаве у развоју сваке од националних књижевности: садржинско и формално обогативање, с једне, као и могућност примјене веома ригорозних критеријума вредновања и превредновања, с друге стране. У том погледу десетак анализираних романа могу се узети као илустрације књижевног развоја у три равни: појединачном опусу сваког од заступљених романијера (а), корпусу националне (б) и корпусу наднационалне књижевности (в). Најзначајнији ратни романи у југословенским књижевностима су: Давичова *Песма* (1952), Космачева *Балада о џируби и облаку* (1956) и Лалићева *Лелејска јора* (прва верзија 1957, друга верзија 1963). Наведена и њима сродна дјела послужила су као основа њемачком слависти Манфреду Јенихену да децидно закључи:

„Ратни роман је једно од највећих достигнућа југословенских књижевности”.

Radomir V. IVANOVIĆ

INNOVATION AND MODERNIZATION OF THE
WAR NOVEL IN YUGOSLAV LITERATURES
(*A contribution to the theory and typology of novel*)

Summary

The study on war novel in Yugoslav literatures is divided into three parts:

– *The First part* – „The Electrical Circuit of Life” – is dedicated to the process of content *innovation* and illustrated by three examples: „*The Winter Summer Vacation*” by Vladan Desnica (1950), „*Far is the Sun*” by Dobrica Cosic (1951) and „*Fog and Moonlight*” by Mesa Selimovic (1965).

– *The Second part* – „The Most Strange Mirror of the World” – is dedicated to the process of formal *modernization* and is also illustrated by three examples – *The Poem* by Oskar Davico (1952), *Two Marias* by Slavko Janevski (1956) and *The Ballad about the Trumpet and the Cloud* by Ciril Kosmac (1956); while

– *The Third part* – „Implementation of a Powerful Synthesis” – is dedicated to the process of *transformation* and is divided into two entiretyies: a) *the first one* is dedicated to recording elements of fantasy into the war novel (Lalic’s *Lelejska gora*, 1957 and *The Chase*, 1960, and *The Avalanche* by Boris Visinski, 1978); b) while *the second* entirety is dedicated to the destruction of the war novel (to the auto-criticism of revolution) and is illustrated by two examples – *The Fortune of War* by M. Lalic (1973) and *The Scent of the Service Tree* by Dusan Djurovic (1972).

The author has been simultaneously engaged in series of theoretical and typological problems and aporia while intending to define and re-define types of novels: *war novel*, *poetical novel* and *monologue-associative novel*. He has dedicated special attention to the implementation of new „uniting principles”, „contrasting aesthetics” and „contrasting poetics” thus evaluating and over-evaluating aesthetic values and critical scopes dedicated to the war novel in the course of the last six decades.

