

детерминизма и инвентарисања (Зола) на једној страни, и озбиљне анализе, својствене руском друштвеном роману, на другој.

Неке од ових теза потврђују се у српској критици епохе реализма, поводом, нпр. Лазаревића и Веселиновића. Кад Павле Марковић Адамов приказује збирку приповиједака Л. К. Лазаревића, његова је аргументација у простору поетике поетског реализма. „Као што би тело човечје остало пука маса од блата да није богом задахнуто... тако је збиља у приповеци без поезије мртво слово. Али у овима се приповеткама слила збиља с поезијом, па створише, ако смем рећи, идеалну истину.” (*Спирожилово*, 1886). Нешто доцније, у приказу Веселиновићеве збирке *Слике из сеоској живојиа* (1887), Милан Јовановић је изричит, одбацујући „нагу реалност” западних новелиста, фотографску вјерност и сл., он ће истаћи да Веселиновић није прост „кописта нашег сељачког света”, да његово прело није као она која се виђају по селима, већ је „приказано у естетичкој светлости” (а то значи лијепо, домаћица добра, цијела слика етична). Или знатно касније (1903), кад Милан Савић приказује збирку приповиједака П. М. Адамова *На селу и њрелу*: „лирски колорит” особа, догађаја, описа, доминација тренутног пишчевог расположења, „да се чисто чудимо, што нису стихови” — „Идиле су то, романце и буколикe с реалним основом, без икакве фантазмагорије и неприродности.”

Тематско-мотивски план прозе овог типа обилежава превласт изолованих сфера живота (породица, село, завичај, ужа регија), често сведених на искуствено-лично, приватно. У томе је поетски реализам близак фолклорном реализму. Жанровски се ове теме шире од идиличних (*Прва бразда* М. Глишића, 1885) до баладичних тонова (*Луда Велинка* Ј.

Веселиновића), једноставне слике из живојиа или поглавља романа (*Пој Гира и јои Сирија* С. Сремца, 1894/98), али реализам по правилу није склон монолитном стилу или јединству тона. У оваквим тематским сферама често се бира есенцијално-опште, гдје се одвија јавни живот и испољава лично опредјељење: прела, женидбе/удаје/свадбе, мобе, или гдје се збивају поновљиви односи (међу браћом, комшијама, родитељима и дјецом), омогућујући да се покаже дубока хуманост, љепота, склад, слике идеалних људи. Тих мотива има код Лазаревића, Веселиновића, раног Вукићевића, па чак и код Домановића и Ранковића у раним сеоским приповијеткама. Кад конфликтне односе изравна побједом добра и моралности, Веселиновић, нпр., завршава причу сликом опште катарзе: „Народ гледа шта браћа раде. Сузе лете; попа се моли Богу; укућани се грле и љубе, а Господ оком својим, сунцем јарким, благосиља слоју међу браћом...” Отклања се реална, конфликтна стварност патријархалне заједнице у процесу модернизације, стварност свијета у пропадању и распаду ради поетске визије у неочекиваном преображају и просвјетљењу тога истога свијета. У великом броју дјела појављују се најчешће опозитни мотивски парови. Уз мотив срећне кућне задруге/породице/села (*Одбела* Ј. Веселиновића, први дијелови *Школске иконе* Л. Лазаревића) или отклоњеног конфликта (подјеле имања и сл.) иду и мотиви трагичких исхода и страдања (*Луда Велинка* Ј. Веселиновића).

Занимљиви су пантеистички тематски топови, редовно укључени у завршетак приповиједака, као њихов епилог: јединство човјека и природе, јединке и космоса, човјека и Бога, тренутног и вјечног, појединачне и опште среће. То је тијесно везано за сугестију душевне неизмјерности, гдје се ауторско ја



хоће да стопа с јунаком и читаоцем у јединственом расположењу. (Лазаревићеве приповијетке Први Љућ с оцем на југрење и На бунару имају такве епиплоге, прва: „Управо њих двоје ступају преко прага, а на цркви грунуше звона на југрење. Громко се разлеже кроз тиху ноћ, и потреса се душа хришћанска. И као талас сухо грање, тако њихов звук односи бољу и печал, кида узе таштине, а скрушена душа разговара се с небом...” и друга: „Људи! Истина је да се и небо неких пута чисто осмешкује и радује. Двоножац га гледа, шири руке, те му звезда пече под леву сису и душа се као невидљив тамјан пење и везује за небеско кубе. — Јес, богами!”) Занимљиво је издвојити и мотиве преко којих се уводила лиризација и субјективизација казивања, као што је то постигао Лазаревић мотивима снова, вјетра, очију (Швабица, Ветар, донекле и Вертер). Уочљив је додир са утопијама (срећна кућна задруга или породица, пројектована као слика срећне прошлости — колективна, општа, или као сан о будућности — у Вукићевићевој приповијети Свој трих — или као вриједност угрожена модерним индивидуализмом и новчано-државним условима).

Све је то нераздвојиво од реторичко-стилских рјешења, образаца и облика излагања. У дјелима поетског реализма карактеристично је нарушавање објективности информација — вид субјективизовања вањске слике свијета. Друго мјесто заузимају изразито-артифицијелна рјешења у конструкцији сижеа/фабуле (оно што је Д. Живковић именовао као „фалкен-теорију” код Лазе Лазаревића), или остаци литерарних конвенција (нпр. Швабица у облику писама), или у понављању, варирању, нијансирању извјесних мотива (поново Лазаревић). Врло су уочљиви поступци „враћања” радње на претходно, идеално стање склада и среће послије потреса и драмске

напетости. Ни вријеме као историјско-стварносна категорија ни објективност збивања (категорија вјероватности) не узимају се као регулатори свијета, већ се неутралишу и „заустављају”, ради постизања утопијских визија колективно-патријархалне среће упркос налету индустријализације и капитализације. У томе се оцртавају тијесне везе са фолклорним реализмом (с којим га уједињује регионално-идилично, утопијско-патријархално, а одваја ограничавање конфликтности, стилска монофоност/поетизација, пантеистичка расположења). Посебна страна поетског реализма је тзв. лирски хумор, као вид стварања лирског расположења према свијету које му се писац истовремено смије и прихвата га какав јесте: Сремчеве слике села у роману Пој Бира и пој Сира, или слике дерта, севдаха, сентименталних расположења и алкохоличарске туге у приповијети Ивкова слава. Засићеност стила емоционализацијом до патетичности, међутим, није само знак поетског реализма, већ и тривијалног земљишта, близине кича и клишеа, у прози Павла Марковића Адамова (1855—1907) нпр. (Први щућ у колу). Близина кича осјећа се и у насловима неких збирки (Од срца — срцу, Рајске душе) или приповиједака Ј. Веселиновића (Адамско колело). Уопште, уочљива стилизиација излагања, упадљив артизам, самосврховити реторичко-стилски ефекти, све то читаоца упозорава да се сусреће са умјетничким текстом, са знацима „естетичке светлости” (како је у једном оновременом опису речено за Веселиновићеве приповијетке), а не са „причом из живота”, како је настојао и програмски и фолклорни реализам.

Управо велик број знакова организовања књижевног текста као „текста” а не као „живота” указује на одступање од реалистичке поетике. Али ове текстове тој поетици приближава настојање да зна-



кови естетског симулирају сам живот, да се припишу животу. Готово парадоксално, поетски реалисти као да понављају девизу Чернишевског („Живот је лијепо”), али је за њих лијепо у животу само оно што је морално, складно, честито, рајско, чисто. Тако су се подударили разнолики естетизујући моменти, брига о форми у цјелини, о сижеу, изградњи средишњих момената преокрета (Лазаревић), о поетским могућностима језика, уз избор тема и мотива који, с једне стране, омогућују нарастање конфликта до врхунца, а с друге стране, морално-егзистенцијално преображавање (просвијетљење) јунака, или стварање катарзичног расположења код читаоца. Све је то потискивало социјално-критичке и сцијентистичке ставове, причања затварало у тијесне окви­ре породице/уже заједнице, отварало простор психологизацији и субјективизацији, али и остајало отворено за стилско-језички и фабуларно-сижејни клише, за неку врсту маниризма, семантичке празнине и маску реалистичности.

### Пошћуни/високи реализам

У процесу уједначавања и усвајања реалистичких поступака дешава се да већина категорија ове поетике почиње доминирати у књижевним структурама: актуелност тематике, сагласност карактера и социјума, дескриптивност и аналитичност, информативност језика и његова улога у обликовању карактера, диференцирање говора из различитих позиција (јунак, објективно приповиједање и сл.), уравни­тежење социјално-психолошке мотивације јунака, овладавање кључним прозним жанровима (роман), проширивање на драму и лирику (Војислав Илић и Бранислав Нушић). Тај се модел може именовати

као пошћуни, како је говорио Скерлић, а варијантни термини су класични, развијени, високи, зрели, мада у цјелини не задовољава ниједан од њих. Занимљиво је да писци у овој фази критички говоре о свом ранијем књижевном раду или одбацују старије типове реализма (Матавуљ). Други пародирају или ирони­зују начела реализма која су и сами подржавали (Лазаревић према програмском реализму), а трећи се постављају полемички према свим конвенцијама дотадашње прозе (Сремац подједнако према идејама програмског реализма и стилистици фолклорног реализма). Та полемичност није само непосредна, већ се осјећа у избору других средстава: избјегава се, нпр., морализам/поетизација/субјективизација поетског реализма, или се укључују натуралистичка искуства (али се не прихватају крајности овог правца: дескрипција сексуалности, инвентарисање без селекције и сл.), одбацује се утилитарно-тенденциозна функција књижевности, дакле реторика програмског реализма. О елементима књижевне доктрине развијеног реализма није лако говорити, јер су несистематични, несамостални и еклектични, дјели­мично подударни начелима о којима се говорило уз поетски реализам (одбацивање копирања — фото­графије као обрасца) — дистанцирање од натура­лизма и од подређивања књижевности научним ме­тодама, залагање за типичност и за самосталност умјетничке истине према животној истини (Мата­вуљ).

Уочава се да већина писаца иде ка мултирегио­налности, да лако прелазе из једне регије у другу (Матавуљ, Сремац, Вукићевић, па чак и Јанко Веселиновић). Проширује се и избор социјалних слојева — предмет списатељске опсервације су сељаци и паланчани, чиновници и радници, занатлије и интелектуалци, политичари и духовно нишчи. Слично се



дешава с умножавањем дијалеката и социолеката: писци се слободно крећу у сеоском и градском простору, међу интелектуалцима и праљама, укључују приморске, црногорске, банатске, нишке говоре, говор Цинцара, Цигана, натурализованих Чеха и Нијемаца, различитих политичких струја (радикали, либерали, социјалисти и сл.). Одбацују се раније идеологеме, атрибути нације, етнорегионални модели, идеализација села и задруге. Као примјер истог реда може се навести Матавуљев критички однос према комплексу динарца или према моделу Црногорца (тек касније тим се питањима баве Јован Цвијић и Слободан Јовановић), Сремчев Вукадин (и честе инвективе на српски карактер и српску нарав), или комично-сатирични профили наших прилика и људи у дјелима Бранислава Нушића. Елементи ранијих, старијих модела реализма (нпр. усмени стил приповиједања, програмски ангажман) сада се функционализују, било из артистичких, било из миметичких разлога (други аспекти свијета).

(Више као напомену додајемо да 70-их/80-их година ријеч реализам постаје кључна ознака епохе. Констатује се његова пobjеда у књижевности, улази у класификацију школских предмета, подједнако и у политичку реторику. Што је још очигледније, писци рођени од средине 40-их до средине 60-их, прихватају ову поетику у различитим видовима/моделима. Послије Милована Глишића, поготово европског умјетничког ранга Лазе Лазаревића, реализам је одредница не стила, струје, школе, правца, већ епохе. Не рачунајући припаднике старијих генерација, који су — попут Змаја, Костића, Јована Илића — формирану у епосу романтизма — а ни они нису остали изван утицаја нове поетике — сада су реалисти сви писци. А то је не само потврда зрелости једне епохе него и почетак њеног краја/раслојавања.)

Изградња илузије вјероватности/истинитости остаје у основи потпуног, развијеног реализма. Средства и поступци за постизање овог циља, међутим, мијењају се, или се распоређују и усредсређују изнова. Равноправно са субјективним приповједачем (учесник, свједок) сада се устаљује деперсонализована нарација, тзв. свезнајући приповједач и приповиједање у првом лицу (подврста аутобиографског приповједача). Из тога иду и одговарајуће фокализације (тачке гледишта), оријентишући нарацију и дескрипцију, или видове коментарисања фиктивног свијета, са становишта одређених знања/искустава, аргумената из историје, етнографије, психологије, економије, филозофије, политике. Док се за свезнајућег приповједача може рећи да је прије нека врста реалистичког монструма („фантастична личност”, по Х. Маркјевичу) него опонашања реалне личности (истовремено у јунаку и изван њега, у свим уведеним лицима, на најмање могућим мјестима и сл.), приповједач у првом лицу је „природна” гаранција истинитости, али са знањима ограниченим на лично искуство или свједочанства до којих је дошао. (Подсјетимо се да је у првој редакцији *Нечисте крви*, одломак објављен 1900, приповиједање било у првом лицу, а у коначној редакцији је преведено у треће лице, са интензивношћу знања о себи које има само прво лице. Спој двају поступака постигао је неуобичајено јак учинак.)

Овладавање новим техникама омогућило је њихову слободнију и умјетнички повољнију расподјелу. Најзанимљивије је кад се становиште тзв. свезнајућег приповједача прелама са становиштима јунака, односно кад се тачка гледишта пресељава у лик, па се граде персонализоване слике свијета. То се вишеструко понавља, често с хуморним исходом, у Матавуљевом роману *Бакоња фра Брне*; нпр. Бако-



њин улазак у манастир: „Убоше! у пространу дворницу у којој бјеше велики сто. Из прочеља, на стијени, бјеше распети Исус, го и ништа мањи од Кушмеља (дјечаков отац, *нај. Д. И.*). На другој стијени вишаше слика која приказиваше гомилу људи што сједе око стола. Сви су били космати и сви, осим једнога, имадијаху неки свијетли лопар око главе.” Једноставнији је други поступак, или је екстензивнији, кад се једна личност/догађај освјетљава из више персонализованих гледишта (нпр. приповијетка „*Чесна старина!*...” С. Сремца), или се једно питање расправља међу личностима различитог статуса (одличан примјер је *Све ће њо народ њозлајшци*, расправа између Благоја казанције и капетана Танасија Јеличића о положају ратних инвалида). При крају реализма појавиће се поново ауторски приповједач, или ауторски коментатор (метанаративна раван), али је то већ напуштање илузије или мотивације истинитости/вјероватности казивања.

Фабуларно-сижејни систем у моделу развијеног реализма гради се на каузалности и линеарности јединица радње. Умјесто немотивисаних сегмената, још учесталих у протореализму, као што су „провиђење”, „судбина”, то су сада секуларизоване вриједности, подведене под „случај”, али и извјесни природнонаучни и социолошки контекст, у којему доминира породица, васпитање, карактер, наслеђе, животне границе. Радње реалистичких дјела одвијају се претежно у емпиријском свијету (изузимајући жанрове засноване на другим начелима, књижевна фантастика, нпр.) Свако приповиједање је принципијелно слободно (Ж. Женет), путева отворених, зависних од воље творца текста, али реализам у својој развијеној фази бира оне исходе који су омогућивали илузију вјероватности, типичне слике средине,

еволуцију карактера/јунака. Оно што је принципијелно уобичајено не мора бити и досљедно и обавезно, па су неки од најбољих текстова високог реализма неочекиваног исхода и високе артистичности. Поменимо Лазаревића (*Све ће њо народ њозлајшци*) или Матавуља (*Пилијенда*). Вјешти приповиједачи усавршили су стратегију завођења читаоца, мотивишући чиниоце радње на једном нивоу, а истовремено их изводећи да дјелују на другом нивоу: у теоријским огледима то се назива високом економском приповиједања, постизање високог учинка с малим улагањима, мада више важи као изузетак него као правило, јер су реалисти постизали завидан умјетнички учинак и на другим начелима приповиједања, варирањем, понављањем извјесног сижеа, неутралисањем или разбијањем фабуле у изоловане јединице (примјер Сремчевих романа, па Матавуљевих приповиједака из бокелског периода, или *Баконе фра Брне*), али и линеарним поретком (*Горски цар Светолика Ранковића*).

Ако је карактер производ класицизма, па и романтике, реализам је познат по ликовима. Мада се данас радо узима алтернација јунак, ипак је лик изворније везан за поетику реализма, са истицањем пресликавања, оличавања/представљања. Ликови су, наравно, излазили из социјалних и економских оквира средине о којој се писало и каква је добрим дијелом и била. Бранко Лазаревић је примијетио, пишући послје Првог свјетског рата, како су се предратна причања кретала око обичних економских, социјалних, политичких и личних појава на улици, раскршћу, у породици, парламенту, суду. „Цео живот се кретао на уско и ситно, као у ораховој љусци”, „Буре су биле мале, социјални земљотреси са малим дијаметром”. Из такве средине су изла-



зиле и основне констелације ликова и њихов „каталог”. Реализам је само конвенционализовао своје технике градње ликова, инсистирајући на еволутивности, на карактерној стабилности/физиономији (што омогућује предвидљивост, односно понашање условљено околностима и унутарњим својствима). С потпуним реализмом проширује се психолошки простор у концепцији лика, али и профил социјалне средине. У томе је велика разлика упореде ли се, нпр., ликови Глишићевих и Ранковићевих приповиједака. С приближавањем натуралистичким струјама осјетно јачају детерминистичке мотивације (улога наслеђа или улога грубе средине, нпр. у Матавуљевим приповијеткама *Бужан Скакавац* и *Аранђелов удес*). Вјероватно је у овом моделу најважнија социјална, регионална, карактеролошка репрезентативност лика, што је нарочито изражено у романима, пошто имају веће могућности и развијања и репрезентовања. Сама судбина лика, међутим, кретала се постепено од типизације ка универзализацији, блиско класицистичком искуству. Била из Матавуљеве приповијетке *Оцкоцац и Била* (1902) изграђена је као оличење доброте, Пилипенда (из истоимене приповијетке) као оличење сиромаштва и постојаности. Ти јунаци/ликови немају више типичности у смислу регионално-социјалне или професионалне репрезентативности, већ се више појављују као отјеловљење и актуелизација тзв. вјечних људских тежњи/стања/својстава, као симболи. Тај случај није изузетак, нити је правац овог кретања случајан. Неколико година касније Матавуљ ће у приповијетци *Наумова слушња* (1907) неутралисати регионалне ознаке (говорна типичност и репрезентативност), пошто га више не занима миметичност.

Статус *дескрипције/нарације/коментара/анализе* није ништа мање важан од статуса јунака или рад-

ње. Довољно је упоредити тип дескрипције у Јакова Игњатовића и Светолика Ранковића да би се стекао појам о распонима и правцима пројена у три деценије српског реализма. У реализму је општи смјер — јачање дескриптивно-аналитичког слоја текста на рачун чисте нарације/градње фабуларних чворишта. Прозна дјела пуне се географским, етнографским, антрополошким, историјским, психолошким подацима или разматрањима у вези с јунацима и мјестом радње. Приповједачи личе на путописце, етнографе, психологе, докторе медицине, правнике, чиновнике, претпостављајући/маскирајући изворе поузданих знања или та знања (нпр. описи предјеза) стварно нудећи. Све то одговара настојању да се развију ефекти објективизације и да се удовољи читаоцу образованом на природним наукама. Опис постиже оно што се назива ефекат реалног, систематизујући знања о представљеном свијету и зацртавајући фазе/услове развоја радње, персонализује приповједни дискурс и регулише темпо приповиједања (Славињски).

У процесу уједначавања реалистичких поступака (распон Ј. Игњатовић: С. Матавуљ или С. Ранковић) помјера се и семантичко поље описа, из правца „поука и забава” у правцу „наука и умјетност”. Тежња је да се учинак естетског постигне ослабањем на егзактније манире излагања, да се избјегне лака, авантуристичка фабулација, а добије утисак стварности, природности фикционалног свијета. Међутим, реторика описа и у периоду превласти потпуног реализма није јединствена: она може укључивати фолклорне парадигме казивања (какве су често код Матавуља) или имитирати научно-информативни дискурс (путопис, географски, историјски, медицински приручник). Настојећи да свијет књижевног дјела буде огледало свеобухватности вањског свије-



та, просторне статичности и временске динамике, писац примјењује заправо типизирane поступке, од којих су уочљиви набрајање, вид инвентара предметног свијета, или разлагање глобалне слике на дијелове, чиме се статичним сликама/призорима даје реторичко-нарaтивна динамика. Често се те слике/призори у поновљивим одсјецима времена (јутро, вече, подне, нпр. у Матавуљевој приповиједи *Нови свијет* у *сџаром Розојеку*). Уз такве поступке опис остаје отворен за укључивање различитих тачака гледишта (иронична дистанца, хумористички коментар, нпр. у уводној слици Лазаревићеве приповијетке *Све ће њо народ позлаишии*, или у дескриптивним партијама Сремчеве прозе). Једна од најзанимљивијих појава је активирање сижејног потенцијала материјалног, инвентарисаног свијета. Материјално окружење, по Аурбаховом запажању, гради „морално-чулну атмосферу” реалистичке прозе, али оно почиње дјеловати и као сижејни, дакле и нарaтивни наговјештај, важан за ток и исход радње. Тако опис као посредник емпиријске пројекције свијета почиње преносити и нека друга значења, у правцу метафизичко-симболичких, субјективних и артифицијелних претензија (нпр. Ранковићева приповијетка *Сџари врускавац*), дакле у знаку разарања реалистичких структура, одклона од понављања постојећег свијета.

Као изазов поступцима дескрипције испољава се нарaција. Наиме, она је јачањем дескрипције потискивана (колико је ова два комплекса излагања уопште могуће радикално раздвојити). Процес се особито добро види на прози С. Матавуља: он често почиње глобалним сликама (живот или изглед једног краја, села, породице), а онда изолује јединку и организује заплет/причу. Такав поступак је живо морфолошко оличење реалистичке процедуре: дескрипција посредује типично-индивидуализоване од-

носе, типичне сфере живота, а нарaција прати процес индивидуализације (помажући се при томе стално дескриптивним пасажима, нпр. у представљању лика). Како је једном формулисано, појачава се семантика нарaције на рачун њене синтаксе (Славињски). У праћењу радње проширује се мјесто за описе одлучних момената у развоју јунака (зрење, преокрети, дилеме, тешка душевна стања, нпр. код Бакоње, или Бурице у *Горском цару* и Љубице у *Сеоској учиници* С. Ранковића). Међутим, запажа се да Матавуљ у *Бакоњи* вријеме без догађаја просто „прескаче”, знак да предност има оно што је приповједно валентније. Динамика радње задовољава разнолика интересовања читалаца епохе реализма, али ту динамику писци усмјеравају на кретање јунака кроз простор/вријеме, формирање или очитовање већ готових карактерних црта, скицирање судбине на одређеном просторно-временском фону (породица, имовина, евентуално постављање општијих друштвених питања, као у роману *Горски цар* или у Лазаревићевом приповиједи *Све ће њо народ позлаишии*).

Обим захвата стварности претежно се обликује преко *мошца и шема*. Зна се да поетска начела реализма предвиђају отвореност тематике према свим сферама стварности, али и да се усредсређују на оно што је друштвено и карактеролошки релевантно. Како књижевност оперише хијерархизованим и селекционисаним чиниоцима, она мора вредновати, одбацити, концентрисати у односу на множину чињеница вантекстовне стварности, те настаје један сразмјерно упрошћен модел тзв. реалистичке слике свијета/слике свијета у епоси реализма. Уз поменућу тематску отвореност ове прозе ишла је и изразита рестриктивност: подручја интима свођена су пре-



тежно на јавно/морално прихватљиво/пожељно, док је сфера еротско-сексуалног тек наговјештена и у крајњем исходу везана за брачни оквир. За реализам се каже да је метонимичан (кад би се поетика једног правца свела на једну реторичку јединицу, на неку фигуру/троп): то може значити да су фабула и јунак дијелови/репрезенти неке цјелине. Отуда се, упркос ограничењу на узак, изолован круг радњи/јунака, реалистичке приповијетке често осјећају као дијелови великих прича о друштвеним процесима, питањима односа друштва и личности, распаду патријархалног свијета, капитализацији, васпитању и развоју личности, односу између јединке и великих система. Реалистички прозни текст редовно се креће на линији типизација/индивидуализација, па је сваки конкретан текст и затворена цјелина и одјек једног обухватнијег и неисцрпног „текста стварности“.

За тематско-мотивски профил реализма карактеристично је кретање од вањских, аудитивно-визуелних слика свијета ка унутарњим, психолошким, дакле прелаз са догађаја на стања. С тим је повезан и избор мотива. И колико тај избор зависи од одређене сфере живота (градска, сеоска, професионално специфична — нпр. учитељски живот, живот на граници), он се врло често ослања и на књижевну традицију (нпр. мотив ислуженог, хвалисавог војника, у Матавуљевој приповиједи *Пошљедњи вићезови*, има коријене и паралеле од античких времена; такође мотив човјека који је продао душу ђаволу, или мотив преваре, подвале, лажног љекара и сл.), гдје је особито заступљена фолклорна подлога. Специјално реалистички, врло учестали и разнострано развијани мотиви тичу се обично социјалне динамике (село—град), или моралних аспеката личности (одрђавање, изопаченост, у приповијеткама С. Матавуља, Ј. Веселиновића, имплицитно и Л. Лазареви-

ћа) и породично-еротских односа (мотиви брачног троугла/прељубе/недозвољене љубави (од Лазаревића, Матавуља, Вукићевића и Ранковића до Нушића и Драгутина Илића). Реалисте нарочито привлачи мотив васпитања/формирања личности, у два сужејна исхода — усавршавања, напредовања (на социјалној љествици) и пропадања (Матавуљев *Др Ивановић*). Оpozитни су примјери Бакоња и (Ранковићев) Бурица (романи *Бакоња фра Брне*, *Горски цар*), или Лазаревићев Вучко (*Он зна све*), примјер јунака који је кренуо да буде хајдук, а постао ваљан домаћин и добар члан породице. Реалистичка књижевност је пуна мотива са сукобима старо/ново, појединач/колектив (љубав, наслеђе, односи међу члановима породице), односима међу сусједима, грађанима и влашћу, имовинским интересима. Уз то су и егзистенцијално-лични мотиви (боловање, умирање, убиства) у одређеним социјално-психолошким контекстима. Можда треба издвојити мотив пропадања идеала, односно рушења илузија, и то у обе главне стилско-жанровске области, у трагици и комици (С. Ранковић, С. Сремац).

Ако би требало наговјестити семантику сажетирања реалистичких мотива, њиховог распореда и уклапања у поредак приче, могло би се поћи од запажања о, за грађанско друштво, карактеристичном сукобу, сукобу економије и морала: то подразумева на једној страни „зараду, рад, штедњу, трезвеност“, а на другој „добру савест и врлину“. Уколико живи по једном реду врједности, јединка по правилу не може постићи други ред врједности. Отуда произлази неколико препознатљивих обиљежја семантике реалистичког сажета. У протореализму моралност и економски успјех су најчешће инконгруентни, али то није оно што се подржава с гледишта ауторског ја (у роману Ј. Игњатовића). Кад је ријеч



о Јакову Игњатовићу, не може се устврдити да иједна област (економија и морал) има добар темељ. У фолклорном реализму кућна задруга, релативно изолована заједница, појављује се као брана модерном индивидуализму, капитализацији и осиромашењу. Морално достојанство и економски успјех су конгруентни. Медијалну улогу између ова два крака грађанског друштва преузима рад: он неутралише противурјечност економије и морала, савлађује недостатке (сиромашан јунак радом постаје богат, оправдава своје поступке, нпр. женидбу богатом дјевојком и сл.). И статус јединке изазива реалисте: правна слобода појединца и зависност од околности налазе се у сталној напетости, па се лична расположења и тежње излажу ерозији, оспоравању или спречавању. Медијалну улогу и овдје заузима мотив љубави, развијен у посебну врсту еротске етике, која праву круну показује по правилу кроз економску стабилност и породичне оквире (као што, с друге стране, јунак економски слободан пропада зато што не поштује етичка начела — нпр. окрене се коцки, прељуби, алкохолу). Тако је у крајњој инстанци етика породице надмоћна етици љубави: романтичарски „бацил еротике” преобликовао се у реализму у „бацил породице”. Можда ваља додати да брак/породица оличавају главне вриједности грађанске епохе, па не изненађује што ова чињеница у литератури која хоће да буде миметичка налази одјека. С једне стране избор партнера је везан за личну вољу (уколико не, и то је радо обрађивана тема реалиста), везује се за економију — дакле просперитет, и у коначном исходу неутралише сукоб моралног и материјалног начела. Породица, осим тога, оставља довољно простора и за индивидуално, за вриједности јединке: као оца, мајке, дјетета, пријатеља. Касније

се тај статус јединке у породици изобличује, личност се осамостаљује и изолује (Ранковић, Домановић, па и Матавуљ). Развијени реализам, међутим, око овог комплекса (еротика/породица) већ изграђује сложеније приче, доводећи у питање априорне поларизације (нпр. Матавуљеве приповијетке *Аран-Белов удес* или *Доктор Ивановић*) или укључујући натуралистичке и немиметичке мотивације. Што је речено за мотив љубави/породице може се, уважавајући разлике, поновити и за други комплекс, правда/право (закон). Право (закон) спроводи параграфе или вољу јачега, а правда остаје незадовољена (мноштво примјера из сеоске реалистичке приповијетке). Развијени реализам и ту прави карактеристичан помак — правда из сфере земаљског прелази на божанско, универзално, ка питању о усуду човјека на земљи — да онај који је највјернији највише и трпи (*Пилијенда С. Матавуља*).

С уопштавањем реалистичких поступака ишло је и жанровско ширење овог метода/правца/покрета. Деведесетих година нагло се уздиже роман (Матавуљ, Ранковић, Сремац, Веселиновић, Комарчић), драма, особито комедија (Нушић), лирика усваја неке видове излагања својственог реализму. Није случајно што је драма најбољи израз нашла у комедији, блиској поезици реализма (свакодневно, просјечно, породица/власт, колоквијално). Стари сижеи, гдје је доминирала љубавна фабула, сада су неутралисани за рачун „типичних карактера у типичним околностима” или за рачун типичних појава. У аутобиографско- мемоарским дјелима аутори настоје да образложе свој животни пут, али и да дају слике средина кроз које су прошли, или да изложе социјалне и политичке идеје.



## Процеси раслојавања реализма

За ову појаву је један од популарних термина дезинтеграција (Д. Живковић), док су други склони да набу посебан назив. Најчешће је предлаган неоромантизам (Чижевски), по угледу на њемачку књижевнаучну традицију. Осим ових термина узима се већи број ознака за поједине струје у књижевности на крају епохе реализма: декаденција, симболизам, импресионизам, све до термина с хронолошко-типолошким претензијама (*fin de siècle*). Темељне прилоге изучавању овог периода дали су Д. Живковић, П. Палавестра и Р. Вучковић, у основи показујући како је посљедња деценија српске књижевности 19. вијека типолошки ближа модерни, дакле да припада књижевности 20. вијека, супротно ранијим навикама (Савковић, Глигорић, Вученов) да се књижевна пракса до Првог свјетског рата сматра настављањем нешто преобликованог реализма. У својим образложењима Д. Живковић упозорава на отпоре поетици реализма (од Л. Костића до Љ. Недића и Б. Поповића, на продор лирског у дескрипцију, те на слабљење социјалних мотивација у корист психолошких); П. Палавестра држи да се улазак српске књижевности у модерну одвија на широком простору између натурализма и импресионизма, барем кад је ријеч о прози — ти процеси захватају и дескрипцију и интроспекцију, а могу се класификовати као поетски, критички и психолошки реализам, укључујући рани симболизам В. Илића, модернизујући замах Љ. Недића, естетизам мостарске *Зоре*, висок степен субјективизације у дјелу С. Ранковића, склоност фантастици и нестварном код И. Вукићевића и лирски хумор С. Сремца. Још је исцрпнији, а онда и спорнији, у квалификацијама српске књижевности на размеђу двају вијекова Р.

Вучковић. Иза термина *неоромантизам* он је тражио доказе/знакове обнове романтизма, тврдећи да књижевност све мање наставља да *одражава* стварност, а све више *изражава* потребу за живим приповиједањем. Спорни су, међутим, знакови неоромантизма које Вучковић види у поднасловима тадашње периодике („за поуку и забаву”, нпр., није поднаслов краја епохе, већ првих њених фаза), или у фолклорној тематици и стилу, који су током цијелог реализма или главна струја или један од главних комплекса. Проблем је код ових класификација што се самом реализму најприје одреде уске границе (хронолошке и типолошке), а онда се отклања све што не стаје у њих.

Иначе су разлози и знакови раслојавања/мијењања реализма вишеструки. Прво, у европском књижевном простору превалада увјерење о окончању реализма. С тим иде нов вокабулар књижевних струја, позива се на нове поетике, поступке, идеје: декаденција, импресионизам, симболизам, релативизам, витализам, спиритизам. Руши се позитивистичка слика свијета, јачају паранаучни покрети (спиритизам), настају нове теорије васионе, времена/простора (Ајнштајн). Млади Јован Скерлић читајући Уисманса, биљежи понешто од тога општег духа Европе на крају вијека (1898): „Скептицизам према науци... кокетовање са натприродностима... истицање сатанизма у средњем веку и модерног.” Поетско и поезија почињу поново да се стављају изнад прозног, али је за српску књижевност важније што се преводе писци новог типа (Чехов, Мопасан, Ибсен, Стриндберг), и што се у самој прози развијају жанрови отворени субјективизацији и лирском (дневници, писма), те нове врсте малих облика (арабеске, цртице). Писци се окрећу не само психолошком у ужем смислу ријечи, него све више описују стања



умјесто радњи. Као да у томе треба гледати општи процес јачања индивидуализма, једног вида модерне отуђености. Очекивана сеоска идила сада прелази у иронијски дискурс „мртвог мора”, прије него што је то као топос уобличио Радоје Домановић. Статистички је мјерљиво ширење нереалистичких жанрова, као што су бајка, алегоријска сатирична прича, алегорија, басна. Поготово је занимљива научнофантастична антиутопија (Драгутин Илић, С. Ранковић), знак распада прогресистичке слике свијета, те бујање различитих типова фантастике. У свему томе учествују најзначајнији српски писци тога времена, од Матавуља, Ранковића, Вукићевића и Домановића до Драгутина Илића и Лазара Комарчића. Нарочито је занимљива промјена на подручју књижевног лика/јунака, с једне стране у окретању ка нишчим као социјално-економски маргиналним слојевима (касније Бора Станковић од тога типа јунака изграђује један од централних тематских комплекса), дакле напушта се репрезентативан/типичан јунак, а с друге стране напушта се уопште социјално-психолошки мотивисан јунак, а умјесто њега појављују се схематске фигуре-идеје, на граници гротеске и алегорије, или илустрације/знака одређених позиција у механизму односа власти и поданика (Домановић).

Лирика је пролазила кроз епоху реализма усвајајући неке чиниоце њене поетике и избјегавајући да јој се у цјелини подреди. У њој је најотвореније прихваћен симболизам, али и парнасизам (В. Илић), мада није остала изван (умјетнички неуспјелих) покушаја преузимања досљедног реализма (Владимир Јовановић, Јаша Томић). У процесу разградње реализма опажа се да општу афирмацију лирског слиједи нова генерација писаца која дјелује првенствено као генерација пјесника (Милета Јакшић, Алекса

Шантић, Јован Дучић), излазећи од 90-их година до почетка новог вијека с првим збиркама. Најзанимљивији је у том прелазу М. Јакшић, с неком врстом импресионистичког доживљаја: дисперзивна пројекција свијета разара кохерентност лирског субјекта.

У књижевној критици осјетно се напуштају стари критерији вредновања (корисност, забавност, занимљивост, читљивост, поучност, пластичност, реалност као блискост свакодневно-просјечном). Умјесто њих истичу се естетски (и естетички) захтјеви или захтјеви који долазе од поимања аутономије умјетничког чина (форма, лијепо, стил), у текстовима Ј. Недића и Б. Поповића. Па и сами писци-прозаисти, у метанаративним јединицама текстова, пародирају старије типове излагања, њихова идеолошка одређења, стилске конвенције, фолклоризам (Сремац, Домановић). Пародија и сатира смјењују поступке стварања илузије истинитости и вјероватности, а монтажа/конструкција пробија се као легитимно средство обликовања прозних текстова (Б. Нушић).



## Реалистички џексји/жанрови

Наслов овог поглавља подразумијева извјесно јединство онога што се жанровски, морфолошки и реторичко-стилски раслојава и мијења у књижевним процесима, али не губи скуп елементарних обиљежја реалистичности. Иако ће се говорити прије свега о књижевним дјелима, термин џексји дозвољава да се пређе и у друге, граничне и некњижевне области текстовности (документарна проза, медији као систем порука, и сл.), и да се рачуна да између свих њих постоје неке заједничке црте, посредством оквира поетике, културно-цивилизацијског контекста, мотивско-тематских преокупација, па и језичко-стилског репертоара. Општа је тежња реализма да неутралише естетске конвенције и да предност облицима „природног” говора, блиским свакодневном комуникацији, разговорном стилу. Али реализам ипак није напустио све жанровске границе/конвенције (стих, проза, драма; фикционално/нефикционално), а увео је неке нове, у сагласности са својом поетиком (нпр. сфера живота као претпоставка жанра — сеоска приповијетка, паланачка приповијетка, слика/црта из живота, социјална и страначка лирика итд.). Реалистичка књижевност би се могла посматрати у великим формалним скупинама, као проза, стих и драма, али је књижевна свијест епохе ипак

рачунала на границе између романа и приповијетке лирске и епске пјесме, комедије и трагедије, па између других, једноставнијих жанрова. Жанровска терминологија се употребљава и у ондашњим књижевнокритичким анализама и освртима, па је јасно да се морфолошким чиниоцима прилази као конвенцијама.

## Приповијетка

Приповијетка је несумњиво најдинамичнија и најраспрострањенија прозна врста у реализму. Она је водила облик већ током раслојавања романтичарске прозе, преобразена на захтјеву за савременим темама, живим говором и ангажманом ауторског гласа. Приповијетка је била веома погодна за све распрострањенију периодичку (подлистак у политичкој штампи, прилог у календарима и алманасима, обавезан чинилац књижевне штампе). Одговарала је реализму и имплицитном спонтаношћу, с коријењем у усменој ријечи (Вукове и друге збирке), блиска усменим облицима свакодневних причања, док се то за роман не може рећи. Приповијетка такође не ствара крупне морфолошко-структуралне тешкоће, па је изазивала ауторе разноликих нивоа. Својом пријемчивошћу била је отворена за иновације, слободна од канона или уских граница неке поетике. У нашем прегледу термин приповијетка има широк распон, али га треба узети условно: обухвата све краће прозне облике, премда је епоха реализма изградила низ жанровских ознака условљених савременом поетиком. Наиме, термину приповијетка равноправан је, једно вријеме и учесталији, термин слика, а до ње је (мањих претензија) црта. Ни ови термини немају строге формалне еквиваленте, али у



поређењу с приповијетком као да имају мање умјетничке захтјеве, једноставнију радњу и композицију, статичне карактере/ликове, већи степен имитативности/репродуктивности. Приповијетка је, уз старији међународни термин новела, наслијеђена ознака, а слика и црпа се уопштавају тек у реализму. Слика се чак шири изван прозе и постаје међужанровска ознака (за лирске пјесме, драмска дјела, чак за научне радове из историје књижевности). И приповијетка и слика, међутим, почињу да се рашчлањују на извјесне сфере живота, у дубокој сродности са општим тежњама епохе реализма, да тематика постаје један од кључних чинилаца разликовања међу врстама текстова. Зато су чести атрибути који слику/приповијетку везују за националне, регионалне, професионалне или социјалне категорије („из српског живота”, „из приморског живота”, „из учитељског живота”, „са села” и сл.). Процес устаљивања слике као жанровске ознаке паралелан је првим корацима у реализму. Једна женидба Ј. Игњатовића (1862) има као поднаслов „слика из живота”, а слиједили су га М. Поповић Шапчанин, Стеван В. Поповић, М. Глишић и други реалисти (Матавуљ, нарочито Веселиновић), све док није захваћен пародијом у прози С. Сремца (Пазар за „сџаро“: привредно-економска слика из живота београдских домаћица) и Р. Домановића, крајем вијека. С друге стране је термин приповијетка сачувао општија значења, жива до данас, па се у том ширем смислу и овдје употребљава.

Потрага за садржајима „из живота” почела је 60-их година, још под јаким утицајем романтичарске традиције, стила и сјжеа лирског искуства или фолклорног, вуковског наслеђа. Са искуством творца првог српског друштвеног романа, Ј. Игњатовић је одужом приповијетком Једна женидба отпочео круг

својих приповиједака реалистичког смјера. Оне су блиске његовим романима у наративно-информативном стилу, с добро одабраним фабулама, често засноване на прототипском материјалу. Поменута приповијетка демаскира тривијалан економски интерес стављен изнад ствари срца, и та имплицитна опозиција грађанском поимању вриједности остаје и у каснијим Игњатовићевим приповијеткама (Увео листак, Поеџа и адвокат), које су често равне дијеловима његових најбољих романа (Пити хиљаду форинаџа, Кнез у куџаџилу) или његових мемоарских казивања. Веће новости у овом жанру долазе од М. П. Шапчанина, Љ. Каравелова и Ј. Грчића Миленка. Милорад Поповић Шапчанин (1841/42—1895) има неку врсту спонтане процесуалности у свом приповједачком опусу (за живота је објавио шест збирки приповједачке прозе). Он се одвојио од романтичарске прозе (напушта имитације интимних облика — дневник, писмо) и прихватио технику усменог казивања (сказ), често у идилично-сеоским темама и мотивима, са осјећањем за жив говор и развијене приповједне ситуације (хронотоп причања), али се није уклопио до краја ни у једну струју реализма, приближавајући се почетком 90-их модернистичким наговјештајима. Глас му ствара приповијетка Људи сџарој кова (1867), за коју ће један од носилаца програмског реализма, Бугарин Љубен Каравелов, написати да је дагеротипна (фотографична). То је приповијетка-портрет, гдје се карактер/лик само показује у одређеној ситуацији (слично, донекле, касније М. К. Лазаревић у Први џуџ с оцем на џиџрење). Шапчанин је по страни од социјално-политичких идеја времена, на граници романтичарских облика излагања и сталног помјерања у правцу реализма: динамика персоналног статуса приповједача (или динамика наративних маски), остаци старијих



типова мотивације (случај, чудо, тајанствено) и постепен продор ка унутарњем у јунацима, откривање игре фантастике и реалности, све до хумористичког поигравања са текстом као фикционалном стварношћу (*Стиари и саћи сио*), у позном периоду портрети особењака, сасвим необична приповједачка тема, гдје аутобиографски тип излагања само потврђује необичност, готово привид реалног свијета. Брижљив однос према језику и композицији, одличне слике старобеоградског живота, успјеле хумористичке странице, посвједочују да је Шапчанин неоправдано запостављен, свакако и стога што се својим конзерватизмом и урбаним склоностима („салонски писац“) није уклапао у субверзиван и рустикалан модел епохе. Осим тога превазишла га је популарношћу плејада млађих писаца, на челу с његовим учеником и рођаком (шурак) Лазаревићем.

Љубен Каравелов (1837—1879), „брат Бугарин“, занимљива је епизода у београдском књижевном животу средином 60-их година: укључио се у српску књижевност критиком и прозом, с мотивима из београдског живота, у некој врсти тенденциозно-публицистичке приповијетке (*Је ли крива судбина?*, или *Наказао је бој*) као одговора на актуелна питања: положај жене, малограђанска хипокризија, сатиричне слике тзв. вишег друштва (образац у роману Чернишевског *Шта да се ради?*). Висок удио ауторског коментара, патос реформатора, дијалогизација као доминантан облик излагања уз често успјела запажања типичног, посвједочују програмску фазу реализма, која је тих година захватила већину писаца млађе генерације. Улога Јована Грчића Миленка (1846—1875), аутора заправо једне незавршене приповијетке која је остала на граници романа (*Ујосионици код „полузвезде“ на имендан шаншавој шорбара: приповејка из народној живојиа: Сремска*

*рука, 1869*), у свом је времену била епизодна, док се данас сматра граничним прозним текстом двију епоха, као преплет европске и домаће традиције (Хофман/Гогољ: фолклорна фантастика/сказ, те лирска евокација стварности). Расијана, дисонантна фабула, игра улогама приповједачког/ауторског ја и улогама читалаца/слушалаца, мозаик конкретног и имагинативног, лирска сегментација и асоцијативност, полемичке партије у додиру са програмским реализмом, слободно спајање и премјештање временских планова текста, све су то чиниоци необичне модерности ове прозе, коју су открили тек читаоци 20. вијека (М. Кашанин, М. Поповић, Д. Живковић).

Иако је између 60-их и 70-их година објављено преко 300 приповиједака, више су се потврђивали њихови структурно-стилски модели него аутори. Није се брзо излазило из кризе изазване клишетираном романтичарском прозом, њеним дериватима и оштром критиком са становишта програмског реализма (убједљив напад С. Марковића на маниризам, тзв. „животност“ текуће српске прозе). Покушаји модернизације налазе се на изворима протореализма (Стеван В. Поповић), програмског (Владан Борбевић, Панта Поповић) и фолклорног реализма, гдје је остварен утицајан комплекс у дјелу Милована Глишића. Посебан је случај Стефана Митрова Љубише (1824—1878): на наслеђу фолклорних причања, Вукове народне приповијетке, народне пјесме и П. П. Његоша (назван „Његош у прози“), подстакнут италијанским романсијером Манцонијем (*Вереници*), он је почео писати блиско неким очекивањима реалистичке школе, али у суштини изван њене поетике. Генега његове прозе може се разумјети из споја легенде, историје и литературе (Манцони и Његош), нпр. *Скочидјевојка (1873)*, и из надградње ане-



*Лјубиша*  
гдоте или шаливе приче (*Продаја папирјаре Бркића*, 1870, *Краћа и прекраћа звона*, 1875). Најпознатија Лјубишина приповијетка, *Кањоци Мацедонових* (1870), на трагу *Горској вијенца* (мотив војвода Драшко у Млечима), конфронтира двије етике (паштровску и млетачку) у комичној, скоро гротескној слици, деепизује епско и спаја га с комичним, а у основи афирмише етику патријархално-херојске заједнице према западној цивилизацији. Међутим, та етика у приповијетки *Продаја папирјаре Бркића* бива злоупотребљена, а Лјубиша постиже пуне ефекте у персонализованим сликама понашања и говорним реакцијама које истовремено одражавају психологију колектива/регије/групе (женски гласови, фразе). Искуство ће касније мајсторски обновити С. Матавуљ. Овај низ проза Лјубиша је објединио збирком *Приповијестии црногорске и приморске* (1876), а циклус *Причања Вука Дојчевића* (1877—1879), није стигао довршити. У намјери да објави сто засебних јединица (образац: Бокачов *Декамерон*), активирао је морфолошки и тематски отворен жанр, усмјерен на усменост („причања“), чак маскиран живом народном традицијом. Структура овог дјела описана је као вид „развијене и дезинтегрисане анегдоте... чија се поента јавља у облику пословице“ (Б. Пејовић), спој ситуације/анегдоте/пословице/вербалних спорова. Вук Дојчевић је више медиј него лик прилагођен радњи — час мудар као Езоп, час спадало као Насрадин, час црногорска варијанта пробисвјета, дворског забављача и досјетљивог посредника у споровима међу братственицима. Структура Лјубишиних *Причања* потврђује патријархални модел свијета и модел фолклорне приче: тренутна, актуелна ситуација разрјешава се причом (пословицом, анегдотом) о другој сличној ситуацији у неко старије вријеме, што говори да је традиција регулатор теку-

ће стварности, а прича нека врста њене параболе. Утолико је Лјубиша у додиру с фолклорним реализмом, мада је своју прозу градио изван тадашњих спорова о књижевним програмима и функцији литературе. Типолошки му је близак Милан Ђ. Милићевић (1831—1908): великих заслуга за познавање живота у Србији током 19. вијека, огледао се и у приповједној прози (збирке *Зимње вечери*, 1879, и *Међудневица*, 1885, и др.), чак помињан као узор српским новелистима (Даничић), али је заправо етнограф, склапајући знања из историје и народног живота у форму наративне цјелине, без осјетнијег умјетничког обиљежја.

Међутим, прави је носилац фолклорног реализма Милован Глишић, не само као оснивач српске сеоске приповијетке (Скерлић), већ као сљедбеник програмских идеја реализма, преводилац и изворни писац, залажући се за критичко-сатирични однос према друштвеним манама и узимајући књижевност као резултат садржине и као слику живота. Оригиналном прозом „из народног веровања“ јавио се 1873 (*Ноћ на мосиу*), а пуну снагу показао током сљедбених десетак година. То су сада били релативно развијенији облици приповијетања, с уочљивим остацима програмског реализма и са сатиричним ставом према водећим установама и друштвеним слојевима: према цркви, школи, органима власти, чиновништву, капиталистима, трговцима, механцијама, капетанима, писарима, практикантима, учитељима, али и према социјалним и националним фантастима и шарлатанима. Зато су они сви изложени разним врстама подвала, превара (*Шило за оњило*, *Роја*, *Злослужини број*, *Распис*), исмијавања, док сељак (често бескрајно наивна жртва њихових подвала) не добије неку врсту надокнаде. Осим тога Глишић је тематизовао елементе сеоске стварности и убједљи-



вије него други одржавао везу са усменим типом комуникације у морфологији приповијетке, настојећи да је склопи као низ говорних жанрова око једне анегдоте. Најпознатија Глишићева приповијетка, *Глава шећера* (1875) може се узети као парадигматски текст фолклорног реализма, у којему је мозаична тематска структура (сељак Радан, срески капетан, сеоски каишар) објединила социјалне и фолклорне аспекте (празновјерице, фантастика) у динамичним облицима излагања (објективно приповиједање, сказ, говорне сцене, ретроспекција), доспјевши на границу праве реалистичке психодраме. Касније је Глишић ширио жанровски простор у правцу шаљиве и фолклорнофантастичне приповијетке (*Учићел, Шейња после смрти, Послеје деведесет година*), а с *Првом браздом* (1885), уз драму егзистенције (удовице с нејаком дјецом на сеоском домаћинству), дао је апологију рада и добротe као средстава да се савлада несрећа и сиромаштво.

Глишић није задовољио очекивања реалистичке књижевне критике у погледу тематике (одсуство породичног живота), композиције, поступака, ликовва, ако јесте у тенденцији и избору животних сфера. Али ни за друге писце тога периода, 70-их година, није се могло рећи да удовољавају претпоставкама модерног европског реализма: или недостаје стилска чистота, или психолошка анализа, или савремени живот, или мотивацијска потпуност. Зато је појава *Лазе К. Лазаревића* (1851—1890) дјеловала као прави догађај (*Звона с цркве у Н.*, 1879, позната као *Први љућ с оцем на јушрење*). Иако се формирао током програмског реализма, у кругу београдске академске омладине око С. Марковића, иако је уз то усвојио нека искуства фолклорног реализма, афирмисао се тек од 1879. до 1882. године, кад је објавио

већину од својих девет укупно завршених приповиједака. Оне, уз несумњиве разлике, показују изразито јединство у погледу комплекса појединац/породица, затим форми излагања (доминација првог лица, односно сказа), стилске полифоније до високе артифицијелности, изузетно развијеног конфликтног језгра, све у различитим констелацијама јунака и у два претежна исхода радње — преображај и промјена или сталност и пропадање. Његове теме су готово типске: повратак/преображај оца оданог коцкарској страсти (*Први љућ с оцем на јушрење*), прилагођавање самовољне јединке патријархалном реду (*На бунару*), повратак ратника-инвалида (*Све ће њо народ позлаћити*). Ако су ове приповијетке настале као сижетирање продора нереда у ред, победа реда над поремећајем, у другом кругу је откривена још једна могућност — да успостављање поретка на рачун појединца значи губитак или распад идентитета јединке (*Верџер, Веџар* — објављена позније, *Швабица* — објављена постхумно), а индивидуалност и радни потенцијал личности је највиша вриједност грађанског доба. Сижејни профил Лазаревићевих приповиједака грађен је на визијама свијета и системима вриједности карактеристичним за патријархално-грађанска размеђа епохе реализма: хармоничност породице и пожељна/доминантна улога оца у њој, осјетљивост према контакту са туђим или са модернизацијом, искушења емотивног пред митом грађанског брака (*Верџер*), еротског пред породично-патријархалним (*Веџар, Швабица*). Моменат преокрета у јунаковим одређењима и очекивањима мотивисан је различито, али он има као темељ заправо морално-егзистенцијалне претпоставке (односно добро/зло, живот/смрт, успон/пад), што у условима модерног живота (са становишта епохе реализма) активира архетипске ситуације.



Лазаревић није само изузетан мајстор цјелина и сужејних предела, већ и микроплана: описи дочека лађе, банске атмосфере, карташке собе, дјечјих ратних игара, кафанског друштва, појединих ликова, патријархалне идиле кућне задруге, атмосфере љубавне чежње, сугестије симболике снова и предметног окружења, дијалошке секвенце. Лазаревићев стил у ужем смислу је прича за себе, остварен у распонима од опонашања фолклорног приповиједања до алогичних симболичних слика интима и подсвијести, у кретању од сентименталног и патетичног ка иронично-хуморном и саркастичном, од поетског ка натуралистичком. Текстови овога писца су слојевити и по преплитању различитих тачака гледишта, по сталном мијешању израза нечијег говора и назнака смисла, бојећи поруке ироничном или поетском атмосфером, или пак деструкцијом онога што се управо каже.

Покушаји да се у цјелини говори о Лазаревићу ишли су од апологије (савременици), преко дистанце (Скерлић и Љ. Недић), гдје се више говорило о душевним својствима личности самога писца, пребацивао му се морализам и конзерватизам, а признавало му се усавршавање форме и уздизање српске приповијетке на европски ранг. У новије вријеме описане су форме приповиједања у Лазаревићевом опусу (Милија Николић) и скициран могући модел његове прозе (Димитрије Вученов), гдје се на првом мјесту издваја упадљив драмски ток (лична или породична драма), развијени комплекси психолошког, „дах средине” и разнолике сфере живота (сељаци, занатлије, интелектуалци; задруга, породица, лична судбина). Упадљив је контраст међу ликовима, који укључује социјалне и психолошке контексте (нпр. Све ће то народ позлатити), развијене дијалошке и монолошке секвенце, с антиципацијама тока сви-

јести/подсвијести/асоцијативних линија (особито снови). Простор Лазаревићеве прозе је камерни ентеријер, и та промјена је једна од најбитнијих у односу на Глишића, па и неке друге писце — пребацивање радње са сеоских раскршћа и из кафана у куће и собе и у унутарњи свијет јунака. Уза све ово може се додати да је Лазаревић први међу српским реалистима пронашао онај простор неизрецивој (Валери), између душе и ока, покушао исказати неисказиво и назначити немишљено (снови). Његов се текст одвија између опажања (предмет), очекивања (догађај као слутња, бојазан или нада) и исхода, а иза свега слиједи епилог као назнака отворених пројекција значења и веза са разноликим нивоима текста. По динамици комуникативне енергије, с формулама, упућивачким ријечима као ознакама једничког хронотопа између аутора/приповједача/читаоца/слушаоца, Лазаревић припада ранијим моделима реализма, а по микроодносима, захвату психолошког, вјештини конструкције приче и дескрипције свијета — највишим моделима епохе, са знаковима њене дезинтеграције, односно прелаза ка модерни (Д. Живковић).

Ако је Лазаревић објединио могућности реалистичког приповиједања у једном периоду (елементи фолклорног, поетског и развијеног реализма) и поставио нову норму приповиједања (назван Тургеневом српске прозе), дјелујући нарочито на млађе приповједаче из Србије (Веселиновић, Вукићевић), показаће се да извјесна мултирегионална поетика реализма не прихвата једно језгро и да се не да сузити на једну, доминантну традицију. То више него други потврђује Симо Матавуљ (1852—1908), крећући се од Шибеника, преко Равних Котара, Боке и Црне Горе до Београда и уносећи у своје



приповијетке теме и мотиве свих ових средина. Ис-  
права везан за прногорско-бокелску регију, стилске и  
морфолошке обрасце је налазио у фолклорном при-  
повиједану (патријархална анегдота) и у прози С.  
М. Љубише, али је и њих крајем 80-их година  
напустио приближавајући се моделу класичног, пу-  
ног реализма: уравнотежене аналитичко-дескрип-  
тивне слојеве прате оштро оцртане физиономије  
јунака, избор типичних ситуација и често јак слој  
хумора, уза све скрупулознију обраду. Ако му рани-  
је приповијетке прати анегдотичност и спонтаност  
(Бодулица, Нови свијет у сјајаром Розојеку, Пош-  
љедњи вићезови), па и извјесно неутралисање кри-  
тичке дистанце, оне које пише од 90-их година  
обликује из угла оштрог посматрача, с необичним  
захватом готово заумних сила добра и зла, вјере и  
невјере, Бога и Сатане, хришћанства и паганства  
(Букан Скакавац, Оцкојац и Била, Амин, Пилијен-  
да, Повареша). Спој метафизичког поља егзистен-  
ције са раблезијанско-фолклорним хумором један је  
од најнеобичнијих и најдалекосежнијих домета срп-  
ског реализма. Истовремено, Матавуљ одговара на  
типичне изазове епохе, с темама о школовању и  
развоју младог човјека (одлазак од куће, прилагођа-  
вање, учење и сл.), премда често обрађује и „нереа-  
листичке”, фантастичке мотиве, било фолклорне би-  
ло модерне, психолошке фантастике (утицај фран-  
цуских натуралиста, особито Мопасана). У трагању  
за тематском динамиком Матавуљ је превазилазио  
регионалне границе и истовремено им удовољавао  
(језичка тематско-мотивска или карактерна типич-  
ност), те је од „пјесника Далмације” (Скерлић) пос-  
тао један од најистакнутијих писаца самог Београда,  
у одлучном напору да градски живот учини предме-  
том приче. Успио је да без великих догађаја и јунака  
баналност свакидашњице доведе у додир са смрћу и

страшћу, гријехом и казном, са очитим траговима  
натурализма (Аранбелов удес) и модернистичке мис-  
тике (Наумова слушња). У касним приповијеткама  
Матавуљ је доспио до новог идеала — уз што мања  
средства постићи што већи учинак: тако су настаја-  
ле приче прегнантне упечатљивости, које су доније-  
ле Матавуљу глас мајстора приповједача, како га је  
назвао Иво Андрић. Неке од тих приповиједача има-  
ју отада култно мјесто у српској прози (Пилијенда,  
Повареша).

Градећи сиже као панораму малих затворених  
средина (гдје „дани наликују један на други, као  
капља на капљу”), Матавуљ је редовно унутар так-  
вих панорама издвајао неког особењака или догађај  
који нарушава устаљен ток живота. Доминира ста-  
билан простор и нека врста групног портрета, евен-  
туално с уочљивим главним лицем (Нови свијет у  
сјајаром Розојеку, Бодулица). То је дало посебну  
физиономију јунацима и радњама његових припови-  
једача, с високим учешћем говорне карактеризације  
и карикатуралног оцртавања и са анегдотским јез-  
грима око којих се развија мозаик слика/епизода.  
С временом Матавуљ напустио тзв. јавног човјека  
(трга, кафане, скупштине братственика, извјесне ло-  
кализоване средине) и у условима урбаног (београд-  
ског) живота, у причама тематизованим око свако-  
дневних догађаја, окреће се често фриволној интими  
забиљеженој у облику писма (Београдска деца),  
градском подземљу, маргиналним слојевима и типо-  
вима, гдјекад у манирима новинског исказа и стила.  
Али у Матавуља се увијек очитовала и друга страна,  
гдје се јунаци приближавају универзалним, типским  
носиоцима елементарних сила и страсти у човјеку,  
од постојаности, достојанства и доброте до гријеха и  
казне (Пилијенда, Оцкојац и Била, Др Ивановић,  
Наумова слушња).



Матавуљева приповијетка нема у српском реализму такмаца, по упорности промјена морфолошког склопа, стилском пречишћавању и бризи за естетску страну, по мноштву ликова који обједињују литерарну традицију и живу, текућу стварност, коначно по концепцијској динамици (фолклорни реализам, развијени реализам, натурализам, модернистичке тежње, јаке струје фантастике, хумористички комплекс) и тематској ширини. Ако је Лазаревић подигао српску приповијетку на европски ранг, Матавуљ је на том нивоу учврстио. „Тако као Симо Матавуљ последњих година, ниједан српски приповедач није доминирао људима и животом, нити створио тако савршене приповетке с тако мало речи” (М. Кашанин).

Сличне похвале не могу се изрећи за приповједаче генерације која у литературу улази крајем 80-их година. За разлику од Матавуља, који асимилује домаћу и западноевропску традицију, а тематизује православну и католичку Далмацију, писци поријеклом из Србије спорије се удаљавају од фолклорних модела у тематици, док их стилски обликују у духу поетског реализма. Први је од њих Јанко Веселиновић (1862—1905), који је од слика из народног вјеровања и из живота сеоске омладине (прела, удварања, удаје/женидбе упркос забранама старијих), кретао ка социјалним темама (пропадање задруга, сеоска сирочад и сл.). Овога писца издваја (свакако под утицајем Лазаревића) хипертрофија емотивних веза међу јунацима, независно од тога да ли су грађени на традиционалним (фолклорним) мотивима обредно-обичајног поријекла (Кумова келива, Самрџина чаша) или на сижетирању савремених породичних односа (Луда Велинка, Чини). Као и Лазаревић, и Веселиновић навелико доноси породичну

тематику, оно чега није било код Глишића, претежно у правцу мелодрамски (или баладно) интонираног сужеа: висок емотивни напон, архетипски односи међу јунацима (мајка/кћи, штићеник/добротвор, кум/кум): мајка опрашта убици свога сина, кум осуђује кума, мајка доноси несрећу кћерци, смрт у тренуцима женидбе, беспомоћно и прогоњено дијете, прогоњени отац (Чича Пера), и сл. Неке приповијетке су успјела контаминација фолклорне атмосфере и временске непогоде која уништи сав род (Град). Веселиновић је волио слике села као природе и поезије рада, осјећајући, међутим, дубоки немир пред смрћу, несрећом и страдањима. Тако су идила и балада архетипске форме ове прозе, а фабуларне конструкције су, упркос чврстој локализацији (Мачва), посредовале „интимне драме” на грађи општих људских осјећања (Сл. Јовановић). Веселиновић се огласио збиркама *Слике из сеоског живота* (1886, 1887, 1888), настављајући у том правцу (*Од срца — срцу, Рајске душе, Зелени вајати, Стирић познаници* и др.) да обрађује и нове социјално-тематске сфере (учитељски живот), до трагова натурализма у приповијеткама из београдског живота (*Море без приморја*), али у обликотворном погледу није испољио динамику, све до *Писама са села* (1900, 1904/5). У њима је напустио старе фабуларне клишеје ради фрагментарне слике, одјека околности, малих портрета, али и описивања некадашњег односа према идиличном селу своје младости или својих илузија о селу. Тај касни циклус кратких прича повезаних обликом писма носи и дубоку резигнацију пјесника Мачве, и неочекивану концизност (Веселиновићеве приповијетке су познате по некономичном приповиједану, доминацији дијалога), и опуштеност дескрипције, уз скептично-резигнантно ауторско ја.



Иако старији од Веселиновића, Стеван Сремац (1855—1906), родом из Сенте, афирмише се тек раних 90-их година хумористичком прозом из нишког живота (*Иекова слава*, 1895). Његова приповједачка проза, остављајући по страни романе, често неразграничене по обиму од дуге приповијетке, најкомпактнији је хумористички комплекс у српској књижевности. Али је и Сремац објавио једну обимну збирку прозе историјске тематике (*Из књиџа старосрпских* — српско средњовјековље), блиске правцу који је назначио још Милован Видаковић (1780—1841), касније се на њ ослонио Стерија, Атанацковић, Игњатовић, Јакшић, до одређене мјере и реалисти (Драгутин Илић, Бранислав Нушић). Публика архаичнијег укуса, с националне периферије уз то, добро је примала те позноромантичарске (по другима неоромантичарске) приповијетке, али оне Сремцу не би донијеле видљиво мјесто у књижевности. Овај приповједач на необичан начин уклапа се и иначе у поетику/епоху реализма: политички конзервативан, монархиста, антмарковићевац, склон пародији сеоске приповијетке и пародији општих мјеста реалистичке поетике (поготово поетике програмског реализма), узима нетипичне личности и теме, али је мајстор искоришћавања типичног на нивоу говора или запажања из свакодневице. Жива веза са савременошћу и стално поигравање стилови-ма и жанровима указује на извјестан карневалски склоп Сремчеве прозе. У духу комичке традиције, он не иде ка психолошкој карактеризацији и продубљивању јунака, али се ослања на прототипове из живота; широк и површан захват стварности прати подругљив однос према егзактно-емпиријском моделу свијета и стално мијешање ауторског приповједача у литерарну фикцију. Више од других српских реалиста Сремац доноси говор улице, професија, слоје-

ва, регија, нација, редовно подређен хумористичкој селекцији, изазивајући комичан утисак типичног. Што се тиче сижеа, они су засновани или на комичним мотивима (слава се претвара у теревенку, лопов се представи домаћину као гост, младожења се запије и не оде на вјенчање, супрузи-домаћици донесу с улице погрешног човјека у кревет), као у приповијеткама *Иекова слава*, *Аца Грозница*, *Нацкова же-нидба*, *Појрецино ексидован аманей*, или на портретима (комичних) јунака (*Кир Герас*, *Чича Јордан*, *Ибиш аја*), али су и једне и друге у основи панорама слика/сцена кроз које се варира ограничен скуп карактерних својстава. Основна фабуларна нит редовно се пресијеца споредним нитима, па је епизодна структура, рађена поступком амплификације (*Скерлић*), опште обиљежје Сремчеве прозе. То доноси огроман број епизодних фигура великог типолошког распона, али најчешће социјално маргинализованих („сутеренски становници”) — пензионери, боктери, бојтари, практиканти, поштари, ситни чиновници, удовице, наивни селаци, кокете, удаваче, торокуше, мужеви-пијанице, бацаи, ашчије, праље, лопови, кочијаши. Ти се јунаци могу уопштити по тренутној ситуацији у којој су се нашли, али су неки од њих и типизирани ликови хумористичке литературе (попови, попадије, пијанци, хвалисавци, ситни лопови, трачаре и сл.). По правилу испољавају се или у неком комичном заплету или, још чешће, у хронотопичној говорној ситуацији (кафана, спровод, слава, крштење, објед, прело/сјело), кроз бескрајну множину говорних жанрова (оговарање, свађа, задиркивање, удварање, наговарање, јадиковање, брбљање, лагање, сплеткарење, наводацисање, подругивање, препирање, хвалисање итд.). Сремац је, међутим, успио да обликује и психолошки особене ликове, попут Калче из *Иекове славе* — севдалија,