

ПОЕЗИЈА РЕАЛИСТИЧКОГ „ЧУЛА“:
ДВОЈНОСТ ЈУНАКОВОГ СВЕТА У
ПРИПОВЕЦИ „НЕМА КРАЈА“
АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА¹

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Апстракт: Предмет овог рада јесу поступци захваљујући којима је Антоније Исаковић у приповеци „Нема краја“ – одабраној сходно композиционој и, последично, семантичкој повлашћености унутар прозне збирке *Празни дрејови* (1969) – преосмислио реалистичке књижевне обрасце. Епитет *реалистичко* овде се односи на књижевни метод који надилази стилско-формативну или књижевноисторијску категорију реализма. У раду ће се размотрити одговарајуће особености Исаковићевог проседа, које су илустративне за један вид модернизације послератне српске прозе на реалистичким основама.

Кључне речи: Антоније Исаковић, реализам „без обала“, *Празни дрејови*, лирска проза, поезика, литерарна иновација

1.

Опредељење аутора за сажетост и непосредност приповедног израза изискује даровитост и пажљиво промишљање односа између садржаја и форме, а зарад избегавања извесног ризика од колоквијализације литерарне обраде теме. Приповедачка вештина Антонија Исаковића, у целини узев, укореењена је у превладавању тензије између две назначене димензије текста, па се позиција овог аутора у традицији приповедалаштва на српском језику тако најчешће сагледава кроз призму иновација које је у њу унео: „неконвенционалан приступ ратној теми, заокрет од спољашњег ка унутрашњем, од реалистичког ка психолошком“ (Деретић 2007: 301). Овде је реч о Ауербаховском поимању реалистичког као могуће универзалног атрибута књижевности, схваћене као културног феномена који третира стварност. За исходиште овог рада је још важније Ауербахово опште становиште у *Мимезису* везано за, на посебан начин, реалистичке склоности и најизразитијих модерниста какви су Џ. Џојс или В. Вулф. Ауербах препознаје напор да се „кондензована“ стварност код таквих писаца препозна тиме што се истиче „нешто сасвим ново и елементарно: богатство стварношћу и животна дубина сваког тренутка коме се ненамерно предајемо“ (Auerbach 1968: 561).

Други важан приступ појму реализма који ће у овом раду бити актуализован обележен је концептом реализма „без обала“, каквим

¹ Рад је настао у склопу пројекта „Поетика српског реализма“ (178025), којим је руководио др Душан Иванић, професор емеритус.

га је у теорију књижевности увео Роже Гароди (у тренутку писања студије с овом насловном синтагмом марксиста), налазећи да је видове реалистичког приказивања и поетике више него примерено тумачити и у делима аутора какав је Франц Кафка (в. Garaudy 1968: 107–127), те демонстрирајући аисторичност реализма као категорије (уп. Flaker 1976: 152–153). Тако је Гародијева студија сва у знаку питања што га у предговору поставља Арагон: „Мора ли реализам одбацити умјетност нереалистичног опредјељења, коју је реалност управо изразила својом снагом?“ (Aragon 1968: 14), а одредница реализам „без обала“ се, мада теоријски неразвијена, својом сугестивношћу и сажетошћу препоручује као одговор на дато питање.²

Не без разлога узимајући у разматрање Исаковићеву приповетку „Нема краја“, која отвара збирку *Празни брејови* (1969),³ аутор овог рада настојаће да схватаће реализма на које је скренута пажња илуструје уметничким светом наведене приповетке, али и да тим поводом докаже како је управо реалистичко „чуло“ у прозном проседу Антонија Исаковића услов оног, већ ученог (Јовановић 2008: 268), лирског контрапункта који му је својствен.

У приповеци „Нема краја“ Антонија Исаковића, иако се на први поглед не мора тако чинити, сажимање се профилише у функционалан ослонац захваљујући најмање трима стилским елементима, односно базичним поступцима, који би се лапидарно могли одредити као онеобичавање реченичног ритма, симболизација прозе, те нешто што ће у даљем току рада бити названо селективношћу постварања. Ритам излагања постиже се колико слободном употребом интерпункције, толико свођењем кумулативног прозног исказа на његове најосновније значењске компоненте, услед чега долази до оног „густог ткања“ што се неретко наводи као одлика модернистичких текстова. Згушњавање значења природан је услов за поменути симболизацију прозе. У овој Исаковићевој приповедној минијатури целокупан новелистички садржај заснива се на поли-

2 С друге стране, не би требало губити из вида ексклузивитет реализма XIX века, који ипак осећамо, а и аналитички фиксирамо, као поетички најсамосвеснији (в. Вукићевић 2020: 124–125). Ауторка на коју се реферишемо, пре експликације овог проблема, с правом поставља питање: „Ако смо реализам приписали сваком новом правцу који осваја галаксије наративне васељене, ако смо прогласили смрт реализму и објавили лудистичку семинацију реализама, зашто се онда један онај деветнаестовековни реализам издвојио?“ (Вукићевић 2020: 124)

3 У датом тренутку наше књижевне историје, модернистичка стваралачка логика већ је увелико однела превагу у односу на реалистичку. (Само на тренутак користимо управо 50-их и 60-их година коришћену термилошку опозицију реализам : модернизам.) Новаторство Антонија Исаковића израженије је у његовим млађим и чувенијим збиркама: *Велика деца* (1953) и *Пајраћ и вајра* (1962), па и потоњим романима (в. Деретић 2007: 301–302), а контекст у ком се појављују *Празни брејови* је другачији и соцреалистичка епизода као део тог контекста је већ, рекло би се, далеко. То не значи да проза из *Празних брејова* не говори у прилог још осетнијем модернизму који се, међутим, не одриче реалистичких полазишта.

семичности. Она задира у сферу симболичког, а чије је извориште у митским представама. Поготово је тако са симболиком која се образује око централног мотива воде, чија ће мистична појавност, у спрези с еросом женског и женственог бити фатална по главног и јединог именованог јунака приче – Митра.

2.

У структури приповетке „Нема краја“ релативно јасно се диференцира први, експозицијски део с наглашеном опором летњом атмосфером у којој се Митар затиче. С наратолошког аспекта овде доминира дескрипција, међутим, не би било довољно зауставити се на овој опсервацији. Исаковић, не без разлога, приповедну динамику заснива на низању, чак гомилању призора. Будући запажени елемент ове приповетке и Исаковићеве поетике у целини, пејзаж је давно критика приметила као њен „саставни део“ који је лишен „самосталне егзистенције“ и неодвојив од „човековог осећања, стања, битисања“ (Михајловић Михиз 1972: 19). Издвојићемо следеће исказе из првог дела приче: „Сунце скратило траву и корак. Земља је постала огроман испуцао табан. Осушене пузавице и дивље лозе пију прашину црвене земље. [...] Небо је врео капак [...]“ (Исаковић 1969: 11).

Приметно је везивање телесне метафорике за мотиве природе – за сунце, траву, земљу, различито биље. До сада у причу није уведен ниједан људски ентитет, али семантичка флексибилност дочараног амбијента и метафорика која произлази из персонификације сведоче о доживљају који није миметички укорењен. Наиме, у његовом почелу је инверзија: људски утисци, испољени телесно и сликовито, преносе се на природно окружење.

Овај поступак је очигледан у опису неба као врелог капка, односно земље као испуцалог табана. Експресивност слика доприноси очућавању простора у који ће бити уведен лик Митра. Речено очућавање актуализује се у читаочевој свести захваљујући динамизованој дескрипцији као „индукованом“ реалистичком приповедном својству.

Пошто се уобличи „сценографија“ у коју се уводи Митар, јавља се ефекат онога што смо назвали *селективним постварењем*, а што ће бити од круцијалне важности за целокупно тумачење приче. Посреди је, наиме, нека врста инверзне персонификације коју би у овом случају недовољно било одредити као једноставно постварење живог ентитета јер је битно назначити контрапункт који је постварењем изведен у непосредној близини пређашње персонификације, будући да само постварење најпре не иде до свог крајњег домета – штавише, испољава се постепено, због чега се и говори о његовој селективности. Но и у таквом, заузданом дејству, оно игра своју улогу. По-

ступком постварења Митар се приказује као биће које бива увучено и прогутано, скоро па поништено у мучном пејзажу летње врелине.

Овде се Исаковић показује способним да посредује атмосферу пасивности и мртвила која обухвата и једначи све пред собом, без обзира на то да ли је у питању травка, сасушено биће, земља, зид, или једно људско биће. О Митру се најпре каже да лежи украј зида, „надувен од сна и сунца“ (Исаковић 1969: 11). (Ова надувеност се, без већих потешкоћа, испоставља као антиципација дављења главног јунака у реци, у завршници приче, што је и примећено у литератури (Јовановић 2008: 167).) Већ у следећој реченици, лик је сведен на своју физичку појавност, а потом и то тело прелази у власт предмета: „Опружено тело захватило скоро цео зид; шајкача набијена до пола носа преполовила главу; на наусници избила брчина зноја“ (Исаковић 1969: 11). Митар је дакле дословно инкорпориран у пејзаж, услед чега изгледа као да је изгубио атрибуте живота. Нелагодност његове физичке егзистенције интензивира се и наглашавањем зноја који га обузима, заробљавајући га попут инсекта: „сав је својим туткалом премазан“ (Исаковић 1969: 12). Ова чулна напрегнутост јунака постаје веран залог за успостављење нуминозне мотивације за пресудни догађај у другом композиционом фрагменту. Митар, наиме, жуди за водом, за купањем, за прочишћењем. Но, пре него што узмемо у разматрање саму сцену уласка у реку и пре него што одредимо да ли јој се може приписати ритуални карактер, приметимо да се у другом делу експозиције, насупротив немом и неоглашеном Митру, јавља глас колектива.

Лик Митра је, у том тренутку, постварен: „Ужарена су уста, *ић* је то људска. [...] Остају зуби, суви, *иешчани*, на врховима држе сунце“ (Исаковић 1969: 12; подвукао М. В.). Економисање прозном реченицом огледа се и на овим местима, будући да доживљај уста као пећи, односно зуба као пешчаника, може доћи само из Митрове перспективе. Посреди је, према томе, унутрашња фокализација. Она је пропраћена начутим питањима из гомиле ухапшеника: „[...] Шта је река? Ко да победи сунце?“ (Исаковић 1969: 12) Нису укључени знаци навода и питања се без икаквих интервенција уграђују у окружење свезнајуће приповедне инстанце. Ово је, уосталом, позната Исаковићева стилема: довољно је сетити се њене незамењиве улоге у структури ауторове новеле „У знаку априла“, чијој рецепцији је, а рекло би се и упечатљивости поменуте стилеме, допринела и екранизација у склопу филма *Три* (1965) Александра Петровића.

Уметнички разлог за кумулативни, неприписани полилог, те за његову граматичку неспутаност у првом фрагменту приче „Нема краја“, разоткрива се у вези с психологизацијом главног јунака.

Међу бројним несрећеним оглашавањима гомиле из хапсане, занимљив је исечак из дијалога у којем читалац сазнаје да овако

немоћан и неделатан, парализован лик Митра, има своје порекло у снази и моћи. Реч је о исказима: „А Митар може све. Слажем се. Он је животиња, он је све. На сунцу је као мртац.“ (Исаковић 1969: 12) Погубно дејство сунца нешто је, дакле, што примећује и друга перспектива, перспектива ухапшеника. Ипак, епистемолошки најзначајнији део у разговорима из хапсане везан је за осврт на Митров неуспели покушај спасавања саборца у ратном метежу. Саборац страда, а Митар се окомљује на Немце. Сцена је исприповедана у потпуном ослањању на доживљај ухапшеничког колектива, због чега Митар у њој учествује као, сасвим условно речено, нека осветничко-месијанска фигура. На овом месту се колективни јунак конституише не толико у интерменталној динамици фиктивног света, каквом ју је образлагао наратор Ален Палмер, колико као извор информација о ситуираном идентитету/ситуираној идентификацији главног јунака („situated identity”), што је такође Палмеров појам (в. Palmer 2004: 168–169).

Раскринкавање, или бар довођење у питање понуђене карактеризације, долази од самог Митра, који чује „брбљарије“ и не осврће се на њих, и поред тога што један глас о њему изриче нешто знаковито: „Само, увек ћути. Неки унутрашњи човек.“ (Исаковић 1969: 13). Питање које се намеће од почетка приче – то зашто Митар не проговара – добија свој одговор у јединој његовој реплици, за коју није до краја сигурно да ли има свог адресата у ухапшеницима, или је тек један наглас атрикулисани интроспективни коментар: „Мајмуни, ја могу све. Много ви знате.“ (Исаковић 1969: 13) У сваком случају, њоме се Митар представља као одиста „унутрашњи човек“, сугерише се његова траума, његова пораженичка савест која постоји као последица тога што је сведочио смрти саборца. Без експлицирања речених слојева, први композициони део окончава се Митровим поласком ка реци.

Реченица која отвара други фрагмент само је варијација прве реченице приповетке. Њоме се укратко дочарава врелина доведена до врхунца, с обзиром на то да се већ након ње Митар види разодевен и спреман да уђе у реку. Техника монтаже овде се, као и у претежном делу текста, итерира у безмало телеграфски одсечном низању слика, објективно датих, скоро па замрзнутих у фотографију. Томе доприноси доследно усадашњавање догађаја, тј. и преминација глаголског облика презента.

Па ипак, више него иједан други поступак, рекло би се да метонимичан опис с почетка другог фрагмента игра битну улогу. Разлог томе је његово смисаоно надовезивање на постварање о ком је било говора раније: „У сувом песку цокуле, дуге чакшире (ногавице састављене), опасач, копоран (рукави припијени) и шајкача. Од крпа – цео војник на песку; пушкомитраљез, поред одела, забио своје металне шапе у песак“ (Исаковић 1969: 14). Наратор овог пута експлицира

већ довољно читљиву метонимију, чиме као да се алудира на то да су одевни предмети преузели одређене идентитетске димензије Митра. Сходно овоме, ресемантизује се реалистички детаљ. До овог тренутка бивајући и *сам* предметом постварења, Митар се по свој прилици кроз одбацавање одеће припрема за ново увођење у живот. Оно ће симболички бити садржано у чину сједињења с водом. Радње, или тек нагонски покрети које Митар чини, попут протезања, раздрмавања чељусту, зевања и мазохистичког излежавања на врелини, поседују извесне одлике ритуала, наравно с нужним узимањем у обзир контекста претходних дешавања, сугестивности пристора и сл.

Завршни Митров рефлекс, пре него што коначно загази у реку, развија се на митској подлози која по много чему контрастира поступку постварења какав је био заступљен у првом фрагменту приповетке. Митар, наиме, испушта крик, креће се помало погрбљен и, поврх свега, „као да прилази жени“ (Исаковић 1969: 14) ступа у воду. Уочљиво је, према томе, буђење извесних исконских, примордијалних, чак анималних слојева у његовом деловању. Моћ оживљавања сада је у њему – он дакле више није постварен: приповедач вели да је Митар воду оживео.

Потребно је вратити се поређењу воде са женом. У најразличитијим традицијима, како древним, тако и нововековним, вода се често узима за симбол интуитивног, емотивног, нечега што измиче разуму – онога, дакле, што квалитативно, и по инерцији давних векова и митологија, залази у поље женског принципа. Захваљујући овом ненаметљивом поређењу, наратор не само што антиципира увођење ликова жена, купачица чијим ће дубоким и неразмрзивим еротским дејством Митар бити замађијан већ и *сам* елемент воде поставља као мистички ослонац за развој сижеа. Тиме су двоструко оправдани Митрови објективно немотивисани поступци који ће уследити.

Наратор, додатно, инсистира на опису Митровог хедонистичког *ушайања* у реку. Јунак се види где „дрема“ у „клинској води“, где дуго „пије“ реку, где „пипа табан реке“ (Исаковић 1969: 14–15) итд. Оно што је најпре извршено на његовом духовном плану, доцније ће резултовати и физичким поништавањем – смрћу услед дављења. Тачка у којој се сустичу хедонизам и извесно архетипско прекомерје у *узимању од живојџа* (видимо ли овде одблеске античког хибриса?), и у овој приповеци се актуализује као учестала Исаковићева филозофема. Негде између ова два ступња Митровог (само)поништавања лебди еротски сусрет с купачицама.

Но, претходно, наратор даје и једно „приземно“ објашњење због којег јунака захвата очај. Наиме, он не уме да плива. Овај удео здраворазумске мотивације, типичне за реализам, илустративан је за Исаковићеву потребу да модернистички ирационализам стално „зауздава“ или описом предметне стварности, или појединим,

чињеничним особинама јунака. Да је реч о недвојбено реалистичком писцу, или оном који предоминантно баштини такво поетичко наслеђе, објективност и миметичка убедљивост приче били би критеријуми и, баш као у епоси реализма, „естетске одреднице“ за „све елементе текста“ (Иванић, Вукићевић 2007: 68). Поменута интервенција ослабљује ток нуминозне мотивације у наративу, али, с друге стране, на хоризонту ишчитавања приче у рационалном коду, Митров удес овом чињеницом постаје страшнији, будући да и поред свести о томе да вода за једног непливача представља подразумевану опасност, он одлучује да јој се препусти. У оба случаја, чину јунаковог уласка у реку могуће је приписати и ритуални карактер, с посебним уделом који у њему игра иницијално постварење.

С гласовима девојака, опет датим у виду разностраних исказа колектива и без очекиване интерпункцијске организације, престаје вишеструка антиципација. Уколико се обрати пажња на дијалог девојака, могу се истаћи две битне тенденције везане за приповетку. Пре свега, њихове реплике служе интензивирању еротског слоја у тексту, премда се то не спроводи шокантним, чак ни потцртаним предметом разговора. Пре ће бити да је реч о чистом миметизму у настојању да се један сасвим вероватан, свакодневни разговор младих девојака које се скидају за купање прикаже веродостојно. Приповедачева тежња да што упечатљивијим и миметички што компримованијим исечком из ординарне ситуације захвати пуноћу животног искуства младих девојака, говори у прилог реалистичким склоностима Исаковићеве имагинације. Девојке, према томе, коментаришу свој физички изглед и разлике с њим у вези, а пошто ће с безмало инфантилном зачуђеношћу спомињати најобичније и, у културолошки фаворизованом значењу речи, *нейоејске* аспекте женске телесности („Пази, Милка се избруцала. [...] Радунка, колика ти је сиса“ (Исаковић 1969: 16)), могуће је претпоставити да су јунакиње у (касно)адолесцентском узрасту. Ова наизглед банална или излишна опсервација, у ствари, уноси димензију забрањеног искуства којем ће Митар бити привучен попут кукца пламену светиљке. С тим у вези, пажњу ваља усмерити ка следећем исказу: „Држао се своје обале а гласови женског купања, хихтави и мазни, вукли га дубинама“ (Исаковић 1969: 16). На примеру ове реченице читалац је у прилици да испрати обресе Исаковићеве реалистичко-поетске осећајности. Зашто, и на који начин?

Анализира ли се наведена реченица с обзиром на саопштену информацију о врло конкретной појавности (метод који се, уосталом, може пренети и на знатан део текста), из ње се изводи у бити миметички израз, опис и разлог Митровог поступања. Међутим, и поред чињенице да с уметничког аспекта овако схваћен исказ испуњава сврсисходност једне поетике, нужно је не превидети његов поетички поливалентан потенцијал већ и зато што се на микропла-

ну синтагме или речи тиме откривају нове залихе значења. Женско купање, гласови који су „хихтави и мазни“ и који вуку „дубинама“ (а реч је о преласку на супротну обалу), због сугестивности антитезе обала : дубина и глагола „вући“ са рекцијом у дативу а не акузативу, призивају поетски доживљај, произишао из суптилног очућавања искуства које се језички посредује.

Усредсређујући се управо на описану поетску димензију Исаковићеве прозе, могуће је отворити пут за крајњи интерпретативни циљ што га приповетка „Нема краја“ поставља. То је одговор на питање: зашто је тренутак Митровог дављења у реци предочен на начин на који је предочен?

3.

Мотив воде у овој краткој причи производи ефекат узнемирења. Стави ли се доживљајни акценат на злокобно разрешење догађаја окупљених у причи, улога воде у њему је, штавише, судбоносна. Скопчаност овог мотива с еротском напетостју збивања, с паганским призвуком који присуство голих девојака у природи има, додатно компликује могућност лаког херменеутичког приласка овој деоници приповетке.

Кад се разматра узнемиреност, рационално необјашњиво, еротски погубно и сневно, односно подсвесно у њеној мисаоној структури, ваља се осврнути на концепт који у свом „огледу о имагинацији материје“⁴ излаже Гастон Башлар. На овај начин ће бити истакнута спрега између Исаковићевог поетски „интонираног“ реализма и модернистичког сензибилитета.

При проблемском сагледавању приповетке „Нема краја“ од помоћи су делови из есеја, заправо поглавља поменуте књиге, под насловом „Дубоке воде – уснуле воде – мртве воде. ’Тешка вода’ у сањарењу Едгара Поа“. Настојећи да књижевне текстове, углавном песничке провенијенције, потчини вишеслојној филозофској анализи, Башлар полази од онога што назива „материјалном имагинацијом“, а за шта предвиђа да стоји у почелу „закона четири елемента“: „Верујемо, наиме, да је у поретку имагинације могућно установити закон четири елемента који разврстава различите материјалне имагинације зависно од тога да ли се оне везују за ватру, за ваздух, за воду или за земљу“ (Башлар 1998: 9). Притом је такозвана „материјална имагинација“, која је супротстављена једноставнијој, „формалној имагинацији“, промовисана у продубљено и префињено доживљавање, тј. имагинативно допуњавање природе. Све, дакако, у Башларовом виђењу одлично корелира с механизмом песнич-

⁴ Видети: Башлар, Гастон. *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1998.

ког стварања, односно дејства које поезија има на претпостављену стварност. Иако његов, надаље претежно испоетизовани систем, показује теоријску претенциозност у контакту с књижевним текстовима, поменуто поглавље, усредсређено на поезију америчког романтичара, доноси неке врло привлачне идеје, а које се показују кориснима за тумачење завршнице Исаковићеве приче.

Анализирајући мотив везан за „елементарну воду“, а садржан у раној Поовој поеми Ал Араф, Башлар се пита: „Где је стварност: на небу или на дну воде? У нашим маштањима, бескрај је исто толико дубок на небу као и под водом.“ (Башлар 1998: 68). Не уочава ли се код Исаковића сасвим слична концептуализација простора изнад и испод водене површи? И као да се Башларово резоновање надовезује на смисао Митровог искуства у реци: „Она (вода) удвостручује и сањара, не једноставно, као непотребну слику, већ тако што га увлачи у ново ониричко искуство“ (Башлар 1998: 68).

Колико год методолошки неупутно изгледала могућност примене закључака насталих поводом једног, како испрва делује сасвим удаљеног текста, на тумачење другог, то је у овом случају допуштено. Разлог томе је промишљање идентичне, умногоне архетипске имагинативне активности пред водом, и у води. Вода као елементарни елемент може имати толико интензивно дејство, може увлачити у свој примордијални спокој, драгати, одавати лепоту и безазленост, све до тренутка у ком не затражи жртву заузврат, као да је то под-разумевана размена. Тада наступа смрт. С оваквим мислима на уму треба погледати следеће изводе из Исаковићеве приче:

Војник је порио воду. Цептав, хтео је да се укопа у дно. Али га је вода већ вукла матици, и телима. [...] Митрова глава је труо плод на води. [...] страх није ушао у мушкарца – још једнако пори воду.[...] Средина реке је пуста, без трулог плода на површини (Исаковић 1969: 17–18).

Описана градација заправо се преводи у инверзију, врло поредиву с инверзијом о којој пише Башлар, даље пратећи „судбину воде“ у Поовој поетици: „Учимо узгред ову нову инверзију која људску радњу приписује материјалном елементу. Вода није више супстанца која се пије, већ супстанца која пије: вода гута сенку као црни сируп“ (Башлар 1998: 75).

Резимирајући осврт на Башларову „имагинацију воде“, можемо приметити да вода архетипски увлачи у себе (и поништава у себи), у своје таласе и своју лепоту. Такво искуство се неизбежно тематизује и у литератури, у сасвим временски и културолошки одвојеним текстовима, баш као што се реализам „без обала“ може утврдити као део Исаковићевог проседеа. Одатле читалац пуно задовољство налази баш у немогућности да пронађе рационалну мотивацију за Митрово поступање, будући да у неком недефинисаном али присутном коду осећа чудовишну моћ елемента – моћ воде.

Однос који у тексту искрсава између мотива воде и мотива женског тела осенчен је тамним и тешким значењским тоновима. Колко је вода дата у узнемирујећем двојству, толико је и женско тело скоро па мистификовано, с том разликом што се Митровом незадрживом самопоништавању у покушају да му сведочи и да га савлада у његовој лепоти може наћи почетни именоватељ: забрањено еротско искуство. Овде се треба позвати на токове реалистичке мотивације у причи која, сасвим јасно, Митру као партизану и, по свој прилици, угледном борцу не дозвољава да се компромитује допуштајући да њиме руководе нагони.

С друге стране, читава структура у којој су женски ликови маске (јер нису у питању фиктивни идентитети већ тек неименовани гласови и фигуре које имају функцију означитеља женског), у којој су као такви обликовани и ситуирани, одаје управо тајанственост њихове појаве. Наратор их представља у некој врсти паганско-ригвалног хедонизма, међутим, треба приметити да је фокализатор при томе искључиво Митар. Пишући о психолошком домену у ком је такође важно сагледавати појам фокализације, Римон-Кенан закључује да фигурирају „две одређујуће компоненте: когнитивна и емотивна оријентација фокализатора према објекту фокализације“ (Rimon-Kenan 2007: 102). Фокализатор је у Исаковићевој приповеци најчешће примакнут лику, што резултује унутрашњом фокализацијом, таквом да су поменута когнитивна и емотивна усмерења лика комплементарна. Ипак, будући да је проистекла из јаких чулних сензација, емотивна компонента постаје, како прича одмиче, преовлађујућа.

Нису, међутим, занемарљиви очити сигнали спољашње фокализације, у првом реду у дескриптивним деоницама. У складу с њима, случај и доживљаји главног лика се на изванредан начин објективизују, то ће рећи уопштава се његово искуство – што је важан поетички чинилац приче.

Из Митровог доживљаја жена у близини произлази паннатуристичка компонента у његовом виду (читав низ визија белине женског тела која се шири до небеса, меша се с песком, лишћем; покрети који се пореде с блесавошћу скакаваца и сл.). Категорија паннатуристичког се овде, наравно, не једначи с пантеизмом и не реализује кроз веру у постојање божанског ентитета у природи већ пре свега постоји у оном имагинативном импулсу који доводи сав живот – биљни, животињски и људски – у исту раван. Због тога се Митар тешко одупире призору који „нема краја“ и у којем зна да се „оком жена не упознаје“ (Исаковић 1969: 18). Потребан је несвесни, неразумски напор да би се оно што је чулима уставновљено упознало и уцеловило, по могућству и, парадоксално, осмислило. Зато је тај напор, донекле, религиозне природе, у најширем значењу, којим се апострофира чуђење као искуство недефинисаног религиозног

става, а које би Тин Ујевић одредио заводљивом синтагмом „религиозни смисао у погледу васионе“ (Ујевић 1979: 17).

Читалац, напослетку, сведочи тријумфу који је над Митром извршила струја примордијалног живота саображена природи и купачицама као њеном интегралном делу (из Митрове перспективе говорећи). Зато смрт једног човека није приказана онеспокојавајуће у оној мери у којој је онеспокојавајућа била тензија између његовог уживања и објективне опасности коју је у води нашао. У прилог овоме говори и приповедно каденцирање из епилошког фрагмента. Њега чине свега три информативна исказа, кратак каталог на обали остављених „војничких ствари у ставу мирно“ (Исаковић 1969: 18). Последица антиклимакса је, ипак, контрадикторна. Напетост из текста је уклоњена, али је Исаковићева прича и у својој изводној слици интригантна.

У њој је поетизам затомљен, она је реалистички дата да би подсетила читаоца на неизбежни историјски контекст, на рат. Ефекат изводне слике је ефекат *озбиљној*, а управо је тај ефекат/квалитет наглашен у Ауербаховом сагледавању модерног реализма и његове оријентације према наративизовању дијалектике између општер (историја) и посебног, индивидуалног, типског или свакодневног (в. Аuerbah 1968: 498). У исти мах, од прве до последње реченице испод наслова „Нема краја“, проблематика је везана за егзистенцијалну осу човекову, док су рат и историјско кретање нека врста неопходне сценографије. Такав однос – некад мање, а некад више изражен – генерално је карактеристичан за Исаковићеву прозу (уп. Кољевић 2007: 68), у којој на друштвено-политичкој подлози упечатљивија постаје унутрашња динамика ликова и „ломљивост“ поменутих, увек појединачних и посебних, егзистенцијалних оса.

4.

Као у читавом низу Исаковићевих прозних творевина, и у причи „Нема краја“ уочљива је чврста, али „не и једноставна ослоњеност на традицију реалистичког приповедања“ (Пантић 1997: 10). Закључак који би се из целокупног проучавања Исаковићеве кратке приче могао извести фаворизује тренутак смртоносног избијања подсвесног у сусрету с витализмом лепоте. И тај парадокс је садржан у идејном простору између фројдовског *uncanny*-а, башларовске имагинације воде као елементарне течности и, симболички речено, паганске загледаности у женско тело. Пред овим укрштајем, главна Исаковићева умешност открива се у начину на који је из реалистичке опсервације и бирања детаља у причи остварена сложена и разноврсна идејност, те веома модерна осећајност.

ИЗВОРИ

Исаковић, Антоније. *Празни дрегови*. Београд: Нолит, 1969.

ЛИТЕРАТУРА

- Башлар, Гастон. *Вода и снови: ојлед о имагинацији материје*. Превела с француског Мира Вуковић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 1998.
- Вукићевић, Драгана Б. „Реализам и реализми – промена метаоквира у књижевоисторијском разумевању реализма“. *Развој њоеџике српске књижевности: теорија књижевности код Срба: зборник радова са Округлој стола „Развој њоеџике српске књижевности – Теорија књижевности код Срба“ одржаној у САНУ у организацији Одбора за проучавање историје књижевности 4. новембра 2019. године*. Ур. Злата Бојовић. Београд: Српска академија наука и уметности, 2020. 115–128.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Нови Сад: Адреса, 2007.
- Иванић, Душан и Драгана Вукићевић. *Ка њоеџици српској реализма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Јовановић, Виолета. *Трени и раскршћа*. Београд: Просвета: Алтера, 2008.
- Кољевић, Светозар. „Граничне ситуације у приповедању Антонија Исаковића“. *Митолошки зборник 17. Тема: Академик Антоније Исаковић*. Ур. Миодраг Стојановић. Рача: Центар за митолошке студије, 2007. 65–75.
- Михајловић Михиз, Борислав. „Антоније Исаковић, приповедач“ (предговор). *Велика деца*. Антоније Исаковић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1972, 7–22.
- Пантић, Михајло. „Приповетке Антонија Исаковића“ (предговор). *Поне – изабране њриповеџике*, Антоније Исаковић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, 7–14.
- Aragon, Louis. Predgovor. *O realizmu bez obala*. Roger Garaudy. Preveo s francuskog Traute Šegedin. Zagreb: Mladost, 1968. 9–15.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Preveo Milan Tabaković. Beograd: Nolit. 1968.
- Flaker, Aleksandar. *Stilske formacije: pokušaj pojmovne sistematizacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1976.
- Garaudy, Roger. *O realizmu bez obala*. Preveo s francuskog Traute Šegedin. Zagreb: Mladost, 1968.
- Palmer, Alan. *Fictional minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Rimon, Kenan, Šlomit. *Narativna proza: savremena poetika*. Predgovor i prevod Aleksandar Stević. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2007.
- Ujević, Tin. *Eseji I*. Priredio Šime Vučković. Zagreb: „August Cesarec“; Beograd: Slovo ljubve, 1979.

Milan D. Vurdelja

The Poetry of A Realistic “Sense”: the Duality of the Hero’s World in Antonije Isaković’s Short Story “There is No End”

Summary

The subject of this paper are the literary devices thanks to which Antonije Isaković in the short story “There is No End” rethought realistic literary patterns. This short story is chosen because of its compositional and, finally, semantic privilege within the prose collection *Empty Hills* (1969). The epithet *realistic* here refers to a literary method that goes beyond the stylistic-formative or literary-historical category of realism. The paper will consider the relevant peculiarities of Isaković’s prose, which are illustrative of a type of modernization of post-war Serbian prose on realistic grounds.

Keywords: Antonije Isaković, realism “without shores”, *Empty Hills*, lyrical prose, poetics, literary innovation

Примљено: 17. 4. 2022.

Прихваћено: 2. 10. 2023.