

Savremenik

7. jul 1981.

BORISLAV V. PEKIĆ:
NEBESKI I ŽELJEZNIČKI PRAGOV

Dragan Kolundžija:
GODINE KOJE PROĆI NEĆE

Žarko Đurović:
DRAGOJLOVE POSLANICE

Radivoje Mikić:
ROMANI BORISLAVA PEKIĆA

Leon Golden:
ARISTOTEL, FRAJ I TEORIJA TRAGEDIJE

Aleksandar Jerkov: METAFIZIKA ĆUTANJA
Milivoj Srebro: PRIRODA PRIPOVEDANJA U
DOROTEJU DOBRILA NENADIĆA

Džerom Stolic: ESTETIČKA
BEZINTERESNOST U „KRIZI ESTETIKE“

Vesna Biga: ŽIVOT PREDAVAČEV
Nikolaj Timčenko: KNJIŽEVNI SPEKTAR
Čedomir Mirković: PONOĆNI DNEVNIK

METAFIZIKA ČUTANJA

*U tišinu se oblačim,
tajnom progovara tvar,*

Momčilo Nastasijević

*Moje shvatanje moralo je da se ponese
sa čutanjima koja su postala optipljiva.*

Pol Valeri

1. PROLOG: O INTERESU

»Svacom čitaocu romana 20. stoleća mora udariti u oči, kako neobično se u njima ističu pripovjedač i pripovijedanje« stoji na jednom mestu u tekstu »Ko pripoveda roman« poznatog nemačkog teoretičara Volfganga Kajzera. Imajući u vidu ovaj stav, biće jasno da je interes koji problemu pripovedača poklanja književna kritika u dodiru sa modernim proznim ostvarenjima izazvan nesumnjivo važnošću tog sačinioca strukture dela. Postojanje »posredujuće svesti« na relaciji autor/podrazumevani pisac-čitalac neobična je svojstvenost romanesknog izraza. Ona određuje, tj. predodređuje, narativnost teksta. Pripovedačeva narativna svest više je nego okosnica narativne svesti dela uopšte. Zato u proznim književnim ostvarenjima, napose modernim romanesknim tvorevinama, ona zauzima poseban položaj, neretko ima odlučujuću ulogu u izgrađivanju pripovednog modela.

Suvišno je pak isticati u kojoj meri je u pravcu razvijanja i inoviranja proznog modela usmeren sam suštinski napor označen, slobodno možemo reći, potrebom da se bude moderan. Načelno uzev, tu je obično u pitanju postuliranje i tzv. »diferencijalnog osećanja« — bar nekih njegovih vidova — kao načela stvaralaštva. To, razume se, diktira tip kulture: u njemu se kao osnovna kategorija izdvaja *novina*, princip razlikovanja, na šta, recimo, upućuje i Lotman.

Pripovedač i pripovedanje iskazuju se, kažemo, kao dominantne odlike romanesknog izraza. One delo umnogome postavljaju na određeni podeok lestvice svojevrstne tipologije *tradicionalno/moderno*. Iako ne uključuje distingviranje prema književnoj umetničkoj vrednosti, nije dakle estetski relevantna, ona je ipak važna sa-odrednica dela. Takvo tipološko diferenciranje, takođe, podstiče, u određenom vidu omogućuje, ono ispitivanje strukture književnih tvorevina što se pokušava »probiti« do nivoa na kojem invarijantna organizacija reči postaje bitno umetnička (a da se pri tome ne prenebregne složena problematika evolucije žanrova, naravno i književnosti: bez njenog tematizovanja je teško na adekvatan način razumeti strukturu pojedinih ostvarenja).

Ovde nećemo govoriti o mnogobrojnim motivima koji interesovanje kritike za probleme pripovedača i pripovednog modela pokreću iz samog njenog okrilja, mada oni i te kako zavređuju pažnju. Već

ove kratke napomene dovoljne su da se predoči svrsishodnost tog interesovanja i ukaže na neposredni kontekst, kao i neke implikacije, ispitivanja romana Dobrila Nenadića *Dorotej*¹ preduzetog u ovom tekstu. Smisao opredeljenja za rekonstrukciju nekih funkcionalnih nivoa pripovednog modela izgrađenog u *Doroteju* videće se kada bude utvrđen njegov specifičan položaj u odnosu na uobičajena pripovedna rešenja, u romanesknoj praksi ustaljene prozne paradigme — kada bude otkrivena njegova »poruka« o svojstvenostima i umetničkoj (nad)moći romanesknog izraza uopšte.

Imajući upravo sve to na umu pomenuli smo tipologiju tradicionalno/moderno; ona, iako se mora smatrati uslovnim i shematskim (kritičkim) određenjem, u slučaju *Doroteja* pokreće vanredno složenu problematiku. Nerazumevanje položaja Nenadićevog romana na ovoj tipološkoj lestvici vrlo lako može izazvati stanovita književna kritička i čitalačka »zastranjivanja«, a budući da su ona najočiglednija uvek u domenu »odgovora na vrednost« umetničkog dela, dovode ona u pitanje stepen njegovog estetskog digniteta. Mogućnost neprimerenog procenjivanja *Doroteja* stalno je prisutna tokom njegove recepcije. Otuda ovaj tekst protiče u vidu pritajene polemike sa nekima od njih. Čini se da je to neophodno kada je reč o romanu kakav je Nenadićev, a svemu posebnu draž daje njegova, reklo bi se, neobična (izdavačka) sudbina.

2. KATALOG NARATIVNIH STANJA

Najvažnija odlika pripovednog modela izgrađenog u *Doroteju* svakako je vrlo specifično i umetnički delotvorno zasnivanje dveju osobenih ravni oblikovanja književnog sveta i vizije. Obe ravni postoje i razvijaju se napreduju, ali budući da »druga ravan« ostaje, da tako kažemo, latentna i virtuelna sve do kraja romana, njihov učinak se (raz)otkriva u različitim momentima. Iz tih razloga, a i zbog prirode svake od njih, »druga ravan« nadgrađuje »prvu« ne menjajući ništa neposredno u njoj, već tako da izaziva sveobuhvatno prestrukturiranje i preoblikovanje književnog sveta i vizije u romanu.

»Prvu ravan« predstavlja »realno« proticanje, nizanje »lanca označavajućih u vremenu« — kako bi glasilo, premda jednostrano, jedno od prihvatljivijih određenja naracije. Funkciju pripovedača ovde preuzima mnoštvo likova-naratora. Pri tom su na poseban način iskorišćavane bogate mogućnosti oblika »direktnog« kazivanja likova koji pripadaju svetu književnog umetničkog dela. Sjedinjeni su, uglavnom uspešno, često raznorodni efekti primereni inače različitim tehnikama pripovedanja. I na ovom nivou rezultatni model, prozni »obrazac«, otkriva vidno stvaralačko umeće i imaginaciju autora. Ne predstavlja, naime, pripovedni model izgrađen u ovoj ravni puki sklop raznorodnih svojstava naprosto spletenih i uzajamno povezanih. Nenadić se ne zadovo-

¹ Dobrilo Nenadić: *Dorotej*, »Rad«, »Narodna knjiga« i BIGZ, Beograd 1977 (1979).

ljava kombinovanjem postupaka. On ih uz pomoć grafičkog obrasca, formulaičnog »prelamanja« teksta, stapa u novi narativni oblik — o čemu će biti reči kada se budemo bavili »ontološkim prevratom« u romanu. Rađa se, dakle, sintetički spoj u kome pripovedni model već na nivou »prve ravni« pronalazi sopstveni identitet, overava stanovitu samosvojnost.

No, to ne znači i njegovo posve skladno funkcionisanje, potpunu izgrađenost i konzistentnost — prevladanost onih neskladnosti što prate nastajanje novog oblika: kolizije efekata se gotovo neizbežno javljaju tamo gde se ukrštaju tragovi delovanja različitih sistema, organizacija teksta, tamo gde se sukobljavaju njihova oprečna načela funkcionisanja. Ukoliko ustrojstvo romana podrazumeva raznorodne sačinioce u istoj modelativnoj, konstitutivnoj ravni, onda je ono neminovno bremenito »teškoćama« ove vrste. Takva sudbina ne mimoilazi u potpunosti ni Nenadićev roman: pomenute strukturalne »teškoće« nalaze se na putu njegovog oblikovanja i organizovanja².

Imajući u vidu netom izrečene napomene, valja uočiti da među članovima uspostavljenog mnoštva naratora — ono čini složeno *pripovedačko telo* — postoji više tipova odnosa. Neposredna hijerarhizacija, međutim, nije sprovedena. Štaviše, teško da se uopšte može govoriti o pravim elementima takvog tipa odnosa. Pa ipak, izgrađena je naročita vertikalna struktura, ostvarena neobična i vrlo funkcionalna arhitekonika ovog tela.

Pripovedači se unutar njega mogu diferencirati prema stepenu imanentnosti pozicije i dramatizovanosti. Razlikovanje se da izvesti kako između pojedinih segmenata ukoliko je reč o jednom naratoru (ukupnosti sekvenci koje on kazuje), tako i između samih naratora sa aspekta celine. Razlike prema stepenu u kojem u datom trenutku ili tokom ispunjavanja uloge naratora likovi potpadaju pod kategoriju »unutražnjeg pripovedača« i njene modalitete, te promene intenziteta »upletenosti«, direktnog angažovanja u događanju³, uslovljavaju brojne odlike pripovednog »tkiva«. Ta svojstva ponajviše zavise od korelacija između tri »tipa« naratora, okosnica potencijalne tipologije narativnih stanja pričalaca: »delimično dramatizovanog pripovedača«, onoga koji kazuje sopstvenu ispovest i »ličnosti« čiji se tok misli pokušava direktno pretočiti u jezik-iskaz. Ovaj poslednji — mada je sa aspekta pravog »toka svesti«, ukoliko je o *Doroteju* reč, zapravo vrlo ograničen, neslobodan postupak (u romanu naginje tradicionalnijem »unutražnjem monologu«) — u stvari je izraz efektnog pokušaja narativnog »simuliranja«, stvaranja privida izvornosti. Postizanje takve izvornosti značilo bi, u krajnjim konzekvencama, da su se podudarile »narativna svest« i »objektna svest«; preciznije rečeno, one bi se pokazivale kao dva vida (više) jedinstva teksta.

² Kao što ćemo videti, to вреди samo za prvobitni lik pripovednog modela, prvi pripovedački nivo, tj. »realnu« ravan izgrađivanja teksta — odnosno, sve dotle dok se na njemu zadržavamo.

³ Ovome valja dodati razlikovanje prema »samosvesti pripovedača« koja se ogleda u svesti o njegovoj sopstvenoj funkciji, a zatim ili u njenom komentarisanju ili ograničavanju onoga što se kazuje svešću da je upućeno »drugome« (čitaocu). O tome govori i Vejn But u *Retorici proze*.

Rekonstrukcijom pripovedačkog tela, izvedenom shodno prethodnim naznakama, može se sačiniti detaljan *katalog narativnih stanja* likova u funkciji naratora.⁴ »Stabilna konfiguracija« prve ravni pripovednog modela bila bi na taj način precizno utvrđena i opisana, što ne bi bila tek nomenklatura njenih podnivoa, već otkrivanje ukupnih potencijalnih narativnih funkcija.

Vidimo prema tome da »prva ravan« čini *korpus* likova-naratora. Njoj pripada mnoštvo raznolikih glasova, širok spektar oblikovnih mogućnosti, oblika kazivanja. Tu do izraza dolazi sposobnost narativne svesti dela da se višestruko transformiše, protejski menja oblička shodno zahtevima predmeta pripovedanja (ali menjajući svojim drugačijim modalitetom u isti mah i njega samoga!) i usmerenosti na određene književne umetničke efekte.

Docnije će se pokazati da se ovde postavlja problem razdvajanja »slojeva« unutar »prve ravni«, no iz perspektive ovakvog opisa ona se može uzeti kao *stabilna konfiguracija* čija interna dvoslojnost ne umanjuje dinamičke mogućnosti mena narativne svesti, nego ih, naprotiv, uvećava.

3. ONTOLOŠKI PREVRAT

Zadržavajući se u ravni pripovedačkog tela valja posebno istaći Nenadićevu umešnost da veštim promenama likova-naratora, uz specifični kvalitet mena »vremenske distance« (računajući i sa značenjem koje ona ima kod Ingardena) prati zbivanja i literarno ih uprizoruje. Ispunjavajući zahteve oblikovanja (tobože) istorijske građe i zbivanja — apokrifna istoriografska funkcija romana sa, kako bi se to reklo, »realističkom motivacijom-iluzijom stvarnosti« — on naročito ističe upotrebnu vrednost pripovedačkog *korpusa*. »Gipkost«, promenljivost narativne svesti omogućuje sagledavanje događanja u njegovoj celovitosti, unutrašnjoj povezanosti, i u određenim slučajevima, simultanosti njegovih jedinica. (Jednovremenost je inače uvek u opreci sa linearnošću, sukcesivnošću »lanca označavajućih« — problem je u posredovanju sveobuhvatne slike na narativnom planu.) Tok ulančanog događanja i kôd što ga podrazumeva održavanje pomenute iluzije, iluzija sama, osnova su nazočnosti elemenata fabule, te, na izvestan način, postojeće fabulativne osnove izgrađivanja književnog sveta i vizije.

Na ovom mestu očituje se trag još jednog bitno tradicionalnog »nanosa« — vidova tzv. »realističkog romana«. U njemu se postulira naročit odnos prema oblikovanju romaneskne »stvarnosti«, »oblikovnoj stvarnosti« i unutartekstualnoj stvorenosti. Uobličavanje fikcionalnog sveta književnog umetničkog dela tu je ovisno o oblikovanju fabule. »Oblikovanje života u realističkom romanu, naime, razvija se

⁴ Ispisivanje takvog kataloga, po svemu sudeći, u suštini ne premašuje preciziranje i razrađivanje poznatih kategorija naratora, pa ne bi bilo naročito uputno posvećivati mu previše prostora. Primerice, katalog bi se mogao shvatiti kao razvrstavanje naratora i diferenciranje narativnih stanja njihovih iskaza primenom tipologije (*kataloga osnovnih stanja*), kakvu, recimo, predlaže Henrik Markijević u svojoj *Nauci o književnosti*.

kao oblikovanje fabule; fabula je način da se zahvati ljudska sudbina u za nju sudbinskom zbivanju. Karakter se tako nužno pojavljuje tako reći unutar fabule; on je neodvojiv od fabule upravo zato što i nije ništa drugo do funkcija zbivanja... » kaže Milivoj Solar u jednom od pogleda u knjizi *Književna kritika i filozofija književnosti*.

Drugi deo navoda iz Solara vrlo je uputan pri kritičkom promišljanju Nenadićevog romana jer se pokazuje da ovaj koncizni stav iako uspešno određuje prirodu karakterizacije u realističkom romanu⁵ ne možemo naprosto primeniti na *Doroteju*. Kada se govori o likovima u Nenadićevom romanu⁶, mada je sa jedne strane ispravno govoriti o elementima karaktera kao »funkcije zbivanja«, nedostavno je reći da je karakter samo to, niti stoji da se on »pojavljuje unutar fabule«⁷. Razlog za to je izvođenje nadasve neobičnog i efektnog »ontološkog prevrata«.

Fabulativna povezanost događanja se u *Doroteju*, naime, pokazuje umesto kao pred-struktura zapravo kao post-struktura: tu je fabuliranje pod-nivo organizovanja proznog »tkiva« — na njega se fabula spušta pošto je izgubila »ontološko prvenstvo« u tekstu. Karakter lika prethodi naraciji, a ne proishodi iz nje, dok upravo iz njegovog navešćivanja sve proističe: karakter je (us)postavljen neposredno u ishodišnoj ravni koja prethodi samom pripovedanju — to je ona fiktivna (»imaginarno intencionalna«) galerija lica-koja-govore, saopštavaju sudbinu. Metaforično rečeno, radi se o u-večnosti-okamenjenim bestelesnim (imenovanim) *licima*. Ona proročki izgovaraju sudbinsko događanje. Tekstualni trag slike galerije lica-koja-govore je *koagulum* iz koga se iznedravaju slova njihovih imena — pre svake narativne sekvence/segmenta stoji ime. Ime otkriva identitet-koji-prethodi.⁸

Priča romana više nije prvobitna; postoji predznanje sudbinskog u ravni lica-koja-govore. Sudbinsko/zbivanje se ne osvešćuje pričom već je ona samo mogućnost njegovog romanesknog izražavanja. Neposredan uvid u potisnutost fabule pruža otklon od ulančavanja zbivanja. Okos-

⁵ Budući da novovekovni roman vrhuni u velikim realističkim romanima XIX veka, to određivanje tradicionalnog, onako kako ga ovde shvatamo (kao novovekovnu tradiciju), u najširem smislu podrazumeva sagledavanje dela u odnosu na »realistički kanon«. Stoga ne sme čuditi što romaneskne odlike *Doroteje*, pitajući se o mestu Nenadićevog dela na lestvici tradicionalno/moderno, promišljamo upravo pokazujući ih u korelaciji sa svojstvenostima »realističkog oblikovanja«.

⁶ Sa izuzetkom *Doroteje* — on kao i »druga ravan« pripovednog modela ne spada u domen problematike kojom se bavimo.

⁷ Jasno, radi se o prevlađivanju tradicije, pa treba videti kakvom. Ne može se, razume se, reći da postoji ikakva »obaveza« prevladavanja tradicije koja bi a priori bila književno umetnički relevantna; ona može slediti književno-povesne razloge, ali se u delu otkriva u oblasti umetničkih intencija — to znači da *Doroteju* ne namećemo apstraktni zahtev za prevladavanjem tradicije, već da je takva »potreba« utemeljena u samom romanu, da upravo proishodi iz njegovih intencija.

⁸ U pitanju je očigledno izvesna apstrakcija, traženje i imenovanje »apstraktnog identiteta« likova-naratora koji se u samom tekstu odmah preobražava u realitet lika u svetu književnog umetničkog dela, ali to nikoliko ne utiče na suštinu problema.

nica tekstualnog tkanja je nepromenljiva konfiguracija sleda pričalaca prizvanih u tekst magijskom radnjom imenovanja, a ne kao obično univerzum (prostor/vreme) fabule, fabuliranje. Pripovedačev identitet u smislu karaktera-lika se pred-postavlja i prozna struktura je okrenuta prvenstveno ka njemu, a ne identifikaciji, *identitetu (iz) događanja*. Pripovedanje je sada određeno nizanjem naratora (tj. kroz nizanje naratora) pa postaje pretapanje iskaza — ali ne i njihovo stapanje! U krajnoj liniji ono se na neki način poistovećuje sa smenjivanjem likova-naratora.

U metaforičnoj slici lica-koja-govore, izdvojiti *Lice* i fiksirati usta (imena) kroz koja dopire *Glas*, da bi u tekstu njegov odjek odmah poprimio svojstva nametnuta individualizacijom lika u priči (ona je sekundarna) i postao *glas*; on zatim podleže daljem modelovanju tokom proticanja »lanca označavajućih u vremenu« i pretapa se u sazvučje — ne mora biti u pitanju eufonija — *glasova-modaliteta*. Oni su, međutim, jedine »realne« tekstualne datosti. Prethodne kategorije se izvide (iz njih) uopštavanjem i integrisanjem na osnovu »realnog« identiteta lika-naratora kome glasovi-modaliteti pripadaju, zatim na osnovu »imaginarnog jedinstva« na nivou galerije lica-koja-govore (jedinstvo intencionalnih identiteta-koji-prethode), i, na kraju, na osnovu intencionalnog ishodišta ovog jedinstva.

Nije teško zapaziti kako suptilno Nenadić prevazilazi (realističku) tradiciju⁹, ali on istovremeno uspeva da očuva jedan njen važan deo. Taj deo ne samo što pogoduje problematici i romanesknom izrazu, već su i izraz i problematika upravo u njemu utemeljene. Naime, mora se sve vreme imati u vidu da je »ontološki prevrat« izveden tako da su unutar same priče u potpunosti sačuvani bitni elementi i vidovi fabuliranja, jedino su oni sada u promenjenom strukturalnom položaju.

Mogućni »nesporazumi« sa »receptivnim horizontom« ugrađenim u roman, pomenuti na početku teksta kao potencijalna pretnja adekvatnom čitanju i procenjivanju vrednosti *Doroteja*, mogu se javiti upravo ukoliko se ne uoči »ontološki prevrat« i njegov vanredni značaj za delo.

4. MNOŠTVO GLASOVA I GLAS

Pošto sagleda prirodu »ontološkog prevrata«, nameće se ispitivaču romana Dobrila Nenadića problem složenih odnosa glasova-modaliteta, glasova i Glasa.

Ukoliko se polazi od priče, njihov odnos može se posmatrati iz ugla usaglašenosti iskaza. Tada se vidi da promene situacija i predmeta pripovedanja izazivaju sledstvene modifikacije pojedinog glasa, ali da njegov identitet nije time doveden u pitanje. U protivnom, bila bi narušena neophodna doslednost tona. Svaki oblik »kakofonije« bio bi, s obzirom na druge vidove romana, vrednosno izrazito negativan¹⁰.

⁹ Na ovo se treba vratiti kada bude bilo reči o »drugoj ravni«.

¹⁰ »Kakofonija« u nekim modernim ostvarenjima može biti efekat kojem se teži, biti, dakle, umetnički relevantna, ali organizacija teksta tada mora biti bitno drugačija.

Onaj Glas na nivou galerije lica-koja-govore i kada ostane tek glas lika, zadržava na neki način svoja osnovna svojstva. »Apstraktni identitet« (Glas) očituje se u glasu kao što se glas istovremeno očituje u glasovima-modalitetima. Potrebna mera koherentnosti na nivou glasova-modaliteta očuvana je nazočnošću funkcije pričaoca u karakterizaciji (u priči) lika, kao i izvesnim »poravnavanjem« razlika na više planova ispoljavanja »tačke gledišta«. Na nivou mnoštva glasova koje odgovara mnoštvu likova-naratora to je, opet, postignuto jedinstvom stila i doslednim izbegavanjem izraženijeg protivstavljanja pojedinih fragmenata.¹¹ (Ovo je uslovljeno pomenutim »poravnavanjem«.) U jedinstvu na nivou mnoštva glasova treba tražiti tekstualni trag Glasa.

Odsustvo produktivnog protiv-postavljanja kazivanja likova-naratora, odnosno, njegov neznatan obim, nameće složenu problematiku u čijem sagledavanju ćemo se poslužiti još jednim navodom iz Solara. »Drama, naime, ne nastaje iz niza monologa, nego iz dijaloga, a nepouzdanost pripovedača pripada upravo odsutnosti bilo kakve mogućnosti dijaloga u kojem bi se mogla utvrditi neka opća perspektiva ili neki nadosobni 'kut gledanja' na zbivanje i karaktere«, piše on u izvrsnoj studiji »Ideja i priča, aspekti teorije proze«. S obzirom na usklađenost iskaza i uglavnom odsustvo (osujećenost mogućnosti) dijaloga između likova-naratora, čini se da bismo sada morali zaključiti da njihova karakteristična nepouzdanost naročito dolazi do izražaja.

Pa ipak, je li baš tako? Utvrdili smo ranije načela *katalogiziranja* pričalaca i njihovih narativnih stanja. Na prvi pogled, treba im jedino pridružiti »odsustvo dijaloga«. Međutim, ne-protiv-postavljenost u prkos tome što pokazuje nepouzdanost svakog pričaoca ponaosob, u stvari — ukoliko imamo u vidu čitavo mnoštvo likova-naratora — znatno više ukazuje na *jedinstvenu pripovedačku* nit što se provlači kroz iskaze. Zbog toga, iz neiskorišćene »mogućnosti dijaloga« o kojoj govori Solar, u pripovedačkom telu Nenadićevog romana izrasta *hipotetični pripovedač* kao »subjekt svesti« ovakvog ispoljavanja pripovedačkog jedinstva — dakle subjekt nadosobne narativne svesti.

Moglo bi se, doduše, reći kako se iza hipotetičnog pripovedača krije autorski glas »podrazumevanog pisca«, ali ne bi bilo opravdano poistovetiti ih zbog toga. Svakako je daleko ispravnije označavati pojavljivanje nosioca, makar imaginarnog, nadosobne narativne svesti u romanu posebnom kategorijom: dakle, onda kada njegovo pojavljivanje dostiže nivo hipostaziranja posebnog (fiktivnog) lika. (Samo, pitanje je nije li ovo, opšte uzev, neophodno?) Naime, hipotetični pripovedač iako je nosilac autorskog glasa, i sam je fingirana tvorevina podrazumevanog pisca. To što ovaj pripovedač može biti neposredno određen karakteristikama autorskog glasa u toj meri da se na prvi pogled ne razlikuje od oblička podrazumevanog pisca (ovo teško da može biti slučaj u *Doroteju*) ne dovodi u pitanje njegov »imaginarno intencionalni« identitet.

Prikrivenost razlika može izazvati zablude poput onih kada se ličnost autora poistovećuje sa podrazumevanim piscem, a ovaj sa nekim

¹¹ Valja odmah primetiti da izvesno stilsko (i ne samo stilsko) unificiranje, mada znači odustajanje od jednog vrlo delotvornog načina individualizacije, ne utiče u većoj meri na njeno sprovođenje.

junakom, odnosno, čak autor sa nekim junakom; u svakom od tih slučajeva poistovećenje može biti i sa pripovedačem. Pripovedač jeste lik, deo književnog sveta, ali nije samo to. Iza njega stoji *mitski tvorac* prikazanog sveta, o čemu govori i Kajzer u tekstu pomenutom na početku oglada. (Ovo je od posebne važnosti kada govorimo o Glasu u *Doroteju*.) Iz tih razloga se pripovedač ni u tradicionalnim delima ne može poistovećivati sa (s)likom podrazumevanog pisca, ili pak ograničavati na lik u svetu književnog umetničkog dela. On je posebna kategorija u kojoj se susreću lik, podrazumevani pisac i *mitski tvorac*. Sve ovo vredi za hipotetičnog pripovedača u Nenadićevom romanu, s tim što se korelacije usložnjavaju i prethodnom treba dodati likove-naratore, a istovremeno ponešto relativizovati zamišljeni lik nadosobnog pričaoca — u romanu je on »neproziran« u odnosu na svet književnog dela i viziju. Lik pripovedača je i inače često, ako se tako može reći, *apstraktan* — u smislu da njegov identitet nije, tj. ne mora biti, ispunjen (»ličnim«) sadržajem. Ovo u slučaju hipotetičnog pripovedača naročito dolazi do izražaja.

Prethodne napomene omogućiće da bolje shvatimo kako pojava imaginarnog nadosobnog naratora i pouzdanost pripovedačke niti koja njemu pripada imaju dvojak smisao. Hipotetični narator pošto je vezan za pripovedačko telo (iako mu ne pripada kao likovi-naratori) prvenstveno je »višeznajući« pričalac, a ovaj je tek nepouzdan pripovedač postavljen iza mnoštva likova i njihove naratorske funkcije — što znači da je u specifičnoj narativnoj poziciji: nadređen je »realnim« pričaocima, a nije »sveznajući« pripovedač. No, sa druge strane, njegova bliskost podrazumevanom piscu čiji je autorski glas, da tako kažemo, uvek neprirodno sveznajući, a naročito to što je on, kao što smo videli, nosilac one »note« autorskog glasa preoblikovane u Glas, čine da se on u isti mah mora prihvatiti i kao višeznajući i kao, na neki način sveznajući pripovedač. U *Doroteju* su višeznajuća pozicija hipotetičnog naratora i njemu namenjena sveznajuća pozicija, koju on ipak ne može imati u pravom smislu reči, učinjene jednako delotvornim. Zato do izražaja dolaze prednosti Nenadićevog pripovedačkog rešenja — »prirodnost« višeznajuće pozicije s obzirom na galeriju lica-koja-govore koja je njen referentni narativni nivo.

Pošto bi hipotetičnom pripovedaču konkretizovanom kao Lice pripadao Glas, on bi u ravni galerije lica-koja-govore bio *onaj-koji-imenuje* i određuje ono što može biti izrečeno, i kako to može biti učinjeno. Sledeći korak vodi nas prihvatanju ovog nadosobnog pripovedača kao onoga koji u ime *mitskog tvorca* izgovara *Prvu Reč* — njegov Glas dopire iz mitske pozadine ishodišnog eidos romana.

Tek sada postaje vidljiva »uslovljenost« prvobitnog pripovedačkog tela. U njemu, dakle, u najmanju ruku postoje dve specifične ravni i njihovi brojni modaliteti. Tu se očituju nove značajke pomoću kojih bi se moglo dalje razvijati razlikovanje prema tipološkoj lestvici tradicionalno/moderno, a ona je, kažemo »probni kamen« čitanja i kritičkog razumevanja ovog književnog umetničkog dela. Kakav smisao bi imalo dalje diferenciranje, pokazuje tvrdnja da se pojava višeznajuće/sveznajuće pozicije imaginarnog nadosobnog pričaoca ne može smatrati atavizmom i vrednosno negativnim »nanosom« tradicional-

nog, jer ona svedoči o samosvojnom razrešenju problema pripovedačeve pouzdanosti i artifičijelnosti njegovog (sve)znanja — ta dva aspekta u romanesknom izrazu nužno kolidiraju. U *Doroteju* su oni zahvaljujući »ontološkom prevratu« i fikcionalnom uvođenju hipotetičnog pričaoca, »pomireni«. U tome leži jedna od nesumnjivih vrednosti pripovednog modela.

Seni sveznajućeg pripovedača, međutim, pobuđuju radikalnu sumnju — pitamo se nije li mnoštvo naratora tek pišćeva igra, konstrukcija kojom se razvija i usložnjava arhitektonika dela, te prikrića »stvarna« pripovedačeva pozicija i tako zavarava čitalac. U prvi mah kao da spada nekakva koprena sa teksta, reklo bi se u tom času da je po sredi pravo receptivno osvešćenje: zaključak bi bio da sveznajući pripovedač tek posuđuje glasove likova-naratora. Odjek Glasa u jednom trenutku se umnogostručuje i sumnja tako reći postaje izvesnost.

Zabluda ipak ne traje dugo. Receptivno osvešćivanje (u tekstu) je samo nakratko zastalo na ovom stupnju — nastavlja se kao preosvešćivanje. Sledi *iskoračenje ka bitnom*. To znači distanciranje i sintetički uvid: svako jednoznačno rešenje nedopustivo je svođenje bitne dvostrukosti (»uslojenosti«) pripovedačkog tela na »pripovednu unipolarnost«. Rezultantni kvalitet je dvojstvo/objedinjenost, u stvari osobena produkcija novih književno umetnički valentnih kvaliteta. Tekst i u »prvoj ravni« pripovednog modela funkcioniše na dva nivoa. Oni se stapaju opisujući narativni vidokrug teksta u kome se govor priče romana, odnosno govor u romanu, ogleda kao kolebanje između njih — *dvoglasje*.¹²

Ukoliko glas opstoji na dubljem nivou jer je usled »ontološkog prevrata« primaran, utoliko je mnoštvo glasova nazočni sačinilac dela — pošto dominira procesom čitanja ono se prvo uočava. U međuvremenu, Glas se tek naslućuje, i to prvenstveno u segmentima (tačnije, između njih) gde pripovedanje postaje »prozirno« zbog preklapanja iskaza i zajedničkih svojstvenosti kazivanja likova-naratora.

Premda Glas ima »ontološko prvenstvo« — mnoštvo glasova bi, uslovno rečeno, imalo egzistencijalno — glasovi su, sva je prilika, estetski delotvorniji. Naime, Glas sa jednog stanovišta objavljuje sistem, zajedničko i jedinstveno, dok se u mnoštvu glasova nalode razlike i odstupanja od njega. Zato su oni neminovno istaknutiji i delotvorniji član para zajedničko-različitio. Na planu mnoštva glasova deluju i »mehanizmi« individualizacije (glasovi-modaliteti svedoče pak o karakterizaciji), a to i pored izvesne stilske unificiranosti — o čemu je bilo reči — nije zanemarljivo, osim u slučaju nekih (međusobno) nedovoljno izdiferenciranih likova.

Glas opet osvedočava razliku (osobenost) u odnosu na katalog narativnih stanja, pridružuje se funkcionalnom postupku imenovanja/prizivanja kojim se navešćuje (»otvara«) govor svakog lika-naratora. Budući da postupci i narativne tehnike vidljive u katalogu u suštini ne izlaze iz ravni tradicije, Glas je oznaka važnog otklona od nje — razume se, ne i jednako vredna kao »ontološki prevrat« koji tu ima odlučujuću ulogu. Međutim, u njemu je istovremeno prisutan vidan

¹² Ovaj, iako šturi, opis procesa koji se odvijaju, paradigmatičan je; uz izvesne modifikacije vredi za više vidove romana.

»nanos« tradicionalnog, samo na drugačiji način — preko sveznajućeg pripovedača u sprezi sa istoriografskim i još nekim aspektima romana. Od te tradicionalnosti što počiva u pojavi Glasa i kroz njega prodiše u delo, otklon je upravo mnoštvo glasova.

Splet ovakvih odnosa strukturu dela čini izuzetno složenom. Strukturalno bogatstvo *Doroteja*, valja reći, značajna je književna umetnička vrednost.

5. KRITIČNA TAČKA

Uprkos tome što se odnos Glasa i mnoštva glasova produkcijom estetskih kvaliteta iskazuje kao nosilac umetničkih vrednosti, nije teško uočiti ni određene, ni u kom slučaju se ne bi moglo reći zanemarljive, slabosti na ovom planu. Ti nedostaci na izvestan način implicirani su već u prethodnom tekstu, i pokazuju se prevashodno na tri nivoa. Nivoi se nadovezuju jedan na drugi, i to tako da se veličina nedostataka stepenasto uvećava — postoji, dakle, izvesna »gradacija«.

Pomenute tri ravni mogle bi se za ovu priliku odrediti kao plan »konkretizovanih« nedostataka (što zapravo označava neposredne slabosti pojedinih sekvenci ili segmenata), plan zaostatka tradicionalnog sa problemom »kompilacije postupaka« i plan izazivanja radikalne sumnje u jedinstvenost organizacije teksta.

U prvom planu naročito negativno deluju nekoliko opšta mesta, te povremeno nedovoljna individualizacija i konkretizacija glasova (odnosno, sa druge strane, likova). Još problematičnija su mesta na kojima se susreću negativni vidovi tradicionalnog u Glasu i glasovima, tj. u funkcionisanju njima predstavljenih narativnih modaliteta — iz čega proizlazi drugi plan. Jer, u ovoj ravni pripovednog modela se romaneskno koriste ipak poznati postupci izgrađivanja »lanca označavajućih u vremenu«, i oni u suštini ne iskoračuju iz okvira kanonizovane tipologije oblikovanja. To ne može bitno izmeniti ni činjenica da posebnu pažnju zavređuje već brojnost, raznovrsnost i sklop narativnih tehnika i oblika, napose formulaični oblik (dramsko naimenovanje lica-koje-govori) uvođenja likova-naratora u tok kazivanja, jer »ontološki prevrat«, čiji je značaj neosporan, deluje izvan, tačnije pre, priče, pa u njoj ništa i ne menja. Isto tako, ukoliko bi formulaični oblik učinio »pripovedački obrazac« autentičnim upravo prenoseći delovanje »ontološkog prevrata« u ravan »lanca označavajućih«, u ovom času njegov učinak je poništen vertikalnim razdvajanjem pripovedačke strukture. Budući da iščezava nužna jedinstvena osnova koja bi, kao »apstraktno ishodište« svog kazivanja, intencionalno objedinjavala nanizano mnoštvo postupaka — a ta je objedinjenost nužna u romanesknom izrazu i ne treba je mešati sa tradicionalnom koherentnošću i homolognošću — stiče se utisak da se zapravo radi o »kalemljenju« raznorodnih elemenata, »naratorskoj kombinaciji«. Ovo podstiče i Nenadićevo korišćenje nekih oveštalih situacija i okamenjenih »simbola« u oblikovanju priče. Iz tih razloga, u procesu čitanja povremeno će se nametati pitanje nije li mnoštvo pripovedača samo lažni nadomestak prevladavanja tradicionalnog.

U jednoj »kulturi razlike« opasnost što se nakon toga nadvija nad Nenadićevim literarnim ostvarenjem je prilično velika. Ako se priča gradi na osnovu tradicionalnog fonda motiva, uz to srazmerno često kanonizovanih — dakle, »iscrpljenih« samih po sebi¹³ — i pri tome se ne iznalazi nova, »očučujuća« forma ni u ravni drugostepenog literarnog modelovanja, gde tražiti samosvojnost i autentičnost dela? Naročito ono ne-poznato koje ima odlučujući značaj za vrednost knjige s obzirom na tipom kulture pred-određeni »horizont očekivanja«?

Dabome, ova su pitanja »zaoštrena« u većoj meri no što je to neophodno kada je reč o *Doroteju* — ne smemo zaboraviti delovanje »ontološkog prevrata« — ali se ona upravo u takvom obliku postavljaju pred onoga ko sam »ontološki prevrat« i značaj formulaičnog »prelamanja« teksta ne uoči: govorimo o onim čitaocima i kritičarima na koje se odnosi sud o »zastranjivanju« izrečen na početku oglada.

Na kraju, treći plan nedostataka svedoči da sukobljavanje Glasa i mnoštva glasova u poslednjoj instanci dovodi u pitanje organizovanost teksta, »lanca označavajućih u vremenu«. Višestruka kolebanja narativne svesti, rekli smo, mogu pogodovati postizanju ovih ili onih umetničkih vrednosti, no da bi se obrazovalo »sazvučje estetski valentnih kvaliteta« moraju ovim umetničkim vrednostima produkovani estetski kvaliteti biti na neki način — upravo organizacijom dela — objedinjeni. Međutim, narativna svest romana na planu priče je, sa stajališta celine književnog umetničkog ostvarenja, nejedinstvena, obeležena čak i stanovitim pripovedačkim aporijama, a u delu se u isti mah nastoji oblikovati jedinstven svet književnog umetničkog dela i jedinstvena vizija. Očigledno je da se javlja bitna protivrečnost. Ona je tu i tamo prikrivena ili ublažena, ali nigde nije prevladana. Stoga ona dovodi u pitanje organizovanost teksta na nivou »prve ravni« pripovednog modela.

Zadržavajući pogled na njoj, uočavamo kako se razdešava ustrojstvo kazivanja i javljaju nagoveštaji »narativnog rasula« — romanu Dobrila Nenadića prethodi raspad priče na planu naracije. Da paradoks bude veći, iako će vizija uzeta za sebe u romanu ostavljati dojam primeren priči kao »obliku organiziranja zbilje«, inkoherencija »prve ravni« pripovednog modela može ponajviše da zasmeta u procesu čitanja upravo na kraju dela kada je nužno da se celoviti uvid u uprizoreni svet »prevede« u estetski ugođaj primeren celini književnog umetničkog ostvarenja. (O kategorijama estetskog ugođaja u odnosu na proces čitanja još će biti reči.)

Tu, kada se opasnost narušavanja estetskog ugođaja rađa zajedno sa prestankom razvijanja (okončanošću) romaneskne »slikovitosti« estetske iluzije (iz) pripovedanja, kada je pretnja *Doroteju* najveća, razvija se, samoispoljava »druga ravan« pripovednog modela — realizuje se Dorotejevo (glavni junak istoimenog romana) čitanje. On se najzad pojavljuje — svojim konačnim odsustvom; glavni junak ni

¹³ A njegova prevladanost, suštinska preoblikovanost motiva — (njo-me se ovde ne možemo baviti — uopšte se ne može sagledati i razumeti dok se ne uoči »druga ravan« pripovednog modela.

u jednom času neće preuzeti ulogu naratora. U času kada okončava iluzija (iz) pripovedanja i začinje se receptivno osveščivanje u smislu »izlaska« iz prostora teksta — njegovog delovanja — shvatamo da Dorotej ću ti, *zauvek*.

6. GOVOR ĆUTANJA

»Drugu ravan« čini neispunjeni naratorski prostor, funkcionalna odsutnost — ćutanje. Dorotej mestimično, tamo gde je to nužno ili ima posebne ciljeve, progovara u iskazima drugih likova, ali sam se nikada ne pojavljuje u funkciji naratora. Ništa ne kazuje. On ću ti, razlikuje se. To pomera granice uloge naratora ostalih likova. Njihova pripovedačka funkcija dobija sasvim novu dimenziju, pa i svrhu, (da omogućiti ćutanje, što iz osnova menja sve odnose u romanu, vodi prestukturiranju pripovedačkog tela i promeni njegove konfiguracije, no tako da se više ne postiže stabilan položaj.

Stalno iznova pokretana, nova, uvek u stvari privremena konfiguracija u stanju *podrhtavanja*, zastaje za trenutak u tački »labilne ravnoteže« uslovljene silama koje vladaju tekstom, da bi zatim nastavila kretanje. Njenim izlaskom iz ravnoteže, generira se nova energija. Ova iznova pokreće važne procese u tekstu i osigurava njihovo produktivno trajanje. Čak i kada se uoče svi nivoi korelacija na ovom planu, utvrdi da je omogućena izvesna »dinamička stabilizacija«, konfiguracija ne postaje okamenjena. Ona se ne može razdvojiti od procesa što ih neprekidno pokreće: njeno dalje kretanje jeste posredno (posredovano), ali ne i zanemarljivo.

Ćutanje koje odjekuje iznad mnoštva glasova u romanu neminovno postaje dominantno. Ono je *diferencijalni entitet*. Zatim dobija očekivano obličje jedinstvenog/jednog: u njega se stapa *jeka* glasova *tvoreći* (sve)jedinstvenu celinu. Mnoštvo odeljenih pripovedača, rekli smo, i grafički je naznačeno formulačnim »prelomom« teksta sa istaknutom strukturom nominacije — imenima. Ovaj »strukturalo ikonički« oblik postaje *znak* u drugostepenom modelativnom sistemu kakav je književnost, stiče posebno značenje i simboličku moć. *Narativna ortografija* preko novog tipa funkcionisanja prenosi »značenjski naboj« na *lik (u) odsutnosti* (Doroteja).

»Pesnički jezik« pronalazi »izgubljeni zavičaj« govora. Govor ćutanja tako ni u kom slučaju nije tek odsustvo govora. Objava preosmišljenja naracije i celokupnog dela potresa invarijantnu organizaciju reči i otkriva njenu dinamičnost i pokretljivost, »kretanje« i »preobražavanje« na koje ne utiče grafička fiksiranost teksta pismenima u nepromenljiv sled oznaka. Ispod (vizuelne) *maske* odigravaju se burni procesi. Oni su važan činilac estetskog doživljavanja. U njima se neprekidno generiraju »dodatna značenja«. *Fluktuacija smisla*: rađa se (nad)vreme smisaonog podrhtavanja u kome ja zahvaćeno i ono što je u vremenu — *Vreme*: Vreme kazuje zahvat *Totaliteta*.

Iako je prisutan u svetu književnog umetničkog dela, Dorotej je iz njega izdvojen jer podrazumeva suštinsku dvostrukost: *Dorotej/lik Dorotej/simbol*¹⁴. Kao lik on je senka i odsjaj koji promiču delom, dok je kao simbol ontički transtemporalan i nadvija se nad njim. Dobija se konstitutivna mreža: kretanje/trajanje u vremenu/lik-vanvremensko postojanje/simbol.

Dorotej/lik ne posedujući, uslovno rečeno, »karakter« (bar ne književnog junaka kao što je to slučaj u tradicionalnijim romanima) koji je »telo« lika u svetu književnog ostvarenja, kao (literarna) funkcija prosijava u delu. Karakter je entitet prema kome je upravljena karakterizacija, ali tako što njegovo naslućivanje pokreće samu karakterizaciju. Naraciju likova, a ona je sa ovakvog motrišta karakterizacija, Dorotej pokreće kao lik/funkcija. *Hipotetični karakter* Doroteja/lika — ka njemu je pripovedanje upravljeno i on je intencionalna izvodnica kazivanja — međutim, ni izdaleka ne iscrpljuje bitne aspekte Dorotejevog karaktera lika (*u odsutnosti*)¹⁵, pa i Dorotej/lik mada pripada ravni priče, ostaje, da tako kažemo, »nedodirljiv«, nedostupan za ostale likove. Iz tih razloga ni samo (njihovo) kazivanje ne seže do njega.

U svojoj eidetskoj opstojanosti, bivanju u/nad delom, Dorotej/simbol je u stvari *teleološka supstancijalnost* nedostižna za likove-naratore i njihove glasove. Do nje seže samo estetski ugođaj ukoliko se u potpunosti realizuje »glavna funkcija« umetničkog ostvarenja — ona je sušta estetska (*s*)*tvarnost*. Objavljivanje Doroteja/simbola nedostupni je cilj svekolikog napora pripovedača. Pomenuti hipotetični karakter pokazuje se umnogome i kao pokušaj (pre)tekstualnog zahvatanja onoga što *jeste* Dorotej/simbol. Taj poduhvat neprestano izneverava pretvarajući se u (imaginarno) iscrpljivanje bezbrojnih mogućnosti, niz negativnih određenja kojima se želi indirektno dopreti do ishodišnog eidosa.

Namah se učini da u tekstu sve vreme čujemo: on je *sve-to*, na neki način, ali uvek i drugo, više, a na kraju: *Sveto*, to on *jeste/nije* jer je drugo/neizrecivo. *Drugo je simbol*. Drugo je Dorotej. »To Drugo, što je na njemu, čini umjetničko«, veli Hajdeger.

Tekst, moglo bi se reći, zato paradoksalno postaje *monolitan iskaz*: vidimo jedinstvenu *objavu* onoga što je transcendentno svakom pojedinačnom segmentu, tekstu uopšte, ali nije izvan dometa entiteta celokupnog književnog umetničkog dela, fenomena umetnosti; upravo ta *objava* jeste sam fenomen umetnosti. Ovde do nje dolazi na vanredan način čak i za književnost, odnosno roman čije su oblikotvorne

¹⁴ Prerastanje lika Doroteja u simbol, i to jedan od najuspelijih u našoj savremenoj proznoj produkciji, vanredan je književni umetnički fenomen, ali njime bismo se mogli baviti jedino u posebnom, veoma obimnom tekstu.

¹⁵ Stvar sa Dorotejevim karakterom (*u odsutnosti*) stoji kao i u slučaju njegovog ćutanja, pa bi se mogla sprovesti rekonstrukcija paralelna i veoma slična ovoj koju upravo vršimo. Zato se na njoj nećemo posebno zadržavati, ali ovo bitno svojstvo valja stalno imati na umu.

moći, mogućnost saopštavanja na književno relevantan način estetske »poruke« nesumnjivo reprezentativne za književnu umetnost. Neospor-
no, ovakvo pripovedačko rešenje predstavlja izuzetno umetničko i ob-
likovno dostignuće. Njegova oblikotvornost iskazuje se pri tome u kon-
stituisanju osobene i nadasve delotvorne prozne paradigme.

7. STRUKTURALNI PROCES

Pitanje, dabome, glasi: kako sve to uspeva tekstu prve knjige Dobrila Nenadića. Vanredna postignuća unekoliko opisana u prethod-
nom tekstu rezultat su specifičnog načina na koji egzistira »druga
ravan«, ravan Dorotejevog čitanja. Opreka između nje i prvobit-
nog pripovedačkog tela, odnosno »prve ravni«, ne samo što se ne uki-
da na nivou, uslovno rečeno, prve ili prvobitne sinteze — prestrukturi-
ranjem ovog tela, čime se ruši već izgrađena predodžba o pripoved-
nom modelu — već je njeno ostvarivanje samo prvi pravac delovanja
»strukturalne intrige«.

Oprečnost u odnosu na »prvu ravan« je tek jedan vid nove ravni,
zasnovan na njenoj »ontološkoj dinamici«; drugi njen ontološki aspekt
je neraskidiva veza sa *korpusom* pripovedača — u odnosu na njega
ona nije egzistencijalno nezavisna. Nesamostalnost onemogućuje pro-
ces stabilizacije, tj. okončavanje promena. Pripovedačko telo je, pret-
hodno, određivalo celokupan pripovedni model. Pojavom nove ravni
pripovedni model se od njega »odvaja«. Tako početno delovanje intri-
ge razvijeno uvođenjem/otkrivanjem ove ravni nije neposredno up-
ravljeno ka pripovednom modelu, već ostaje unutar odnosa dve ravni.
Do preusmerenja ka nadređenoj strukturi, samom pripovednom mo-
delu, međutim, dolazi pre no što je iz njihovog internog odnosa bilo
moguće iskoračiti utvrđivanjem/iznalaženjem nove »stabilne konfigu-
racije«. Tako iz njihove »sa-protiv-postavljenosti« i (egzistencijalne) za-
visnosti »druge ravni« proističe dvostruko funkcionisanje njihovog me-
đusobnog odnosa. Iz tih razloga »krug« čijim bi se zatvaranjem urav-
notežila ogromna energija koja kruži (pod)strukturama teksta nikako
ne može da se obrazuje.

Vremenski pomak koji je posledica internosti početnog delova-
nja opreke između dve ravni i »heteronomnosti po biću« druge, do-
vode do »raslojavanja« pokretačke intrige i njenog delovanja. Mno-
štvo sačinilaca strukturalnog dejstva intrige se kako traju procesi pri-
vidnog »smirivanja« tekstualne napetosti kontinuirano uvećava, što će
reći da su realni efekti suprotni onima koji bi se na prvi pogled mo-
gli očekivati. Procesi se pojačavaju, napetost je sve veća, dok generi-
rana energija ne dostigne nivo zasićenja. On nešto malo premašuje
(najveće) receptivne moći čitaoca, u smislu da pre no što je ovaj u
procesu čitanja okončao detaljno i potpuno utvrđivanje prethodnog
stanja, nastupa nova promena. Produžuju se neprestano njegovi pro-
duktivni »sa-stvaralački« naponi, a oni sobom nose nesumnjivo čita-
lačko zadovoljstvo i vode posebnom ugođaju.

Ekscitovana struktura »isijava« smisaone i značenjske elemente/
/jedinice, savlađuje otpor nastao tokom rađanja i gotovo jednovreme-

nog odumiranja stalno novih oblika u koje se sukcesivno pretapa pripovedni model. (Svaku promenu sledi reorganizovanje ustrojstva književnog sveta.) No, pri tom se tek uravnotežava, i to delimično, generiranje energije kojom je pobuđena. Zato se struktura nikada ne vraća u stabilno, *stacionarno stanje*, niti pronalazi sličan, ovome odgovarajući oblik — čak ni na kraju romana.

Razume se, to ne znači da proces čitanja traje beskonačno dugo, kao što bi, teorijski uzev, bezmalo morao biti slučaj.¹⁶ Emisija energije i njeno transformisanje u književno umetnički izuzetno dejstven oblik, odista se neprekidno obnavljaju, ali je to ipak model dobijen doslednim izvođenjem krajnjih konzekvenci, dok u stvari postoji izvesno (energetsko) *stanje zasićenosti*. Smirujuće »razrešenje« inicijalne strukturalne intrige, čiji se sadržaj i opseg delovanja u međuvremenu bitno uvećao, zbiva se u *hipotetičnom telu* sveprisutnosti umetničkog entiteta — sublimnom »predmetu« koji obuhvata vreme estetskog ugođaja i ono što je u vremenu. Tako je vrhunsko osvešćenje »padom« u okrilje (zahvaćenog) *Totaliteta* na ovom nivou analogno i ravno ostvarivanju »glavne funkcije« umetničkog dela, ostvarivanju njegovog estetskog digniteta. U ovoj »idealnoj tački« (point) sustiču se sve funkcije i čimoci da bi u svojoj estetskoj samodatosti bili spoznavani »fenomenološkom intuicijom«, a ne tokom kakvog mehaničkog »iščitavanja«.

Istovremeno, postoji još jedno »mesto« na kome dolazi do svojevrsnog smirivanja intrige, (estetske) realizacije književnog umetničkog dela. Ovaj trenutak je nemerljivo kratak da bi se odmah »stopio« sa prethodnom »idealnom tačkom« — ona mu je i ontološki nadređena¹⁷. Ma koliko to izgledalo paradoksalno, ovo se odigrava »povratkom« u ravan Dorotejevog čitanja.

Već smo istakli specifičnost njenog sa-građenja i ustrojstva. Utvrđivanje njenog identiteta i njegova objava poklapaju se u procesu čitanja sa fizičko-tekstualnim krajem dela. U času kada estetsko doživljavanje (kao *bitni proces*) stremlje sve-jedinstvenom obliku što se do tada samo naslućuje, stremlje »celovitom« estetskom ugođaju koji odgovara celokupnom delu, a ne tek nekom njegovom fragmentu (što je slučaj sa onim »prolaznim« estetskim ugođajem koji se obrazuje u nekom trenutku tokom čitanja)¹⁸ odigrava se u suštini sličan proces sa ravni Dorotejevog čitanja: i ona se do tada samo naslućivala, mada ni to u pravom smislu reči nije možda morao biti slučaj. Produktivno odsustvo Dorotejeve uloge pripovedača »obistinjuje« se kao samosvojan identitet kada i slutnja da će se u estetskom doživljavanju sa-pripadnom procesu čitanja doći do »sve-jedinstvenog« estetskog

¹⁶ Pri tom ćemo iz predmeta opservacija isključiti sposobnost egzistencijalnog pre-gledanja do koje dovodi receptivno-kontemplativna »uživljenost« u svet i viziju dela, budući da se ona prevashodno tiče problema recepcije, a ne samog dela.

¹⁷ I kada bismo tvrdili da se tu radi ne o dva nivoa, već o dva aspekta jednog te istog nivoa, ništa se u osnovi ne bi promenilo, osim nekoliko formulacija u ovom tekstu.

¹⁸ Ovde je reč o izvesnoj modifikaciji uobičajenih shvatanja toka estetskog doživljavanja, ali se time ne možemo podrobnije baviti.

ugodača. Zato se ova dva činioca na svoj način međusobno izjednačuju u odnosu na tekst, štaviše, delimično se i poistovećuju. Dorotej biva *znak* estetskog digniteta.

Usmerena ka »idealnoj tački« estetskog ugođača kao prostoru »smirenja«, energija generirana strukturalnom intrigom protiče u pravcu Doroteja koji je kao lik/svesimbol nadređen čitavom delu i prvo stiže do njegovog čitanja objavljenog na kraju romana. Ne »primеćujući« lucidnu prevaru stvaralačkog umeća kojim je ova ravan tu (us)postavljena, odnosno »povučena« u njenu unutrašnjost pomenutim poistovećenjem, energija »preplavljuje« i ispunjava prostor funkcionalnog odsustva. Budući da je odsutnost njegova supstancija, to energija ne samo da ne nailazi ni na kakvu prepreku, nego je štaviše privučena s obzirom na smisao »narrativne antimaterije« koji ova (supstancija) ima. Sjedinjavanje, opet, znači zahvat *Totaliteta*.

Tekstualna energija se »osvešćuje« pre no što je sve, pa i njeno proticanje, okončano, ali više nema mogućnost povratka iz »druge ravni«. Za to, uostalom, nema ni potrebe, jer samim »osvešćivanjem« inicira se astralna projekcija«. Celokupna energija transcendirajući ovaj nivo i sam tekst iščekavajući u estetskom ugođaju — ona se pretapa u njega. »Druga ravan«, sam estetski ugođaj što se razvija na kraju romana, i ova projekcija sjedinjuju se ispunjavajući »idealnu tačku« završnog svejedinstvenog estetskog ugođača.

Sva tri stupnja konačnog učinka romana postoje takoreći jednovremeno jer se ravan čitanja sa fascinantnim, nadnaravnim Dorotejem i novonastalom supstancijom¹⁹, praćena »astralnom projekcijom« odmah gubi u ovoj »idealnoj tački«. Vremenska »raslojenost« pretapanja ne razaznaje se neposredno u procesu čitanja, ali omogućuje da se svi ovi procesi, docnije, u diferencijalnoj analizi razluče i spoznaju, dok se u estetskom doživljavanju osećaju kao novi kvaliteti.

Tako je moguće i utvrditi stvarno obličje pripovednog modela — ono je takve prirode da ne iziskuje nikakve dalje komentare. Odgovori na sva pitanja što smo ih u ogledu postavljali, lako se mogu izvesti iz prethodnog opisa. Jedno je pri tome nesumnjivo: uprkos nekim slabostima na koje smo ukazali, pripovedni model govorom čitanja postaje jedno od najvrednijih oblikovnih rešenja u ovakvom žanru romana — romanu koji računa sa čuvanjem znatnog dela romaneskne tradicije, pa čak i korišćenjem tradicionalnog fonda motiva i narativnih tehnika. Dobrić Nenadić ostvario je zato u svom prvom romanu autentičnu proznu paradigmu neobične književne umetničke delotvornosti, više no zavidne vrednosti.

8. VARIJANTA KRAJA: OSVEDOČAVANJE ROMANESKNE MOCI

Zacelo da svaki pokušaj kritičkog sagledavanja eminentno književnih umetničkih fenomena, ukoliko se oni žele opisivati i tumačiti u svoj njihovoj punoći, prati vajkadašnji kritičarev žal o nemoći kategorijalnih sistema i aparature kojom »operiše« književni kritički me-

¹⁹ Supstancijom nastalom stapanjem *supstancijalnog odsustva* (neispunjenost uloge naratora koja bi pripadala Doroteju) i *tekstualne energije*.

taježik, o njegovoj radikalnoj ograničenosti. Anamorfoza i inače neodvojiva od kritičkog uviđanja uvećava se do te mere da bismo se možda mogli zapitati o svrsishodnosti teksta (ispitivanja) sa tako velikim stepenom izobličavanja. U *igri krivih ogledala* kritike i njenog jezika kao da se smisao kritičkog napora, fenomen promišljanja književne umetnosti, zauvek gubi. Čini se da to, u takvom obliku, vredi i za ovaj tekst. Pa ipak, ako je nagovešten deo onoga što se skriva, stoji iza Dorotejevog magičnog čutanja, ako su se uprkos svemu mogli naslutiti oni čudesni procesi koji su Doroteja uzdigli do »idealne tačke« estetskog ugođaja i ovu ispunili sazvučjem vanrednih kvaliteta, ako se mogla steći iole valjana predstava o uticaju govora čutanja na pripovedni model i romanesknu organizaciju teksta, valja biti zadovoljan — tada će biti moguće izvesti sledeći zaključak:

Sposobnost romanesknog izraza da se uvek iznova otkriva u drugačijem obličju, čak i tamo gde bi se na prvi pogled reklo da on ostaje u domenu kanonizovanih, bezmalo ovestalih postupaka — kao što se to brzopletom čitaocu/kritičaru može učiniti kada je reč o *Doroteju* Dobrila Nenadića — ukazuje na njegove vanredne mogućnosti umetničkog »saopštavanja«, estetske »poruke«. Ta izuzetna osobina nesumnjivo je dominantno određenje »intencionalne paradigme« romanesknog izraza, »apstraktnog ishodišta« intencionalne romaneskne svesti. »Intencionalna paradigma« očituje se u povesnoj razvojnosti književnih umetničkih tvorevina, provlači se »eidetski apsolutna« kroz povest romanesknog oblikovanja kao stanovito »čvrsto jezgro« unutar »razno-oblikujućih izraza«. Stoga ne stoji eventualni sud o amorfnosti romanesknog. On biva opovrgnut upravo na osnovu tipološkog diferenciranja tradicionalno/moderno, gde spada i lestvica nasleđeno/izgrađeno/otkriveno na kojoj se određuje stepen romaneskne *novine*. (Naravno, novina nema nekakav »apsolutni smisao« kakav, recimo, obično nameće postuliranje pojma »prvi« u »istoriji ideja«.) Namesto prethodnog, sledi zaključak — *polimorfnost*. To je oznaka *protejske* svesti romanesknog izraza. Tada je očigledno da je konstitutivna svest književnog umetničkog romanesknog dela dvojako određena: promenljiva kao *protejska*, ona je istovremeno nužno i jedinstvena (samo na poseban način) kao *romaneskna*.

Roman, iz tih razloga, iako prvobitno samo jedan žanr, iskoračujući iz novovekovne tradicije polaže pravo na to da se izjednači sa čitavom književnom umetnošću²⁰: po dosegu ne zaostaje za njenim najvišim (oblikotvornim) dometima, po mogućnostima i obuhvatnosti daleko premašuje sve njene oblike; to znači mnogo više no reći da je roman »žanr našeg vremena«.

Govoreći sobom domašaj literature kao književne umetnosti, dok se potvrđuje kao moguće raz-obličje svakog kanona i seže ka *modernom pismu*, on ostavlja ispitivača uvek na *tragu iskona*, ostavlja ga ispunjenog naslućivanjem »uzroka njegovog beskrajnog rascvetava-

²⁰ To ni najmanje ne ometa njegovo podvođenje pod nju kao »kategoriju« koja obuhvata sve rodove, vrste i podvrste, niti se protivi njenom »ontološkom prvenstvu« i osobenoj, drugačije zasnovanoj, supremaciji.

nja«, kako bi to rekao Serž Dubrovski. Infernalnost i demonski smeh *tajanstva* za kojim kritičar traga, upućen njegovom »euklidskom« naporu da sagleda nadnaravni fenomen umetničkog, prati objava književnog umetničkog digniteta.

A kada nas jedno ostvarenje, kao što je to slučaj sa Nenadićevim prvim romanom, navede na ovakva razmišljanja i u sve to uveri sa ovakvom snagom — ne isključujući pri tome ni određene slabosti koje nisu uvek zanemarljive — ne preostaje ništa drugo no još jednom zastati pred visokim književnim umetničkim dometom, iznova uočiti estetsku vrednost romana i vratiti se na njegov početak, pa ponovo stupiti u proces čitanja.

A tada valja nanovo pisati i ovaj ogled.