

ГРАД НА ДЛАНУ – СЛИКА БАЊЕ ЛУКЕ У РОМАНИМА Р. РИСОЈЕВИЋА

У раду се, на примјеру *Бањалучке ћирилоије* (коју чине романи *Симана*, *Господска улица* и *Бескућник*), те романа *Сесџре и грујарице* Ранка Рисојевића, анализира литерна слика Бање Луке. У наведеним романима, Рисојевић је захватио временски период од преко два вијека унутар којих је, кроз лик траварке Симане и судбину породице Малеш (за коју је као протопородица послужила породица познатог музичара и етномузиколога Владе Милошевића) као кохезивних фактора, приказана Бања Лука као организам који расте, развија се и трансформише у зависности од начина на које функционишу њени „органи“, тј. политички систем, различити друштвени слојеви и породице које су њена „кичма“.

Наративизација дескрипције, Р. Рисојевић, *Бањалучка ћирилоија*, *Сесџре и грујарице*

1. Догађаји се у наративном тексту одигравају негдје, дакле у неком мјесту (*place in narrative*), и у неком простору (*space in narrative*¹). И поред тога, заступљеност проучавања спацијалних одредница недовољно је развијена унутар теорије наративних текстова. (в: Мацура 2018: 129–135) Разматрајући питања простора

1 Space in narrative, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, наведено издање, 551–555; Space, Gerald Prince, наведено дјело, 90; Mike Bal, *Naratologija*, наведено издање, 109–118. и 178–183.

у наративном тексту, М. Бал (2000: 109–110) наводи да је 1934. године, „инспириран Муиром“, „Нијемац Печ“ у теорију књижевности увео дистинкцију између мјеста и простора, што је био важан књижевнотеоријски искорак. Питањем простора бавио се и М. Матје² који је простор и вријеме посматрао као двије стране исте медаље, те заступао тезу да основа за дистинкцију књижевних жанрова треба да лежи управо у начину на који се вријеме и простор одређују у књижевности. Концепт простора додатно је разрадио В. Мичел³ који је показао да је у вези с књижевношћу могуће користити појам простора без истовремене употребе потпуне метафоричности, а након њега се Мејер бавио симболичким статусом простора који је одређивао у складу са тим у којој мјери и на који начин га ликови перципирају, проживљавају и на њега реагују. При наратолошкој анализи, неопходно је ограничити се на теоријске аспекте простора (*space*) и мјеста (*place*) у причи. Мјесто је елемент фабуле који означава „тополошку позицију на којој се актери налазе и где се догађаји одигравају... Концепт места стоји у вези са физичким, математички мерљивим формама просторних димензија“ (Бал 2000: 110). С обзиром на то да је прича одређена начином на који је у њој представљена фабула, у оквиру ње мјеста су дио тачака опажања, а мјеста „виђена у односу према њиховој перцепцији, називамо простором. Тачка опажања може бити лик који се налази у простору, гледа неки простор, реагује на неки простор“ (Бал 2000: 111) Простор је најлакше перципирати путем чула вида, слуха и додира. Визуелна опажања у директној су вези са фокализацијом, нарочито у оним наративним тексто-

2 Michel Mathieu-Colas.

3 W. J. T. Mitchell.

вима у којима је наратор везан за лик или је у питању наратор-свједок. Аудитивни сегмент може осликати простор као отворени или затворен, на основу звукова који се чују. При редукцији учешћа осталих чула, слух је тај на основу којег је могуће дочарати много тога. Употреба тактилне перцепције је ријетка, али и она има своју улогу. Уколико простор у којем се налазе ликови схватимо као кадар, могуће је анализирати начин на који је он попуњен. Кадар може да има јаку симболику која зависи од тога каквим објектима је испуњен простор у којем се ликови крећу и шта ти објекти или предмети за њих представљају. Унутар простора наратива, олфакторна перцепција може да служи за то да се из времена из којег приповиједа, наратор-лик „врати“ у вријеме о којем приповиједа, подстакнут мирисом који га асоцира на дјетињство или на неки догађај, на особу која је тако мирисала и сл. Честа је супротност између отворених и затворених простора. Кадар може имати и јаку симболику, која зависи од тога каквим објектима је испуњен простор којим се крећу ликови и шта ти објекти за њих представљају. „Семантички садржај просторних аспеката може да се конструише на исти начин као и семантички садржај ликова.“ (Бал 2000: 113) У његовој основи налази се комбинација трансформације, детерминације, понављања, акумулације и односа између различитих простора. У наративним текстовима, простор у основи функционише на два начина – као оквир и као дио теме. Стога се разликују оквирни и тематизовани простор, који могу функционисати стабилно или динамично (в. Мацура 2017). „Стабилни простор је фиксирани оквир“, а „простор који функционише динамично јесте фактор који омогућава кретање ликова“ (Бал 2000: 113–114). Простор је у директном односу с временом, јер утиче на ритам

приче. Уколико је дат детаљно и у описима, ритам је успоренији, а уколико га писац представља кроз кратке индикације, ритам приче се не мијења. Осим тога, начин на који људи размишљају у својој суштини је такав да укључује простор сваког дешавања, а често се управо супротстављање просторних детерминанти користи као дио карактеризације ликова и одређивања разлога за динамику дешавања. Уз уобичајене литерарне просторне контрасте попут ентеријер – екстеријер, село – град, унутрашњост – пријестолница, Балкан – Европа и сл, унутар затвореног простора могуће је нијансирати оно што је доље од онога што је горе, оно што је моје од онога што је туђе, оно што је наметнуто од онога што је ствар личног избора и сл. Посебно маркирана може да буде граница између два супротстављена мјеста, јер се неријетко ту одигравају преломни догађаји, који правац радње усмјеравају у новом смјеру. Простор је у наративним текстовима димензија која спаја наратора и наратора, јер колико год је он материјализација простора наратива, толико је истовремено и креација синергије наратије и имагинације.

У овом раду анализирамо функцију слике Бање Луке у романима *Симана*, *Господска улица*, *Бескућник* и *Сестире и друјарице* Ранка РISOЈЕВИЋА. Током анализе указујемо на начине и функцију употребе наративизоване дескрипције као важног елемената структуре ових наративних текстова. Описи у наративном тексту неријетко имају наративну а не ретардативну функцију, што је случај и са посматраним романима, те бисмо при анализи описа (в. Бубања 2015) и њихове наративизације морали, како наводи С. Четман⁴ (1990)

4 “...we should avoid such sloppy expressions as ‘the narrator *describes* such and such a narrative event.’ Objects and characters may be described, but actions are ‘described’ only if they function as part of

избјегавати неспретне формулације попут оне да наратор описује такав и такав догађај, у случајевима када је његова функција да дескрипција буде дио описане сцене (поставке) а не повезница у догађајном ланцу, јер се догађаји који су релевантни за причу (сиже) само приповиједају [„narrate“, оп. С.М.], а никако не описују [„describe“, оп. С.М.].

2. Ранко Рисојевић (1943), пјесник, прозаиста, драмски писац, есејиста и преводилац, један је од најплоднијих и најнаграђиванијих српских писаца који живе и раде у Републици Српској. До сада је објавио преко четрдесет књига⁵, од чега су дванаест романи⁶. У његовом романескном опусу из овога вијека, евидентно је изразито интересовање за литераризацију прошлости Бање Луке, што је резултирало неколиким

teh described settings rather than as links in the event chain. Story-relevant events are only ‘narrated’, nor described. The function of an action, whatever its inner constitution, is not narrative if it is not in the chrono-logic-not keyed, that is, to the ongoing march of story events.” in: Seymour, Chatman, *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990, 37.

- 5 Међу којима су збирке пјесама, књиге прозе, драмска дјела за дјецу и одрасле. Дјела су му преведена на више европских језика. Награђиван је за свој књижевни рад. Живи и ради у Бањој Луци.
- 6 Романи за дјецу: *Дјечаци са Уне*, Нолит, Београд, 1983. и *Иваново ошваранье*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука – Београд, 2000. Романи за одрасле: *Насљедна болест*, В. Маслеша, Сарајево 1976; *Тијело и осјало*, Прва књижевна комуна, Мостар, 1987; *Сабаласни шињел*, Рад, Београд, 1993; *Босански целтај*, Глас српски, Бањалука, 2004; *Археолог*, Завод за уџбенике, Источно Сарајево, 2005; *Симана*, Глас српски, Бањалука, 2007; *Господска улица*, Матица српска, Нови Сад, 2010; *Ноћ на Уни*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2014; *Сесџре и друјарице*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука – Београд, 2016. и *Бескућник*, Прометеј, Нови Сад, 2017.

романима (*Бањалучка њрилоџија* која се састоји од романа *Симана*, *Госџодска улица* и *Бескућник* те роман *Сесџре и друџарице*) у којима је ова тема присутна (в. Мацура 2015, 2016, 2018), посебно кроз кориштење многобројних протоликова⁷ из историје овога града (између осталих траварка Симана, етномузиколог Владо Милошевић, Вахида Маглајлић, Рада Врањешевих), те архивске грађе. Временски почетак Рисојевићевог бањолучког четворокњижја сеже у другу половину деветнаестог вијека, а завршетак је ситуиран у посљедњу деценију прошлог вијека. Догађајно су обухваћени: долазак аустроугарских снага у Бању Луку (након Берлинског конгреса 1878. и Новопазарске конвенције 1879. године), балкански ратови, Први свјетски рат, развој трговине, успон града у међуратном периоду, Други свјетски рат, поратне године обиљежене посљедицама резолуције Информбироа, те диспаратизација између деценија које су улиједиле и рата који је наступио деведесетих година двадесетог вијека.

У овом раду ћемо се, примјеном наратолошког и имаголошког методолошког обрасца, бавити проучавањем литераризације слике града Бања Лука и његове функције у наративним слојевима *Бањалучке њрилоџије* и романа *Сесџре и друџарице*, те анализом неких (не и свих) поетичких карактеристика ових предметних романа. Овај корпус чини компактну хронотопску и структурну цјелину, повезану тематски и преко ликовна. Уз то, постоје и извјесне структурне и поетичке

⁷ Поступак литераризације биографије, заснован на архивској грађи, исјечцима из новина, дневничким записима и сачуваним свједочењима савременика, Рисојевић је већ користио у роману „Босански целат“, у којем је протолик Алојз Зајрфрид, званични аустроугарски целат у БиХ, а примјену истог поступка наставио је и у предметним романима.

подударности између анализираних романа, које отварају могућност за то да их посматрамо као макронаратив, те препознамо и установимо њихове заједничке полазне наративне моделативе. Сви ови романи имају сличну структуру наративног текста који је фрагментаран, а поглавља су кратка (од непуне странице до свега десетак страница текста колико износе она најдужа). Осим тога, ови романи носе у себи експлицитне поетичке исказе дате или кроз паратекст, или кроз нараторске коментаре који усмјеравају читаочеву пажњу ка посматрању наративног текста као својеврсне музичке партитуре⁸ у којој је прописан начин свирања више инструмената чија полифонија постаје смислена само ако се оглашавају према унапријед сачињеном распореду, утврђеном динамиком у смјењивању крешенда и декрешенда, те строго одређеним темпом. У *Сесџрама* и *друјарицама* полифонија је интензивирана нараторским вишегласјем, у *Симани* се наилази на драмску праситуацију у којој се из хора гласова издваја један који са хором комуницира и којем хор одговара, док су

8 У Рисојевићевом роману *Босански џелайи*, у нултом поглављу, описан је и привидно демистификован цјелокупан поступак склапања наратива који је заступљен и у три предметна романа у овоме раду: „Рукопис исписан као партитура... Ишао сам до краја, прву руку, па другу, па трећу, на крају се вратио на почетак, нулто стање, и запитао се шта се овдје дешава... Оркестрација није до краја проведена стриктно, неки нам инструменти нису потребни, додао сам више удараљки... на уштрб мелодије, дао сам предност ритму... други писац, на другом мјесту, гледајући кроз други прозор, све ово види потпуно другачије... ниједан живот није праволинијска, непрекидна прича, чак и у биографском приповиједању, уосталом препуном прескакања, дометања и накнадне памети. као и другдије, има овдје рупа кроз које може да пропадне цијели човјек... Ако сте читалац, потрудите се скупа са мношвом, можемо да сучемо више нити и да их потом, уплетемо, ако се негдје састанемо“ (5-6).

у *Господској улици* тематска основа и начин организовања хронотопа саткани као музичка партитура која се (и тематски) протеже кроз цјелокупан роман, да би се та музичка партитура протегла све до *Бескућника* заснованог на принципу *da capo al fine*.

У анализираним романима, Бања Лука није само мјесто одвијања догађаја, није једноставна просторна одредница која упућује на неку географску дужину и ширину. Она је много више, јер функционише као један од ликова и то онај који се понајвише мијења. У литерарном транспоновану прошлости града, Рисојевић користи принципе трансформације, детерминације, понављања, акумулације и односа између различитих простора.

3. Сва четири предметна романа испривовиједана су из изразите *post festum* ситуације, што је јасно наглашено на првим њиховим страницама. У роману *Симана* наратор је екстерни, док су у романима *Господска улица*, *Бескућник* и *Сесире и друјарице* наратори интерни, тј. ликови су. У складу с тим, нараторова перцептибилност условљава консонантност или дисонантност (Cohn 1978), у зависности од његове појачане или смањене видљивости, а она је пак условљена успостављањем одређеног хоризонта повјерења у наратора и исходе његове наратије. Дисонантност је посебно присутна у роману *Симана* који је састављен од деведесет седам поглавља, при чему је прво нулто, а она која слиједи нумерисана су бројевима од један до деведесет пет, док посљедње поглавље (*Post scriptum њисца записивача*) истовремено отварања питања о природи наративног субјекта и потврђује његову поузданост која је, остала недоречена због наративног поступка у којем је наратор екстерни, а ипак привидно везан за

лик. Нараторово присуство је редуковано (премда би се очекивало да је наглашено због претпостављене све-присутности и свеобавијештености) и та редукација његовог присуства индукује замку за читаоца, који потпуну слику мозаика микронаратива може да сложи тек када дочита и посљедњи ред романа. Наиме, наратор је у улози композитора партитуре: „Стари композитор приповиједа непрекидно, затворим очи и слушањем његов глас, с оне стране гроба, увијек има шта да ми каже. Све памти, свега се сјећа“ (344), удваја се у једнога који погледом може видјети цјелокупност музичког догађања, и другог који дјелује као свирач појединих дијелова партитуре и има ноте само за свој инструмент и његову дионицу, док му цјелина композиције остаје несазнатљива. Око „камере“ које објективно обухвата све визуелне сегменте кружи како изнад Бање Луке, тако и изнад живота стогодишње Симане, коју на сижејном почетку, а при фабуларном завршетку романа лежи непомична у туђем кревету, више биљка него човјек, препуштена милости других, док аустроугарска војска напада и пали њен град потискујући вишевјеровно присутну турску војску. Симанина прича или прича о Симани истовремено је и прича о Бањој Луци из времена њене младости, зрелости и старости, а то „одрастање“ траје дуго када је у питању стогодишња траварки која више од осамдесет година лијечи људе и порађа жене. Ток њених мисли противстављен је полифонији готово увијек безимених женских гласова који допуњавају оно што она не може да домисли, јер унутар свога остарјелог тијела Симана може да путује само у прошлост, док јој је садашњост несазнатна. Ти гласови попут иницијалне каписле покрећу точкиће њених сјећања, чак и када су иницијатори евокације олфак-

торни⁹. Симана је у изразито статичној позицији – она безгласно лежи у љуштури свога немоћног тијела док „мозак још ради, али и срце негдје у дубини, сасвим тихо, као тврдоглави млински камен“ (13), те је њен доживљајни слој проживљеног обојен субвербалношћу док она тоне у евоцирање свега што је проживјела: „кад би ова Симана могла да прича, кладим се да би знала више од те Шерезаде. Сто година, ко она, служити народу и слушати све што се прича, мош замислит колко је то“ (12). Простор у којем је читалац затиче сужејном почетку (скучени кревет унутар пренапучене собе у некој кући у коју се склонила нејач), спацијално је ограничен, али је таква организација простора омогућила употребу драмске праситуације у којој се из хора женских гласова издваја један који с хором комуницира и којем хор одговара. Чак двадесет поглавља почиње ријечима „гласови“, „женски гласови“, „гласови у соби“, „глас“, „тишина у соби“. Ти гласови и тишине су готово по правилу безимени, а међу њима се разазнају само они извјесне Достане и Симанине снахе Савке, које као да имају улогу хороваца што постављају питања на која би требало да одговара хор, само што хор нема одговор него у ваздуху и у мислима свих лебде само страх, стрепња, немоћ и неизвјесност пред звуцима рата који надиру кроз све отворе на привременом склонишу. Ужурбани гласови и непровјерене приче које допиру с вана засноване су на описима улица и кућа, те локалитетима до којих се повукла једна или продрла друга војска. Два су основна временска тока овога романа, један синхро-

9 „Женски гласови. Не из ње, него негдје у соби. Више их не разликује, једва да их повремено чује. Попут мириса, покрену у њој неко сјећање, да ли давно, да ли од јуће. Дољољна је само једна јединцата ријеч, ништа више. Али, која ријеч откочи слике?“ (10)

ни (тиче се времена из којег се приповиједа и изњедрен је из екстерне наратије, уз учесталу употребу коментара, те је додатно маркиран одредницама попут: ми, нама, ту, овдје, код нас, међу нама, што одаје утисак да је и екстерни наратор уствари један од ликова) и други дијахрони (који даје привид Симаниног нараторства, јер прати њен живот од дјетињства до старости и у којем је она примарни фокализатор). Дијахрони ток је базиран на слици Херцеговине а синхрони ток на слици Бање Луке. У наративном ланцу, само се Симанин вијек (и животни, и историјски) оглашава догађајима и сви они су приказани из њене перспективе. Уз примарну, мноштво је секундарних фабула које проистичу из различитих етапа Симаниног живота и слијевају се у заједнички водоток који води ка кревету на којем, на крају, лежи несвјесна онога што се око ње збива, као средиште људског искуства града у пламену. Секундарне фабуле су или итеративне или дуративне. Итеративне су повезане с појављивањем Црне Госпе која Симани најављује нечију смрт, а репетитивност догађаја у вези с помагањем људима постепено попуњава бјелине у обликовању Симаниног лика. Наратор се, с изузетком коментара којима изражава наклоност ка Симани, готово потпуно повлачи у позадину, и да догађаји нису приказани у трећем лицу, утисак Симаниног приповиједања био би потпун. Динамика наратије условљена је скоковитошћу Симаниних мисли, а оне су условљене различитим стимулансима (визуелним, олфакторним, аудитивним) који изазивају евокацију. При томе, „приповедана перцепција (...) не припада простој вербализацији“ евоцираних догађаја, „већ собом носи експресивне карактеристике“ (Вуловић 2015: 18), а вријеме (дуго као сјећање) је изломљено, контраховано тако да нема објективности у његовом сагледавању – трен

може да траје вјечност (посебно када је у питању евокација на брачни живот с Јованом), а године да се слију у трен (посебно деценије удовиштва). Свако мјесто на којем је Симана икада била, сви болесници које је лијечила, оба њена мужа, Бодо којег је вољела, дјеца, мушкарци којима се давала и они који су је на силу узимали, повезани су међусобно као Мебијусов прстен у којем је полазиште истовремено и исходиште. „Све памти, свега се сјећа. Сјећа се туђег сјећања, прича своје баке, Симаниних прича, додира, мелема... Њен завршетак вјероватно претходи почетку.“ (344) Завршетак романа ситуиран је у ратне деведесете године двадесетог вијека, у којим је приликом прекопавања старог градског гробља Свети Пантелија пронађен „један скелет, савршено очуван“, који је изненадио раднике. „Нарочито су их зачудили сви зуби у горњој и доњој вилици, који нису изгледали уопште коришћено... То би могла да буде само Симана, реч стари поп Витомир, наша света Симана“ (345), она која се налази и на крају и на почетку приповиједања, стапајући у себе све ратове, животе и смрти стале у два вијека. Слика Бање Луке прожима већину Симаниних сјећања. Та слика је испарцелисана кроз евокације догађаја у којима је Симана спашавала животе различитим људима, од просјака до бегова. Процес трансформације Бање Луке из касаве у варош приказана је кроз Симанине очи. Тај процес није само архитектонске природе, јер се мијења и начин међусобног опхођења њених житеља. Управо поступком понављања описа различитих локалитета те њиховом акумулацијом Рисојевић транспонује историјску у литерарну Бању Луку, у којој се кроз описе сусрета различитих менталитета (херцеговачког и крајишког нпр.) и судара различитих култура (западњачке и источњачке, муслиманске, хришћанске и жидовске), те кроз по-

ређење оквира слободе у различитим дијеловима града и унутар различитих личних простора успоставља међуоднос из којег се ишчитава калеидоскоп одрастања града стијешњеног између Истока и Запада.

Поступак композиционе фрагментарности додатно је усложњен у роману *Госпођска улица*, именованом према давнашњем и садашњем називу централне пјешачко-трговачке зоне у Бањој Луци. Роман се састоји од деведесет шест нумерисаних, номинованих поглавља, при чему свако појединачно именовање поглавља, неријетко дескриптивно, представља и његов садржај (Нпр. *Сесирина учишћељица клавира; Очеве јуџарње ијре; Оде Војкан у Париз, за њим и мајка*). Могуће их је читати одвојено једно од другог, као цртице, јер је свако од њих довршен микронатив. Као што је кохезивни фактор у роману *Симана* истоимена јунакиња, у *Госпођској улици* то је музичар Ђорђе Малеш¹⁰, изданак познате, богате бањолучке кројачке и трговачке породице, родбински повезане са Симаном из истоименог романа. Ауторова тежња ка поједностављењу наративне ситуације у односу на његове претходне романе резултирала наратором који је лик (професор Ђорђе Малеш), уз увођење биљешки и дневничких записа његове мајке, исјечака из тадашњих новинских текстова, те преписке. Гдје је то било неопходно, укључени су и наратори свједоци, који су попунили празнине настале тиме што дјечак Ђорђе није могао да присуствује свим догађајима о којима као одрастао човјек приповиједа. Посебност овог романа чини његова прстенаста структура (в. Ковачевић 2012), успостављена итерацијом огледала као кохезивног композиционог

10 У лику Ђорђа Малеша литераризован је, као протолик, познати композитор и етномузиколог Владо Милошевић.

елемента. С обзиром на то да наратор у овом роману није стогодишњак (попут Симане, чије евокације су у претходном роману основа наратије), а да приповиједа о свом и животу свог града и породице, темпорални оквир знатно је сужен у поређењу са претходним (који обухвата два вијека) и износи педесетак година (када се у обзир узме и прича о дједу који је отворио кројачку радњу). Та редукција довела је до изразите разгранатости секундарних фабула и на моменте претјеране конкретизације времена, што је резултирало тиме да наративни текст буде преоптерећен великом бројем ликова и догађаја, јер постоји ауторска тежња ка детаљном приказивању мноштва дешавања, што природно доводи до крајње редукције у карактеризацији ликова, који на послјетку бивају више скицирани (flat) неголи рељефни (round characters). (Prince 2003: 85) Додатни разлог који је довео до редукције поступака у обликовању ликова лежи у покушају комбиновања историјских (нпр. Петар Кочић, Васо Пелагић, Коста Мајкић) и фикционалних карактера (често насталих из више протоликова), који није увијек изведен досљедно, тако да на моменте дјелује шаблонизовано. Наратија Ђорђа Малеша у појединим сегментима преоптерећена је информисаношћу које произилази из сфере доживљајног, дјетињег „ја“, које је обојено спознајама одраслог човјека. Иако знатан дио наратије припада свијету Ђорђевог дјетињства, она није лишена нараторских коментара изниклих из његовог одраслог доба, тј. тога што догађаје из дјетињства евоцира уз спознају свега што је услједило након њих. Стога су веома честе пролепсе финалног типа: „Иако нисам био заљубљен у технику, која ће одредити живот мог брата Немање, уживао сам у повластици...“ (76). То је готово неизбјежно када се има на уму да роман има прстенасту струк-

туру, а да је простор у њему организован у облику спојених лијевака који се прво шире кроз нараторово одрастање, да би се почели сужавати како он улази у зреле године. Тако се циклична структура разгранана у Мебијусов прстен и омогућава повратак у полазиште из сваког исходишта, баш као и у роману *Симана*. Овај принцип у организацији простора у наративу кореспондира и с употребом ретроверзија које су махом пунктуалне (за разлику од дуративних које су карактеристичне за *Симану*) и разасуте по наративном ланцу у виду микронаративних капљица које све заједно „клизе“ ка истом отвору на привидном дну споменутог лијевка, да би се на самом крају слиле у раван огледала које повезује почетак и крај романа. То огледало је одраз слике свијета у којем, на сижејном почетку, наратор Ђорђе свједочи рушењу хотела Балкан (у којем је огледало имало своје посебно мјесто), симбола његовог дјетињства, његовог одрастања и његове Бање Луке, а на крају сижеа прима саучешће поводом мајчине смрти и на дар добија то исто огледало. „Сви смо ми сачувани у том шпиглу. Много љепши него што смо сада.“ (266) Кроз такву композицију хронотопа, музички партитурни елементи који се налазе и у основи овога романа долазе до потпуног изражаја, јер кројачка породица Малеш носи у себи клицу надарености за пјевање и свирање виолине, што битно одређује судбине њених чланова. Истиче се да је само музика „остала још јасна и без преводиоца... ма колико се разликовала од културе до културе. А књижевни текст је мртав за онога који не зна језик на коме је написан или казан“ (82–83). Ипак, показује се да ни музика није свеопшта и универзална, јер се кроз њу, као призму, осликавају и промјене различитих друштвено-политичких уређења у којима нпр. „лимена“ војна музика испраћа на фронт Србе из

БиХ одјевене у аустроугарске униформе, пјесма из сефардског храма изазива каменовање грађевине, а формирање руског хора састављеног од припадника народа којем је пјевање „било у крви“, а „чак и они који нису имали инструмент са собом, знали су да свирају“ (248) доноси дах посљедица октобарске револуције. Ђорђева нарација проистиче из личног круга и у њега се на крају затвара, и само привидно је понудила симплификовану наративну структуру у којој обитавају десетине, можда и стотине ликова. Таква нараторска позиција показала се плодотворном за приказивање патријархалне атмосфере, слике традиционалног, породичног живота и чаршије, једног колектива повезаног истим менталитетом, карактером и темпераментом, али је истовремено захвална и за апострофирање различитости носилаца неког дистинктивног обиљежја које их из колектива издваја. Језгро за приказивање тих различитости је многољудна породица Малеш, чији чланови умјесто унапријед зацртаних, почињу да прате путеве које су сами бирали. Резултати тих избора, као и животи великог броја њихових суграђана, обухваћени су Ђорђевим приповиједањем у којем је остварен висок ниво присуства мисаоног извјештаја (Palmer 2004) који је у овом наративном тексту подлога за све презентоване информације, остајући готово непримјетан, а у први план стављајући доминантног наратора којем се вјерује. Као кохезивни фактор, Ђорђе је лишен наноса идеолошки условљеног неповјерења према наратору, те је и оштрина претежног осликавања ликова и догађаја путем екстерне фокализације привидно ублажена, али тако да је нараторова перцептибилност остала сачувана од превелике изложености. Као и у роману *Симана*, постоје два основна временска тока, један синхрони (дио је прстености структуре и његова функција је у томе да

наткрили евокације, да их окупи под исти „кров“, да да легитимитет наратору и усмјери читаочеву пажњу ка прошлом времену) и други дијахрони (који је примарни и заузима највећи дио наративног текста и утемељен је у томе што је наратор „усидрен“ у времену из којег приповиједа, па су и његове реминисценције обојене читаочевом спознајом усмјереном на то да Ђорђе приповиједа *post festum* и да ништа више не може да се промијени). Ђорђе Малеш је, на први поглед, лик који је у повлаштеном положају, јер је једино код њега присутна унутрашња фокализација, па су могућности за његово обликовање богатије. У њему се сусрећу (или сударају!) двије Бање Луке, она прије и она послје Великог рата. Он постаје странцем у свом граду, који се под утицајем историјских околности неповратно мијења, односећи у прошлост све устаљене моделе на којима је живот почивао вијековима. Овдје је до максимума искориштен потенцијал транспоновања у литерарну грађу визуре појединца као дијела колектива, при чему је тај појединац носилац неког изразитог дистинктивног обиљежја које га из колектива издваја. У овом случају, Ђорђе је спона између некад и сад, мост између традиције и савремености, те се све наведено у његовом лику огледа. Кроз изглед и садржај Господске улице, дата је слика трансформација које град пролази – од развоја мануфактурних и трговинских објеката, преко промјена у изгледу излога, до отварања нпр. првог модистичког салона за женске шешире чији је власник једна жена. Истовремено, однос између радника и послодаваца детерминисан првенствено кројачком радњом Ђорђевог оца подлога је за литераризацију социјалних превирања која су у зачетку. Бања Лука је проказана као стјечиште сусрета и сукоба Истока и Запада, православља, католичанства, јудаизма и ислама. Осим кроз наведене

аудитивне сегменте повезане с извођењем одређене врсте музике, на ову особину града указује се посебно и кроз ликове Ђорђево мајке Милице која је сва окренута Истоку, православљу, Србији и Ђорђевог оца који је сав окренут Западу, Бечу, капиталу. У складу с њиховим приоритетима, мијењају се и начин васпитавања дјете, изглед куће и дворишта, кројеви одијела која се шију у њиховом кројачком салону. С обзиром на то да Ђорђево отац током рата потпуно клоне духом и постаје незаинтересован за опстанак фирме, улогу *pater familias* преузима мајка која се почиње бавити шверцом како би обезбиједила егзистенцију породице. Управо те сцене обилују сликама града и његових становника суочених с ратом и несташицом, у којима се поступком понављања описа изгледа појединих дијелова града и поступака његових житеља акумулира слика процеса трансформације коју Бања Лука проживљава преласком из османске у аустроугарску визуру битисања, те након тога почетком и током Првог свјетског рата и укључивањем у Краљевину СХС.

Хронотопски континуент романа *Господска улица* је роман *Сестре и дружарице*, који није дио *Бањалучке трилогије*, али који је конектор између времена описаног у њеном другом и трећем дијелу. Осим тога, у њему је литераризована слика двају Бања Лука, једне традиционалне и једне која је под утицајем комунистичке идеологије која је тек у повоју али која равномјерно нагриза ткиво патријархалних односа унутар породица, без обзира на њихову вјерску припадност. Роман се састоји од педесетак цјелина¹¹, ненумерисаних кратких поглавља чији наслови указују на њихов садржај (нпр. *Рођење кадијине кћери. Не изражи меко да*

11 С тим што је уводно поглавље писмо које Милица пише своме унуку Ђорђу и нема наслов.

ићи не дойадне њврдо.), чини судбина двије дјевојке (жене) – Даринке (Даре) и Сакибе (Бибе) – у времену пред и током Другог свјетског рата. Тај наративни супстрат заснован је иницијално на феномену удаљавања двије кћерке, једне свештеничке и друге кадијске, од културолошког и идеолошког обрасца из којег су поникле. Рисојевић је посегнуо за литераризацијом биографија два бањалучка народна хероја, Раде Врањешевић (у роману Даринка) и Вахиде Маглајлић (у роману Биба), те је су му оне, као протоликови, послужиле да себи већ својственим наративним поступком, с којим се читалац сусреће у романима *Симана* и *Господска улица*, да слику Бање Луке и Босанске Крајине од тридесетих до педесетих година двадесетог вијека. Нулто поглавље има функцију конективног увода који повезује све важне поетичке аспекте наратива. Прије него што се фабула овог романа и назире, наведени су сви његовом наративни слојеви, као и начини њиховог организовања. Наратив је сачињен из двије основне нити, које у текстум уткивају два наратора, сваки „задужен“ за приповиједање о једној од ликова (Биби и Дари) и њеном окружењу, при чему се њихови наративни кругови дјелимично додирују. Тако је Дара објекат наратије своје сестре Милице¹², а Биба дјевојке Берке чија је функција у роману, за разлику од Миличине, искључиво та да презентује информације о Биби. Принцип Мебијусовог прстена који је присутан у претходна два романа овдје је замијењен паралелним наративним структурама које једна другу призивају и „провјеравају“. У овом наративном тексту заступљена су два основна типа наратије – лик наратор и наратор свједок, уз честу употребу неуобичајене наратије у другом лицу

12 Миличин лик нема свој протолик.

која није условљена епистоларном формом, јер овај роман то није, него је у функцији додавања личносног тона испривовиједаном. Милица је једини учесник описаних догађаја који о њима свједочи и пола вијека након њиховог одигравања, што би подразумевало *post festum* и *ex post* наративни оквир, обиљежен претеритом (в. Мацура 2018). Па ипак, доминантан у наративији је презент, који спаја некад и сад, у неразмрсиво темпорално клупко у којем читалац лако може да залута уколико међу многим понуђеним наративним нитима не изабере ону праву. Милица представља и кровни надниво у наративији, јер је су и Берка и Беркино приповиједање дио њеног приповиједања. Та позиција Милице је омогућена ангажманом у истраживању, у којем ради као стенограф и дактилограф, те је у прилици да види и чује оно што други не могу. Па ипак, и поред тога, у њеној наративији налазе се сегменти и догађаји који никако не могу да буду дио њеног искуства и сјећања. Неријетко се чини да је она екстерни наратор који се у сиже „спустио“ само зарад постизања ефекта интимне обојености испривовиједаног. У супротном, сумња у истинитост њених казивања била би превелика. Комбиновање наративе у трећем, с оном у другом лицу једнине и множине, на читаоца дјелује збуњујуће, јер догађајни низ тече цик-цак, а не праволинијски и обиљежен је многобројним скоковима у времену и простору (као у роману *Симана*). Као синхрони функционисе наративни низ који обухвата догађаје повезане с љубављу између Милице и Моме, а дијахрони низ чине њене евокације и читање њему својих записаних сјећања о сестрама и другарицама. Постаје ирелевантно то што је временски размак између синхроног низа и завршетка оног дијахроног (а крај му је средином рата, када бивају убијене и Биба и Дарка) свега неколи-

ко година, јер чини се да их је у питању много дуже вријеме. У дијахроном низу остао је конзервисан један стари живот, заснован на најквалитетнијим људским особинама, а синхрони је „загађен“ наличјем људских карактера. Завршне сцене романа, у којима се Милица претвара да не види како „омладинци“ малтретирају и за свештеничку браду вуку њеног оца, врхунац су тог наличја. У дијахроном низу се, у наведеној цик-цак форми, укрштају слике из дома православног свештеника који има двије кћерке са сликама из дома кадије који уз кћерку има још шесторицу синова. Обојица су суочени с неуобичајеним, либералним кћерима које се прикључују комунистичком покрету, ништећи све за шта су у својим традиционалним, конзервативним породичним окружењима биле васпитаване. Прича о њима дата је у мозаичком склопу, у којем је понекад тешко разлучити ко о коме и када приповиједа, нарочито због тога што ријеч „сестра“ има истовремено и значење најближег женског сродника исте генерације, али и женске особе која је наратору блиска по свему, која је више него другарица¹³, која је сестра по идејама, идеалима, времену у којем живи, начинима на које се са животом носи. Често изнад текста лебди питање ко то сада приповиједа и о коме, а поузданог одговора нема, јер управо та флуидност указује на универзалност насловна синтагме романа – све оне које приповиједају и све оне о којима се приповиједа истовремено су и сестре и другарице, здружене у зловремену и одлучне да живе, да се школују, да учествују у промјени устаљеног, окошталога поретка ствари. Нажалост, само једна од њих (а да ли је то „само“) остаје да свједочи о онима које су угасле у Другом свјетском рату. Она је као свједок непоуздана, разапета између догађаја и свог виђења

13 При чему ријеч „другарица“ значи и пријатељица, и жена комуниста.

тих догађаја, те сјећања на своје виђење догађаја. Контраховање времена и изразита динамичност наратива у супротности су с темпом наратива који је успорен. Приповједана перцепција носи у себи оно што Милица и Берка претпостављају као начин на који су оне о којима приповиједају сагледавале спољашње и унутрашње импулсе, али не и импулсе оних које приповиједају. По томе је овај роман другачији од претходна два – наратив је доминантан, а поступци у обликовању ликова субмисивни и имају улогу скелета на којем она опстаје. У поређењу с њима, у овом роману је присутан висок степен временске флексибилности (Cohn 1978), обиљежене дуративним сажимањем (контраховањем) које почива на томе да се, и поред неповољних околности, још увијек, константно, догађа увијек исто, што потцртава непромјениве аспекте приказаног периода. Истовремено, слика предратног града дата је изнутра, из окриља породице а слика града у рату дата је кроз приказ улица које постају непремостиве у покушајима спасавања живота док су у миру дјеловале много другачије. Дио ове слике је и однос средине према школовању и образовању дјевојчица и дјевојака, те њихов однос према миљеу из којег су потекле. Ратна збивања постају подлога за литерарну трансформацију оних особина и људи и града које није могуће сагледати у мирнодопској ситуацији, него само у временима која из градова и њихових житеља извлаче оно чега ни сами нису свјесни да постоји, а што се јавља само у ријетким приликама у којима је на сцени борба за свој или туђи голи живот. Контрастна пројекција слика предратне и ратне Бање Луке у којој парк испуњен заљубљеним паровима постаје стратиште у којем усташе и Нијемци стрељају стотине грађана, те у којој романтична алеја постаје непремостива чистина између живота и смрти

при покушају бијега из обруча, основна су одлика начина на који је град литераризован као лик. Роман је саткан од бинарних парова и опозиција, како у слици града, тако и у нарави и у особинама и начинима обликовања ликова. Ниједан лик није дат сам за себе, него се или огледа у неком другом лику, или је с њим у пару, или је пак огледало за неки други лик. Стога, готово сви имају функцију ликова рефлектора, с једне стране зато што се у њима они други огледају, а с друге јер је однос према другима и однос других према предметном лику основни принцип у њиховом грађењу. Већ је и сам тематски оквир романа дихотоман – с једне стране је свештеничка, с друге породица кадије, с једне стране је немање синова, с друге пуна кућа мушке дјеце о којој се брине старија сестра, с једне стране је традиционални патријархални систем, с друге покушаји кћери да се школују и еманципују, с једне стране је капитализам, с друге комунизам... Наративна ситуација условила је немогућност шире употребе интерне фокализације, те сузила ниво информисаности ликова-наратора, Милица и Берке. Стога, као што у *Господској улици* Ђорђе долази до писама и дневника чији садржај освјетљава оно што му је било непознато, тако у *Сестрама и другарицама* Милица, поставши љубавница главног истражника „службе“, капетана Моме, те стенографкиња и диктиграфкиња у истраживању, бива у прилици да из прве руке чује и запише свједочења о догађајима којима није присуствовала, а које онда контекстуализује са својим евокацијама. Док записује сјећања о својим сестрама и другарицама (при чему су оне једно исто), детерминише их како њиховим чињењима, тако и нечињењима, која бивају стављена у исту равн. Ликови су засновани на својим ријечима и поступцима, те начину на који их други перципирају, а не на директним

описима особина, било физичких, било психолошких. Веома комплексна наративна ситуација, која је на неколико мјеста таква да се тешко да различити ко и о коме приповиједа, условила је њену доминантност у односу на ликове. Тако је и сам поступак приповиједања постао лик и то готово главни, јер је све остало према њему и с њим самјерено. Нарација је *in medias res*, трансформише се више него ликови и од интимне постаје „укалупљена“ у изјаве дате на саслушањима. Попут лика, нарација је представљена из више углова, на различитим нивоима и у овоме роману готово да живи неки свој, одвојени литерарни живот, независан од догађаја који се у њему плету, а наслоњено на међусобно преплитање гласова који га „сучу“.

У роману *Бескућник*, трећем дијелу *Бањалучке трилогије*, у којем је обухваћен период поратне Бање Луке, постоји доминација интерног наративног гласа која је себи подредила све остале елементе наративне ситуације (укупност односа између различитих позиција наратора у наративном тексту и начина на који њихов избор утиче на остале елементе наративног текста). Наративну основу романа који се састоји од четрдесет двије цјелине, нумерисана поглавља чији наслови указују на њихов садржај (нпр. *Тућинка и иновјерка у кући Васе Малеша*; *Посљедња Војканова фототографија у кројачкој радњи*) чини наставак фабуле романа *Господска улица*. У његовом је средишту Ђорђе Малеш, музичар и етномузиколог, који заједно са својом породицом и суграђанима пролази кроз Други свјетски рат и након њега кроз друштвено-политичку и имовинску трансформацију свега што му је познато у нови систем у којем мјеста за умјетнике и оне који се баве проучавањем умјетности једноставно – нема. Тај наративни супстрат заснован је иницијално на феномену нарати-

визације и карактеризације простора, у овом случају Бање Луке, која функционише као Малешев интегрални дио. Ђорђе Малеш и Бања Лука заједно проживљавају промјене о којима их нико не пита. Ситуираност визууре у главни лик и нарација у првом лицу дају овом роману исповједни тон. Наслов уводног поглавља, *Da capo al fine* вишеструко је индикативан. Он означава музички израз који значи „од почетка до краја“ и подразумева поновно свирање дионице текста све до ознаке *fine*. Намјена му је да уштеди нотни простор. У роману *Бескућник*¹⁴ наслов уводног поглавља је контрастиран, не иде се од почетка до краја него од краја (Ђорђе је на самртничкој постељи) ка почетку (он у мислима дозива Симану чији је потомак), али не оном почетку који је већ дио претходна два романа у *Бањалучкој њрилојији*, него ка почетку краја живота који је познавао а који је почео доласком на власт комуниста. Пред крај живота Малеш жели *да се окренем сада само себи, мени, њражи захвалности и мирење са њим свијетом који желим да видим као кућу на којој су сада и њрозори и врајта до краја оћворени њако да сваки од сћанара види свој њризор, свој крајолик, своју њрошлости и садашњости, њу више будућности нема као њросћрјоћ ћилима, нећо је њћо само жеља да више нема ничећа јер му се чини да је све у њећовом сјећању само дио свеоћшћећ овосвјећскоћ нишћа*. (8) Јер, књижевник *ћледа и њамћћи*, музичар *слуша и њамћћи*. (9) Он хода главном, Господском улицом свог пустог града након ноћи проведене у Црној кући, злогласном затвору. Улица у којој је његова породица посједовала кројачку радњу и модистички салон више не личи на себе. Нема више ни људи ни излога у који-

14 Сви наводи из овога романа дати су према издању: Ранко Рицојевић, *Бескућник*, Прометеј, Нови Сад, 2017. те у загради наводимо само број странице.

ма се Малеш препознаје. Док дозива бившег себе и оне који су били дио тог некадашњег живота, он „мисли“ своју и прошлост своје породице. У предсмртним часовима, на самртничкој постељи, деценијама удаљен од те затворске ноћи и сабласног лутања градом након изласка на слободу, он заиста „свира“ своју мисаону партитуру од почетка до краја, и то поново, је изнова проживљава свој живот. *Сада ће се моји савременици њодунити, о чему ја њо њричам? За њио од комарца њравим слона и од себе жрѡву? Зар нисам уважаван више неѡ било ко у Бањалуци? Зар нисам својим дјелом ѡрославио своју ѡродицу? Њих не занима како све ѡо видим ја и како сам се осјећао свих ових ѡодина ѡслије ѡроведене ноћи у 'Црној кући'.* (10) У њему је остала она андрићевска црна пруга коју ништа није могло да избрише. И та црна пруга спречава звук блиставог глисанда и онда када се чини да је на домак руке. Наративни прозори које отвара налазе се на кући која је на позорници сакривеној позоришним завјесама, док на лажној позорници, пред очима оних који не примјеђују да иза леђа свакодневних глумаца постоји једна друга, права позорница скривена од њихових погледа, сви играју прописани, научени текст. Права драмска радња, она коју прати музика правога а не аматерског оркестра далеко је иза очију и ушију оних који позорницу гледају несвјесни њене стварне дубине. Ова метафора налази се у основи нараторовог виђења свијета и града с којим је интегрално повезан. Ђорђе Малеш наративно повезује ткиво сва три дијела *Бањалучке ѡрилоѡје*. Њен трећи дио је махом медитативни, веома успореног тока, препун ретардација, реминисценција, дескрипција. Ток нараторових мисли је спор, препун детаља и алузија које читалац може да препозна само након читања претходна два дијела трилогије. Кроз

лик Ђорђа Малеша, у којег су се слила бројна његова и туђа сјећања, у сагласју с ритмом у којем Бања Лука дише вијековима, кроз све њене успоне и њена растакања, одвија се потрага за свијетом који је попут куће са широм отвореним прозорима и вратима, таквом да сваки њен станар дише пуним плућима, стишћући у длану прошлост и будућност, а између њих, стијешњено, варљиво „сада“. Кроз Ђорђево очи, прозоре у два свијета, два времена, сучељена и сливена, оживљава Бањалука Симаниног дјетињства, турског зулума, аустроугарске окупације, сарајевског атентата, успона и суноврата грађанског друштва, Првог и Другог свјетског рата, те пошасте сивица наметнуте „уравниловке“. Пребогат албум прошлости, саткан од нити које воде од и ка породици Малеш, разлистава се као свједочанство борбе за опстанак једног начина живљења, опасног зидинама памћења, сјећања и свједочења о онима којих одавно више нема. С обзиром на ограниченост могућности манипулације наративом у наративи која је омеђена медитативношћу, наративна ситуација је у овом роману постала доминантна, јер је њеном избору подређено све остало. Доминантност лика-наратора и структурне организације текста у складу с музичком ознаком *da capo al fine* условила је линеарност већине ликова. Приказивање догађаја из перспективе само једног лика имала је рестриктивно дејство на приказивање унутрашњег свијета других ликова. Али, изабрана наративна ситуација управо то и диктира. Док је у *Господској улици* нагласак био на томе да, иако је наратор лик, он дође до што више информација о свему и свима (преко писама, дневничких записа и сл.), у *Бескућнику* је тежиште управо на томе да све остало остаје затворено како би читаочева пажња била усмјерена ка прозорима у грађевину Ђорђево менталне куће, њеног

садржаја, распореда просторија и намјештаја у њима. Унутар тог, његовог унутрашњег свијета, читалац бива доведен у ситуацију да град, ликове и догађаје посматра заиста очима наратора, којем, иако је он интерни, вјерује.

Литература:

- Babić 2016: Babić, Ž. „Merely Displaced, Not Disnatedioned or Dispirited“, *Folia*, br. 15: 171-181.
- Бабић 2014: Бабић, М. „Однос ауторског и туђег говора у роману 'Босански целат' Ранка Рисојевића“. М. Ковачевић (ред.). *Наука и глобализација*, 1/1. Филозофски факултет Пале, 2014. 141-152.
- Бал 2000: Bal, M. *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 2000.
- Бити 1997: Biti, V. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Бубања 2015: Бубања, Н. „О 'наротивизацији дескрипције' на примеру песме 'Нема развалина лунарног града' Грега Битија“. *Српски језик*, XX: 423-439.
- Ковачевић 2013: Ковачевић, М. *Српски њисци у озрачју сџи-лисџиике*. Београд: Филип Вишњић, 2013.
- Мацура 2008: Мацура, С. „Сећање као дубок временски захват“ (Ранко Рисојевић, Симана). *Летџојис Мајџице српске*. год. 184, књ. 481, св. 4, април 2008: 698–700.
- Мацура 2014: Мацура, С. „Наративни слојеви у роману 'Босански целат' Ранка Рисојевића“. М. Ковачевић (ред.). *Значај српској језика и књижевносџи у очувању иденџи-џеџа Републике Српске III – Слика Босне и Херцејовине у гјелима савремених њисаца Републике Српске*. Пале: Филозофски факултет, 2014. 231-256.
- Мацура 2014а: Мацура, С. „Два писца једног града“. *Годџишњак Каџегре за српску књижевносџи са јужнословенским књижевносџима за школску 2013/14. годину*. Београд: Филолошки факултет, година IX, 2014. 207-224.

- Мацура 2017: Мацура, С. „Статичност динамичности или динамичност статичности у књижевнотеоријском контексту“. В. Лопичић и Б. Мишић Илић (ур.). *Језик, књижевност, време*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2017. 435-446.
- Мацура 2018: Мацура, С. *Наративни лавиринт – Улазак*. Бања Лука: НУБРС, 2018.
- Поповић 2014: Поповић, Р. „Приповиједање мистерије рата“. Милош Ковачевић (ур.). *Рајна књижевност Републике Српске*. Пале: Филозофски факултет, 2014. 185-204.
- Принс 2003: Prince, G. *A Dictionary of Narratology* (Revised edition), University of Nebraska Press, 2003.
- Рисојевић 2004: Рисојевић, Р. *Босански целит*. Бања Лука: Глас српски, 2004.
- Рисојевић 2007: Рисојевић, Р. *Симана*. Бања Лука: Глас српски, 2007.
- Рисојевић 2010: Рисојевић, Р. *Господска улица*. Нови Сад: Матица српска, 2010.
- Рисојевић 2017: Рисојевић, Р. *Бескућник*. Нови Сад: Прометеј, 2017.
- Четмен 1990: Chatman, S. *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

Sanja Macura

CITY ON THE PALM - PICTURE OF BANJA LUKA
IN THE NOVELS OF RANKO RISOJEVIĆ

Summary

In the paper, the literary image of Banja Luka is analyzed on the example of the *Banja Luka trilogy* (composed by the novels *Simana*, *Gospodska ulica* and *Beskućnik*), and the novel *Sestre i drugarice* by Ranko Risojević. In the aforementioned novels, Risojević captured a period of over two centuries in which, through the image of Simana and the fate of the Maleš family (for which, a family of well-known musician and ethnomusicologist Vlado Milošević, served as prototype) as a cohesive factor, Banja Luka was shown as an organism that is growing, develops and transforms, depending on the ways in which hers „organs“ function, i.e. political system, different social layers and families that are her spine.

Key words: picture of the city, narrativization of the description, Ranko Risojević, *Banjalučka trilogija*, *Sestre i drugarice*.