

Јован М. ЉУШТАНОВИЋ*
Висока школа за образовање васпитача
Нови Сад

Оригинални научни рад
Примљен: 27. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ФОРМЕ ПРИПОВЕДАЊА И НАЧЕЛО КОХЕРЕНЦИЈЕ У *БАШТИ СЉЕЗОВЕ БОЈЕ* БРАНКА ЋОПИЋА

Башта сљезове боје Бранка Ћопића најчешће бива жанровски одређена као *венац приповедака*. Такво жанровско одређење подразумева извесну дијалектику између композитности приповедачке збирке и начела кохеренције које се огледа како у дубоким везама између приповедака на тематско-мотивском плану, тако и на плану књижевног поступка и на плану рецепције. Одређену улогу у јачању, односно у слабљењу веза међу приповеткама *Ћопићевог венца* имају свакако и форме приповедања. Већ на први поглед је очигледно да је *Башта сљезове боје* добрим делом причана у првом лицу, али и да је један њен значајни део испричан у трећем лицу. Предмет истраживања у овом раду јесу облици фокализације у Ћопићевој књизи, њихов утицај на почетак, крај и композицију књиге, као и семантички систем који се кроз такве форме приповедања конституише.

Кључне речи: хомодијегетички приповедач, хетеродијегетички приповедач, спољашња фокализација, унутрашња фокализација.

У овом раду покушаћемо да проблематизујемо из наратолошке перспективе питање приповедачке кохеренције Ћопићеве *Баште сљезове боје*. Оно се, поједностављено, може формулисати и овако: ако *Башта сљезове боје* отпочиње приповедањем у првом лицу, а завршава се приповедањем у трећем лицу, има ли та промена дубљу везу с тематско-мотивском структуром прича сабраних у књизи и с њиховим међусобним односом? Садржи ли замена „*приповедача који је лик у приповедним ситуацијама*” (Принс 2011: 69) „*приповедачем који није лик у приповедним ситуацијама*” (Принс 2011: 68) некакву смислену процесуалност која приче међусобно повезује у виши симболички систем? Ово питање се не односи само на приповедачки *глас* већ, казано терминологијом Жерара Женета, и на *начин* приповедања, на оно што приповедач (не) зна у односу на друге ликове (в. Марчетић 2004²: 50–51). Једном речју, посматраћемо у *Башти сљезове боје* модусе *хомодијегетичког* и *хетеродијегетичког* приповедања, као и различите облике *фокализације* и

* joljilja@gmail.com

покушавати да претпоставимо везу ових „фигура приповедања” са значењима Ћопићевих прича.¹

У *Башти слезове боје* приче су груписане у две целине: прва се зове „Јутра плавог слеза”, а друга „Дани црвеног слеза”. Јасно је да је у тим наслова садржана и идеја кохеренције, али и идеја о разликама. „Боја слеза” јесте оно што симболички обједињује ову књигу, али разлика (можда и прикривени контраст) између јутра и дана, између боје плавог и црвеног слеза, сугерише да књига почива на значајним разликама, можда, на обликовању процеса – приказивању неке историје. Чини нам се да та историја, наслутива у лирској симболици боја, у том свом умекшаном, лиризованом облику, обједињује Ћопићеву књигу.

Башта слезове боје најчешће се жанровски одређује као *приповедачки венац*. На први поглед, ствар је једноставна, постоје књиге које су састављене од приповедака међусобно повезаних, пре свега појединим ликовима, а онда, донекле, и тематиком и приповедачким поступком, али ту повезаност, ипак, у многим случајевима не опажамо на исти начин као целовитост романа. Чини нам се да би се, у хипотетичком аналитичком експерименту, могла, на пример, доказивати већа приповедачка кохерентност *Баште слезове боје* него ли *Бакоче фра Брна* Сима Матавуља или *Хазарског речника* Милорада Павића. Мислимо да је у овом часу питање о жанровским сличностима и разликама *романа* и *венца приповедака* за нас претешко. Ипак, хтели бисмо да овим радом начнемо понешто од споменутог проблема.

На почетку, испред главног приповедачког корпуса *Баште слезове боје* стоји пишчево писмо мртвом пријатељу Зији Диздаревићу. Писмо има и неку врсту посвете, која је штампана на засебној страни, као паратекст, и она, сем информације да је реч о књижевнику, доноси и важну историјску информацију да је Зија „убијен у логору Јасеновац 1942” (Ћопић 1970: б. п.). За разлику од оне потенцијалне историје, која се само слути у односу међу насловима приповедачких целина – овај податак, везан за политичку и друштвену историју и њену деструктивну снагу, појављује се већ на самом „улазу” у књигу. Ипак, лирска енергија садржана у слици *баште слезове боје* и даље наговештава да ће та историја у овој књизи, чак и у свом најтрагичнијем виду, бити више доживљавана и проживљавана него рационално тумачена.

Само писмо Зији Диздаревићу написано је у складу с наративним конвенцијама на којима почива, иначе, епистоларна проза. Јасно доминира пишчево Ја и то се Ја обраћа адресату, значи *наратору* с јасним идентитетом. Пошто је особа која има функцију наратора мртва, ово писмо је, културолошки гледано, древни, митски, разговор с мртвима (прецима и блиским људима). Такви разговори се, најчешће одвијају у сну (мада у традиционалној култури постоје и њихови јавни облици), они подразумевају неку врсту симболичке размене и имају, често, пророчку улогу. Несумњиво, има нечег сновидног и пророчног и у овом Ћопићевом писму.

¹ Доследно ћемо користити термин *прича*. Сматрамо да је реч о збирци *кратких прича* (short story).

Смрт је један од лајтмотива овога предговора. И сам чин писања постаје својеврсно *надигравање са смрћу*. Тако мотив који има различите варијанте у светској књижевности (Шехерезада, *Аска и вук* Иве Андрића) у Ћопићевом случају постаје импулс да се, у стрепњи пред демонским лицем историје, опште и балканске, чија жртва је био и Зијо, што пре испише „златна бајка о људима”, да се испричају приче „о добрим старцима и занесеним дјечацима” и о „суровим бојовницима: голубијег срца” (Ћопић 1970: 4). Све прераста у метанаратив који ближе одређују тематику и врсту ликова у Ћопићевој књизи.

Сваки предговор, па и ово Ћопићево писмо, по заговорницима деконструкције, начин је, да се изрази „*autorova vlast nad tekstem*” (Норис 1990: 14). Ћопићево писмо Зији то, несумњиво, чини поцртавајући аутобиографски слој књиге и наглашавајући могуће историјске и идеолошке аспекте, али и оне егзистенцијалне и метафизичке слојеве који се односе на питања живота, смрти, постојања и смисла, а који су у самом наративном ткиву Ћопићеве књиге фино растворени и суптилно утишани.

Ипак, колико предговор деконструише ову збирку прича, толико и приповедачки корпус *Башта сљезове боје*, на свој начин, „подрива” метанаративни дискурс који се конституисао у писму Зији. На пример, јавља се и постојана сумња у Ћопићеву тврдњу да он у *Башти сљезове боје* приповеда „златну бајку о људима”: „сем ако се бајка не схвати у најширем могућем значењу као вечити сан о срећи” (Шаранчић Чутура 2013: 155). Како показује Љиљана Пешикан Љуштановић, за разлику од усмене бајке која се, по правилу, окончава надокнађивањем или превазилажењем штете, „недостаци и губици о којима Ћопић приповеда су ненадоднадиви, а чежње његових јунака неоствариве”. У причама из *Баште сљезове боје*, нема „срећног краја”, а „активистички оптимизам усмене бајке замењен је сетом и меланхолијом” (Пешикан Љуштановић 2012: 41).

Поставља се питање, може ли се *Башта сљезове боје* тумачити као залудан, по много чему донкихотовски,² покушај да се исприча „златна бајка о људима”, која бива (упркос наративу о великој људској доброту који Ћопића несумњиво опседа) претворена у меланхоличну причу о људској пролазности у збиљи историје. Одсликава ли се сва залудност и пропаст Ћопићевог подухвата кроз промену приповедачког *гласа* од *хомодијегетичког* у *хетеродијегетичко* приповедање?

Почетак „Јутара плавог сљеза” далеко је од историјске збиље и оног зла које она носи. Прва прича носи исти наслов као и књига: „Башта сљезове боје”. Самим тим и она има одређена програмска и метанаративна значења. Хомодијегетички приповедач приписује мушкарцима неспособност да разликују боје, и све то повезује с лирском сликом процветалог слеза који изненада у пролеће, „љупко просине иза коплъасте поцрњеле ограде”. Анегдота је, што је често код Ћопића, основ ове приче. Дед Раде, који је, уз хомодијегетичког приповедача (дечје Ја), главни лик ове приче (и већине прича

² У Ћопићевом писму Зији постоји наговештај идентификације с Дон Кихотом. Писмо се овако завршава: „Збогом, драги мој. Можда је неком смијешна моја старинска одора, прајдедовско копље и убого кљусе, које не обећава бог зна какву трку. Јах, штаћеш...” (Ћопић 1970: 4).

из „Јутра плавог слеза”), слабо разликује боје. Његов унук у школи, поводећи се за дедовим (не)препознавањем боја, тврди „да је вук зелен”. Због тог „незнања” и дететовог упорног позивања на деда учитељица повуче дете за уши и иронично говори о „мудром” деду. То је разлог да огорчени старац извређа учитељицу и бива притворен. Реч је о хумористичкој структури у којој сви ликови попримају хумористичке функције, сви су нефлексибилни и зато смешни: дете са својом бескрајном оданошћу деду, учитељица са својом професионалном опсесијом да преда тачан науч, дед са својом повређеном сујетом.

Дететов доживљај у школи и његове потоње реакције изражене су кроз дијалог с дедом и све је у знаку спољашње фокализације. Од дедовог непознавања боја приповедач гради вишеслојну метафору о људској неспособности да јасно опази не само боје слеза него и боје света, о општој несигурности људске спознаје, али и о детињству као о рајском времену када је свака спознаја сама по себи била права. У таквој приповедачкој констелацији, која је изразито хомодијегетичка, постоји заметак нефокализованог приповедања. У једном часу сазнајемо нешто што хомодијегетички приповедач не може знати, пошто је реч о дедовом унутрашњем говору:

Шта! Пред читавим разредом његовог унука, миљенца, теглити за уши, а уважену старину поспрдно назвати мудрим, боље речено будалом. Дотле смо дошли? И још рећи да вук није зелен већ некакав...хм! Е, то не може тако проћи (Ћопић 1970: 9).

Овај дедов унутрашњи глас конципиран је, по својој лексичкој и синтаксичкој структури, као нека врста јавно изреченог монолога. Самим тим он не одудара драстично од хомодијегетичког приповедања. Ипак, овај „инцидент” наговештава својеврсну игру између различитих ступњева фокализованости у *Башти слезове боје*.

Три прве приче, већ споменута „Башта слезове боје”, као и „Чудесна справа” и „Ти си коњ” испричане су, у основи, по веома сличном хомодијегетичком моделу. У њима доминира приповедачко Ја које комбинује сведочење о некадашњим догађајима с коментарима. Становиште детета чешће је изражено кроз дијалог, а веома ретко кроз унутрашњи монолог. На пример, у „Чудесној справи”, причи о сату, који је оставио деду побратим Петрак на чување, унутрашња фокализација детета појављује се тек на крају приче. Дед, који се плаши различитих справа, односи се према сату као живом бићу. Сат, који је стао, бива оживљен дечаковом руком. Срећан дед води дечака у млин. Описана је сцена дубоке присности: „До дуго у ноћ сједели смо на млинском прагу и гледали у пун мјесец нас двојица, велика бена и мала бена, а около су регетале жабе па уз ту крекеталку ниси знао јеси ли још на земљи или заједно с мјесецом рониш кроз расперјане навилке облака” (Ћопић 1970: 14. Истицање Ј. Љ.). Дететова унутрашња фокализација налази се на јаком месту, на самом крају приче, и она причу о сату и смешном чудаштву вољеног деда, претвара у топлу приповест о међузависности и присности одраслог и детета.

Прича „Ти си коњ” има нешто више трагова *унутрашње фокализације* детета, али су све то пре наговештаји него развијене приповедачке деонице. При-

ча тематизује једну уврнуту, надреалну расправу између деда Рада и дедовог пријатеља самарције Петрака. Петрак свог побратима Рада Ћопића упоређује с коњем. То упоређење дед доживљава као увреду, а самарција, напротив, потакнут горким искуством с људима, снажно артикулише вредносни систем у коме су коњи бољи од људи. Дете је, пре свега, сведок расправе, повремено се само потврђује његово присуство, а само гдегде појави се траг унутрашње фокализације. Битно је да се она појављује на јаком месту, на крају приче, опет у функцији њеног симболичког и смисаоног заокруживања. Унутрашња фокализација непосредно претходи питању: „Беде, јесам ли ја налик на коња?” (Ћопић 1970: 20). Опет је на делу снажна емотивна идентификација детета и деда. Она у већини прича из „Јутара плавог сљеца” и служи за конституисање симболичког система који трансцендира појединачне приче.

У причи „Поход на мјесец” унутрашња фокализација детета апсолутно доминира. Дете које је до тада било, углавном, сведок (спољашњи фокализатор) и изражавало свој унутрашњи свет тражећи, пре свега, топлину и сигурност, одједном постаје побуњеник коме је „овај свијет шашав и будаласт” (Ћопић 1970: 21). У време Михољдана, у дане „празничне, сјајне и пуне шапата”, у „Петракове развезане дане” (Ћопић 1970: 22), назване по дедовом чудном пријатељу који својим доласком у кућу Ћопића доносио нови степен слободе и сновидности – дете, понето властитим жељама и подржано „вантазијама” необичног госта, креће да дохвати Месец. Цео подухват се завршава неуспехом – горчином „првог, дјечијег распећа” (Ћопић 1970: 25) – подељеношћу између оног што је неземаљско и недостижно, „страшног, бљештавог мјесечевог пожара, хладног и невјерног, који расте над хоризонтом и силовито вуче у непознато” и сигурности, „смирене дједове ватрице” (Ћопић 1970: 26). Без обзира на неку врсту пораза (дете одустаје и враћа се у топлину „дједове ватрице”), круг сигурности и топлине бива трајно отворен, у детету бива покренута антрополошка опрека дома и света, и даље Ћопићево приповедање у *Башти сљезове боје* може се, у приличној мери, посматрати као тематизовање ове супротности.

Чини нам се, да се ова симболичка промена рефлектује и на форме приповедања. У наредним причама, скоро до самог краја „Јутара плавог сљеца”, сигнуми хомодијегетичког приповедања проређују се и постају слабији. Пре свега, приповедачко Ја показује све веће знање (тежи свезнању), што се посебно види у коментарима у уводним деловима појединих прича, па се самим тим долази до приповедања снижене фокализације. На пример, прича „Млин поточар”, која следи непосредно после „Похода на мјесец”, отпочиње опширном расправом, прво о „тајанственим местима”, онда о „сеоским млиновима поточарима”, па о појединим ширим социјалним збивањима везаним за млин о коме приповедач хоће да прича. Све то се распростире на три стране (Ћопић 1970: 28–30). У тој расправи скоро да нема никаквог непосредног трага *хомодијегетичког приповедања*, она садржи само једном употребљену заменицу *наша*, у синтагми „наша потпланинска села”, што се односи на шири, неодређени колективни идентитет и не дефинише јасно позицију првог лица.

После таквог увода појављује се поново у пуној мери хомодијегетички приповедач. Он прича о односу деда Рада према млину као својеврсној социјалној, али и личној, психолошкој институцији: „Млин је, на пример, за дједа био као неко мало светилиште коме ваља, овда-онда, отпјешачити да се из његових дарезљивих руку прими брашно за 'хљеб наш насушни дажд нам днес'" (Ћопић 1970: 31). Дед Раде у млину, између осталог тугује за умрлом женом. И овом приликом саопштава приповедач оно што, по правилу, хомодијегетички приповедач и не би могао знати, дедов унутрашњи монолог о умрлој жени (в. Ћопић 1970: 31). То је, опет, тежња ка нултој фокализацији, која је била приметна и у опширном уводном делу приче, али, као и у причи „Башта сљезове боје”, својом говорном фразеологијом дедов унутрашњи глас личи на монолог који се могао и јавно саопштити, па тиме бива уклопљена у хомодијегетичко приповедање. Слична ситуација се понавља и пред крај приче. Млин, као дедово свето место, „оскрнавио” је најамник у Ћопића, Велики Јово, који је користио млин за љубавне састанке. Јовово оскрвнуће „светиње, гдје се меље брашно за крув, за цицвару, за чесницу” (Ћопић 1970: 34) дестабилизује свет деда Рада. С „докрајченим даном” у свом собичку Раде размишља о тој нестабилности: „Шта ћеш, прође тако читав живот, не сигуран и заљуљан, текао, текао, а ти бенашу и говече божје, вјечито мислио да чврсто стојиш на једном мјесту и да је све у твојим рукама” (Ћопић 1970: 35). Наравно, дете, које се увлачи у собу и леже у топлу сигурност иза дедових леђа, не може знати шта дед размишља.

Већ је опажено да се Ћопићев први циклус, „Јутра плавог сљеза”, „ликом деда Рада згуснуо у целину” (Михајловић 1970: XV). Радивоје Микић је, анализирајући *Башту сљезове боје*, указао на „потребу приповедачевог деде Рада да има свој свет и да у том свету, опет, могу владати сасвим посебне законитости” (Микић 1994: 1), да се у њему укрштају и прожимају „равни сна и стварности”. Дед Раде јесте изузетна особа, пре свега, по своме односу према свету. Он је верујући који богоугодно, скоро да се може рећи, светачки живи. Хришћанско предање и однос према другим људима у складу с хришћанским моралом – важни су за старца. Није случајно што Борислав Михаиловић Михиз назива деда Рада „богоносцем” (Михајловић 1970: XIV). Управо слика таквог деда Рада сабира се у причама „Млин поточар”, „Коњска икона”, „Раде с Брдара”, „Свети Раде лоповски”, „Мученик Сава...” У овим причама, сем идеализације старца, постоји и општија слика односа према религији подгрмечког, и шире, српског живља у Босни. То Ћопићево сведочење о особеном амалгаму хришћанских и наивних народских веровања и представа у религијској пракси босанских Срба има тежину културолошког сведочења, мада је у великој мери фикционализовано, претворено у низ приповедачки развијених анегдота и, најчешће, хумористички пародирано. Приче се повезују у семантички систем у коме дед Раде добија икону и стиче своје вернике из круга ближњих (постаје „лоповски светац”). У описивању тог и таквог религијског праксиса, дете је, најчешће, наивни сведок који споља фокализује одређене догађаје, а његова унутрашња фокализација, обично, изражава чврсту емотивну повезаност с дедом.

У тој игри између фокализованог и нефокализованог приповедања можда је најзанимљивија прича „Дане Дрмогаћа”. У њој, издвојена као засебна целина (од 76. до 81. стране), испричана је прича о деда Радовој младости и о његовом побратимству и дружењу с Даном Дрмогаћом. У тој деоници прича се о догађајима о којима хомодијегетички приповедач не може непосредно сведочити, појављују се знања која су општија и шира од могућих знања приповедача у првом лицу, и што је најбитније, приповедач зна и шта поједини ликови сањају и размишљају, на пример, шта је сањала Драгиња Кече, девојка коју су посећивали и удварали јој се Раде и Дане (в. Ћопић 1970: 80).

Други део приче поприма приповедачку конфигурацију сличну претходнима. После низа година, Дрмогаћа изненада долази код пријатеља из младости и побратима. За време свог боравка он показује тешку и ратоборну нарав и по селу се непрестано сукобљава с представницима власти. Дете је и у овој причи „увијек присутан свједок у свим Дрмогаћиним окршајима” (Ћопић 1970: 86). На крају приче, после великог сукоба Дрмогаће са жандарима, дечак бива и ислеђиван о том сукобу. То непријатно ислеђивање оставља снажан утисак на дете и отвара његову унутрашњу фокализацију. После страшних снова и два-три дана боловања, дечак устаје и у „млаком дану” „плови низ вјетар” и осећа да за његовим петама језди Дане Дрмогаћа. Призор је имагинаран, унутрашњи, мада је приказан као слика спољашњих збивања.

Пред крај „Јутара плавог сљеза” у причи „Слијепи коњ” умире дед Раде. За разлику од снажне Ћопићеве опседнутости смрћу у писму Зији, у овој причи дедино умирање је утишано, повезано са старчевом последњом добротом, бригом о слепом коњу. У зимском дану „дјед се неопазиче угасио”. Између мртвог старца и детета и с оне стране живота траје дубока веза. Мртав старац како да нешто напетом ослушкује. Дете једино зна шта чека – слепога коња (в. Ћопић 1970: 93).

Последњу причу у овом циклусу „Свак своју пјесму” прича *хетеродијегетички приповедач*. Жандари покушавају да спевају песму-ругалицу коју ће изговарати ситан лопов, ухваћен за пазарни дан, а кога ће, по обичају протерати кроз чаршију. Прича је сведочење о једном типу усмене културе непрестано и вишеструко присутном и у осталим причама из „Јутара плавог сљеза”, али, на неки начин, заклоњеном субјективношћу („непоузданошћу”) приповедача у првом лицу. Тиме се дефинитивно потврђује потреба приповедача, наслутива и у претходним причама, да казује, не само из субјективне перспективе, из различитих модуса *хомодијегетичког приповедања* већ и да прича причу о свету у модусу привидно објективног свезнајућег *хетеродијегетичког приповедања*.

„Дани црвеног сљеза” нису нису обједињени онако као што су „Јутра плавог сљеза” обједињена ликом деда Рада. Овај приповедачки циклус дешава се после детињства, тематизује рат и поратна збивања, и знатно је хетерогенији него први циклус. И он отпочиње *хомодијегетичким приповедањем*. Прича „Дјечак с тавана” казује о привилегованом простору детињства, о месту конституисања личног, породичног и ширег, културног идентитета. „На тавану је, у одломцима и крњатцима похрањена историја сваке куће и свих

њених станара” (Ћопић 1970: 104). Дечак који истражује таван у додиру са стварима из минулих времена води немушти разговор с дечацима-прецима (в. Ћопић 1970: 105). Сабира се слика психолошког и културног и, уопште, идентитетског наслојавања дата кроз снажну унутрашњу фокализацију у којој се не може сасвим јасно разграничити опседнутост одраслог човека успоменама и непосредан доживљај детета, али у којој дете и дечје индивидуално и културно искуство имају централну улогу. Тај и такав простор тавана бива деструиран авионском бомбом: „На овом свијету, изгледа, нема у исто вријеме мјеста и за бомбардере и за опчињене дјечаке” (в. Ћопић 1970: 106).

Прича „Дјечак с тавана”, по високом степену унутрашње дечје фокализацији упоредива је само с причом „Поход на мјесец”. Ове две приче имају и тематских и значењских додирних тачака. „Поход на мјесец” прича о „занесеном дјечаку” који је кренуо за идеалом (на дечји начин чулно конкретним) и дошао до граница сигурног, заштићеног света. „Дјечак с тавана” јесте прича о изгону из привилегованог и заштићеног света детињства: „Откотрљао сам се у свијет као презрео орах-коштуњавац (онај коме се ријетко обрадује икоји налазач)” (Ћопић 1970: 103). Тај изгон је изазван, између осталог, и насилним деструктивним силама историје. Углавном, повратка у детињство више нема. Нема више ни оног приповедања у првом лицу које трага за (не)изгубљеним временом уз ватрицу деда Рада. Једна од прича пред крај „Дана црвеног сљеа” и целе књиге јесте „Потопљено дјетињство”. Формално гледано, причу прича хетеродијегетички приповедач. „Просједи старац” враћа се у простор свог детињства потопљеног вештачким језером. Однекуд се појављује и дечак и они воде лирски, повремено опор дијалог о времену које, барем у мислима и успоменама, није сасвим прошло, али којег више нема. Реч је о удвојености истог лика, о супституираном приповедању у првом лицу, о дистанцирању од дечјег Ја. Детињство је дефинитивно „утопљено”. „Пусто блиједо небо одсликано у мирној води” симболизује пролазност и смрт: „По његовим ивицама, непотребно удвојени и сувишни, окренути наглавице, ћуте околни брегови. Ти нови брегови неми су као и сви утопљеници...” (Ћопић 1970: 186).

У *Башти сљезове боје* заједно с „потапањем детињства” симболички бивају „потопљени” и одређених модуси хомодијегетичког приповедања. Уместо тананих успомена на изгубљени рај ране младости, приче о ратној и поратној судбини Ћопићевих земљака Крајишника бивају, сем два-три изузетка, причане у хетеродијегетичком модусу. У њима, симболички, препознајемо и причу о судбини једног историјског концепта и једне идеологије чији је Ћопић био страсан заточник, али и један од првих критичара. То се може читати као својеврсни приповедачки пандан пишчевом изласку из топле сигурности детињства на ветрометину историје.

Ипак, ако се пажљивије погледају приче из „Дана црвеног сљеа”, открива се да је разлика између хомодијегетичког и хетеродијегетичког приповедања у *Башти сљезове боје* релативно мала. Највећи део прича приповеданих у трећем лицу почива на једној врсти полузаинтересоване спољашње

фокализације, у којој би приповедач могао бити сведок који описује оно што се догађа или што ликови говоре, али не зна ништа о унутрашњем животу ликова. Снажан аутобиографски елеменат у *Башти сљезове боје* додатно појачава утисак да је реч о некој врсти прикривеног приповедања у првом лицу. У појединим причама („Суђење”, „Релејна станица”) појављује се, чак, једнократно лична заменица првог лица једнине *ми*, или присвојна заменица *наши*, што наговештава присуство приповедача у свету приче, али других доказа нема. Та особена гранична позиција између снажног субјективног доживљаја света и некаквог општијег, „свезнајућег” погледа на њега, потпуно је еквивалентна лиминалности приповедача и својеврсној изгубљености у простору између родног дома и света.

Већ је уочено да „избором одређених мотива и проналажењем међумотивских асоцијација унутар дела и њиховог груписања [...] приче у циклусу *Башта сљезове боје* стреме симболичним значењима” (Иванић 2003: 271). Анђела Иванић показује да „симболична значења” Ћопићеве књиге произлазе из одређених митских модела. Занимљиво је да форме приповедања, врсте приповедача и типови фокализације и те како кореспондирају с једним од тих модела, с мотивом „изгона из раја”: изгона из детињства, из завичаја, из патријархалне културе, из утопијског идеолошког пројекта, из родне земље за коју је проливана крв, на крају, слути се у писму Зији, и из живота.

Понављањем и варирањем одређених опсесивних мотива, као и модела приповедања, *Башта сљезове боје* на симболичком плану постиже висок степен кохеренције. Разлика између хомодијегетичког и хетеродијегетичког гласа јесте видљива, али, ипак, релативно мала: то је, по много чему, приповедање на граници. У Ћопићеве књизи има снажне егзистенцијалне драме, осећања пролазности и лиминалности, раздробљености слике света, има апсурда, али нема „мноштва несливених гласова и свести” (Бахтин 2000: 8), нема *полифоничности* карактеристичне за модерни роман од Достојевског наовамо, а, метафорично, и за роман уопште. *Башта сљезове боје* је, на симболичком и приповедачком плану *фуга* у којој се варира неколико опсесивних семантичких модела и приповедачких поступака. У овој разлици можда леже барем неки одговори о границама између *романа* и *венеца приповедача*.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2000: М. Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, превела с руског М. Николић, Београд: Zepher Book World.
- Иванић 2003: А. Иванић, Митски модели у *Башти сљезове боје* Бранка Ћопића, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 51, 1–2, 243–272.
- Марчетић 2004²: А. Марчетић, *Фигуре приповедања*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Микић 1994: Р. Микић, Неземаљски видици у *Башти сљезове боје*, *Књижевне новине*, 46, 884, 1 и 9.

- Михајловић 1970: Б. Михаиловић, Бранко Ћопић у Башти слезове боје, у: Б. Ћопић, *Башта слезове боје*, Београд: СКЗ.
- Норис 1990: К. Noris, *Dekonstrukcija, Kraj metafizike i novo mišljenje – od Ničea do Deride*, превела Јасмина Милићевић, Београд: Nolit.
- Пешикан Љуштановић 2012: Љ. Пешикан Љуштановић, Златна бајка о људима, у: М. Ковачевић (ур.), *Башља слезове боје Бранка Ћопића и усмена књижевност, Радови Филозофског факултета*, 14, књ. 1, Пале: Филозофски факултет.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, превела s engleskog В. Miladinov, Београд: Službeni glasnik.
- Ћопић 1970: Б. Ћопић, *Башта слезове боје*, Београд: СКЗ.
- Шаранчић Чутура 2013: С. Шаранчић Чутура, Бранко Ћопић – дијалог с традицијом, *Усмена књижевност у делима за децу Бранка Ћопића*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Jovan M. Ljuštanović

NARRATIVE FORMS AND THE COHERENCE PRINCIPLE IN THE
THE MARSHMALLOW COLOR GARDEN BY BRANKO ĆOPIĆ

(Summary)

From the point of defining its literary genre, *The Marshmallow Color Garden* by Branko Ćopić has been mostly defined as *a wreath of stories*. Such genre specification implies a certain dialectics between the compositing elements of the narrative collection and the principle of coherence, which is reflected both in the deep connections between the stories at the thematic and motif related level, and in terms of the literary process and the reception plan. A significant role in strengthening or weakening connections between the stories of Ćopić's wreath are certainly the forms of narration. Already at the first glance, it is obvious that the *Marshmallow Color Garden* has been largely narrated in the first person, but that its significant part has been narrated in the third person. The subject of the research are the forms of focalization in Ćopić's book, their impact on the beginning, end and composition of the book, as well as the semantic system that constitutes such forms of narration.