

Јелена Вељковић Мекић*, Висока школа струковних студија за
образовање васпитача, Пирот

Jelena Veljkovic Mekic, College of Professional Studies for Pre-school
Teachers, Pirot

ТУМАЧЕЊЕ ПРИПОВЕДНЕ ПРОЗЕ МИЛОРАДА ЋИРИЋА¹

INTERPRETATION OF NARRATIVE PROSE OF MILORAD CIRIC

Сажетак: Циљ истраживања јесте да укаже на разноликост тематике, ликова, мотива и приповедних модалитета прозе Милорада Ћирића, да забележи битне одлике и квалитете његових кратких прича, као и да понуди један вид читања који представља покушај пружања одговора на питање читаоца као ко-ствараоца књижевног дискурса. Не нарочито велики број кратких прича, сакупљених у свега две збирке, *Додир с ватром* (1991) и *Тунел* (1996), илуструје богатство уметничког надахнућа и снагу уметничке речи која носи печат живог и верног приповедања. Његове приче не одударају од онога што представља дух времена у којем су писане, те се у њима лако запажају неке од основних одлика новелистичког жанра с друге половине XX века: неконвенционалност, фантастика, зачудност, проблематични идентитет, иронија, децентрирања, разноврсне дисоцијације, отворен крај, апорије, што за последицу има мозаичну и разломљену слику света. Песник по вокацији, Ћирић је свој прозни

* vmjelena@yahoo.com

¹ Милорад Ћирић (1943-1994) живео је и радио у Пироту. За живота објавио је две збирке песама, *Тачка ослонца* (1975) и *Поднебље* (1980), и збирку прича *Додир с ватром* (1991), док су збирка песама *Срча у срцу* (1996) и збирка прича *Тунел* (1996) објављене постхумно.

image учинио специфичним по томе што је определио визије које се више слуте но што (могу да) се сазнају. Овакав тип приповедне прозе захтева интуитивног читаоца, којем ће гасио бити само помоћно средство у разумевању наративног дискурса. Полифоне структуре и поливалентност значења његових текстова условљавају различита тумачења и представљају подстицај за рецепцијску игру. Стога ће у раду бити извршена анализа репрезентативних примера Ђурићеве прозе, којом се доказује претходно речено, и то методама теорије приповедања и теорије рецепције, пре свега структуралистичком и семиотичком методом, уз повремено освртање на одређене аспекте психоаналитичких теорија.

Abstract: *The aim of this research is to emphasize the variety of topics, characters, motives and narrative ways of Milorad Ciric prose, to write down important traits and qualities of his short stories, as well as to offer one way of reading which represents an endeavor to give an answer to the reader's question as a co-creator of literary discourse. Not a great number of short stories collected in only two books, Encounters with Fire (1991) and Tunnel (1996) illustrates the wealth of artistic inspiration and strength of artist's words which carries the mark of vivid and trustworthy narration. His stories do not differ from the spirit of time in which they were written and therefore they show the basic characteristics of novel genre in the second part of the 20th century: unconventionality, fiction, amazement, problematic identity, irony, decentralization, various dissociations, open ending, aporias, which results in mosaic and broken picture of the world. Poet by profession, Ciric made his prose image specific in the way that he made the visions which could only be sensed and not known. This type of narrative prose requires intuitive reader whose rational thinking will only be used as a helping device in understanding the narrative discourse. Polyphonic structures and polyvalence of the meaning of his texts lead to different interpretations and represent a stimulus for the game of reception. Therefore, the study will make the analysis of representative examples of Ciric prose, which will prove the aforementioned, by methods of the narration theory and reception theory, first of all by structuralism and semiotic method with occasional analysis of certain aspects of psychoanalytic theories.*

Кључне речи: Милорад Ђурић, Пирот, проза, тумачење, Додури с ватром, Тунел

Key words: Milorad Ciric, Pirot, prose, interpretation, Encounters with Fire, Tunnel

Читајући приче Милорада Ћирића, прво што се запажа јесте разноликост тематике, ликова и мотива, као и приповедних модалитета. Не нарочито велики број кратких прича, сакупљених у свега две збирке, *Додир с ватром* (1991) и *Тунел* (1996), илуструје богатство уметничког надахнућа и изузетну снагу уметничке речи која носи печат живог и верног приповедања. Полифоне структуре и поливалентност значења његових текстова условљавају различита тумачења и представљају подстицај за рецепцијску игру. Циљ истраживања јесте да укаже на битне одлике и квалитете кратких прича Милорада Ћирића, као и да понуди један вид читања који представља покушај пружања одговора на питање читаоца као коствараоца књижевног дискурса. Сходно томе, у раду ћемо тежити да пружимо могуће одговоре на питања: на које квалитативне захтеве кратке приче је Ћирић успешно одговорио, којим се поетичким принципима одликује његов прозни израз и да ли Ћирићу верујемо као приповедачу, односно, да ли је његова реч убедљива за читаоца.

Већ код Чехова налазимо став да је у краткој причи боље рећи мање него сувише. Модерни писци кратких прича су само потврдили да су сажетост и фрагментарност основне одлике ове књижевне врсте. У својим причама Ћирић је такође одлучио да никада не говори превише, чиме је профилисао свој књижевни стил као изразито језгровит и сажет. Догађаје он испреда пратећи једну приповедну нит, која се расплиће или заплиће око једног од ликова из приче, често оцртану из перспективе тог лика, без непотребних епизода и дигресија, творећи на тај начин јединствену и кохерентну структуру. Ћирићева фрагментарност огледа се, пре свега, у разноврсним исечцима из свакодневног живота, с тим што је фокус најчешће на неким догађајима од суштинске важности за јунака приче. Његове приче не одударају од онога што представља дух времена у којем су писане, те се у њима лако запажају неке од основних одлика новелистичког жанра с друге половине XX века: неконвенционалност, фантастика, зачудност, проблематични идентитет, иронија, децентрарања, разноврсне дисоцијације, отворен крај, апорије, што за последицу има мозаичну и разломљену слику света. Песник по вокацији, Ћирић је свој прозни *image* учинио специфичним по томе што је определио визије које се више слуте но што (могу да) се сазнају. Овакав тип приповедне прозе захтева интуитивног читаоца, којем ће *racio* бити само помоћно средство у разумевању наративног дискурса. Ћирићеве приче нису информативне, нити су писане у циљу прокламовања одређених идеолошких концепција. Стога оне не ангажују мисао у оној мери за коју је потребан неки разложни суд, већ пре сензуалност којом слутимо терет под којим су стваране и исписиване речи, којом препознајемо разноврсне пориве и егзистенцијалне кризе, назиремо

знакове крај пута, и којом читамо да је и немогуће могуће само у спреси са стварним светом. Адекватну илустрацију за претходно речено представља прича „Плафон“ у којој приповедни субјект испреда повест о свом оцу. Прича нас изненађује својом једноставном структуром: очеве халуцинације као потпуни заокрет од дотадашњег уредног живота, дан повратка у нормално стање, очева смрт. Његово изненадно оздрављење ипак се показује само као варка - дан за смирај породице, да би поглед мртваца чврсто управљен у плафон открио превару. Догађај се свео на неколико упечатљивих сцена не из живота једног човека, већ из његове смрти, јер његова смрт *започиње, одиграва се и завршава* његовом загледаношћу у плафон. Тако је у оригиналној визији приповедача смрт добила другачије димензије: од тренутног стања „непостојања” она постаје процес-трајање, обележен и категоријом свесног, будући да је репетитивно спуштање плафона пропраћено страхом, слутњом и сазнањем делатног бића приче да је мртав.

Још једна одлика приповедне прозе која књижевну реч приближава усменом казивању и разговорном стилу јасно се распознаје у Ћирићевим причама. Ејхенбаум (Эйхенбаум) је био схватања да „прави уметник речи носи у себи примитивну али органску снагу живог приповедања” (1970, стр. 244). Код Ћирића се у овом случају изриче двострука похвала, пошто су карактер живе речи понеле и миметичке и дијегетичке² секвенце његових књижевних текстова. Ретко кад Ћирић користи форму дијалога, али када прибегне управном говору, то чини да би извршио дубљу карактеризацију лика и указао било на његов индивидуални језик (карактер језика, стил, локални говор) или да би додатно осветлио став или идеју самог лика. На пример, када у причи „Јорин” истоимени јунак доводи нову младу, његово расположење је посве другачије од оног којим се започиње приповест о њему, али како се и даље руководи искључиво жељом за потомством, обраћа се мајци поводом прве жене речима: „— Илинку не терај; ако се врати. Нека и она овде има свој дом. Наша кућа мора бити пуна сас децу или је неће бити, кад вам ја кажем!” (1991, стр. 29). Чак и у описима Ћирић задржава одлике живог усменог приповедања. Ево како описује Јорина на почетку приповетке:

„Најстарији брат. Најжестокији и најснажнији. Шта све може мишицама и зубима, мајко мила! Да понесе на леђима два цака

² Женет (Genette) разликује „приповедање догађаја” од „приповедања речи”, што је у вези са његовим разликовањем мимезе, у којој је остварена максимална засићеност информацијама са минималним учешћем информатора, од дијегезе, у којој се примећује обрнути случај. Појединости било које врсте, тј. све врсте дескрипције, које Женет означава термином „контролорима мимезе”, негативно су оцењене у његовој наративној теорији. (Bal, 1995, стр. 71-81)

јечма и Милтановог цукца, одозго. Или да подигне, у зубима, сто и столицу. Да загризе жезло, попустило би. Камоли лим, најтврђи орах, чекрк. Може и још много тога само ако му се прохте, у срцби или радости, понајвише у инату: за опкладу, попио је литар громоваче, на искап, рецимо..." (стр. 26)

Ћирић мудро конструише приповедни модул који подразумева говорника и саговорника, било присутног у тексту, било имагинарног (комуникатора — сабеседника или комуниканта — пасивног учесника у дијалогу, тј. слушаоца) и тиме постиже да илузија приповедања буде још вернија.

У причама из збирки *Додири с ватром* и *Тунел*, лако је уочљива разноврсност, али и упечатљивост ликова. Сходно поетици кратке приче, ликови из његових прича нису комплексни карактери. Они су најчешће учесници и истовремено тумачи приповедних догађаја. Тачка гледишта са које се приповеда је најчешће тачка гледишта једног од актера приповедног света, ређе тачка гледишта непристрасног приповедача. Због тога су готово све приче обојене различитим нијансама са печатом индивидуалног обележја онога кроз чији се говор (свест) нама предочавају догађаји из приче. Лотман образлаже поделу ликова на статичне и динамичне³, а указује и на могућност дистинкције у особини која се тиче изменљивости / неизменљивости. У Ћирићевим причама сагледавамо ликове кроз први начин разликовања, док се у другом случају примећује да су готово сви ликови неподложни променама и преображењима. Поред ликова који недвосмислено указују на скученост (чак бесадржајност) и коначност човековог живљења, што је случај у причама „Мала, чкиљава светлост” и „Торба”, неке Ћирићеве приче настањују праве *personae dramatis*. Управљени ка одређеним циљевима и вођени јаким страстима јунаци овог типа креирају ситуације у којима утичу на друге ликове и битно мењају њихове улоге у причи, те би се могло рећи да имамо поделу на ликове који делају и на оне који трпе њихов утицај, нпр. лако се да уочити оштра дистинкција у динамици између Јорина и његове мајке, али и Јорина и свих осталих ликова из приче („Јорин”), или између Ане и њеног мужа („Убићу Ану”). Када имамо на уму драмски књижевни род, уобичајено је да лик који није елоквентан не може бити *persona dramatis*. Међутим, да ли је и у Ћирићевим причама тако? Како објаснити случај да је лик мајке („Мајка Јована”) која одбија да говори, а тиме и да саопштава своје биће, и даље динамичан лик? Ћирић жељено дејство постиже увођењем

³ Лотман (Лотман) разлику између статичне и динамичне личности формулише на следећи начин: „Статичне се потчињавају структури основног, несижејног типа... Динамична личност је лице које има право да пресече границу.” (Lotman, 1976, стр. 309)

поузданог сведока – сина, из чије ће перспективе бити испредани сви догађаји из приче, те је и сам опис мајке, захваљујући овом приповедном модулу, динамичан, емотивно обојен и веран. Сличан случај је и са госпођом Тоде у причи „Феминисткиња”, која се ничим не открива директно, јер све што о њој сазнајемо појмимо кроз туђ говор и виђење. Парадоксално, позицију динамичног лика она заузима управо својим одсуством, негирањем и непостојањем у делатном свету приче, јер једино тиме може постати предмет приповедања и „испредања приче” у причи. Њен двоструко фиктивни лик постаје динамичан истовременим кретањем на две семиотичке осе, где се схвата као знак који једнако валидно обитава у различитим нивоима приче.

Нарочито занимљиви за тумачење су Ћирићеве ликови жена: Симона („Симона”) која после комичне повести о покушају склапања брака са потпуно неподесним партнером постаје „вундеркинд, потом манекен, љубавница морепловца Бруса, коначно новинар...” (1991, стр. 54), Јована („Мајка Јована”) која без познатог узрока губи способност говорења или вероватније својевољно прихвата завет на ћутање, не запостављајући потребе своје деце, Андријана („Записи једног шепавца”) која се обнажује без икаквог устезања и срама наред канцеларије, Микица („Микица”) која својом виталношћу, лакоћом и јаком сексуалном енергијом плени и осваја мушки свет приче, Нита („Изабраница”) која пркоси болести и смрти хедонистичким поривима и жељом за богатим породичним животом итд. Антић запажа да посебно место у збирци *Додири с ватром* заузимају приче „Убићу Ану” и „Симона” „као минуциозно исписани инвентари женске хировитости, која извире из саме њихове природе” (1996, стр. 120). Поред најразличитијих женских ликова, Ћирићев приповедни свет настањују ликови свих узрасних доби: у најмањој мери присутна су деца, има адолесцената који трагају за првим љубавима и понајвише одраслих особа са својим пословним обавезама, причама, проблемима и опсесијама. Главни ликови су неретко приказани као особењаци и опсесионари, којима руководи једна идеја, једна страст и потреба. Из тог разлога, није нимало зачуђујуће што све њих, у већој или мањој мери, без обзира на степен њихове друштвене и породичне интегрисаности, карактерише изразито субјективистичко становиште. Оно што се може схватити као доминанта Ћирићеве приче јесте осамљеност и изолованост ликова, са варијацијама узрока, које се крећу између друштвеног одбацивања до самоиницијативног повлачења у себе.

Богатство човековог емотивног и доживљајног света, разноврсност и обиље животних ситуација, не дозвољавају Ћирићу да на проблем човековог битка гледа једнодимензионално, због чега

у његовом прозном опусу налазимо како песимистичке тако и позитивне и ведре визије света. Срећа је за Ћирића релативна и променљива категорија, и иако изразито индивидуалистичка умногоме зависи од задовољавајућег сусретања са *другим*. У причама „Чудновати извор”, „Изабраница” и „Микица” сексуални чин не води само ка краткотрајном задовољењу нагона и инстинкта, већ ка дубљој испуњености због осећања поседовања *другог* или припадања *другом*. Ипак, мали број прича завршава се хепиендом. Чак и када су околности по јунаке из приче на крају повољне, остаје дилема и запитаност над тим срећним околностима. Ћирић вешто избегава сладуњаве, срећне и неубедљиве завршетке, и то остављајући причу донекле незавршеном („Феминисткиња”, „Старудије или кад дође време”, „Госпа”) или сугеришући делањем и говором појединих ликова из приче да слика света из последњег плана приче ипак није коначна и непроменљива („Јорин”). Неколико прича завршава се смрћу једног од главних ликова („Мали”, „Плафон”, „Мајка Јована”, „Мала, чкиљава светлост”, „Ујед”) или доминантним осећајем тескобе због нестајања одређених вредности („И фијакери су умирали”), као и суморном сликом овоземаљског живота који не пружа никакве утехе („Судња земља”, „Земља”). Како више ни сопствени изуми нису поуздани (пример вештачке руке која изневерава и повређује свог творца у ироничној и црнотуморној причи „Рука”) и како ни поглед у будућност не нуди утеху, већ приповедачева визија указује на још већу отуђеност људи сутрашњице (замена људи рачунарском опремом у причи „Тип”), закључује се да је песимистичко становиште у његовим причама чешће и учвршћеније. У Ћирићевој краткој причи готово увек је присутно извесно опасно стање, које може бити опредмећено у потку као смртна опасност, болест, страст, оностраност, те се може закључити да постоје два лајтмотива — рађање и смрт, али их је потребно схватити у ширем смислу. Вишезначност и дуалистичку концепцију поменутих мотива као животних принципа сагледавамо у лику Мајке Јоване која прераста у симбол мајке светице, вишероткиње која је рађајући свој живот завештала деци, али и своју смрт, будући да је издахнула рађајући пред својом децом. Међутим, у Ћирићевој интерпретацији ови мотиви могу добити и другачије димензије, уколико рођење посматрамо као зачетак и изникнуће самосвесне одрасле индивидуе која буђењем сексуалног нагона затвара врата детињству⁴ („Чудноват извор”), и уколико смрт родитеља поимамо као нашу (будућу) смрт („Мајка”). Тиме Ћирић

⁴ Едмунд Лич (Leach), разматрајући одређене обреде прелаза у развојним етапама човека, закључује да „дете мора умрети пре но што ће се родити одрасла особа” (2002, стр. 118) и то симболично умирање детета доводи у везу са буђењем телесних порива.

открива парадоксалну природу живота — да човек више пута умире и да се више пута рађа, као и да су „додир ватре“⁵ тренуци који чине живот вредним живљења.

Оно што се засигурно може истаћи као квалитет Ћирићевих прича јесте то што оне покрећу различите нивое читања и тумачења. Понекад се Ћирић поиграва са својим имагинарним иманентним читаоцем стављајући га пред загонетку читања. На пример, прича „Чудновати извор“ покреће питање граничних жанрова и условљава рецепцијску дилему - да ли ћемо ову причу читати као бајку, као предање или као интимну исповест (не)стварног догађаја. Сличности са бајком се лако дају уочити: нешто поремети јунакињу или бива ускраћена за нешто у свету реалија и зато је потребно да посети чудновато место и савлада процес иницијације, да би се, задобивши тражено, вратила у свет стварности и наставила да живи квалитетнијим животом. И код Ејхенбаума, који примећује да је бајка увек импровизација и да њен сиже представља појединачне случајеве, изналазимо везу приповедне структуре са бајком. Ипак, одређене битне одлике класичне бајке, као што су одсуство дубље карактеризације ликова којима је онемогућено да сами говоре о својим побудама и тежњама и сублимисан приказ њихових стања, не налазимо у Ћирићевој причи. Док је за бајке карактеристично безлично приповедање, прича „Чудновати извор“ написана је као исповест у првом лицу. Приповедни субјект је слепа девојка којој ђаво открива тајну како може да поврати вид. С друге стране, равноправно постојање паралелних светова, овоземаљског и оностраног, и коегзистирање човека и фантастичних бића приближава ову причу предању. Саобраћање са Ђаволом и обраћање Богу једновремено је и готово истоветно, али се разликује смер којим се креће комуникацијски ток: молитве су управљене ка Богу, док се Ђаволове инструкције слушају без поговора, јер он је, за разлику од Бога, тај који пружа жељено. У приповедном субјекту

⁵ Антић (1996) бележи Ћирићеву замерку издавачу што је његов првобитни наслов за збирку прича *Додир ватре* преиначио у *Додир с ватром* и тиме начинио велику семантичку грешку (стр. 119). Чини се да је жељени наслов аутора бременитији смислом и да више указује на „животност“ ватре, способне да опече, али и да милује. Символика ватре је у свим културама снажна и најчешће се везује за најбитније етапе човековог живота - рађање и смрт. У ритуалу, али и у хришћанском миту, ватра је прочишћавајући елемент. За ватру се везују и јаке, често опречне емоције: мржња и агресија, с једне стране, али и љубав, светлост, заштита, с друге; приписују јој се и разне мистичне моћи: стваралачка, заштитничка, лековита, преображајна итд. И у Ћирићевој интерпретацији ватра постаје симбол амбивалентних стања: она буди страсти, опстаје у љубави, али је истовремено и знак за опасност, болест, смрт. Ипак, пре свега, Ћирићева ватра јесте похвала „недодирљивој лепоти нестајања“, стваралачкој и рушилачкој (уметничкој) игри.

не постоје опречности – вера у Бога подразумева постојање Ђавола, те због тога она није разапета између две могућности, нити се поставља питање могућих избора. Потрага за лековитим извором који ће девојци повратити вид може се тумачити као нужан пут откривања своје сексуалности и либида. Уколико вид појмимо у спречи са оним што представља стање свесног (прогледати – постати нечега свестан), прича се може тумачити као неизбежан процес сагледавања и остваривање себе путем *другог*, али не кроз опречност већ кроз сједињавање са њим. Као у класичној бајци где чаробни напиток дејствује тако да се роди љубав на први поглед, тако и неспутавање сексуалне жеље води ка сурету са првим мушкарцем којег јунакиња ове приче угледа. Посебна семантичка нит открива се када размотримо етапе у којима девојка из приче може да види. То су период детињства и период после адолесценције, док су периоди пубертета и адолесценције симболично представљени мраком да би указали на процес сазревања и трагања за собом. За разлику од бајке у којој је сексуална тензија сублимирана у потрази за младом (младожењом) или кроз циљ остварења потомства, Ћирићева прича без маскирања описује страсни сусрет девојке и мушкарца и њену срећу после љубавног чина, те се завршава двоструким тријумфом јунакиње пошто је, повративши вид, у сусретању са *другим*, пронашла себе.

Известан тип аутореференцијалности којим се (раз)открива код за тумачење региструјемо у причи „Мајка”, пошто је сам аутор отворио могућност за едипална тумачења овог текста, али је тиме овакав тип тумачења и (можда намерно) обезвредио. У томе се огледа његова луцидност и ауторефлексивност, могућност критичког сагледавања субјекта текста као делатног бића, али и ауторова моћ у спајању наизглед неспојивих релација фиктивног света и потенцијално рецепцијског тумача. Сиже приче, наизглед веома једноставан и не нарочито зачуђујућ, гради се око два „нестанка”: 1) нестанак оца узрокује убрзано пропадање мајке и запуштање породичног дома и окућнице, 2) нестанак мајке нагони сина, који је уједно и приповедни субјекат, да крене у потрагу за њом, али после извесног времена он оболева и бива смештен у болницу. Прича о пропадању и нестајању свега и свих, као и о неприкосновеној вредности породице, транспарентна је и лако читљива, док се прича о тешкоћама на путу сазнавања сопственог бића чита са маргина. Ћирић нас води између реалности, фантазије и фантазми, између Симболичног, Имагинарног и Реалног (према Лакану), па смо и у случају ове приче донекле у недоумици како да је читамо и тумачимо.

Реално постојеће околности у Ћирићевим причама могу добити зачуђујућ карактер посредством тачке гледишта и

субјективног тумачења „измештеног” књижевног лика („Отац Сидоним”, „Псић”), али и рачунајући на читаочев хоризонт очекивања, тј. донекле оријентисан читаочев импулс ка разобличавању реалних околности под утицајем психотичних и шизофрених одлика јунака, те у процесу деконструкције и разбијању очекиваних читалачких реакција. Тако у причи „Лата Мачор” као да смо припремљени на језиве халуцинације пацова који покушава да поједе изнутрице онемоћалог болесника, али не и на то да је његово постојање реално могуће, па је крај једнако изненађујућ. Аутор се додатно поиграо са својим читаоцем остављајући му трагове, али се кључ за њихово декодирање углавном чита из завршног плана приче: призор закланог пацова испод кревета разобличава иронију из надимка Мачор.

Ослањајући се на ставове Новице Милића о читању, Албахари (2007) бележи нешто што се може употребити да ослика и наш став поводом прича Милорада Ћирића: „неразумевање текста, нечитљивост, подстиче на додатни напор, на додатно читање, јер се боримо са разумевањем текста, што је објашњење зашто писци кратких прича теже парадоксалним поступцима, јер вас управо искакање из очекиваног наводи на ново читање” (стр. 23). Овде је заправо реч о поменутој поливалентности, јер свако ново читање јесте покушај овладавања текстом којим се не може никада у потпуности овладати нити се његова тумачења могу до краја исцрпети.

Последње питање које постављамо у овом раду јесте да ли Ћирићу верујемо као приповедачу, односно, да ли је његова реч убедљива за читаоца. Веселин Марковић (2007) примећује да неки писци траже од својих читалаца да им верују на реч само зато што су ту реч изrekli: „Или ћемо му поверовати на реч, или ће прича бити неуверљива. Ја ипак не желим да писцима верујем на реч, већ желим да ме увере” (стр. 49), и, сходно томе, закључује да нарација која више казује него што описује нарушава вредност приповедне прозе (стр. 50). И Ћирић ће у „Атанасовој чесми” затражити од читалаца да поверују у причу, али ће тај његов захтев бити ироничног карактера будући да речи:

„Немам никакве литерарне претензије осим жеље да истина и порука о једном искуству и срећи и на такав начин, у приповедној форми, крену у свет. Стога, будите немилосрдни према мени као списатељу, али верујте у причу, у њену побуду и потку. Тако учествујете и ви у њој, као актери у исходу човечности и помоћи – да се изгради, на месту једне чесме – читав бањско-туристички комплекс.” (1996, стр. 85) изговара један од ликова приче и то пошто је нарушио веома убедљиво исконструисан приповедни дискурс о чудноватој лековитој води преводећи дотадашњу

комуникацију на квази информативну и „маркетиншку” раван. Колико је за мало пре цитирану секвенцу из текста сасвим јасно да припада књижевном експерименту и приповедној игри, толико не можемо бити сигурни којој семантичкој оси припада последњи пасус-реченица из приче: „Хвала што сте прочитали причу и омогућили јој да живи” (Ћирић, 1996, стр. 85). Постоје два могућа читања ове реченице: уколико је читамо у склопу „маркетиншког” дискурса, она функционише на маргинама приче о причи, те се таквим позиционирањем празни од вишка значења, док је друго читање пуни смислом пошто је сагледавамо као централно место које заокружује целу текстовну структуру са изразитом аутореференцијалном функцијом која се односи самоиронично према аутору, указујући на пресудну улогу читаоца као коствараоца текста.

У даљој наратолошкој анализи покушаћемо да откријемо којим се убеђивачким маневрима служи Ћирић у свом проседеу како би му читалац поверовао. Евидентно је да се његове приче разликују у модалитетима наративног представљања⁶, тј. да приповедач различито одређује степен информација и користи различите нивое фокализације⁷. Најчешћа наратолошка форма Ћирићевих прича јесте приповедање у првом лицу (*Ich-Erzählung*) која причу структурира у правцу фиксне унутрашње фокализације. Догађаје „види” и тумачи једна свест, док се говор других учесника у радњи само повремено подражава у управном говору, што јасно указује на ограничен и контролисан уплив других перспектива. Пошто приповедач предочава једну тачку гледишта и пажљиво врши надзор над сувишним и непотребним информацијама, успешно се ствара утисак верног приповедања. Случај интимних исповести евидентан је у причама „Мали”, „Микица”, „Изабраница”, „Старудије или кад дође време”, „Убићу Ану”, док се

⁶ Женет распознаје два основна модалитета „подешавања наративних информација” - *дистанцу* и *перспективу*. Дистанца се односи на „квантитативно” подешавање информација (колико приповедач каже о свом предмету), док је перспектива „квалитативна” модулација (везује се за „тачку гледишта” из које се сагледавају збивања предочена у роману - да ли приповедач збивања приказује из сопствене, свезнајуће перспективе, или усваја фокус неког од ликова романа). (Марчетић, 2003)

⁷ Термин фокализације уводи Женет у наратологију да би означио рестрикцију поља, тј. селекцију наративних информација у односу према оном што се традиционално назива свезнање. Нефокализовано приповедање је оно које није условљено никаквом рестрикцијом у погледу знања, те приповедач зна више од сваког појединачног лика и од свих њих заједно, док је фокализовано приповедање ограничено на одређену тачку гледишта једног лика, па приповедач региструје само утиске једног субјекта и може да нам саопштава само шта тај субјект види, чује и мисли.

у причама као што су „Мајка Јована”, „Лата Мачор”, „Плафон” и „Јорин” убедљивост постиже поузданим сведоцима који нам предочавају догађаје о другима из своје перспективе, али са изразитом способношћу интуитивног дочаравања унутрашњег света тог другог лика. Приповедачево знање је понекад намерно „ограничено”, као нпр. у причи „Лата Мачор” где се у управном говору једног од ликова битно деформише тачка гледишта приповедача, јер нам открива другачију перспективу од оне која је до тада креирала приповедни свет. Овим приповедним поступком осујећено је све оно у шта је приповедни субјект веровао и на чему је градио приповест, а и успешно је остварен двоструки ефекат изненађења, на нивоу приче и у процесу рецепције. Далеко је ређи случај приповедања у трећем лицу (Er-Form) у Ћирићевим причама, па и када се сусретнемо са наизглед безинтересним приповедачем, убрзо схватимо да он само прати у стопу јунака приче. Акцент је и даље на виђењу догађаја из перспективе једног од ликова, јер приповедач улази донекле у његову свест и одатле конструише приповедни свет. Овакав пример наративног представљања налазимо у причама „Отац Сидоним”, „Мала, чкиљава светлост” и „Торба”, у којима рестрикција знања варира, те је у прве две доступан у извесној мери и увид у унутрашњи живот лика, док је у причи „Торба” рестрикција знања строжа, па се приповедање своди на описивање делатног живота приповедног јунака.

Ћирић подједнако прибегава и посве могућим околностима и догађајима, али их приказује на донекле зачуђујућ начин („Симона”, „Шешир”), и фантастици која је на тај начин уткана у приповедање о реалном да се готово не чини необичном („Необичан догађај”, „Псић”). Тиме је аутор прича поручио да реалије не морају бити и нису од велике важности за креирање приповедног света, који је и при упливу историографских чињеница и даље фикција, да се за смислом, како у књижевности тако и у животу, увек трага, те да је сазнавање истине трајање без коначног одредишта. Дерида (Derrida) је мишљења да „смисао никада није присутан, већ је увек одгођен и расут у различите путање. Следимо ли то кретање »différence« и »dissémination«, сазнаћемо да управо оно није кретање ускраћивања смисла, већ начин његовог конституисања. Смисао постоји само захваљујући том кретању разлике” (Велш, 2000, стр. 153). Ћирић оваплоћује Деридине идеје да „истина” не постоји, односно да не може постојати као целина, већ се увек растиче и расипа и да се разлика конципира као основно догађање. Истина његових јунака често је слична „истини по детету”, не по квалитету, већ према интензитету веровања у њу. Ћирићеве ликови, чак и они којима остали у причи указују на неисправност и неоснованост њихових уверења, не одустају у свом науму доказивања истих. Понекад је

право стање ствари осветљено тек у последњем плану приче, а понекад истина ликова из приче бива обезвређена тек у процесу рецепције текста, у читаочевом проматрању књижевног дискурса. Причом „Феминисткиња” Ћирић је показао колика је моћ маште и уобразиље када је у питању виђење других, с једне стране, док је, с друге стране, указао на поступак којим писац креира своје ликове и догађаје: они често имају упориште у реалном свету, али су уметничким проседеом транспоновани у један другачији свет у којем добијају понекад сасвим другачије облике и одлике. Лик који има свог пандана у стварности не значи да ће бити више успешан но што је то до последње црте измишљен лик. Стварност је често преко мере огољена, једноставна и једнозначна, те се неретко дешава да нас непознанице интензивније узбуђују и привлаче. Интригантна особа, у случају ове приче, не госпођа Тоде, већ (нека) „феминисткиња”, привлачи пажњу, ангажује чула, побуђује мисаоно ангажовање, што резултира низом посве различитих интерпретација. Њу читају, откривају, демистификују знатижељни ликови из приче, али сви они заправо врше упис својих виђења у једну од (не)могућих варијанти њене биографије. Управо у својој несавршености и у својој варијантности Ћирићева истина је веома „вероватна” читаоцима.

Без обзира да ли је Ћирићева прича посве „вероватна” или је јасно да је пишчева имагинација креирала један фантастичан свет, или, пак, да је комбиновањем искуствених елемената са маштом изнедрен један вид несавршеног сурогата за илузију, односно за реалност, ми смо стављени на клизно тле поигравања са нашим хоризонтима очекивања и тиме не можемо увек бити начисто са тим на који начин читати причу. Без обзира на различите могућности читања приче, сасвим је извесно да смо позвани да учествујемо у једној занимљивој игри.

„Књижевни *illusio*, то основно приступање књижевној игри, које заснива веровање у важност или сврху књижевне фикције, услов је, готово увек неприметан, естетског ужитка који је увек, с једне стране, ужитак играња игре, учествовања у фикцији, потпуног слагања са претпоставкама игре; услов је такође и књижевне илузије и ефекта веровања (пре него 'ефекта реалности') коју текст може да створи.” (Бурдије, 2003, 477)

На самом крају, потребно је нагласити да поливалентност Ћирићевих прича не треба искључиво сагледавати у светлу њихове структуралне семантике, већ чешће у општем утиску који намећу читаоцу и то читаоцу који је схватио или наслутио да се и по завршеном рецепцијском чину још увек налази унутар оквира приповедног света, препуштен на милост или немилост писца, будући да је ухваћен у „замку” приповедне игре која својом

отвореношћу изискује додатна промишљања и разматрања, или бар запитаност, недоумицу, немир.

ЛИТЕРАТУРА

- Албахари, Д. (2007). Како читати кратку причу. У С. Илић (прир.), *Како читати: о стратегијама читања трагова културе* (стр. 21-29). Београд, Народна библиотека Србије.
- Антић, М. (1996). Уметност речи као утеха. У М. Ћирић, *Тунел* (стр. 117-122). Пирот, Народна библиотека.
- Вај, М. (1995). Нарација и фокализација. *Реџ*, 8, 71-84.
- Бурдије, П. (2003). *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*, Нови Сад, Светови.
- Ћирић, М. (1991). *Додир с ватром: приче*, Ниш, Просвета.
- Ћирић, М. (1996). *Тунел: приче*, Пирот, Народна библиотека.
- Ејхенбаум, В. (1970). Илустрација приповедања. У А. Petrov (прир.), *Poetika ruskog Formalizma* (стр. 241-244). Београд, Prosveta.
- Лић, Е. (2002). *Kultura i komunikacija: logika povezivanja simbola: uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*, Београд, Библиотека XX век: Ћигоја штампа: Књиžара Krug.
- Lotman, J. (1976). *Struktura umetničkog teksta*, Београд, Nolit.
- Марчетић, А. (2003). *Фигуре приповедања*, Београд, Народна књига.
- Марковић, В. (2007). Не верујте приповедачу. У С. Гавриловић (прир.), *Шта чини добру књигу?* (47-64). Београд, Народна библиотека Србије.
- Велш, В. (2000). *Наша постмодерна модерна*, Сремски Карловци: Нови Сад, „Издавачка књијарница Зорана Стојановића”.

Примљено/ Received on 10.05.2015.
Ревидирано/ Revised on 27.05.2015.
Прихваћено/ Accepted on 12.08.2015.