

СТОТИНУ РАНИХ ЈАДА – ПРИСУСТВО ФИГУРЕ АУТОРА У ПРИЧАМА КИША И КУСТУРИЦЕ²

Идентификовање фигуре аутора у књижевном делу усмерено је према оним местима унутар прозне форме која сведоче о томе да писац, посредством самог текста, читаоцу шаље извесне сигнале препознатљивости свог естетског, и сваког другог идентитета. Односом фигуре аутора према предмету прозне творевине, посебно у свету модерне књижевности, по правилу, дефинисан је читав комплекс књижевнотеоријских питања. Уколико је прозни јунак, као што то обично бива, у исти мах и главни протагониста приповедања, то нас приближава и ауторовом погледу на свет, односно фигури аутора. Избор типа наративног текста подразумева избор типа јунака, избор типа приче, избор типа говора и избор типа стила. Све треба да буде подређено целини. Овај рад имао је циљ да размотри присуство фигуре аутора у збиркама прича „Рани јади” Данила Киша и „Сто јада” Емира Кустурице. Истраживање применом плурализма метода било је нужно. Постављеном проблему приступили смо из перспективе парадигме, односно, основног обрасца који се јавља у више примера. Закључено је да су ова два писца свој наративни текст засновали преваходно на причи са динамичким мотивима и аутобиографским елементима из детињства. Приче су означене субјективним доживљајем и сећањем на поједине епизоде и ситуације из живота које су искрено и аутентично описане. Акцент је стављен на делујућег јунака. Главни јунаци Андреас Сам и Алекса Калем сведоци су свих збивања и као наратори казују своја сећања у првом или трећем лицу јединине. Они представљају фигуру аутора.

Кључне речи: аутор, приповедач, јунак, прича, детињство, Киш, Кустурица

Тема присуства аутора, односно постојања фигуре аутора у савременој прози, захтева претходно скретање пажње на прецизна значења речи којима се користимо да бисмо је уопште означили. Треба нагласити да је појам аутора заменљив појмом ауторског гласа. Идентификовање таквог гласа у књижевном делу усмерено је према оним местима унутар прозне форме која сведоче о томе да писац, посредством самог текста, читаоцу шаље извесне сигнале препознатљивости свог естетског, и сваког другог идентитета.

1 snezanabascarevic@hotmail.com

2 Рад је урађен у оквиру пројекта *Материјална и духовна култура Косова и Метохије*, бр. 178028, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Појам присуства аутора у прози може упућивати на два значења: једно осветљава начине пресликавања важних аспеката људског постојања унутар дате уметничке структуре, друго указује на специфичан однос између ауторског субјекта и света. Субјективност и метафизичност, каталогизатори између индивидуалног и универзалног, егзистенцијалног и естетског кључне су речи за опис тог односа.

Проблем ауторске фигуре уско је повезан са питањем жанра, јер приповедање у прозним врстама, односно нека врста нарације, постоји независно од постојања фабуле, заплета, догађаја. У класичној прози тој фигури била је додељена перспектива свезнања, у новијој прози перспектива објективности. У тренутку када је уметнички текст изнутра све снажније почео личити колажу различитих форми настало је уверење, да сама дистанца објективности не може бити друго до део илузије коју по претпоставци деле аутор и читалац.

Односом ауторског субјекта према предмету прозне творевине, посебно у свету модерне књижевности, по правилу је дефинисан читав комплекс општефилозофских питања, а при тумачењу текста проблем ауторове позиције и позиције прозног јунака. Уколико је прозни јунак, као што то обично бива, у исти мах и главни протагониста приповедања, то нас приближава и ауторовом погледу на свет: док аутор поништава развојеност личног *ја* и света користећи се књижевним обликом који кроз дистанцу свезнања или дистанцу објективности захтева то раздвајање, његов прозни јунак кроз саморефлексивне пасаже говори о својим искуствима и оживљава их путем прогресије слика, приказујући се често и сам као симболичка визија. Место и једног и другог намеће, у извесном смислу, посебан говор о себи као предмету властитог приказивања, те подразумева, улогу „објекта”, слике, која наводи на сумњу у чистоту претпостављане субјективности. Оваква запажања доводе до неких важних питања везаних за свеобухватно ауторско схватање света представљено прозном формом приповетке модерног доба.

Наравно, нова приповетка не говори ни о чему другом до о човеку, управо зато што све предмете, односно читав свет представља кроз људску перцепцију и имагинацију. Утолико и граница између објективности и субјективности почиње да губи значај. Отежала форма, особена за модерне поетике, само доприноси умножавању смисла текста. Коришћење савремених техника у сврху адаптације старих реторичких маски води нас неповерењу у ауторитет унапред одређеног стила.

Како се сви модерни родови користе техникама расејавања субјекта, нарације са отвореним крајем, тако и ауторитет прелази са замишљеног писца на сам текст, који задржава прозачан однос према свом предмету, а поетичком ауторексивношћу укљученом у тематску раван - и према својој форми. Аутор има на располагању моћ да учини битно одређујућу двоструку селекцију: његов субјективни став испољиће се кроз избор приказане стварности, осећања или расположења, а његово аутентично биће у својеврсну уређеност уметничког дела. Тек касније успостављена

комуникација на темељу књижевног медија довешће до нове ентропије, оне која настаје уношењем читаоачевог осећања за поредак ствари. Но с каквом се год ентропијом, као аутори или читаоци, ухватили у коштац, то овога пута не би требало да буде „слијепи и неизлечиви неред, чију нам је позитивност показала модерна култура; то је слом традиционалног Реда, који је западни човек сматрао непромјенљивим и дефинитивним и идентификовао га с објективном структуром свијета” (Еко 1965: 14). Осим што указују на континуирану и неизбежну промену односа међу стварима и на вечито померање угла из којег те ствари опажамо, и што осветљавају смисао покушаја да се промишљеним склопом књижевног дела пренесу отисци хаотично структурисане реалности, наведене речи писца „Отвореног дјела” додирују и питање преклапања оквира субјективних доживљаја и објективних стања, стварног и модификованог човековим сензибилитетом.

У лавиринту тумачења ауторске фигуре према фигурама које писац ствара, као смерница може послужити и поетичка претпоставка Михаила Бахтина из студије о аутору и јунаку у естетској активности. По Бахтину, дакле, сваки нам је „моменат дела дат у ауторској реакцији на јунака, која обухвата собом као предмет и јунакову реакцију на аутора” (Bahtin 1991: 5). Ауторски поступак подразумева тада саживљавање са човеком – јунаком, без обзира да ли је аутор носилац јунаковог искуства, или не, емпатију која значи изнутра видети свет онако како га јунак види, и вративши се „на своје место”, испунити видокруг јунака тим својим виђењем, или, како Бахтин каже, тим „вишком виђења”. Саживљавање представља само неопходну претпоставку – естетска активност не почиње пре него се аутор врати у своју првобитну позицију, обогаћену новим значењем. Оно што ауторско осећање чини стваралачким ипак има нечега од иницирајућег уношења у лик, јер ничим другим него одређеном врстом саосећања са јунаком аутор покушава да пронађе и вредносну перспективу у односу на себе самог. Док неко други, то јест јунак, постаје за аутора „позитивно завршен”, подударујући се, по Бахтиновим речима, „са самим собом”, тек оригиналном ауторском конструкцијом „споља дограђен” он постаје и естетски значајан, у правом смислу речи књижевни јунак. У неком од следећих корака, естетска активност окупиће расути свет и згуснути га у незавршену, али кохерентну слику, а стил, флореровски или прустовски речено, постаће стил виђења света, а тек потом, и тек условно, обраде нечега што зовемо књижевном грађом.

Јасно је да било који уметнички текст никада неће представљати пасивни материјал који, између осталог, служи нашем замишљању слике, односно гласа аутора. Напротив, текст не само да поседује знаке који упућују на аутора, већ му баш ти знаци дају посебну врсту примамљивости и динамике, чинећи га отвореним и живим. Ипак, различити аспекти фигуре коју препознајемо као ауторску, с обзиром на знања која о њој можемо имати као читаоци, пројекције су онога што сами налазимо у тексту, а што у њему, мање или више прикривено, и постоји. То пре-

познавање увелико превазилази „лирски доживљај” схваћен уз помоћ навиком установљених, понекад сентименталних психолошко-биографских читања, и радије се приближава интуитивно појмљивом склопу насталом из представа, откривања, открочења и фантазија које у тексту налазимо и сами им се предајемо. У светлости мешавине рационалног тумачења, естетски доживљеног и интуицијом прихваћеног, видимо тада и аутора, приповедача и прозног јунака. При томе се и само читање готово може поистоветити са две врсте епифаније сличног исхода: као могућег начина да се у самом делу, односно у процесу његовог тумачења, (не)посредним упијањем света предмета или књижевности дође до некакве свести о стварима, о њиховим значењима и односима.

Приповедач је, у ствари, писац наративних прозних дела, лик који излаже радњу у целини (приповедање у првом и трећем лицу), глас који повремено објашњава и тумачи смисао збивања у делу, те на тај начин одређује перспективу у којој нам се догађаји представљају (тзв. свезнајући и скривени приповедач) или омогућује увид у унутрашњи свет појединих јунака (приповедачев говор и доживљени говор). Приповедач је, дакле, глас или лик чијим посредством нам се представља нека радња, и то посредништво је у најстаријим наративним облицима строго одређено конвенцијом и по правилу дато у облику перспективе првог или трећег лица. У модерној прози, то посредништво постаје и само предмет прозног обликовања, добија облик становишта једног лика, угла виђења који није једнозначан. Носилац приповедања је усмерен ка ономе што се приповеда, те се у свакој, па и у свезнајућој ауторској нарацији, мора видети приповедач као органски чинилац целине дела. Поред уочавања конструктивне функције различитих ставова приповедача од тзв. дистанцираности до унутрашње идентификације са ограниченим видокругом јунака, од истакнутог приповедача, чија субјективност и ћудљиво нарушавање илузије постају принцип приповедања, до потпуног ограничавања на безлично регистровање опажаног или претапања нарације у унутрашњи монолог или доживљени говор, важно је уочити и одстојање између значења које у дело уноси приповедач и значење целокупне структуре, према чему се може говорити о мање или више поузданом приповедачу. Основа тематског богатства и сугестивности прозног уметничког дела најчешће проистиче из сложених односа ових двеју равни значења, будући да и аутору најближи свезнајући приповедач старије прозе познајући привремену идентификацију са ликовима, познаје и двоструку перспективу и ироничан контекст, док се у прози деветнаестог и двадесетог века гледиште фиктивног или ауторског приповедача, чије се становиште, мада неутрално и фикцијом необухваћено, обликује у интензивно присутан глас, који у себе сабира све лексичке и смисаоне новости фиктивних ликова и догађаја.

Приповедачи, помоћу прича, пресликавају догађаје и радње који су сами по себи интересантни. Причама се може пресликати стварност. Радња у причама заснована је претежно на неком догађају, у њој насту-

па више ликова, али је пишчева пажња усредсређена на једнога или на два. Унутрашњост ликова се најчешће не продубљава, амбијентирање радње, у поређењу с новелом или романом, незнатно је; све је претежно подређено фабули. Приповедање тече умерено и једноставно; грађа је црпљена из различитих извора. Али, приповедачи и сами измишљају приче о интересантним догађајима који могу да послуже као пројекције неке стварности. То је учинио Емир Кустурица у својој књизи прича под насловом „Сто јада”³ и Данило Киш у „Раним јајима”.

У књизи „Сто јада”, у шест аутентичних, провокативних и духовитих прича, особеним стилем, црнотуморним дијалозима, непредвидивим обртима, Кустурица читаоцима нуди топлу људску слику последњих деценија прошлог века. У овим причама у којима има много аутобиографског углавном се преплићу стварни ликови и ситуације. О настанку својих прича Кустурица је у интервјуу за дневни лист „Политика” изјавио следеће: „Ја док пишем уживам у ситуационој аспекти као на филму, али знам да литература не може без детаља који учвршћују ликове и говори о њима колоритно као, на пример, у причи „То ти је тако, па ти види”, када пишем о Браци Калему који обожава Сибир, а седи у канцеларији и држи се за радијатор пошто је напољу -32. Дакле, те ситуације би тешко ишле без идиомског изражавања које садржи контрастне боје и постаје живописно. Ова прича је једна интимистичка драма која има филмски заплет. Прича о дечаку чији су родитељи истовремено у болници, а он, да би их држао у доброј кондицији, лаже и једно и друго да је ово друго добро. Живи сам, и расте сам, и у себи носи врло изражену драмску црту. Такве ствари могу да постану филм врло лако” (Radisavljević 2013: 13). Мучење (душевни јад) главног јунака Алексе Калема, Кустурица је доживео као сопствено.

Књига „Рани јади” Данила Киша је сећање на рано детињство. Писац прича о слици догађаја у свести детета. Сам Киш је рекао да је рано детињство било уметничка инспирација за ову књигу: „Без недаћа свог ратног детињства, без сумње не бих постао писац” (Kiš 1998: 8). Тврдио је да је цело његово детињство илузија којом се храни његова имагинација и да је једва у стању да направи разлику између животне и књижевне истине. Имагинацију је сводио на биографске чињенице.

Садржину ове две књиге чини казивање о детињству Андреаса Сама и Алексе Калема. Време о коме говори Андреас Сам је ратно, несигурно и гладно, а из тог се времена, повремено, сећањем залази у непосредну прошлост, а маштом у будућност жељену али још нејасну. Живот тече у сеоској средини, међу обичним и једноставним људима. Промичу поје-

3 Прослављени филмски режисер Емир Кустурица (1954), после бестселера „Смрт је непроверена гласина” (2010), објавио је књигу „Сто јада” (2013) у издању компаније „Новости” за коју је добио књижевну награду „Светозар Ђоровић”, која се додељује у Билећи, на књижевној манифестацији „Српска проза данас”. Ово угледно признање до сада су, између осталих, добили: Добрица Ђосић, Драгослав Михаиловић, Милован Данојлић, Радослав Братић, Рајко Петров Ного, Јован Радуловић, Горан Петровић.

динци који су у јунаковом детињству били везани за његову судбину и утицали на неке догађаје. Прича о детињству је обично склопљена из низа малих догађаја, ситних и свакодневних, који су оставили трагове на дечаков живот и живот његове породице. Чак се и цела прича своди на један детаљ, на идејну ситуацију из живота. Свет детињства приказан је кроз сећање, преломљен кроз призму дечјег виђења и резоновања. У сећању доминирају сиромаштво, несигурност и беда као стални пратиоци детињства. У многим причама налазимо исказе који одражавају свест о бедном животу и раним јадима, да би на средини приче „Из баршунастог албума” сав јад био изражен једном реченицом:

„Улазимо у воз са својим смешним пртљагом, вучемо за собом чергу свога луталаштва, жалосну прђију мог детињства” (Киш 1998: 92).

„Рани јади” су израз раног доживљавања немаштине, беде и глади, али и свести да такав живот ваља примити достојанствено и отмено, без роптања и савијања кичме. Ове приче нису приповести испуњене занимљивим догађајима и упечатљивим ликовима. Оне су лирски записи засновани на сећању, испуњени детаљима, сликама и звуцима природе, емоцијама. Емоционална стања, доживљај света и интимне духовне преокупације претежна су садржина ове прозе. Догађај је сведен на најмању меру – он чак није непосредно приказан већ се сагледава кроз свет дечака Андреаса Сама.

Понашање јунака у тексту мора да буде на нечему засновано, образложено. У венцу Кустуричних прича „Сто јада” породица је у центру. Цела књига је кажа о очинству и синству. Породични односи најбоље су приказани кроз лик оца Браце Калема, мајке Азре и блиских рођака као што су Недо и Рођо. У причи „То ти је тако, па ти види” има највише аутобиографских елемената. Наводимо одломак где је то уочљиво:

„Када сарајевску котлину зароби фебруарска зима, у школу идем са појачаном одјећом. Корачам улицама као да се крећем сибирском тундром. Руске зиме познајем из прича мог оца, Браце Калема. Док Азра Калем, моја мајка, зиму зове бештија, отац не скрива одушевљење удаљеном тачком на географској карти. Хладноћа ме тјерала да у руке дувам оно мало даха којег бештија није стигла да смрзне. Гријала ме слика мога оца који сједи у канцеларији изграде Извршног вијећа СР Босне и Херцеговине, дрижи се за радијатор и гори од жеље да види Сибир. Мени дође да се претворим у шљиву, крушку, јабуку или барем трешњу. Да спаднем ко крушка са гране на траву, да ме ништа не боли и тако се спасем од зимске море. Па да сеfino у живот вратим када се побољшају животни услови. Кад би то могло?! ” (Kusturica 2013:35).

Кустурица је и сам изјавио да је ову причу написао након очеве смрти и тако отвореније проговорио о свом приватном животу. За наслов приче узео је узречицу рођака Неде.

У Кишовим причама чланови породице нису добили место које им припада, нити су добили одговарајући уметнички третман. Очев лик јавља се као бледа силуета у измаглици сећања. Није добио јасне контуре

ни у једном виду живљења и испољавања. Портрет је остао у неколико узгредних назнака, карактер је посредно предочен са неколико момената, делатни живот Едуарда Сама једва се наслућује. Мајка је присутнија у дечаковом животу својом нежном пажњом, бригом и трудом да се одржи голи живот. Ни она није добила јасније контуре, упечатљив лик и динамичну улогу у описаном периоду Андреаса Сама. Сестра Ана појављује се као активни учесник збивања само у неколико прича, а једна, „Сере-нада за Ану”, кратка и без икаквог догађаја, посвећена је њој. Ни њен лик није јасно оцртан: остао је само у знацима. Овакво место чланова породице у складу је са местом лика Андреаса Сама у структури прозе „Рани јади”. С обзиром да је у садржини приповедања сећање Андреаса Сама на детињство, на ране јаде, његова личност је доминантна, за њега су везана сва збивања, њему је поверена нарација, кроз његову визуру преламају се живот, стварност и људски свет из времена детињства. Ова визура носи снажно обележје личности и психологије дечака, а то одређује начин доживљавања и казивања, природу мишљења и расуђивања, израз и стил. И из ове збирке наводимо пример:

„Да ли сте сигурни, понови он, да овде не станује Андреас Сам? Пре рата је становао овде, знам поуздано. Можда се сећате његовог оца? Едуард Сам, с наочарима. Или се, можда, сећате његове мајке. Марија Сам, висока, лепа, врло тиха. Или његове сестре, Ана Сам, увек с машинцом у коси. Ето, видите, онде где је она леја с луком, тамо је био њихов кревет. Видите, госпођо, је се сасвим добро сећам. Ту је стајала шиваћа машина његове мајке, Марије Сам. Била је то сингер машина, с ножном педалом.

О, ништа не брините, госпођо, само евоцирам успомене, знате, после толико година све нестаје. Ето, видите, на мом је узглављу израсла јабука, а сингерица се претворила у бокор ружа. Од кестенова пак, госпођо, видите, нема ни трага. То је зато, госпођо, што кестенови немају своје успомене” (Киш 1998: 9).

За градњу наративног текста ових прича послужили су јунаци. Емир Кустурица је причу градио кроз главног јунака Алексу Калема, а Киш кроз Андреаса Сама. Модерно и утицајно испитивање природе јунака и њихових функција почиње од књиге „Морфологија бајке” Владимира Пропа. Он је у својим наратолошким испитивањима акценат ставио на јунака као на носиоца функција, тј. као на покретача радње, а не на саму радњу. Јунаке је, у ствари, свео на „функтиве”. А то значи да је он, у начину постојања јунака у белетристичким текстовима, видео и више од онога што неупућене очи могу да виде: видео је не само конкретне карактере, него и оно што је у тим карактерима заједничко и опште. Проп је открио нешто што се да поредити са „граматиком” наративних текстова. Другим речима, открио је како се помоћу јунака гради наративни текст. У томе је чак поступао једностарно: био је склон да јунаке уопште види само као носиоце функција, као функтиве.

Модерна француска наратологија, која почиње са Бартом извршила је поделу јунака на две врсте. Једни су означени изразом *acant*, а други

изразом *personage*. Француска реч *asant* могла би се превести изразом делујући, који чини. Појмом *personage* Барт је отворио увид у другу врсту јунака: у ону која у наративној творевини не делује само зато да би се радња одвијала, већ која инсистира на приказивању јунака као развијене личности. Подела јунака на оне који су *asant* и на оне који су *personage*, открива и две основне могућности заснивања наративног текста. Наративни текст се, у ствари, може ослонити на два основна чиниоца: на причу и на јунаке и он се може заснивати или превасходно на развијању приче помоћу *actanta* или превасходно на развијању сложеног јунака романа. Ако се наративни текст заснива превасходно на причи, онда у њему треба да буду доминантни динамички мотиви, а сложени јунаци, *personage*, да буду подређени или маргинализовани. С друге старне, ако се наративни текстови граде превасходно на представљању јунака онда то могу да буду они типови јунака који се називају заокружени, *personage*. У том типу наративног текста радња тежи да буде маргинализована, статички мотиви теже да доминирају над динамичким, или у Бартовој терминологији: ознаке се развијају на рачун функција. Природно је и што је у том типу романа доминантан унутрашњи монолог или слободни неуправни говор: дакле све оно што може да учини да се јунак типа *personage* оствари што потпуније. Избор типа наративног текста подразумева и избор типа јунака, и избор типа приче, и избор типа говора, и избор типа стила. Све, такорећи, треба да буде подређено целини. Кустурица и Киш су свој наративни текст засновали превасходно на причи са динамичким мотивима. Акценат су ставили на делујућег јунака.

По Кајзеру је приповедач наративног текста, као и све друго у тексту, пишчева творевина. Томе се, још одређеније, може додати: као што ствара јунаке, писац ствара приповедача да би помоћу њега организовао текст. А то значи да је приповедач (наратор) у тексту исто што и сваки други јунак. Приповедач је, дакле, јунак наративног текста чија је приповест само толико свеобухватна да испуњава цео текст. Од тога како приповедач врши своју функцију, он може да буде прикривени или неприкривени јунак наративног текста.

Приповедаче наративног текста најлакше је разликовати према томе како приповедају, у првом, другом или трећем лицу, тј. у облику *ја*, *ми*, *он*. Према тим личним заменицама је направљена подела на три основне форме приповедања која је у немачком језику добила следеће називе: *Ich-Form*, *Du-Form* и *Er-Form*. Свака од тих форми приповедања има и своје могућности, односно има предности и ограничења. Најраширеније су *Ich-Form* и *Er-Form*, тј. приповедање у првом и трећем лицу. У приповедној литератури мање је присутна *Du-Form*, приповедање у другом лицу. Та форма се нарочито користила у тзв. епистоларној литератури, тј. у приповеткама и романима састављаним од преписке главних јунака.

Увид у постојање та три облика јесте, у ствари, увид у три различите могућности приповедања. Те три могућности везане су за тачку гледишта приповедача. Сваки од јунака, па тако и сваки јунак – приповедач,

има своју тачку гледишта. Са те тачке гледишта он мотри на догађаје, јунаке, околности. Тачка гледишта је зато важан, незаобилазан елемент организовања наративног белетристичког текста. Могућности организовања наративног текста са разних тачака гледишта су различите. Један од најзначајнијих савремених наратолога, Сејмур Четмен, сматра да у наративном тексту може да буде три врсте тачака гледишта: посматрачке, концепцијске и интересне. Приповедач или јунак наративног текста може да запажа, да настоји да афирмише своју концепцију или да се понаша у складу са својим интересима. И јунак и приповедач, у разним моментима, могу имати сваку од тих тачака гледишта посебно; приповедач, током одвијања текста, може имати и све наведене тачке гледишта.

Тачке гледишта јесу и средство организовања наративног текста. Оне представљају, у ствари, оне схематизоване аспекте које је, као посебан слој, издвојио у белетристичком тексту Роман Ингарден. Тачкама гледишта се одређује смер гледања, ниво мишљења и начин доживљавања света свих јунака, а нарочито јунака - приповедача. Остало се у тексту надограђује. Приповедач који приповеда у првом лицу, на пример, због тога што мора, са властите тачке гледишта, да излаже оно што види, осећа, претпоставља, зна, ограничен је својом тачком гледишта. Његова тачка гледишта омеђена је његовим идентитетом коме мора да буде примерена. Он може да види, да осећа или да зна колико је јунаку, кога он представља, то примерено. А различитим јунацима примерена су различита виђења, зависно од њиховог социјалног положаја, образовања, идејне оријентације. Мимо тих граница јунак - приповедач не би био убедљив.

Предност приповедања у првом и у другом лицу над приповедањем у трећем лицу је у томе су што се кроз различите модусе говора приповедача постиже непосредност излагања, виђења, осећања. Радње и догађаји представљани том формом могу да се испричају у време садашње; том врстом приповедања успешно се прати и ток свести јунака - приповедача. Али и предност излагања у трећем лицу потиче, такође, од тачке гледишта приповедача. Приповедач у трећем лицу, који је неодређеног егзистенцијалног статуса, може по правилу да се понаша као свезнајући приповедач. Тачка гледишта у трећем лицу, по правилу, јесте, покретна; и по правилу се налази изнад тачака гледишта свих јунака, па и изнад тачака гледишта приповедача у првом и другом лицу.

Остајемо при тврдњи да је у причама Киша и Кустурице приповедање засновано на сећању на детињство. Јунаци Андреас Сам и Алекса Калем сведоци су свих збивања и као наратори у највећем броју прича казују своја сећања у првом или трећем лицу јединине. У овим причама најављена је психологија детета, дечји начин размишљања и гледања на стварност. У складу са узрастом наратора тече и казивање приче. Оно је једноставно и простодушно; осећа се детињи начин размишљања и сагледавања стварности. Теме су свакодневне, животне, свачије. Догађаји су обични, без наглашеног драмског набоја. И нарација, и структура

прича, потпуно су у складу са јунаковим (нараторовим) уверењем да је живот прича и да је прича живот. Наводимо пример из Кустуричине приче „Олимпијски шампион“:

„Још док сам откључавао катанац на подрумским вратима, зачули су се кораци. Двојица униформисаних полицајаца и један у цивилу звонили су на врата стана, а ја сам скинуо поклопац са наше велике каце с купусом и пребацио неколико главица у полупразну комшије Гаврића. Рођо је ускочио у кацу и покрио се поклопцем, а ја сам изашао ван. Не знам шта су све полицајци причали с мајком и оцем, али је онај цивил с батеријом кренуо у обликазак.

(...)

Извукао сам се кроз врата, стрчао низ степенице и гледајући према нашем стану откључао катанац. Батеријском лампом освијетлио сам ходник у подруму и приближио се каци с купусом. Оставио сам батерију на подрумски прозорчић и скинуо поклопац.

Ја сам, Рођо... јави се...

Одговора није било, а онда ме ухватила паника. Бацио сам једну за другом неколико главица купуса и схватио да је Рођо ухватио маглу. Свиђало ми се да некога скривам и, ето, пропаде ми та идеја” (Kusturica 2013: 97).

У другом примеру: „Не, мој живот није роман. Он је сав од малих прича, од многих малих догодовштина, веселих и тужних, но у тим је причама увек присутан дечак, као што сам и ја присутан у његовим причама” (Kiš 1998: 105) – а то су речи приписане псу Дингу из Кишових „Раних јада”, садржано је објашњење структуре ове књиге и ауторовог одређења. Живот је саздан од малих прича, малих доживљаја, па опис тога живота није ништа друго него низ прича. Али, овај низ прича има нешто заједничко: у њима је увек присутан дечак, он је најизразитија и најделатнија (најактивнија) личност. То што је заједничко, јунак приче, дечак Андреас Сам, и то што је он у већем броју прича и наратор, успоставља чвршћу везу међу причама. Зато оне не делују оделито и независно, као целине које се не уклапају у окружење осталих прича, већ делују као целина, чврста и компактна, чији су појединачни делови у узрочно-последичној повезаности.

Прича је живот јер говори о њему онаквом какав јесте, и лепом и ружном, и веселом и тужном. На више места наглашава се тежња за истином и истиче истина као једино правило у писању. Живот је једноставан, истина је увек јасна па је и казивање о животу и његовој истини, у ствари уметничко казивање, које је остварено у прози Емира Кустурице и Данила Киша.

Дечак Алекса Калем је сензибилна личност, осетљив на спољашње утиске. Његова машта је жива и немирна; способна да у свету око себе запажа наоко неважне детаље. Захваљујући живој и динамичној машти, дечак је упијао утиске и доживљаје, догађаје и људе, осећања и расположења. Зато су сећања толико пластична и јасна да у њима ни детаљи нису избледели. У првој и насловној причи главни јунак своје јаде исповеда шарану набављеном за славу, а који се налази у одбаченој кади у

подруму. У тренуцима разочарања песимистично је размишљао: „Живот не вриједи. Све је то сто јада” (Kusturica 2013: 23).

Кишов приповедачки глас који прича приче, из једног невеселог ратног детињства, при чему је рат више злослутна позадина нарације, више њена мучна и тешка сенка, а мање тема која преовлађује, припада дечаку отворених чула и богате маште. Окружен сликама и појавама које још увек доживљава чулно и маштовито, Андреас Сам покушава да их на себи својствен начин разуме. Тај покушај изнедриће посебно осећање света, дрхтаво уочавање несклада између слике ствари и њихове суштине, са којим се сви током одрастања суочавају.

Преосетљиви дечади, Андреас и Алекса, у несрећном времену и невеселим околностима, не одрастају постепено - они нагло, из детиње наивности, падају у живот одраслих. Оба писца су поступком сложеног преобликовања аутобиографских детаља у њихов потпуно нови, литерарни облик, са уверењем, провереним у властитом искуству, да је „детиње гледање на свет еминентно поетско” одабрали невиност, и некако унапред дату естетску „зачудност” дечачке уобразиље. Ове приче саткане су од најфинијих сећања чак и кад су у њима описани нелепи часови детињства, јер - како каже изрека - „и ружне успомене временом постају лепе”. Настале су поступком ригорозне кондензације, одбацивањем свих сувишних детаља. Киш и Кустурица као да следе Фокнерово гесло да писци прича немају право на грешку, на осредњост. Испуњавајући тај захтев они су обновили српску причу и у поетском кључу је преусмерили ка новим креативним токовима. То опредељење је, пре свега, мотивисано потребом да се успостави нека врста равнотеже између спољних и унутрашњих зона духовне биографије. Књиге „Рани јади” и „Сто јада” можемо сматрати албумом породичних фотографија. За Данила Киша и Емира Кустурицу писање није ништа друго до обликовање сопственог живота кроз сопствену литературу. А тај пут, као, уосталом, и сваки други, почиње од детињства. У њему, или, тачније, у сећању на њега, крије се, мајдан слика које постају основ будућег имагинарног света њихове поетске прозе. Ове две књиге су поетична прозна остварења, израз целовитог, невиног дрхтаја детињег бића суоченог са загонетним лицем стварности, са великом тајном времена.

На крају, можемо закључити да је приповедање Данила Киша и Емира Кустурице засновано на сећању на детињство. Карактерише га једноставност реченице, једноставност приче, једноставни јунаци и обичне животне ситуације. Главни јунаци Андреас Сам и Алекса Калем сведоци су свих збивања и као наратори казују своја сећања у првом или трећем лицу једине. Они представљају фигуру аутора. И нарација, и структура прича, потпуно су у складу са јунаковим (нараторовим) уверењем да је живот прича и да је прича живот. Преосетљиви дечади, у несрећном и ишчашеном времену и у невеселим околностима, не одрастају постепено - они нагло, из детиње наивности, падају у живот одраслих. Оба писца су поступком сложеног преобликовања аутобиографских детаља у њи-

хов потпуно нови, литерарни облик, са уверењем, провереним у властитом искуству, да је детиње гледање на свет еминентно поетско. одабрали невиност као тематски центар, који је Киш умекшано назвао „рани јади”, а Кустурица нешто опорије „сто јада”.

Литература

- Bahtin 1991: M. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Svetovi. [orig.] Бахтин 1991: М. Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, Нови Сад: Светови.
- Bart 1979: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit. [orig.] Барт, 1979: Р. Барт, *Књижевност, митологија, семиологија*, Београд: Нолит.
- Četmen 1978: S. Četmen, *Priča i diskurs: natarivne strukture u fikciji i filmu*, Ithaca and London: Cornell University Press. [orig.] Четмен 1978: С. Четмен, *Прича и дискурс: натаривне структуре у фикцији и филму*, Итака и Лондон: Корнел Универзитет Прес.
- Eko 1965: U. Eko, *Otvoreno djelo*, Sarajevo: Veselin Masleša. [orig.] Еко 1965: У. Еко, *Отворено дјело*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Ingarden 1971: R. Ingarden, *O saznavanju književnog umetničkog dela*, Beograd: SKZ. [orig.] Ингарден 1971: Р. Ингарден, *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Београд: СКЗ.
- Kajzer 1973: V. Kajzer, *Jezičko umetničko delo*, Beograd: SKZ. [orig.] Кајзер 1973: В. Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд: СКЗ.
- Kiš 1998: D. Kiš, *Rani jadi*, Beograd: Knjiga-komerc. [orig.] Киш 1998: Д. Киш, *Рани јади*, Београд: Књига-комерц.
- Kusturica 2013: E. Kusturica, *Sto jada*, Beograd: Novosti. [orig.] Кустурица 2013: Е. Кустурица, *Сто јада*, Београд: Новости.
- Lotman 1976: J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit. [orig.] Лотман 1976: Ј. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд: Нолит.
- Prop 1982: V. Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta. [orig.] Проп 1982: В. Проп, *Морфологија бајке*, Београд: Просвета.
- Radisavljević 2013: Z. Radisavljević, *Zašto Braca Kalem obožava Sibir*, „Politika”, четвртак, 19. septembar 2013. [orig.] Радисављевић 2013: З. Радисављевић, *Зашто Браца Калем обожава Сибир*, „Политика”, четвртак, 19. септембар 2013.

Snežana S. Baščarević

A HUNDRED EARLY SORROWS – PRESENCE OF AUTHORIAL FIGURES IN THE STORIES OF KIŠ AND KUSTURICA**Summary**

Identifying the authorial figure of a literary work is directed towards those areas within the prose form that testify to the fact that the writer, via the text itself, sends the reader certain signals of his or her aesthetic and all other identities. The relationship between the authorial figure and the subject of the prose creation, especially in the world of modern literature, is defined by a whole range of questions from the domain of literary theory. If the prose hero, as it usually happens, is simultaneously the main protagonist of the narrative, we are brought closer to the author's view of the world. The choice of the type of the narrative text implies the choice of the hero, type of story, type of speech and type of style. Everything should be subordinated to the whole.

This paper aims to examine the presence of authorial figures in the short story collections *Early Sorrows* by Danilo Kiš and *A Hundred Sorrows* by Emir Kusturica. The research has required a pluralist method. The set problem has been approached from the perspective of paradigms, i.e. a basic pattern which emerges in several instances. The conclusion is that these two authors base their narrative text primarily on a story with dynamic motives and autobiographical elements from childhood. Stories are marked by subjective experiences and memories of particular episodes and situations of life which have been depicted sincerely and authentically. Main protagonists Andreas Sam and Aleksa Kalem witnesses all the events and narrate their memories in the first or third person singular. They represent the authorial figure.

Key words: author, narrator, protagonist, story, childhood, Kiš, Kusturica

Примљен 3. јануара 2015. године

Прихваћен 24. јуна 2015. године