

Ана С. Живковић<sup>1</sup>  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## ПОЕТИКА ЗАВРШЕТКА У РОМАНИМА СТЕВАНА СРЕМЦА<sup>2</sup>

У раду се испитује концепција завршетка у три Сремчева романа: *Пољ Ђири и пољ Сири*, *Зона Замфировој* и *Вукадину*. Проблемско питање обухвата извесна поетичка одступања и дестабилизован положај завршетка у традиционалним реалистичким романима крајем 19. и почетком 20. века. Основна идеја односи се на приближавање Сремчевих романа модернистичким, нарочито романа *Пољ Ђира и пољ Сири* у коме се тежиште завршетка премешта са догађаја на књижевни лик. У том смислу, разликујемо логички, временски и приповедачки завршетак, као и делимичну разградњу Аристотелових конвенција установљених на претпоставци о целовитости структуре. Учињен је осврт и на функцију меланхоличног завршетка у преобликовању хумористичког жанра. Епилог *Пољ Ђира и пољ Сири* упућује на закључак да је реч о роману „затворене“ структуре са знатним бројем „отворених“ места. Роман *Зона Замфировој* завршава се према обрасцима старијих романа, док је у *Вукадину*, такође, могуће издвојити места нестабилности. Сходно томе, Сремчеви романи могу представљати антиципацију литературе 20. века у којој завршетак губи пређашњу доминантну позицију.

**Кључне речи:** логички завршетак, временски завршетак, приповедачки завршетак, „отвореност“ структуре, логика жанра

Завршетак традиционалних романа није представљао само равноправну приповедну јединицу у оквиру романескне структуре, већ је поседовао и делимичну превласт будући да је заокруживао целину и чинио је смисленом. На основу последњих поглавља у романима Стевана Сремца (*Пољ Ђира и пољ Сири*, *Зона Замфировој* и *Вукадин*), која се међусобно знатно разликују, те су стога и подобна за тумачење, означимо положаје које завршеци у њима заузимају, јер „динамички схваћен завршетак показује да није оправдано свести завршетак на место краја романа, да то место није једино конститутивно за завршетак романа“ (Ломпар 2008: 330). Финална позиција завршетка више није нужна, као ни његова семантичка

1 ja.zanita@yahoo.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178025 *Поетика српског реализма*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

доминација. Осим тога, не само да је значајно одредити завршетак у односу на претходна поглавља већ је важно узети у обзир и његову унутрашњу структуру формирану од мањих приповедних целина (мотива, ситуација, описа, коментара и сл.).

Како Сремац припада последњој генерацији реалиста у српској књижевности, будући да објављује поменуте романе крајем 19. и почетком 20. века, могуће је довести у питање природу његовог реализма. Поетика завршетка може нам у том смислу помоћи да препознамо момен-те у којима је писац деловао у складу са захтевима епохе, али и извесна одступања, јер

„крајем века реалистичка приповетка и роман доживљавају битну промену: идеализација села се нагло губи, али не толико као последица друштвено-критичког односа према стварности колико као израз и знак једног песимистичког осећања света и човека, једне резигнације и умора, посматрања човека као немоћног бића, којим управљају не само друштвене силе него и тамни нагони његове крви и мрачни слојеви његове душе“ (Живковић 1997: 179).

У претходним студијама писано је о поступцима изградње сижеа Сремчевих романа и аутори су се углавном слагали око тога да романи *Пој Тири* и *Пој Сцире* и *Зона Замфирова* имају структуру прстенастог типа, док се у *Вукадину* примећује степенести раст мотива.<sup>3</sup> Неопходно је поменути језгровиту формулу романескне структуре *Пој Тире* и *Пој Сцире* коју је Драгиша Живковић представио у облику: „анegdота + две љубавне историје + разноврсне дигресије“ (Живковић 1997: 113). У том смислу, поред анегдоте о завади попова, која чини тежиште структуре, може се говорити и о поступку паралеле. Напоредне љубавне приче формирају паралелизме по супротности. У прстенастој структури не наилазимо на потпуни опис љубави са препрекама, будући да се главна јунакиња Јула врло брзо спарује са Шацом, али запажамо рудиментарну схему изградње сижеа коју је Виктор Шкловски дефинисао на следећи начин: „А воли Б, Б не воли А; кад је Б завољела А, А више не воли Б. На тој су схеми изграђени односи Јевгенија Оњегина и Татјане, при чему су узроци њихове међусобне привлачности у различито вријеме дани у комплицираној психолошкој мотивацији.“ (Шкловски 1979: 417)

Када је реч о дилеми да ли је Сремац требало да напише последње поглавље *Пој Тире* и *Пој Сцире*, нећемо је разматрати јер је довољна чињеница да је оно написано, тј. да је морало бити написано. Како Антун Барац претпоставља, емоционална црта „указује да је у самоме Сремцу било нешто што га је понукало да напише и то поглавље – не држећи га епилогом, већ саставним дијелом свога романа“ (Барац 1962: 143). Осврнућемо се стога на услове који потврђују да роман заиста има свој завр-

3 Оваква одређења типова поступака интерпретирао је и Виктор Шкловски: “При анализи је лако примјетити да осим степенастог типа постоји још и изградња прстенастог типа, или, боље речено, типа омче.“ (Шкловски 1979: 417)

шетак. Мило Ломпар у студији *О завршетку романа* образлаже три неопходна услова за романескни завршетак. Први услов нужно подразумева постојање приче која је из свести аутора екстраполирана у роман, те се на тај начин образује логички завршетак „одређен постојањем целине – која је условљена пуким постојањем текста“ (Ломпар 2008: 25). Следећи услов захтева временски завршетак који је увек двострук у зависности од тога да ли се поклапа са завршетком приче или завршетком приповедања. „Временски завршетак приче означавао би, отуд, поновно препознавање времена приповедања, времена које је – у периоду доминације приче – било потиснуто, отежано за опажање, премда је непрестано било део времена романа: оно је било напоредно време романа.“ (Ломпар 2008: 28) Како се у литератури од краја 19. века запажало удаљавање од књижевних конвенција, формирала се идеја да крај романа, тј. крај приповедања не мора бити подударан крају романескне приче. Тако је успостављен последњи услов – приповедачки завршетак – који нам и својом спољашњом формом сугерише да смо на трагу дефинитивног завршетка романа.

На основу свега претходно изреченог следи да завршетак романа и епилог нису једнаки, јер епилог је „додатак уз веће прозно дело, када се писац осврће на оно што је испричао дајући му смисао“ (*Речник књижевних термина*, 193). Сремац последњем поглављу *Пој Ђуре и њој Сјуре* није доделио статус епилога (као што су то чинили Достојевски или Толстој), већ га је придодao претходним поглављима наглашавајући само да је реч о последњем. Међутим, када се установи структурни карактер тог поглавља, као и морална поука која се скрива у његовом значењу, може се говорити о једној врсти породичног епилога у коме „породични живот прати ритам старења, промена, репродукције и једноставних, свакодневних токова природног живота“ (Торговник 1988: 6). Оно што би у том епилогу било значајно за истраживање јесте извесна подвојеност која је незанемарљива. Наиме, последње поглавље као да има две приповедне целине – једну која обухвата извештај о животима јунака после неколико година и другу чија се окосница формира приликом сусрета јунакиње Јуле и некадашњег учитеља Пере. Први наративни део заокружује причу о поповима, попадијама и њиховим потомцима, која је започета још у првом заглављу романа, те би у том смислу логички завршетак био ситуиран у наредном пасусу: „Често одлазе у тазбину и Пера и Шаца, а тазбина иде њима у походе, али се Шацани и Перини не састају, не виђају, као ни пунице им, не мрзе се ови млађи, али се баш и на траже.“ (382)<sup>4</sup> Друга приповедна секвенца епилога стекла је на тај начин знатну аутономију, те се може двоструко дефинисати по питању сопствене структуре. С једне стране, делимично је повезана са претходним догађајима у роману, али би се, с друге стране, могла такође штампати и као засебна новела чији је смисао могуће разумети и без читања романа. Јунацима су остављена

4 Број странице у загради, било у тексту или у напоменама, односиће се у даљем раду на следеће издање романа: Стеван Сремац, *Пој Ђуре и њој Сјуре*, Инг, Нови Сад, 1997.

имена позната из претходних поглавља, али читалац стиче утисак да су посреди нове личности јер се приповедач лукаво поиграва њиме маскирајући и мистификујући деловање романескних јунака посредством заменица или придева неодређеног значења („један млад њој“, „једна млада жена“, „иушник“). /Курзив А.Ж./ Такво описно именовање било је оправдано само на почетку романа када смо се тек упознавали са ликовима и када је Пера заиста још увек био за читаоце само новопридошли путник, међутим, на крају романа такво именовање израста у симптом притајене приповедачеве интенције.

Уколико причу-анегдоту о избијеном зубу и свађи двеју поповских породица ставимо наспрам додатог приповедања о свештенику Пери и његовом кајању због погрешног избора начињеног у младости, то отвара питање релације садржаја и форме у роману *Пој Бира и њој Сиира*. „Додатак“ на крају романа може се посматрати у потпуности као формални приповедни вишак у односу на целокупни садржај романа јер више нема никаквог приповедног дејства ни на главни ток радње ни на јунаке, али баш то ствара „проблем прелазног подручја између формалног и садржинског карактера завршетка, између различитих и могућих последица које стварају незавршивост приповедања и завршеност приче“ (Ломпар 2008: 323). Тај „додатак“ поседује и сопствени садржај, друкчији од претходног садржаја романа, те се јаз између форме и садржаја или приповедачког и логичког завршетка, сразмерно томе повећава, у том смислу што се та крајња приповедна акумулација може схватати и као самостална прича. Ипак, приповедање се увек може двоструко доживљавати – као нешто шире од приче, али и као једна непрестана сенка заокружене приче.

„Та сенка – било да обележава жанр или неколико жанрова, било да је реч о литерарним и лингвистичким или историјским и искуственим жанровима – увек описује оно што подразумевамо под приповедањем као таквим: то је нешто што претходи тексту, нешто што се и после текста наставља, нешто што истовремено у њему постоји као његова сенка која никада није са њим апсолутно еквивалентна.“ (Ломпар 2008: 32)

Тако прича у оквиру последње наративне целине релативно представља наставак приче о Јули и Меланији из ранијих поглавља, али захваљујући двоструком карактеру незавршивости приповедања слуги и једну нову причу следећим одломком: „Подухнули већ и ноћни ветрови, заталасало се оно бескрајно тршчано море у рити, и тајанствен елегичан шумор и песма узлелујане трске заноси сањаријама занетог путника, и он будан сања о изгубљеној срећи.“ (396) Дакле, не само формом већ и садржински, реализам Стевана Сремца постаје „једна хибридна појава“ и „импресионистичке идеје о субјективном расположењу, о тајнама и заго-неткама које се скривају иза појавне стварности, о ирационалним силама и симболистичким слугама присутне су не само у поезији него и у прози“ (Живковић 1997: 180). На основу свега изреченог, закључујемо да

„додатак“ не дестабилизује значење романа, већ обогаћује његову сугестивност и комплексност.

Уколико имамо на уму сврховитост приповедања, две наративне целине епилога могу заједнички допринети „затворености“ романескне форме, али само у ситуацији када их обе доведемо у везу са прошлошћу.

„Двојака временска оријентација наративног завршетка – однос према „прошлим“ догађајима као и однос према „будућим“, наговештеним у епилогу, помаже нам у објашњавању неких контроверза у тексту, на основу којих неки критичари закључују да су сигурни да знају шта епилог значи, а опет, неки други, тврде сасвим супротно.“ (Торговник 1988: 10)

Дакле, завршетак романа *Пош Ђира и пош Сјира* може се одредити као успешан и стабилан крај нарације у којем наслућујемо Сремчев идеални модел живота директно понуђен читаоцима са нескривеним одушевљењем. Циљ приповедања је на тај начин постигнут истицањем старих вредности које су се од почетка романа приписивале патријархалној Јули. Тенденциозним завршетком Сремац испуњава захтеве реалистичке поетике величајући породични живот Јуле и Шаце, будући да „брак/породица оличавају главне вриједности грађанске епохе, па не изненађује што ова чињеница у литератури која хоће да буде миметичка налази одјека“ (Иванић 1996: 68). С друге стране, приповедна целина која започиње мотивом путовања свештеника Пере садржи извесне асоцијације и слутње којима се цели епилог може преусмерити ка будућности. Неће ли јунак дубље жалити за децом коју нема у браку са Меланијом? Није ли у његовим мислима, предоченим унутрашњим монологом, будући сукоб међу супружницима назначен? Чини нам се, можемо предосетити како ће јунак посматрати своју жену након оваквог емотивног коментара који се односи на Јулу: „Она је срећна, а тек он, како је он срећан! Како је срећан!“ (390) Оваква места у роману упућују нас на делимичну „отвореност“ епилога *Пош Ђире и пош Сјире*. Сходно томе, насупрот првој претпоставци, закључујемо да се завршетак може дефинисати и као нестабилан, као најава литературе 20. века која собом носи трагично пропадање појединца. На формалном крају романа, тј. приповедачком завршетку препознајемо декадентну жељу јунака за сопственим нестанком и уништењем, исказану лексиком семантички тамног колорита коју приповедач употребљава описујући психичко стање путника Пере:

„Дође му воља и зажели да упрегне шест таквих хала, па да пуца бич, а да потерају још брже, да још брже полете! Да прелети тако сву Бачку и Банат, и цео свет; да оде и остави за собом све, и срећу и несрећу своју, па да лете коњи тако све до *на крај свеиша, у мрак, у пуштолину...*“ (396) /Курзив А.Ж./

Наведени одломак оставља будући живот јунака релативно отвореним, неодређеним до краја. Приповедач је напустио главни ток романескне радње у епилогу и посветио сву пажњу јунаку. Тим поступком антиципирана је концепција завршетка модернистичких романа јер „преокрет у

схватању завршетка романа унели су изразито модернички писци, у периоду између 1910. и 1929. године, када су напустили устаљене облике завршетка којих су се – крај свег експериментисања са романескном формом – деветнаестовековни писци чврсто држали“ (Ломпар 2008: 37-38). Иако се и романи Јакова Игњатовића, Светолика Ранковића и других реалиста завршавају приповедањем о јунацима, акценат се задржава на расплету и разрешењу радње са којим је лик тесно повезан, док се у *Пољ Тири* и *пољ Сири* јунак на крају јавља готово у потпуности независно од збивања, па се по модерности коју носи у себи прикључује оним романима 20. века код којих је „тежиште завршетка постављено на књижевном лику уместо на завршним догађајима, како је налагало аристотеловско наслеђе“ (Ломпар 2008: 38). У том смислу, може се говорити о кризи и дестабилизацији Сремчевог реализма. У складу са тим описан је и тренутак откривења свештеника Пере који до сазнања о истински срећном животу не долази путем рационалног промишљања, већ непосредним и интуитивним путем, посматрајући Јулу и њено четворо деце. Уколико поново упоредимо целину која се окончава логичким завршетком са оном која има приповедачки крај, уверићемо се да њиховом разликовању не доприноси само садржај, већ и наративна техника. Наспрам модерног поступка формирања завршетка друге целине аутор се у првој послужио старомодном „техником која је коришћена у романима крајем 19. в., тзв. Bildungsromane (као што су Džejn Ejr и David Koperfeld) – представљањем каснијих догађаја, техником презентације пост-историје личности и њиховог развоја током романа, њиховим успонима и падовима“ (Трговник 1988: 15). То свакако обухвата приповедне јединице из којих сазнајемо – Шаца је завршио хирургију у Бечу, Меланија је напредовала у клавиру и почела да учи немачки језик, Пера је постао почасни члан официрског клуба захваљујући Меланији која му је обезбедила приступ у више друштвене кругове.

Када је реч о временским завршецима романа, споменути на почетку излагања, одредићемо их у зависности од тачке на којој се прича и приповедање размимоилазе. Временски завршетак приче поклапа се са логичким завршетком. То је управо овај део романа који се односи на приказ живота ликова после комичних догађаја. С друге стране, временски завршетак приповедања еквивалентан је приповедачком завршетку који нам свештеника Перу открива у новом контексту. Кад је реч о времену збивања у епилогу, садашњост је у првом плану и доминацију стиче изразитим опонирањем прошлости која је приметна у позадини приче, у сећањима и мислима Периним о Јулиној лепоти коју није запажао пре осам година. Евоцирање будућности спроведено је обећањем деци и разговором о поновном доласку са супругом Меланијом. На тај начин остварено је прожимање три различитих равни у оквиру времена приче.

Још једна појава на крају *Пољ Тири* и *пољ Сири* иде у прилог модерности романа. Реч је о односу времена и свести јунака. Наратор посвећује неколико страница Перином ноћном путовању са кочијашем и време

збивања усклађује са временом приповедања, међутим, имајући субјективно осећање времена јунак ће бити несвестан његовог протицања, учиниће му се да је путовање трајало краће него што је мислио, тј. време ће се у Периној свести растезати у бесконачност. У последњим реченицама романа: „Зар већ! – уздахну путник пренувши се из својих мисли“ (396), не налазимо нову методу приповедања - ток свести, али је евидентно да Сремчев роман најављује модерни књижевни поступак 20. века јер у њему

„садашњи тренутак је варљив; он означава непрекидно протјецање „већ“ у „још не“, па стога ретроспекција и антиципација творе праву бит свијести у сваком тренутку. Другим ријечима, однос свијести и времена није тако једноставан попут односа догађаја и времена. За разлику од догађаја, свијест не зависи о хронолошком слиједу“ (Daiches 1979: 136).

Смисао таквог завршетка упућује нас на другачију реалност од оне коју су реалистички писци транспоновили у своја дела, нова реалност формирана је сада у субјекту захваљујући унутрашњем искуству неодређености и бесконачности.

*Пој Тира* и *пој Стира* је хумористички роман који се окончава лирским говором, према мишљењима знатног броја критичара, несагласно жанровском одређењу. Не само да је дирљива јунакова потресеност при сусрету са Јулом, већ и сцена расплакване деце. Зашто је јунакиња плакала на крају романа и брисала сузе кришом? Приповедач нас ниједног тренутка не наводи на помисао да је и Јула можда осетила некакву љубавну чежњу, јер након Периног одласка она не размишља о њему, већ о томе како своју другарицу Меланију дуго није видела. Понајпре се узрок њених суза може потражити у некаквом интуитивном осећању јунаковог несрећног живота у бездетном браку. Међутим, овакво жанровско одступање не би требало да изненађује будући да нас је приповедач током романа већ упозоравао да се неће придржавати поетичких правила. Ако се већ од почетка суочавамо са лабавом композицијом романа у којем је, према дозволи приповедача, могуће и прескочити поједина поглавља, зашто бисмо му онда замерали и извесну неусклађеност епилога са романескном целином, као што чини Јован Скерлић казујући: „*Пој Тира* и *пој Стира*, један чисто хумористичан роман, завршује се једном нескладном сентименталном нотом, меланхоличним сусретом Пере и Јуце, љубавном носталгијом младога попе, чију велику и чувствителну душу ми нисмо ни наслућивали кроз цео роман.“ (Скерлић 2000: 314) Критичар је, међутим, само делимично у праву, јер говорећи о нескладу заборавља да се читалац сусретао са меланхоличним партијама и пре последњег поглавља, на почетку узајамне љубави Шаце и Јуле, те да се „Сремчева осећајност показује и у односима његових личности међу собом“ (Кашанин 1968: 251). У том смислу, Горан Максимовић подсећа и да је у лику Ниће боктера Сремац остварио најпотпунији тип комичног лакрдијаша који има нешто од „јанусовске амбивалентности“ (Максимовић 1998: 48),

будући да се иза шале и хумора којим забавља и засмејава друге крије једна сетна осећајност. Такође, приповедач није свештеника Перу по први пут лирски окарактерисао тек на завршетку романа. У четвртој глави примећујемо опис: „Пио је он често и сам, и у друштву с друговима, и био често меланхоличан као сваки богословац.“ (66) Господин Пера с почетка приче сличан је оном путнику на крају, те се стиче утисак да је приповедач можда био принуђен да лику одузме ту доминантну црту карактера не би ли га успешно увукао у комични заплет. У претпоследњој глави, која нам верно доноси слике и сцене са Јулине и Меланијине свадбе, пажњу нам привлачи реченица: „Са Пером је све готово било.“ (352), која као да евоцира и најављује меланхолични завршетак. Зашто је приповедач наводи одмах после свадбе? Није ли на тај начин остављен простор за крај који ће уследити? Прелаз са хумористичног на меланхолично, дакле, није нагло спроведен, „хумор је на површини, видљив; меланхолија је у дубинама“ (Кашанин 1968: 250).

Током романа наратор је испољио свест о поетичким законитостима, те и у заглављу последњег поглавља казује да је та целина нека врста „штампарске погрешке“ и да ће у њој све бити онако „како је и како би требало да је у књизи“ (378). „Ако и свест о жанру и хоризонт очекивања – који се понекад подударају а понекад су међусобно супротстављени – припадају истој врсти детерминације у завршетку, онда за ту детерминацију можемо рећи да проистиче из конвенционалних налога.“ (Ломпар 2008: 13) Међутим, шта се крије иза намере приповедача да пише у складу са књижевним конвенцијама и онако како налаже логика хумористичког жанра? Да ли је испоштовао жанровску сувислост меланхоличним завршетком? Трудећи се да напусти ону приповедну ситуацију која је „типична за хумористична дела где преовлађују нарочите фигуре говора – пре свега иронија, комични обрти, смешна поређења и њима сличне“ (Радин 1997: 346), Сремац је на парадоксалан начин заправо довршавао роман који само наизглед није више бивао хумористички, међутим, у *Пој Тири и њој Сири* посредни је модернији хумор, пошалица на рачун поетичких детерминација у тексту дејством којих доследно наратор остаје „намерно „обмањујући“ – редак али идеалан тип приповедача за хумористични жанр коме припада“ (Радин 1997: 345). Штавише, последње поглавље може се схватити и као највећа подвала коју је приповедач смислио. У првој целини епилога још увек је присутан ауторски приповедач у првом лицу једнине, али је зато друга целина у потпуности поверена тзв. свезнајућем приповедачу, којег је Сремац немилосрдно исмевао током целог романа. Слагавши читаоце да напokon „пише као што треба“, тј. „објективно“, начинио је „преступ“ у погледу логике приче, али је истовремено тим „преступом“ умањео јачину меланхолије и сачувао логику хумористичког жанра.



Одредивши структуру епилога *Пој Тири* и *пој Сири* као двоструку, традиционалну и модерну, упоредићемо је са структуром завршетка *Зоне Замфирове*, Сремчевог романа о којем су се критичари похвално изјашњавали од објављивања 1903. Говорећи о Сремцу, Скерлић читаоцима препоручује: „Треба видети његова најбоља дела како имају несрећне завршетке, са изузетком *Зоне Замфирове*, која је прави роман и најбоље израђено и најскладније дело његово.“ (Скерлић 2000: 313-314) Прстенасти поступак развијања сижеа у овом роману еквивалентан је поступку у *Пој Тири* и *пој Сири*, будући да се поново сусрећемо са анегдотом која је у средишту романескне структуре, с том разликом што сада имамо једну љубавну причу која је у првом плану (о Ману и Зони) и другу, мање заступљену, која прстенастој радњи оправдава смисао помоћу оствареног контраста (прича о Митанчи Петракијевом и Швабици Хермини).

Колико је у литератури до почетка 20. века концепција завршетка била важна, понајбоље нам сведоче корените промене, у односу на првобитни нацрт романа, које је писац унео у коначну верзију. Све измене детаљно је анализирао Бошко Новаковић и изложио у „Напоменама“ *Сабраних дела Стевана Сремаца*. Према информацијама из нацрта, последње поглавље *Зоне Замфирове* требало је да се заврши подужом сценом ценкања и погађања хаџи Замфира са Маном око мираза. Највеће модификације извршене су баш у структури завршетка, јер Сремац у потпуности мења тај почетни нацрт приказујући јунаке посве супротно од првобитне замисли - хаџи Замфира као дарезљивог оца а кујунџију Мана као усхићеног младожењу који иште само девојку. Новаковић наглашава да одбацивање скицираног завршетка није само техничко и композиционо питање, већ оно „задира у суштину менталитета и људске вредности обојице“ (Новаковић 1977: 489). Уколико се подсетимо карактеризације Мана с почетка романа: „Од свију момака он је најлепши био, а у колу најбољи играч, а према свирачима најгалантнији“ (244)<sup>5</sup>, можемо закључити да му никакво ценкање на крају романа не би доликовало, као ни хаџи Замфиру, што нас уверава да Сремчев „поступак на крају приповетке значи само чување доследности“ (Новаковић 1977: 490).

*Зона Замфирова* има конвенционалнији завршетак у односу на роман *Пој Тири* и *пој Сири* јер су форма и садржај крајњих наративних деоница у складном односу са остатком романескне структуре.<sup>6</sup> „Завршетак у коме се главни јунак жени главном јунакињом и њих двоје настављају да срећно живе, једва ће подстакнути читаоца који је читао бајке, драмске комедије или популарно штиво за читање. У 19. в. завршетак ове врсте био је `сасвим уобичајен`.“ (Торговник 1988: 19) Мариана Торговник слаже се у начелу са знатним бројем критичара који сматрају да су завршеци модерних романа бољи од завршетака традиционалних, али не

5 Број у загради у даљем раду односи се на број странице коришћеног издања: Стеван Сремац, *Сабрана дела Стевана Сремаца*, књ. 2, Просвета, Београд, 1977.

6 Глава двадесет друга, и последња: „Она је сасвим обична, као што су обично све последње главе у приповеткама и романима.“ (410)

обезвређује ни романе са старомодним „срећним крајем“, стога што они могу бити семантички потенцијални и у савременим романима, поготово у оним случајевима када се тзв. „нови“ завршеци и епизоди конципирају као препознатљиво одступање од раније схеме и као извртање очекиваних конвенционалних елемената „брачног краја“ (в. Торговник 1988: 20). На основу свега претходно изреченог, следи да завршеци, попут завршетка у *Зони Замфировој*, могу припадати старијем типу структуре, али да они нужно не подразумевају губитак примамљивости за читаоце.

Како смо имплицитно романескну структуру одредили као „затворену“, испитаћемо оне појединости у оквиру њене унутрашњости које нам могу указати на функцију завршетка и начине његове „припреме“, тј. евоцирање и осећање краја, о коме је приповедач водио рачуна од почетног и средишњег тока радње, па до самог краја приповедања. У шестој глави ауторски приповедач објашњава читаоцима зашто се у роману уопште појављује Мане, те нам тако по први пут наговештава крај романа:

„А што је Мане *најпоследњу* изишао чак и као главни јунак, то је била – поред већ познате карактерне црте Зонине – природна и логична последица још и карактера његовог, и ашиклијске, тако да кажем, тактике његове, - као што ће се све то лепо, јасно и очигледно доцније из пажљивог читања увидети.“ (274) /Курзив А. Ж./

Делимични преокрет у односу међу главним јунацима, стидљиво сугерише шта ће се накнадно догодити. Такође, у том преокрету препознајемо, као и у *Пој Ђури и пој Сцири*, остатке композиционе схеме из *Евђенија Оњегина*, с том разликом што новонастала ситуација у *Зони Замфировој* не проузрокује „несрећни завршетак“, а ево шта нам приповедач у одломку о томе каже: „И сада се изменише прилике и улоге. Сад је Манча гледао онако као некада она њега, а Зона њега мало боље него он њу некада.“ (282) Како ток приповедања одмиче, тако се повећава број оних места којима се евоцира крај, нарочито од деветнаесте главе у којој хаџи Замфир посећује Мана не би ли га дискретно убедио да забораве пређашње немиле догађаје. Тај поступак старог Замфира још више је потврдио формирану слутњу „срећног краја“, упркос томе што се кујунџија није одмах одазвао на прави начин, али имајући у свести већ довољно података о јунаку, читаоцу није тешко да изведе претпоставку о доследности у његовом понашању. Колико је тек наде полагао у „срећни завршетак“ хаџија, читамо из следећег исечка: „Вративши се кући, стари Замфир је поверио домаћици разговор с Маном и није крио да се нада да га је Мане разумео, и да ће колико сутра или прекосутра *ствар свршена бити*.“ (396) /Курзив А. Ж./ Примећујемо да се евоцирање краја најчешће спроводи употребом синонимне лексике која проиходи од глагола *заврши-ти*, не само када су значењске варијанте глагола посредни већ и када је реч о прилозима, придевима и сл. Осећање краја у последњем поглављу *Зоне Замфирове* траје од прве реченице: „После овога ствар се брзо развијала и *крају приводила*, - брже него што је и сама Зона желела и очекивала“ (410),

брже можда него што су и читаоци очекивали, али „брзи крај“, заједно са „брачним крајем“, био је честа појава у романима 19. века, те такво наративно пожуривање не можемо ни Сремцу замерити. На крају романа наилазимо на још један став о завршетку приче, приказан из перспективе сватова, који је у складу не само са очекивањима читалаца, већ и колектива предоченог нам у роману. „Све се слегло у сватове, и радовало се што се тако лепо, и баш онако као што је требало, свршило.“ (413) /Курзив А. Ж./ Приповедач употребљава сличну конструкцију у заглављу *Поји Тири и поји Сјири*, с том разликом што се овде није поиграо са читаоцем, већ је заиста завршио роман онако како су налагале књижевне конвенције.

Сва три услова – логички завршетак, временски завршетак и приповедачки завршетак – остварена су у *Зони Замфировој*, с тим што се ови завршени међусобно поклапају. Приповедање траје док се не заврши романескна прича и прекида се онда када радња постане целовита и јединствена. Сукоб међу јунацима је разрешен, а приповедачки завршетак није склон даљем проширивању. Међутим, упркос наизглед окончаној љубавној причи у *Зони Замфировој*, остаје отворено питање недовршености сваког љубавног заплета. Водећи полемику са књижевном традицијом, Мило Ломпар скреће пажњу на модерну идеју о тзв. незавршивости љубавног заплета<sup>7</sup> и објашњава како се она може разумети приликом интерпретације наративних поступака. Наиме, незавршивост приповедања није својствена само љубавним романима јер „ерос на који се не може ставити тачка није ерос љубавног заплета него ерос самог приповедања који се скрива у сваком заплету“ (Ломпар 2008: 31). Сходно томе, уколико љубавни заплет у Сремчевом роману одредимо као окончан, о потенцијалној незавршивости може се говорити у оном смислу који подразумева саму природу приповедања, тј. ерос приповедања.

\*

Полазна тачка нарације у Сремчевом *Вукадину* слична је онима у *Поји Тири* и *поји Сјири* и *Зони Замфировој*, будући да се наново сусрећемо са анегдотом, с том разликом што у овом случају немамо поуздане доказе да је писац анегдоту о јахању циркуског магарца негде прибележио. Говорећи о пореклу завршне сцене, Младен Лесковац претпоставља да писац није измислио такав догађај јер се „по извесним вестима судећи, одиста догодио, или могао догодити, и то у Београду, негде јуна 1866. године“ (Лесковац 1966: 81). Упркос истоветној методи настанка, *Вукадин* се разликује од поменутих романа стога што представља другачији приповедни модел, те нарација „не израста из фабулативних потенцијала анегдоте, као у претходним случајевима, њено исходиште чини други битан елемент анегдоте, карактер“ (Деретић 2002: 885). Догађаји су бројни и

<sup>7</sup> О незавршивости сваког љубавног заплета Мило Ломпар говори на основу студије: D. A. Miller, *Narrative and its Discontents (Problems of Closure in the Traditional Novel)*, Princeton University Press, Princeton, 1981.

пажљиво описани, смештени у други план, док се приповедање фокусира на главног јунака Вукадина Кркљића, који у последњем поглављу романа стиче државни указ захваљујући томе што је укротио дивљег магарца Буцефалоса.

Не бисмо ли што боље спознали структуру и функцију завршетка, неопходно је имати на уму дисконтинуитет у историји романа који је, према Мариани Торговник, евидентан и видљив баш у завршецима. Пре 1840. завршеци нису имали ту улогу да изазову сукоб са читаоцем. Конфронтирајући завршеци појављују се у другој половини 19. века и заузимају значајно приповедно место у романима све до 1920-их година када долази до њиховог губљења. У основи тих завршетака најчешће се налазило „величање конвенција“ или покушаји да се конвенције „униште“ (в. Торговник 1988: 18). Сремац је ликом Вукадина врло сугестивно представио једног превртљивог и несталног човека који у зависности од личне користи мења политичка уверења. Свеprisутна алузија у сатиричком роману односи се на Сремчеве идеолошке противнике – радикале и социјалисте - који се скривају иза лажних идеала. Конфронтирајући завршетак *Вукадина* формиран је пре свега као слика распада интелектуалних конвенција и то поступком полисемиотике „која подразумева широку гаму средстава, од суптилне ироније до понекад доста вулгарне гротеске“ (Хејстејн 1988: 25). Још на почетку романа наилазимо на исмевање друштвених стереотипа који се односе на величање хајдучије, а затим нешто доцније и на подсмех упућен онима који се позивају на славну епску прошлост, као што то чини Вукадин свирајући гусле. Одјек епске традиције наслућујемо и у завршној сцени с коњем Буцефалосом, међутим, наместо часног коњаника сусрећемо карикатуралног јунака који чином јахања остварује своју пословну амбицију. Читалац ће се запитати на овом месту каква је заправо актуелна друштвена ситуација. „Али док су други срећни народи напредовали у култури, ми смо морали бити на мртвој стражи за ту културу.“ (188)<sup>8</sup> Ратујући непрестано за себе и за друге, друштво је остало недовољно освешћено. Конфронтирајући завршетак у складу је са дестабилизацијом очекиваног наративног поступка, јер се гротеском на крају романа писац удаљава од реалистичке методе. Сремац није могао ружне појаве „третирати уздржаним, вазда прибраним, леденим објективизмом“ (Лесковац 1966: 86).

Како се краће приче о Вукадину уланчавају у оквиру степенасте романескне структуре, могуће је говорити о знатном броју мањих логичких завршетака. Један од њих сусрећемо на крају седме главе у чијем заглављу приповедач дословно најављује Вукадинов „трагични свршетак“ када је

8 Број странице у загради односи се у даљем раду на следеће издање: Стеван Сремац, *Вукадин и друге приповећке*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.

реч о његовом школовању.<sup>9</sup> У једанаестој глави наратор описује Вукадинову и Дарину скромну свадбу, те можемо говорити о још једном логичком завршетку, али и о једној врсти тзв. „лажног краја“.<sup>10</sup> Кад је посредни главни логички крај приче, чини нам се да је редукован и делимично незавршен. Комични заплет са низом епизода развијан је до извесне кулминативне тачке – кроћења дивљег магарца и добијања указа - али стиче се утисак да роману недостаје некакво разрешење на крају. Можемо ли се последњи догађај третирати као расплет? Сумња је приметна и у речима Горана Максимовића који покушава да превазиђе кулминативни завршетак трудећи се да очува некакав повратак приповедној стабилности.

„При томе, тродјелна структура комичног заплета аналогна иначе моделу наративне комедије, у сатиричком роману доживљава битно преобликовање у тачки расплета, или ономе што бисмо могли назвати повратком на стабилан и складан поредак, и редовно представља пројекцију нове и „помјерене“ реалности.“ (Максимовић 1998: 110)

Логика приче као да тражи некакво продужење, неки „пад“ после кулминације, поготово због блискости комичне романескне структуре са драмским текстом. С једне стране, завршетком приче о Вукадину постигнут је циљ приповедања, те проширење садржаја није нужно, али ће претпоставка о целовитости приче остати неостварена. Делимични несклад између завршеног приповедања и незавршене приче биће присутан у читаочевој свести. Као што је у *Пој Тири и њој Сјири* било могуће говорити о тзв. приповедном „вишку“, тако у овом случају можемо говорити о наративном „мањку“. У том смислу приметна су и „отворена“ места која захтевају одговоре. Шта се догодило са Вукадиновом каријером у будућности? Како „завршавају“ људи као што је он? Све нас ово упућује на извесна одступања од традиционалних наративних модела, премда можемо говорити да је у концепцији завршетка *Вукадина* стара техника и даље присутна, будући да је романескни крај сачувао своју доминацију у финалној позицији за разлику од краја *Пој Тире и њој Сјири*.

Иако Јован Скерлић сматра да је Сремац роман завршио лакрдијом, ипак се може рећи да писац није изневерио логику жанра. *Вукадин* није само роман карактера, већ и сатирички роман коме су својствени поступци хиперболизације, иронизације и гротеске.

„Сремцу је, као заувек памтљив финале, била потребна сцена не само крепка и жестока, него својом речитошћу баш сурова, сцена ма и лакрдијашко-брутална само нипошто рационално вероватна, којом ће, на завршетку, да

9 Глава седма: „У њој је описано тешко и напора и муке и довијања пуно школовање Вукадиново у нижа четири разреда гимназије, и силне пизме и неправде г. г. професора у крагујевачкој и београдској гимназији и трагични свршетак Вукадинов, то јест страдање за правду.“ (100)

10 Глава једанаеста: „У њој је испричано како је напослетку свршена борба између памети и срца Вукадинова и како је затим следовала прошевина, прстен и свадба, све пре указа, и како је напослетку Вукадин `посејао босиљак, а пелен му никао`.“ (161)

пусти у свет, још боље: да гурне од себе тог паразита, али да у тај исти мах осуди и друштво којем је на неки особит начин он чак и потребан када га баш таквог не само прихвата него још узима у заштиту и велича као безмало некакву националну дику.“ (Лесковац 1966: 85)

\*

Упоређујући завршетке *Пољ Ђуре* и *пољ Сјира*, *Зоне Замфирове* и *Вукадина*, одредили смо удео традиционалног и модерног у њиховим структурама и сврстали их међу „затворене“ структуре са знатним бројем „отворених“ места. Како смо се уверили да завршетак више не мора нужно бити лоциран у финалној позицији романа, тако ни његов смисао није обавезно једнозначан и дефинитиван будући да је структура завршетка „приповедни чин који се састоји од истовременог дејства детерминације и произвољности, предодређености и слободе“ (Ломпар 2008: 37). Јуриј Лотман нас подсећа да је функција завршетка првенствено сижејна, за разлику од функције почетка која подразумева декодирање типичних уметничких кодова (жанра, стила итд.) (в. Лотман 1976: 287). Дестабилизован положај завршетка традиционалног реалистичког романа крајем 19. и почетком 20. века, „не сведочи само о завршетку неког сижеа, него и о конструкцији света у целини“ (Лотман 1976: 286). Смисао завршетка хумористичких романа често бива скривен између два нивоа значења, те захтева повећану пажњу читалаца у чијој свести тек долази до његовог пресудног конституисања. Упркос томе што је завршетак изгубио некадашњу семантичку доминацију, наставља да делује из различитих позиција од самог почетка романа.

## Извори

Сремац 1977: С. Сремац, *Сабрана дела Стивана Сремца*, књ. 2, Београд: Просвета.

Сремац 1997: С. Сремац, *Пољ Ђуре* и *пољ Сјира*, Нови Сад: Инг.

Сремац 1999: С. Сремац, *Вукадин* и *друге приповештке*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

## Литература

Барац 1962: А. Барац, *Хрватска књижевна кришика*, књ. 7, Загреб: Матица хрватска.

Дејчиз 1979: D. Daiches, *Roman i moderni svijet*, у: М. Solar (red.), *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit.

Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.

Живковић 1997: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. 5, Београд: Просвета.

Иванић 1996: Д. Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад: Матица српска.

- Кашанин 1968: М. Кашанин, *Судбине и људи*, Београд: Просвета.
- Лесковац 1966: М. Лесковац, Порекло и смисао завршне сцене Сремчева *Вукадина*, Нови Сад: *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, год. 14, 1, Нови Сад, 81-86.
- Ломпар 2008: М. Ломпар, *О завршетку романа (Смисао завршетка у роману Друџа књиџа Сеоба Милоша Црњанског)*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Лотман 1976, Ј. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд: Нолит.
- Максимовић 1998: Г. Максимовић, *Маџија Сремчевог смијеха*, Ниш: Просвета.
- Радин 1997: А. Радин, Што више дволичних коментара, то боље!, Београд: *Књижевна историја*, 103, Београд, 337-347.
- Речник књижевних термина* 2001: *Речник књижевних термина*, Д. Живковић (ред), Бања Лука: Романов.
- Скерлић 2000: Ј. Скерлић, *Писци и књиџе III*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Торговник 1988: М. Торговник, Романескни завршеци и епилози, превела Гордана Митић, Ниш: *Градина*, 2, Ниш, 1-20.
- Хејстејн 1988: Ј. Хејстејн, Неки видови завршетка у романима Витолда Гомбровића, Ниш: *Градина*, 2, Ниш.
- Шкловски 1979: V. Šklovski, *Razvijanje sizea*, у: М. Solar (red.), *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit.

Ana Živković

## POETICS OF THE COMPLETION IN STEVAN SREMAC'S NOVELS

Summary

This paper investigates the concept of completion in three Stevan Sremac's novels: *The priest Ćira and the priest Spira*, *Zona Zamfirova* and *Vukadin*. The poetic deviation and narrative destabilization were problems of traditional realistic novels in the last decades of the 19<sup>th</sup> century. The basic idea refers to affiliating Sremac's novel to modernist novels. The novel *The priest Ćira and the priest Spira* has specific position because the final focus moves from the event to the literary character. Thus, we distinguish between temporal, logical and narrative completion. We observe partial degradation of Aristotle's principles of structural integrity. We investigate the function of melancholic novel completion in transforming comic genre. We concluded that the novel *The priest Ćira and the priest Spira* had closed structure with a few open parts. The novel *Zona Zamfirova* ended as the older novels. The novel *Vukadin* had a few parts of instability, too. Sremac's novels announced the literature of 20<sup>th</sup> century. The completion of the novel lost its dominant position.

*Key words:* logical completion, temporal completion, narrative completion, "openness" of structure, genre logic

Примљен децембра 2011.

Прихваћен за штампу априла 2012.