

**Милица М. Кецојевић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 14. 09. 2018.  
Прихваћен: 15. 10. 2018.

## НАРАТИВНА СВОЈСТВА РОМАНА *СУДБИНЕ* МИРОСЛАВА ПОПОВИЋА

„Судбина меша карте, а ми играмо.”  
Артур Шопенхауер

„На целом свету засигурно нема народа  
који би се толико тужио на своју судбину,  
понижење, страдање, мучеништво, као што су Јевреји.”  
Ф. М. Достојевски

У раду се тумачи роман Мирослава Поповића *Судбине*, из 1984. године, са посебним нагласком на композицију и коришћени наративни поступак. И мада је поменути роман у *основи* писан у реалистичком маниру, циљ нам је да истакнемо оне елементе који упућују на комплексност и, на први поглед скривену, модерност Поповићевог начина приповедања. Стога ћемо при анализи посебну пажњу посветити веома честим описним и тзв. аргументованим деловима текста, односно различитим видовима ауторског коментара.

**Кључне речи:** Мирослав Поповић, роман, композиција, контраст, приповедачки поступак, ауторијални коментар, лиризација, симболизација.

---

\* milica.kecojevic.061732@gmail.com

Мирослав Поповић (1926–1985) у српској књижевности се јавио осамдесетих година минулог века, а роман *Судбине*<sup>1</sup> (1984) јесте његово прво и, како ће се то касније показати, једино за живота објављено дело те врсте. Иако је скоро читаву деценију предано настојао да рукопис до краја формално уобличи (почетна замисао је била приповетка о дошљаку Нове Паланке), те да га нека од десетак оновремених издавачких кућа прихвати и штампа, књига је убрзо по објављивању наишла на добар пријем код публике и критике. Прво је завредила Нолитову награду, потом се нашла у најужем избору за НИН-ову награду, коју је исте године жири доделио Милораду Павићу за „роман-лексикон” *Хазарски речник*. Коначно, постхумно је награђена и Наградом „Милош Црњански”.

Нема никакве сумње да су *Судбине* роман индикативног наслова. Наслов је семантички повлашћено место и „кључ” за разумевање и интерпретирање дела, чиме се сугерише његов симболички и метафизички потенцијал. Већ сама чињеница да је лексема дата у плуралу, читаоцу постаје особен сигнал за истовремено присуство и испреплетаност романескних судбина. Могло би се такође рећи да се насловом непосредно упућује и на оно што ће Поповићев приповедач на неколико места у роману тематизовати, а то је специфично и, у крајњој линији, песимистично виђење људске судбине, мотивисано необично важним сазнањима до којих његови јунаци долазе. Које год да нам се одређење судбине чини ближим (Усуд, Божја воља или нешто, пак, условљено двојством у човековој одвећ сложеној природи), јасно је да су сви они, готово без изузетка, доживели „низ фаталних удараца”, представљених најчешће из две временске перспективе. Могућно је, зато, разумети и време као судбину, јер се Други светски рат појављује као преломни тренутак у животима ликова, који брише све што је *до тада* постојало и после којег више ништа неће бити као пре. У складу са променом времена, преображава се и простор, који се, отуда, доживљава као простор „бивше среће”, опустошен и туђ.

Поред многих и разноликих личних идентитета, ударцима судбине су изложени и колективни, односно национални, верски и културни идентитети. Мада се нарочито сагледавају ратне импликације на судбину Јевреја, суштински је измењен однос према препознатљивој дихотомији „целат–жртва”. Уколико за тренутак призовемо у сећање Андрића, Киша или Тишму, писце који су *тему јеврејства* радо укључивали у своја дела, додуше, приступајући јој из различитих углова, видећемо да се код По-

<sup>1</sup> Поповић 2005: М. Поповић, *Судбине*, Београд: Завод за уџбенике [НИН *OFF*]. НАПОМЕНА: Сви наводи биће дати према овом издању са ознаком стране у загради на крају цитата.

повића нацисти не осуђују, него се само указује на њихову моралну одговорност. Треба рећи и то да се разорно дејство судбине најбоље самерава спрам моралне и/или психолошке конверзије јунака, чије се последице испостављају као застрашујуће и непоправљиве.

Поповићев роман је написан у трећем лицу, а приповедачка ситуација се може одредити, терминологијом Франца Штанцла, као *аукторијална*, карактерисана свезнањем наратора који није учесник у догађајима о којима казује (уп. Принс 2011: 23), што исприповеданом обезбеђује објективност и уверљивост, а ликовима омогућава да се слободно развијају. Важно место у структури текста заузимају *аргументоване партије*, односно интервенције приповедача у форми коментара којих је у роману велики број и најчешће су мотивисани наративном ситуацијом (о мислима, туги, професионалним деформацијама, амбивалентној природи човека, *човеку који зна* и сл.) или се везују за поједине ликове, како би их карактеролошки дефинисали и/или читаоцу пружили информације о ономе што превазилази њихове ограничене сазнајне компетенције: „Нова Паланка огрешила се о Јелену Сајферт – сматрала ју је љубавницом шефа Гестапоа. На своју срећу, *Јелена то није имала од кога да чује*” (226, подвлачење је наше). О коментарима ће доцније бити више речи.

Чим узме у руке Поповићев роман, читалац брзо увиђа да су *Судбине* брижљиво компонована књига, сачињена од четрдесет и два поглавља, у чему се огледа пишчева склоност ка мозаичком моделу организовања књижевног текста. Мада Поповићев приповедач у основну причу укључује неколике напоредно организоване токове, додаје наизглед узгредне, веће или мање епизоде, често прелази из садашњости у прошлост, евоцира различите успомене, приказује догађаје из периода који претходи радњи романа и слично, линеарни проток времена се сасвим не поништава и не укидају се чврсте узрочно-последичне везе међу деловима фабуле. Лако се, уосталом, уочава да фрагменти проширују, усложњавају слику света (пружају информације о лику, простору, времену или збивању) или ступају у различите односе допуњавања, аналогije, контраста (говоре о аналогном лику, простору, времену и сл.), што роман чини врло динамичним (уп. Радоњић 2003: 67).

У фокусу пишчеве пажње неретко се налазе *две генерације* ликова, родитељи и деца, међу којима се истичу три богате и угледне породице Тајбл (Франц, Вилма, Грета, Јохан), Албрехт (Александар, Херта, Егон) и Сајферт, при чему се нарочито прва и друга могу поредити по супротности. Подробно се приказују успони и падови у животима чланова породице Сајферт, препуне противуречних и различитих јунака (Виктор, Јелена,

Аугуст, Ана, Едуард, Лиза) и њихових сложених међусобних релација. Постоји јасна дистинкција између Виктора и Едија Сајферта, на пример, посебно када је реч о њиховој човечности и односу према другим људима – Виктор је честит, добронамеран, страдалик налик Христу, а Еди острашћени нациста. Док је Виктор дубоко несрећан јер не налази упоришта ни у породици ни у љубавним узлетима, а, познато је, каже наратор, да су „мисли несрећног човека малобројне и *троне*. Када се једном припију уз њега својим октоподским пипцима, немогућно је ослободити их се. Најчешће то је само једна једина мисао, која вибрира једнолично и споро, као најдебља жица контрабаса” (72, наш курзив), надмени Аугуст Сајферт, имућни терезијенталски млинар, по свему је братовљев антипод – „човек срећена живота и *јасних*, малобројних мисли” (90, наш курзив).

Мада је прича у роману смештена на *два плана*, синхроним и ретроспективном, од којих први има повлашћену позицију, постоји важан темпорални оквир који чврсто и прецизно обједињује причу на синхроној равни. Наиме, радња романа је временски омеђена доласком Богдана Журајице у Нову Паланку и ступањем на посао ноћног чувара магацина намештаја у првом поглављу, са једне, односно смрћу овога Личанина, којом се бави последње поглавље, са друге стране. Отуда се при анализи, као суштинско, намеће питање главног јунака. У често цитираном интервјуу са Џевадом Сабљаковићем, Поповић је изложио обресе своје приповедачке поетике, попут настојања да роман лиши главног јунака у намери да сви буду „*равноправни* учесници у процесу који се називао предратни живот и рат” (према Јеремић 1998: VIII, курзив је наш). Ипак, будући смештен на структурално и семантички привилегованим местима, на почетак и на крај текста, Журајица се доживљава као повлашћена и, додали бисмо, стожерна личност, око које ће се концентрисати све важније епизоде у роману.

Ваљало би се осврнути и на просторну димензију. Поповић је сместио позорницу збивања у један панонски градић, неодређено именован као Нова Паланка, у којем се одвија живот јунака, условљен „рођењем или игром случаја”, и у којем они бораве као у „омиљеним, разгаженим, старим и својим папучама” (154). У критичкој литератури готово је опште место да је роман писан као *хроника* пишчевог родног града, међутим, према ауторовим речима, Земун је послужио само као инспирација и „подстицај за опис једног војвођанског места” (Јеремић 1998: IX). Да су непомирљивим супротностима обухваћена и *два простора* у оквиру имагинарне Нове Паланке, Горњи и Доњи град, јасно сугерише читаоцу Немац Франц Тајбл: „Исто вам је далеко ако одете у Доњи град – то је одакле сте дошли јуче или ако идете у Терезијентал. Он је преко одавде.

Када би' ишли од врата, па само напред, напред, па преко ледина, дошли би' баш право у њега. Само, не иде се тако. И боље је да идете у Доњи град. У Терезијенталу не знају баш сви српски. Док објасните шта хоћете, треба много да се мучите... Тамо су само Швабе..." (25).

У тој и таквој вишенационалној средини (Срби, Словаци, Русини, Буњевци, Румуни, Мађари) налазимо различите затворене просторе, од којих се детаљно описује Албрехтова радионица и магацин, биоскоп „Колосеум”, затим кафане „Европа” и „Златни рог”, међусобно опозитне, као и куће Јелене Сајферт (пространа, лепо намештена) и Арона Баруха (скучена, сведена на једну просторију). Кафана „Европа” је пре рата била сувише свечана, хладна, одбијала је и плашила госте „својим мермером” и „бледуњавом, безмирисном кухињом”. Тада се у њој окупљала и уживала само господа, а у време немачке окупације постала је стециште црноберзијанаца, чији је главни репрезент осорни кочијаш Јеврем: „Тупа и тужна, 'Европа' их [црноберзијанце – М. К.] је трпела и постепено престајала да буде своја, не постајући ни њихова до краја” (265). А када је о атмосфери у Јеленином дому реч, она је контрапунктирана атмосфери у којој је некада живела са мужем, рано преминулим Виктором Сајфертом. Док су њихова заједничка јутра била „нема и подрумски глува”, дотле живахност, домаћи мирис, топлина и говорљивост красе заједничке доручке са подстанаром Оттом Кличкеом. Даље, у књизи се помињу простори Београда, Новог Сада, Сремске Митровице, Вуковара, Шибеника, Будимпеште, па и Палестине, у којој борави Егон Албрехт.

Иако у првом делу романа не налазимо конкретне одреднице, приповедач нам недвосмислено предочава временске околности, усредсређујући се посебно на временски интервал између два светска рата. Такође, очевидан је слободнији однос према темпоралности у првом делу романа. Наиме, проток времена је скоро неосетан, самерава се према смени дана и ноћи или годишњих доба („кратко новембарско поподне”; „Ево, ја сам ту већ треће лето”), за њега се каже да је „тромо, готово замрзло”, „равна, мртва линија”, „само бескрајна садашњост”, а дани се неумитно нижу и личе на „ипак само један једини дан”. У тој и таквој атмосфери све прети да се отегне и траје у недоглед, све се неизбежно и *једнолико понавља*, па не изненађује што долазак новог чувара представља *догађај* у животима појединих јунака. Тек негде на половини књиге, на почетку XVIII поглавља, затичемо важну датумску конкретизацију, од преломног значаја за развој и смисао романа *Судбине*. Реч је о недељи, 6. априлу 1941. године, о *лепом јутру* и бомбардовању Београда, које обзнањује почетак Другог светског рата и уводи у прве године немачке окупације.

Од тога дана, желећи да дочара ратни хаос, писац нагло убрзава приповедно време, што има особиту композициону функцију, и показује да му је необично стало да бележи другачије протицање времена, те инсистира на тачним датумима (субота, 12. април; 40 дана након 6. априла и сл.). Доминантна је потреба да се опише среда, страшни 16. април, дан када су жуте траке са Давидовом звездом и натписом „Јуде” подељене Јеврејима при регистрацији, обавезујуће за све становнике Нове Паланке старије од петнаест година. Ове траке симболично представљају злокобне наговештаје бесправног и понижавајућег положаја војвођанских Јевреја, прве знаке њиховог ограниченог кретања и строгих забрана које ће уследити и временом се само увећавати.

Уводећи у причу драматично историјско збивање, Други светски рат, Поповић жели да у читаочевој перцепцији раздвоји *два времена* – време мира и време рата. У првом, такорећи мирнодопском делу романа представљен је свакидашњи живот појединаца и различитих етничких група и односи који владају унутар њега (породични, пријатељски, љубавни, пословни), а потом, стицајем злосрећних околности, разара се затечено спокојство и започиње процес моралне и психолошке конверзије већине ликова, особито у ратном метежу. *Рат* је, дакле, кључни догађај у животима романескних ликова, који их трансформише (најизразитије у случају Јелене Сајферт и Емилије Блануше) и, уз извесне изузетке (Журајица, Албрехт), деградира и дехуманизује. Иако се сагледавају ратне импликације на појединачну и на колективну судбину новопаланачких Јевреја посебно, *паралелно* са тиме можемо пратити како су ратне околности промениле добродушне и добронамерне домаће Швабе и „исписале их из човечанства” (Франц Тајбл).

Нема сумње да на примеру Јеврејина Александра Албрехта најексплицитније сагледавамо *систематично* урушавање људске судбине, започето у првом делу романа распадом спокојне и срећне породичне заједнице најпре одласком сина у Палестину, потом болешћу (индикативна је реченица Албрехтовог рођака „да у Немачкој сада није време за лечење Јевреја”, чиме се наговештава потоња трагична судбина овога народа), па смрћу вољеног бића, жене, која се описује као „највећа неправда на свету” и, на послетку, мада не мање важно, губитком фабрике намештаја са дугогодишњом породичном традицијом у другом делу романа. Поповић описом богате и раскошне, међутим, пуне Албрехтове куће и неколико пута поновљеним епитетом *непотребан* („непотребно велика кућа, са непотребних пет соба, са непотребним клавиром, непотребно китњастим лустерима, мноштвом непотребних двокрилних врата и са змијски хлад-

ном политуром одасвуд” (109)) најбоље дочарава усамљеничку позицију тог јунака на прагу шесте деценије живота: „Огорео од несреће, не помишљајући на нови брак, неспособан да се пропије, недовољно побожан да тражи утеху у вери, изгубивши [...] навику читања и тражења одговора у књигама” (109, курзив је наш).

За тумачење Поповићевог романа врло је важно размотрити *мотив искорењености* и *проблем дошљаштва*. Мимогред напомињемо да је искорењени дошљак у једном периоду, на самом крају XIX и почетком XX века, био омиљен нашим прозаистима. Довољно је подсетити се приповедака Лазара Комарчића и Вељка Петровића, те романа Јанка Веселиновића (*Јунак наших дана*) и Милутина Ускоковића (*Дошљаци, Чедомир Илић*). Богдан Журајица је, попут јунака поменутих књижевних остварења, замишљен као самац, отргнут из природне средине, што битно утиче на његову позицију у свету кроз који се креће и што има знатног удела у његовој трагичној судбини. Занимљиво је и то да, премда Личанин, дакле, Србин, Журајица се не придружује ниједној од националних заједница које је својим доласком затекао у Новој Паланци, нити се уклапа у оне које су се доцније формирале, због чега се доживљава као *резонер* и мост преко којег супротстављене скупине, домаћи Немци и Јевреји, односно злочинци и жртве, успостављају контакт (Журајица и Албрехт, односно Журајица и Тајбл су, између осталог, и сижејно повезани).

С обзиром на то да суочавање са разноликим недаћама и трпљење удараца судбине суштински обележава егзистенцију тог јунака (рано се одвојио од куће, мајка му је умрла, очух се поново оженио, често је остајао без посла), чије је презиме „мирисало на брда, кишу и сиротињу” (78), нимало не чуди што се управо за њега везују ауторски коментари којима се истиче песимистично виђење људске судбине и бојазан да било каква промена може само погоршати човеков ионако трагичан положај: „Човек коме је судбина нанела неколико узастопних удараца, а она их скоро увек и наноси тако – у серијама, почиње се плашити сваке промене и желети да све остане онако како већ јесте, иако није добро, јер је научен да после лошег долази само – још горе” (17).

Као што му полази за руком да из квргавог, старог пања извуче „неочекивани мирис свежег дрвета, мирис шуме чак, можда и мирис младог, сочног лишћа” (101), Журајицу одликује ретка способност да из човека извуче оно најбоље, о чему сведоче бројни, интимни разговори са његовим послодавцем Албрехтом.<sup>2</sup> У једном од таквих, Албрехт поверава Жураји-

<sup>2</sup> Писац је Богдана Журајицу обдарио неколиким способностима, а од свих, можда, најважнијом – способношћу да саслуша и разуме. Као асфалтер, он је „волео ватру и умео је

ци неколике антрополошке истине до којих је дошао сâм, искуствено, и констатује како је „живот тако бесмислен, тако суров... Неправедан... Ништа не можеш изградити а да се не поруши... Ништа” (129). Иако се Журајица слаже са саговорником у ставу да „свет није лак човеку”, он не осуђује „неправду и несрећу, болест и смрт и свако зло уопште”, већ прихвата судбину као датост и утврђује чињеницу да појединац на њу не може утицати, него само њене мучке ударце може подносити ћутећи. Усуд је, изван сваке сумње, поделио људима одређену количину среће или несреће, неке више прве, а неке друге, и ту се „ништа није могло, а можда – ни требало, мењати”. Јасно је, дакле, да су Журајица и Александар Албрехт на својој кожи осетили пустошне ударце судбине још у предратној свакодневици и ти ударци су довели до болних спознаја и унутрашњих промена. Захваљујући томе што за њих „све што је имало да се догоди – већ се одиграло” (111), обојица су постали „сажаљиви на свачију тескобу и патњу” и били су у стању да у окупацијским данима брину о другима. Иако су временом изгубили веру у смисао живота, доброте и правде јер се не остварује, а заслужена награда не долази, Журајица и Албрехт ће у ратном периоду ипак одабрати да помажу Елу, њеног мужа Арона Баруха и прерано рођену бебу (а она им је донела „само стрепњу, бригу и очај”), прибављајући им намирнице и спасавајући их извесне смрти.

У роману ће се још на једном месту варирати тема људске судбине, овога пута осветљена из перспективе маргиналног лика Јеврема Спасојевића, у складу са његовом најпре кочијашком, а најпосле трговачком, црноберзијанском пословичном филозофијом: „Глуп сам ја за трговину”, мислио сам увек. Сад видим да нисам. Нисмо ми глупи ни за шта, мој Журајице, него је нама *судбина намешала лоше карте*: мени да гледам целог века коњима под реп... а теби – да чуваш туђе. Ко каже да нисмо могли постати трговци? Или – министри? Зар за то треба нека друга памет? Неће бити!” (268, наше подвлачење).

Сасвим лепо се види да доброћудни и честити Немац, савесни и педантни мајстор Франц Тајбл, пре рата није придавао много важности свом националном идентитету, а у послератним околностима успоставља

---

да је посматра” и послушкује њено пуцкетање; као *зналац дрвета*, „кројио” је дрво секиром слушајући његова „чујна упутства” и успостављајући договор са њим како да то чини; радећи у Албрехтовом магацину, успевао је да одобровољи чак и незграпне комаде намештаја: „Незграпни комади намештаја, тврдоглави и подмукли када их је са мајстор-Францом премештао Давид, постајали су, чим би Журајица заузео Давидово место, *предусретљиви и услужни и унапред погађали где и како треба да се спусте*” (40, наше подвлачење).



дистанцу од суграђана Јевреја и пориче<sup>3</sup> позицију окупацијског комесара над Албрехтовом радњом и магацином, у жељи да за себе придобије разумевање и опроштај, те умири савест некога ко се прилагодио времену и ко је одговоран за људску патњу и губитке. Једном приликом он штити сопствени интегритет и правда се Богдану Журајици за то што се тобож невољно *исписао из човечанства*: „Ја знам шта ви мислите, Богдане... [...] Само ја ту ништа не могу. Време је такво. [...] А, ако је неко Јеврејин, ја с тим немам ништа! Ја ту не могу бити крив! То се мене, молим, уопште не тиче! Извините, молим лепо, али то онда није моја ствар! Ја никога нисам учио да буде Јеврејин!” (187, наше подвлачење).

На први поглед парадоксално, мада је Журајица лик који својим доласком први уноси промену у једнолични живот паланке и њен хармонични, „шећерлемски свет” и наговештава све доцније промене, испоставља се да је једини који се у роману не преображава и не приклања новонасталим околностима. Изузетан у мирнодопским и окупацијским данима, он остаје веран својим чврстим и јасним мерилима и етичким начелима, чак и када такви принципи озбиљно прете да угрозе његову могућност опстанка, не служећи се, попут других људи, синтагмом *тешка времена* као изговором за различите злочине против човечности: „Нема време с тим ништа [...] Најлакше је на њега свалити кривицу. Људи се мењају... А време нема ни руку ни ногу да уради што не ваља...” (187, наше подвлачење).

Осим тога што је Журајица свесно одлучио да се истрајно одупире злу и тиранији, он је у роману једини лик који сасвим очигледно то и демонстрира. Наиме, његов отпор најјасније се огледа у сцени у којој мучки удара сина најбогатијег Терезијенталца Едија Сајферта желећи да сачува своје достојанство (Сајферт је иницирао сукоб претходно га ошамаривши), и по цену лишавања слободе, односно по цену живота. Младић Јохан Тајбл сведочи ситуацији у којој се на улици физички разрачунавају двојица поменутих ликова. Тајблову немоћ да скрене поглед са призора који се одвија пред његовим очима и да на било који начин помогне, приповедач ће искористити као повод да аукторијалним коментаром протумачи сложену и дубоко *амбивалентну* природу људског бића и утврди стално постојање зла у човеку: „Човек који са стране посматра насиље над другим човеком не може да се одупре његовој отровној привлачности, јер је у том тренутку истовремено и онај који је малтретиран и онај који малтретира другог. Он, посматрач, одједном живи *два тренутка истовремено* и сви

<sup>3</sup> „Франц Тајбл пао је у грешку коју скоро увек чине људи када пређу на лакши и бољи посао – *прехваљивао* је средину коју је напустио, а *кудио* ону у коју је прешао, чиме је старе другове само још више отискивао од себе” (185, курзив је наш).

закуци његове душе – и чисти и прљави, и страшни и не-његови, спајају се у нешто што и јесте и није он” (330, курзив је наш).

Речено је већ да се у кругу ликова, који се у приказаном свету могу упарити, веома често успоставља специфичан контрастни однос. У контрастни однос су, рецимо, доведене Јелена Сајферт и Емилија Блануша, а он се реализује и у виду љубавног троугла са власником биоскопа „Колосеум” Виктором Сајфертом. Наиме, Јеленин портрет осветљава наратор на једном месту у роману, и то индиректно, преко начина на који се упуштала у разнолике љубавне односе још од самих почетака брака са Виктором Сајфертом размишљајући искључиво о пуком задовољењу нагона и тиме срамотећи и унесрећујући свог честитог и оданог мужа: „Своје љубавнике налазила је међу трговачким помоћницима у радњама у које је ушла да нешто купи или међу непознатим пролазницима, некако неочекивано и за себе, узимала их грубо, скоро *откидала* с места где их је нашла и *нестајала* с њима некуда” (56, наш курзив). Насупрот томе, Емилија Блануша уноси квалитативну промену у Викторов живот, макар на час. Након што су ступили у љубавнички однос, потенцира се тренутак открочења, моменат када у његовој „раскораченој, погуреној души” *експлодира* „бели блесак сазнања” који врхуни у вапају, преточеном у реторско питање: „Зар сам заиста цео свој живот утрошио на ту жену?<sup>4</sup> Цео? Цео?...” (97). Па ипак, незрелу и крајње неискрену природу Емилијиног лика и сложеност њиховог емотивног односа раз – о б л и ч и ћ е наратор аукторијалним коментаром: „Сама Емилија је своје тадашње стање, касније, када се сећала тих дана, сматрала љубављу. *У томе се варала као и Виктор Сајферт*” (93, наше подвлачење). У том смислу, индикативна је и епизода у којој Емилија, *играјући улогу* ожалашћене драге, посећује Сајфертов гроб: „У топлој гробљанској досади *туга* *никако није хтела да се појави*. Уместо ње јављао се дремеж и чак мазно осећање властитог тела, живог, разгрејаног, пуног многих струјања” (125, подвлачење је наше).

Посебно је занимљиво запазити да је *двојност* важна црта у портрету појединих ликова Поповићевог романа, а нарочито у вези са двома поменутих јунакињама, конвертитима Јеленом Сајферт и Емилијом Бланушом<sup>5</sup>, женама спремним да се одрекну свог идентитета да би сарађивале са нацистима. Мотив двојности се везује и за лик Егона Албрехта. Наиме,

<sup>4</sup>При томе Виктор мисли на своју венчану жену Јелену Сајферт, „коју је годинама волео и која га је све донедавна чинила примером несреће за цео град” (90).

<sup>5</sup>„Жеља да и сама пође у Немачку, дотле нејасна, скоро – раштркана по њој, сада се наједном згрудвала у *одлуку да оде*. Била је спремна и на фабрику. Сигурна у себе, знала је да се у њој неће дуго задржати” (300, наше подвлачење).

постојао је један, који се одвојио од породице и живео и радио у Палестини („копао је под небом избледелим од сунца, садио, сејао и заливао на пољопривредном добру близу Хаифе, знојио се, био увек преплануо и око очију има танке, као жилетом усечене боре, које су се виделе тек када би ушао у хлад и престао да се мршти од светлости – биле су беле. На длановима је имао жуљеве, у почетку црвене и кржаве, касније неприметне за око али заувек отврдле” (29)), и други, који је опстајавао још само у успоменама оца, мајке и некадашње веренице, отпоран на проток времена и смену догађаја и, као такав, „истинитији од истине, тврђи од ње”. Пажљивом читаоцу неће промаћи ни сугестивни детаљ, наочаре, које су од Еле Цвајг, доцније удате за адвоката Арона Баруха, чиниле *двојно биће*. Када их не би носила, деловала је мужу „толико *беспомоћна и млада, изгубљена и ничија*, да му је долазила жеља да је пробуди и да је због нечег, за шта ни сам није знао шта је, почне тешити” (308, наше подвлачење).

Током окупације, Јелена Сајферт радом у уређењу администрације Културбунда<sup>6</sup> и организовањем курса лепог одевања доживљава афирмацију и изграђује нови, целовит идентитет. Она се најпре одриче властитог словенског порекла ради фанатичног служења Немцима, потом бива потпуно прихваћена, чак призната и, коначно, равноправна са истима, што јој је било изразито важно и чинило је срећном. Дочекавши да све баријере између ње и народа коме је удајом припала буду уклоњене, јунакиња се осећала као „своја међу својима”, што се испољавало и на њеном физичком изгледу: „Зато је њено лице, упропашћено годинама, које као да су се после мужевљеве смрти одједном сабрале и пожуриле да надокнаде своје мировање, поново, само за тренутак, постало лепо као некада” (233). Јеленин чудесни преображај током рата најбоље је симболички дочаран преко рођенданске честитке чију је садржину сама осмислила за немачке војнике. Из написаних редова избијало је више усхићења и борбене страсти него што би из пера рођених Немаца: „’Јуначе’ – обраћала се честитка војнику. ’Данас, када се немачки народ бори за остварење својих великих идеала, ми, Твоји сународници и суседи, сећамо се Твог рођендана и желимо Ти много среће и успеха у Твом ратном прегалаштву. Ми ћемо овде такође дати све за ствар за коју Ти и Твоји другови ратујете. Хаил Хитлер!’” (198).

Захваљујући курсу лепог одевања, Јелена је успела да оствари многа познанства у Терезијенталу и постане узор многим фолксдојчеркама. Суграђанке које су је раније мрзеле, сада су је поздрављале, уважавале,

<sup>6</sup> „Културбунд је у много чему био и помагач власти, а у понечем – и сама власт” (198).

„понекад је заустављале да је питају за савет или за мишљење о новој хаљини” (211). Она се такође од провокативне, распусне супруге честитог Виктора Сајферта, трансформише у брижну, породичну жену, препуну поштовања и љубави према свом подстанару Оту Кличкеу. Иако су је Новопаланчани сматрали љубавницом гестаповца (уз напомену приповедача да „на своју срећу... то није имала од кога да чује”), Јелена је у њему видела само човека са којим може пријатно да разговара, некаквог млађег брата и згражала се при помисли на телесни контакт са њим.

Најимпресивнија међу епизодама са Јеленом Сајферт је епизода у којој је отац ухапшеног студента Стевана Ковачева моли да својим угледом и блискошћу са шефом Гестапоа издејствује помиловање његовог сина и избављење из тамнице. Јелена је енергично одбила да помогне, уз образложење да „велики Немачки Рајх не кажњава невинне [...] а за криве ја не могу заложити своју реч. Жалим” (233). Њену бестидну и неосетљиву природу, осведочену толико пута у роману, која је код суграђана изазивала презир, још једанпут ће потцртати коментар приповедача: „Суграђани су Јелену раније само презирали. Сада су је и мрзели” (233).

Док Јелена од несталне жене, склоне нагонском општењу са мушкарцима, доживљава радикални преображај, неколики женски ликови, пак, постају блуднице. Грета Тајбл је током рата ступила у љубавну везу са Едијем Сајфертом, вођом „Хитлерјугенда”, чиме се показала спремном да „Рајху служи и телом”. Упркос прекорима родитеља, због свога опредељења се ни мало није стидела нити осећала кривом. Франц Тајбл и његова супруга Вилма су овакав поступак доживели као фатални ударац судбине, онај који прети да неповратно уништи њихову идиличну породичну заједницу, већ битно измењену Францовим положајем окупацијског комесара: „Мајстор Франц је *ћутке гледао* своје шаке на столу, док су се у њему ломили светови. Његова жена је *јецала*. [...] Мајстор Франц тога дана није отишао на посао. Остао је у спаваћој соби, лежећи обучен на кревету, до вечери” (306, наше подвлачење). Францово искрено, дубоко и безрезервно поверење у породицу, а потом разочарање баш у тој, најинтимнијој и најрањивијој сфери, кореспондира са ставом Журајичиног кума који је посредован на једном месту у роману: „’Није човек у породици, Богдане’ [...]. ’Тако сви мисле, али није тако. Породица је – у њему! Па кад те *изнутра* уједе, онда знаш да те је ујело!’” (131, наше подвлачење).

Пођемо ли корак даље, запазићемо да је Офелија Блануша нарочиту корист имала од тога што су Немци затворили јавну кућу у периоду окупације, тако да је радила све мање, а зарађивала више него икад. Издржавала је одавно растурену породицу („Свађе у кући готово нису престајале. Тако

је било одувек у породици Блануша. Сестре се међусобно нису трпеле, мајка [алкохоличар – М. К.] није трпела њих, све три су потцењивале Давида, а он се њих прибојавао и – стидео” (168)) задовољавајући немачке војнике који су јој услуге надокнађивали новцем, намирницама или одећом: „Белопута, светлокоса, мирна, *налик на велику, топлу краву*, она је око себе увек имала чопор немачких војника. Подсећала их је на девојке њиховог завичаја, па и на сам завичај” (258, наше подвлачење).

Писац све време, видимо, показује да је његов циљ везан више за представљање моралних и психолошких преображаја јунака, него за приказивање ратних ужаса са фронта и/или физичких страдања, па ипак, спорадично наилазимо на изузетно успеле и упечатљиве ратне сцене, међу којима се издваја стрељање педесет сељака и паљење једног сеоцета, у знак одмазде за рањавање представника хилтеровске „нове стварности” Едија Сајферта. Поповић је нарочиту пажњу поклонио призору у којем војници лишавају живота старца који је напао младог Сајферта, сцени „позоришнијој од самог позоришта”, у којој су сви учесници истовремено били глумци и гледаоци. Старац, међутим, „није начинио ништа недостојно *своје* улоге, [...] није исплазио језик онима који га убијају, није им окренуо леђа, није кренуо на пушке, није опсовао, није чак ни плуноу. Учинио је само оно што и сви пре и после њега – згрчио се мало у очекивању ударца и у смешном настојању тела да се начини непробојним и постао сличан на кострешеној птици” (285, курзив је ауторов, подвлачење је наше). Интересантно је, потом, да аутор уграђује у приповедно становиште вредновање новог света и доба у коме се живот третира као „нешто сасвим једноставно, готово предмет, а одузимао се без икаквог размишљања о том чину” (285).

У том и таквом свету, обесмишљен и понижавајући положај Јевреја симболично је представљен сценом колективног, готово ритуалног чишћења општинског трга. Понижење се, додуше, „није састојало у самом послу, већ у принуди на њега и у месту вршења” (153). Захваљујући расправи између вође „Хитлерјугенда” и кустоса локалног музеја Николе Петровачког о томе да ли је легитимно поздрављати комшије Јевреје приликом проласка градским тргом, читалац долази у прилику да у сасвим сажетом облику сагледа судбину житеља вишенационалне Нове Паланке: „Окупационе власти нису нас обавестиле кога не смемо поздрављати. А ако и када нас обавесте, опет ће моја ствар бити кога поздрављам, а не ваша, млади господине Сајферте. У том случају *ја ћу сам одлучити вреди ли чувати главу која није власна да управља својим сопственим шиширом!*” (157, наше подвлачење). За разлику од Петровачког, који изражава

бунт према обесним окупаторским правилима, геометар Леонтјев сасвим експлицитно испољава мржњу према сународницима Јеврејима. Па ипак, он није сагласан са њиховим унижавањем: „... Извините, но ја должен бил рећи. Мрзим Жидов. Но ја ње сагласен – сада је сасвим прешао на руски – с униженијем људеј! Решитељно несагласен! Убеј, но ње унижај!” (157).

Суровост рата врхуни у потресној сцени ноћног скупљања и одвођења Јевреја, сцени у којој је породица Барухових узета као парадигма колективног страдања тог народа. У тој прилици се мајстор-приповедач оглашава једним, бар на први поглед, аукторијалним коментаром, међутим, битно модификованим јер је, сасвим оправдано, прешао са спољашње на *унутрашњу тачку гледишта* желећи да нам детаљније предочи садржаје емотивног и психолошког проживљавања Арона Баруха, које се овако описује: „Арон Барух никада није тако говорио ни са женом ни са било ким другим. Али сада је невидљивим длановима речи гурао од себе оно што је хтело да уђе и својим гневом и одлучношћу покушавао је да сутрашњи дан примора да буде с њима овде, а не негде другде” (315). Упркос напорима да се одупре злу и да његово разорно дејство одложи, дошао је тренутак када је Барух морао да прими и последњи, страхотни ударац судбине, те је „четвороношке, журно као *престрашена животињица*, [...] шмугнуо у мрак камиона” (317, наше подвлачење), који је те кобне ноћи многе јеврејске породице отпратио у концентрациони логор, у смрт.

Треба истаћи да се историјска збивања у роману вреднују са тачке гледишта Леополда Вајса, „доктора правних наука и теоретичара права европског гласа, поноса Јевреја и не-Јевреја Нове Паланке” (34–35), несумњиво интелектуално повлашћеног јунака, у чијим исказима, између осталих, Хитлер, мада негативна личност, добија посебно осветљење: „Он је појава каквих је било у историји и биће их сигурно још. Размере ту не играју улогу, чак ни размере нанетог зла. Мислим да је Хитлер, као и многи диктатори и освајачи, пре свега – *идеалиста*. [...] Несрећа је, господо, у томе што је, опет као и сви диктатори, *нестрпљив*. Та журба је од многих меких, сентименталних идеалиста направила главосече. Њима остварење идеала треба – одмах!... [...] Ја бих чак рекао да се у сваком таквом бићу човечанства крије по један мек идеалиста, чија је полазна идеја сасвим племенита” (220, курзив је наш).

Док поједини ликови окупљени у дому књижара Коена покушавају да оправдају немачке освајачке походе и слепо служење нацизму релативизују препознајући у Немцима потомке племенитих Гетеа и Шуберта, докле доктор Вајс, мада Јеврејин и, самим тим, жртва нацизма, најречитије проговара о тобожњој расној супериорности Немаца и њиховом готово

зверском понашању према људима у метежу окупације. У докторовим речима које, парадоксално, изражавају забринутост за тиране, препознаје се доживљај рата као разорне ирационалне силе која човека морално деформише и отвара у њему до тада непознате дубине подсвесног: „Мислим да ће овај сан о вишој раси помоћи Немцима да некако преживе када изгубе рат. Мање ће патити због несрећа које су нанели и које ће још нанети човечанству. Било би им страшно да је све то урађено при чистој свести. С тим се не би могло живети после рата. Овако – учињено је у несвесном стању, у сну” (219, наше подвлачење).

Из свега што смо претходно размотрили, ваљало би закључити да је Поповићев роман у *основи* написан у реалистичком маниру. И поред тога, запажају се многи елементи који указују на модерност његовог приповедања. Као што је већ истакнуто, аутор *Судбина* често демонстрира поступак за чије именовање у критичкој литератури налазимо термин „редукција на банално(ст)”<sup>7</sup>. Ради се заправо о пишчевом настојању да тривијално (баналне ситуације, ситне бриге, свакодневни послови...) учини достојним и вредним објектом своје наратије. То се посебно добро види на примерима партија посвећеним Журајичином цепању дрва у XIII поглављу, Сајфертовом пресвлачењу столица у „двојци”, ложи биоскопа „Колосеум” у VII одељку, мешењу теста удовице Кате у X фрагменту и др., које се често одвијају истовремено са изузетно важним сценама.

Чврста повезаност димензије времена са димензијом простора доста је очигледна у *Судбинама* и за такав поступак може се навести већи број примера. Осмотримо на тренутак слику доратног, раскошног, а потом испражњеног магацина Јеврејина Албрехта. Поповић је свог јунака, мајстор Франца, обдарио тананим опажањем некадашњег радног места и промена које су у њему настале, а нарочит значај придаје се изузетно развијеном чулу мириса:

Заиста је све било на месту. Али мајстор Франц се није варао. Нешто у радионици је недостајало. Био је то њен мирис, онај *мирис по коме би је он разликовао од сваког другог места на свету*. Он је и сада био ту, заувек упијен у зидове радионице и у све што се налазило у њој, само *није био више исти* – јачина и међусобни однос његових саставних делова променили су се. Мириси туткала, политуре и дрвета, необнављани радом, избледели су, остали су само као *одјек некадашњег живота радионице*, а мирис прашине не појачавши се нимало [...], избио је у први ред, бојећи радионицу сетом (183, наше подвлачење).

<sup>7</sup> Видети о томе: Radoman Kordić, „Redukcija na banalno”, у: *Polja, mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 33, br. 337, Novi Sad, 1987, 123–125.

У погледу саображености промене времена са променом простора, индикативна је сцена последње, опроштајне шетње Едија Сајферта улицама његовог детињства. Окупација је „својим штапићем зле виле” дотакла и посластичарницу и опустошила је до непрепознатљивости: „Стаклене тезге, некада права изложба колача, биле су празне. Само на једној стајало је неколико дебелих ћасица с млевеним житом” (325).

А да је писцу необично стало до приказивања простора и промена које се не само у њему, већ и *на* њему могу детектовати, показује опис високог лирског и симболичког набоја, опис старе куће удовице Кате, са којом је Журајица невенчано живео неко време:

Кућа је изгледала као вршњакиња вечности. Била је трошна, али неподерива. У њој је све било накривљено, али је све стајало, све је било на издисају, а ништа није издисало. Она је примила и испратила покољења удовичиних предака, видела многе породичне радости и многе туге и *страшно много обичних дана*. Знала је не једну прву брачну ноћ и не једну прву брачну свађу. [...] Ту су се ломиле чеснице, певали тропари и гореле на славама свеће [...]. Ту су, на великом столу у соби са улице, мртви проводили своју последњу ноћ у кући, уз подрхтавање кандила и шушкетање старица.

Стара и мудра, кућа је знала да је све то, па чак и смрт, живот. Зато је стајала не трудећи се да се одржи, али и не журећи да нестане, *поспана*, имуна на године и помало *зачарана* (103, курзив је наш).

Чести *коментари*, расути дуж читавог романа, који прате причу и „понекад теже да прерасту у есејистички ескурс” (Штанцл 1987: 36), такође су једно од обележја модерности Поповићевог наративног поступка. Служећи се улогом аукторијалног приповедача, он ће нам, рецимо, у невеликом броју заграда осветлити *с т в а р н е* побуде конобарице „Златног рога” Емилије Блануше према господину Виктору Сајферту, који је једне ноћи, пијан, резигниран и сâм, бежећи од сурове стварности, нашао уточиште у кафани у којој је она служила:

Ја сам се баш спремила да кренем – рекла је. Данас завршавамо посао у десет. (То није било тачно. У десет се кафана затварала заиста, али пре пола дванаест нико није могао отићи. Требало је све уредити за сутра.) Ако идете кроз Доњи град, пошла бих са вама. (Сасвим добро је знала где он [Виктор Сајферт – М. К.] станује, као и да са овог места може још једино поћи у Горњи град, где такав господин сигурно нема шта да тражи ни дању.) Не волим сама да идем ноћу тако касно... (Ово је већ била чиста неистина. Емилија се није плашила ни мрака ни било кога из мрака а десет сати је за њу било – рано.) (88–89).

Пођемо ли даље, уочићемо да је познанство Виктора Сајферта са Емилијом, која је већ била закорачила у „најстарији занат на свету” и, услед тога, постала жртва схватања „да су сви мушкарци исти и увек



исти и да увек желе исту ствар”, надахнуло приповедача да проговори о професионалним деформацијама:

Тако лекари, келнери, полицајци, људи од власти [...] сви заједно виде у човеку и човечанству само једну од многих његових црта и сви, свако са становишта своје професије, осећају благонаклону надмоћност над тако једноставним човеком и човечанством.

Та црта је – дрхтавост.

Човек дрхти од потребе за пићем, од жеље за женом, од жеље да се додвори, од страха да ће бити кажњен, од страха пред болешћу и смрћу, зависно од тога пред чим је беспомоћан, али – дрхти. Међутим, сама та чињеница ипак не даје права на стварање теорије о свим истим људима, јер би у том случају и усијана пећ могла поставити теорију да су разбојник, песник, новорођенче, математичар и чобанин који негде ван света чува своје стадо и помало живи са својом магарicom – сви исти, пошто се сви трзају када је дотакну (93–94, пишчев курзив).

Из наведеног одломка, који је индикативан, може се закључити да је пејзаж у Поповићевом приповедању неретко оквир, односно амбијент у коме ће се одиграти радња: „Дан је био јасан, као изливен од стакла. Ваздух је био густ од хладноће и метално звонак. Алуминијумски бело, ледено сунце примрзло је уз мртво небо” (284, наше подвлачење). У том и таквом амбијенту, препуном злокобних наговештаја, стрељаће немачки војници педесет сељака да би осветили рану Едуарда Сајферта. Исто тако, пусти пијачни трг обасјан месечином само је ефектна сценографија у којој је представљена епизода „гротескно-нежног зближавања” (Јеремић 1998: XXVII) шефа Гестапоа и Јелене Сајферт: „Месечина је превукла свет својом белином. Све чега се дотакла претворило се у бели камен. И кровови су били камен, и зидови кућа су били камен, и улице су биле камен. [...] Пијаца [...] била је такође окамењена. Дрвене тезге, дању само тезге, биле су сада свечани редови саркофага на млечној месечини” (199–200, наше подвлачење).

Лирски квалитет Поповићевог романа могуће је уочити у иначе веома честим дескриптивним партијама: „Небо је било плаво и смирено. Понеки бели, пенушави облачић служио је само као његов украс, скоро – брош. Трава је била јасно зелена. Њен живот је био мирисан и сочан. Стари јабланови [...] шапутали су небу своју тајаствену и вечиту причу. [...] Далеки Дунав био је сав од сребра” (73).

Да бисмо нарочито илустровали модерни сензибилитет овог писца, задржимо се детаљније на једном од необично важних места у роману *Судбине!* Реч је о сцени у којој Александар Албрехт, несрећан због синовљевог одласка у туђину<sup>8</sup>, беспомоћан, издвојен, макар и на кратко, с прозора

<sup>8</sup> Када му је син отишао у Палестину, Албрехт „се понашао као човек који је задобио тешку и дубоку рану, толико страшну да би му сам поглед на њу одузео сву преосталу, драго-

посматра башту и, у исто време, послушкује разговор који се води између његове жене и несуђене веренице његовог сина у кухињи. Опис баште испуњене цвећем и мини-опис гипсаног патуљка као средишње фигуре у њој сасвим је у сагласности са психичким и емотивним проживљавањем Александра Албрехта у датом тренутку. При томе се у доживљају лика мрак, тамно и готово сабласно контрастира са позитивно вреднованим светлим, шареним и веселим. Преломљен у јунаковој субјективној оптици, патуљак постаје бескрајно умањен, губи јасне обресе и претвара се у једва видљиву силуету, безмало стопљену са црнилом ноћи, а нешто што се налази на његовим леђима, неодређено идентификовано, као да постаје све веће. Отуда се патуљак препознаје као симбол човека немилосрдно притиснутог различитим недаћама које премашују меру његових снага и, по свему судећи, симболички наговештај свих патњи овога јунака које ће нам се постепено обелодањивати:

Дању је он [патуљак – М. К.] био шарен и весео. Имао је плав капут, жуте пумперице до испод колена, беле чарапе и црвену, шиљасту капу, а на леђима *корпу*. Из ње се дизало брдашце веселих јабука, јако жутих и јако црвених.

Ноћу се боје нису виделе. Патуљак је био само силуета, још црња од мрака, са нечим немилосрдно великим на леђима. То је могла бити или *огромна грба* или *претежак товар*. Било шта било – премашало је његову снагу и било веће од њега (37–38, курзив је наш).

Нагласили смо већ да је разликовање спољашње од унутрашње тачке гледишта важно за тумачење аргументованих делова текста, нарочито тематски усмерених (за разлику од поузданих ауторских коментара реалистичног романа XIX века, глас у Поповићевим коментарима проговара „изнутра”, те они представљају највећи степен „саживљености” аутора са јунаком и његовом тачком гледишта), а сада видимо да је у истој мери, ако не и у већој, важно за описе. Може се стога рећи да управо опсежни опис баште, приказан из Албрехтове видне и психолошке перспективе (в. Арон Барух и ноћно скупљање Јевреја), иде у прилог учењу савремених наратолога по коме *инстанца која приповеда* има другачији статус од *инстанце која види*, и не мора бити подударна са њом, или, сасвим поједностављено, за свестраније и прецизније тумачење наведеног и њему сличних описа, неопходно је уважити разлику између онога *ко види* и онога *ко казује* (Бал 2000: 124–125), што је, истини за вољу, најбољи показатељ комплексности и, на први поглед скривене, модерности овога романа.

---

цену снагу, чији ниједан делић не сме утрошити на ужасавање од ране ако хоће да је преживи или да живи некако и с њом” (37).

## ЛИТЕРАТУРА

Поповић 2005: М. Поповић, *Судбине*, Београд: Завод за уџбенике [НИН OFF].

Бал 2000: М. Bal, *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*, Београд: Narodna knjiga / Alfa.

Екмечић 2013: Л. Екмечић, Приповедачки поступак у роману Судбине Мирослава Поповића, у: *Наш траг, часопис за књижевност, уметност и културу*, XX/1–2, Велика Плана, 325–335.

Јерemiћ 1998: Љ. Јерemiћ, Мирослав Поповић – Трагични класик српске књижевности, предговор у: М. Поповић, *Судбине*, Београд: СКЗ, VII–XXX.

Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, Београд: Službeni glasnik.

Радоњић 2003: Г. Радоњић, Вијенац приповједака, Београд: Просвета.

Ристић 2012: А. Ристић, Индивидуално у миру, колективно у рату. Идентитет у Судбинама Мирослава Поповића, у: *Филологија и универзитет* (ур. Б. Димитријевић), Ниш: Филозофски факултет, 528–539.

Стипчевић 2000: С. Стипчевић, Развијање теме и композиција романа Судбине Мирослава Поповића, у: *Развој прозних врста у српској књижевности*, књ. 29/2, Београд: МСЦ, 319–325.

Успенски 1979: В. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Београд: Nolit.

Штанцл 1987: Ф. Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Milica M. Kecojević

NARRATIVE FEATURES IN THE NOVEL SUDBINE BY  
MIROSLAV POPOVIĆ

Summary

This paper analyses Miroslav Popović's novel *Sudbine* (1984) with a special emphasis on the composition and narrative strategies. Although this novel was basically written in realistic manner („auktoriale erzählsituation”), the analysis of descriptive and argument parts of the text, i.e. various types of author's intrusions pointed to the complexity and modernity of Popović's narration mode which is hidden at first glance.

**Key words:** Miroslav Popović, novel, composition, contrast, narrative procedure, author's intrusion, lyricalisation, symbolisation.