

Марија Благојевић<sup>1</sup>

## ТРАНСФОРМАЦИЈА ПРИПОВЕДНОГ У ДРАМСКИ ТЕКСТ У СТВАРАЛАШТВУ ГОРАНА ПЕТРОВИЋА

*Приповећка и драма у теорији руских формалиста*

Појава руских формалиста означава зачетак иманентног проучавања књижевности, а најзначајнији допринос у проучавању прозе дали су Виктор Шкловски и Борис Ејхенбаум, који су посебну пажњу посветили форми књижевног дела у чијем је средишту поступак, као и разлици између фабуне и сужеа, и који су, на крају, нагласили питање конструкције (већина текстова има формулу „како је направљен...”). Са својом *Теоријом књижевности* Томашевски се појавио касније док је руски формализам још био водећа критичка форма.

За манифест руског формализма узима се текст Виктора Шкловског, „Уметност као поступак”, којим аутор отвара перспективу за конкретну анализу форме. Међу појмовима које су руски формалисти увели у модерну науку о књижевности, *исстиуиак* је од примарног значаја. „Циљ уметности је да се осећање ствари да преко виђења а не препознавања; *уметнички исстиуиак* је *исстиуиак* онеобичавања (*осищранение*) *ствари*,<sup>2</sup> поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; *уметност* је начин да се доживи процес стварања *ствари*, док оно што је у уметности створено од секундарног је значаја.”<sup>3</sup> Шкловски по-

<sup>1</sup> blagojevicmarija3@gmail.com

<sup>2</sup> Подвлачење аутора.

<sup>3</sup> В. Шкловски, „Уметност као поступак”, у: *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Просвета, Београд, 1970, стр. 86.

ставља уметност (поступак виђења ствари) насупротив аутоматизму, као поступак којим се перцепција дезаутоматизује превођењем једног језичког низа из неуметничке у уметничку сферу. Тиме се указује да је сваки текст конструисан на посебан начин (коришћењем поступака), што отвара могућност да се у уметности материјал увек искористи на другачији начин, о чему је говорио још Аристотел у својој *Песничкој уметности*: „еп и трагедија, комедија и дитирамб, и највећи део аутлетике и китаристике: све те уметности у целини приказују *подржавајући*, а постоји између њих трострука разлика: оне подражавају или различитим средствима или различне предмете или различитим начином, а не на исти начин.”<sup>4</sup>

Један од кључних формалистичких термилолошких парова јесте дистинкција *фабуле и сужеа*. „Под сужеом подразумевам *шему* у којој се налазе разне ситуације – *мотиви*”<sup>5</sup> и Шкловски додаје: „Схватање сужеа сувише се често меша са *описом догађаја* – са оним што предлажем да се условно назове *фабулом*. У ствари, фабула је само материјал за сужејно оформљавање.”<sup>6</sup> Дакле, фабула је књижевна грађа (ванкњижевни ток збивања) у свом хронолошком, каузално-темпоралном низању, као оно о чему се пише, док је суже начин уметничке обраде фабуле, поступак обликовања грађе. Како Петковић наводи, „у фабули је време, у сужеу је књижевна конструкција времена; у фабули је личност, а у сужеу је књижевно конструисани лик”<sup>7</sup>. У сужеу је, према томе, садржан конструктивни принцип прозе. Како је суже постао прави предмет проучавања формалиста, Шкловски је дао и његову класификацију<sup>8</sup>, па разликује *сшејенасши* (верижни), *ирсшејенасши* и *паралелни* суже у констукцији приповетке и романа. *Сшејенасши* суже настаје надовезивањем једног мотива на други у бесконачном низу, *ирсшејенасши* одликује „контракција некакво неподударане”<sup>9</sup>, док се у *паралелном* сужеу препознаје паралелизам. У процесу обраде књижевне грађе користе се поступци додавања, одузимања, промене временског следа и сл. Један од омиљених посту-

<sup>4</sup> Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990, стр. 47.

<sup>5</sup> В. Шкловский, „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля”, у: *О шеории прозы*, Федерация, Москва, 1929, стр. 25.

<sup>6</sup> В. Шкловский, „Пародийный роман 'Тристрам Шенди' Стерна”, у: *О шеории прозы*, Федерация, Москва, 1929, стр. 204.

<sup>7</sup> Н. Петковић, „Поетика авангарде као авангардна поетика”, у: *Модерна шумачења књижевности*, група аутора, „Свијетлост”, Завод за уџбенике и наставна средства, Сарајево, 1981, стр. 103.

<sup>8</sup> В. Шкловски, „Конструкција приповетке и романа”, у: *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Просвета, Београд, 1970.

<sup>9</sup> Исто, стр. 224.

пака сижејне композиције јесте поступак низања, где једну завршену новелу или мотив следи други.

За Шкловског, *мотив* је једноставног облика и има дословно или фигуративно значење: „Под мотивом разумем просту наративну јединицу која фигуративно одговара на разна питања првобитног ума или свакодневног мотрења. При сличностима или јединству *свакодневних* или *психолошких* услова првих стадијума људског развитка, такви мотиви могу да се оснивају самостално и да уместо тога представљају слична својства.”<sup>10</sup> Треба разликовати мотив у фабули који је само животна ситуација, ванкњижевна грађа, од мотива у сижеу, у књижевној конструкцији, који је увек двоплански, јер у себи носи ситуацију, и истовремено нуди разрешење, па отуда мотив постаје основна сижејна јединица која се развија и може се поновити више пута. За разлику од Шкловског, за Томашевског мотив је најмања недељива честица тематске грађе.<sup>11</sup> Док фабула представља „укупност мотива у њиховој логичкој узрочно-временској вези, сиже је укупност истих мотива у узастопности и вези коју им дело даје”.<sup>12</sup> Томашевски каталогизује мотиве у две дистинктивне категорије – *везани* (не могу се уклонити из фабуле) и *слободни* мотиви (нису од пресудне важности за каузално-темпорални ток догађаја), с једне, и *динамички* (обликују догађај) и *статички* (обликују стање, ситуацију), с друге стране. Са гледишта фабуле: „Главно место заузимају динамички мотиви, затим мотиви који њих припремају, па мотиви који одређују ситуацију итд.”<sup>13</sup>

*Мотивација* представља конструктивни принцип књижевног дела који успоставља однос између материјала и поступка и оправдава увођење појединих мотива у књижевно дело. Формалисти разликују две мотивације, *композициону* и *уметничку*, док Томашевски у својој *Теорији књижевности* додаје и *реалистичку*. *Композициона мотивација* оправдава употребљене поступке, док се *уметничка* заснива на онеобичавању, па стављањем композиционе мотивације у други план, у први излази огољена конструкција дела, односно сиже у чијем је средишту онеобичавање. За разлику од ове две, *реалистичка мотивација* подразумева вероватност уведених мотива у књижевну традицију.

За разлику од Шкловског, који се пре свега бавио појмовима сижеа, фабуле и мотива, Ејхенбаум поставља питање *конструкције приповешке* у чијем је средишту *приповедач*. „Композиција новеле зависи у знатној мери од улоге коју у њеном стварању има *субјективни тон* ауторов,

<sup>10</sup> В. Шкловский, „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля”, стр. 25.

<sup>11</sup> Б. Томашевски, *Теорија књижевности*, СКЗ, Београд, 1972, стр. 199.

<sup>12</sup> Исто, стр. 200.

<sup>13</sup> Исто, стр. 202.

тј. да ли је он конструктивни елемент који ствара мање-више илузију *приповедања*, или служи само као формална веза између догађаја па има само подређени положај.<sup>14</sup> Ејхенбаум приповедача поставља у центар приповедне конструкције – приповедач је срж усменог, живог приповедања.<sup>15</sup> Аутор сиже види као основу приповедања, док поступак приповедања није одређен сижеом, већ илузијом усменог приповедања, сказом, који „има тенденцију не само да приповеда, не само да једноставно саопштава, већ кроз мимику и артикулацију репродукује, па се реченице бирају и комбинују не само према принципу логике говора, већ више према принципу изражајног говора, у којем посебно место припада артикулацији, мимици, звучним покретима итд.”<sup>16</sup> Илузија усменог приповедања условила је статичност сижеа, али је зато у први план истакла приповедача који говорним ефектима оживљава јунака, и нарочитим поступцима доводи га читаоцу/слушаоцу пред очи.

У „Илузији приповедања” Ејхенбаум испитује однос између писма и усмене културе односно, прави разлику између речи у писму и речи у усменој култури као онога што се види и чује, и сматра да писца не треба само читати, већ и слушати, због чега се у новели и роману понекад „писана реч гради по законима усмене, чувајући себи својствен глас и интонацију”. Дела Тургенјева, Пушкина, Гогоља, Лескова, Рамизова, Авакума, Андреја Белог, представљају прототипове „живог приповедања”. Приповедање/сказ појављује се као синоним живе речи, као симбол усменог говора у књижевној композицији уметничког дела. Ова разлика за Ејхенбаума је важна, јер он хоће да докаже да је реч увек жива и окретна, а да се књижевност враћа напуштеним формама, те да се приповедачи ослањају на низ усмених конвенција, које се по његовом мишљењу највише обнављају у „новом роману”. Међутим, ни у једном од ова два текста, Ејхенбаум није дао тачну дефиницију сказа, већ у оба проучава његову фонетику и начин појављивања у књижевним делима.

Не треба превидети ни да важну разлику између новеле и романа Ејхенбаум налази у завршетку ова два жанра, где кратка прича (новела) захтева „мали обим и *сижејни акценат на крају*”<sup>17</sup>, док крај романа „представља пункт ослабљења, а не појачавања; кулминација основног кретања мора бити негде *пре краја*”<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Б. Ејхенбаум, „Како је направљен Гогољев ’Шињел’” у: *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Просвета, Београд, 1970, стр. 245.

<sup>15</sup> Као пример Ејхенбаум је узео приповетку „Шињел”, где су поступци аутора најоучљивији, јер Гогољ узима сиже као „сплет мотива”, једну анегдоту коју конструише тако да се у први план истакне поступак/начин приповедања.

<sup>16</sup> Б. Ејхенбаум, „Како је направљен Гогољев ’Шињел’”, стр. 247–248.

<sup>17</sup> Б. Ејхенбаум, „О’ Хенри и теорија новеле” у: *Књижевности*, Нолит, Београд, 1972, стр. 70.

<sup>18</sup> Исто, стр. 70–71.

Иако је о драми писао и Ејхенбаум, најзаокруженију теорију драме дао је Сергеј Балухати у студији „Проблеми драмске анализе”<sup>19</sup>, у којој је аутор само применио основне теоријске постулате руских формалиста. У првом делу поменуте студије посебна пажња посвећена је проблему језика, материјала, форме, теме, сижеа и фабуле, док је у другом делу развијен проблем композиције драмског дела. Балухати понавља већ познату дистинкцију између сижеа и фабуле, па каже да је драмски сиже „скуп свих узајамних односа лица, систем њихових разговора-гестова и поступака-делања, повезаних једним јединим циљем – основном темом, усмерених ка разоткривању њихових карактера и приказаних на начин који показује њихову узрочну повезаност са животом, психолошким и емоционалним фоном”.<sup>20</sup> На тај начин сиже у драмској форми постаје шема драмске теме, а фабула „кретање основних линија сижеа”<sup>21</sup>, док заједно, фабула и сиже, откривају композициону форму драме кроз дијалоге. У својој *Теорији књижевности*, Томашевски је изложио уопштену изградњу драмског сижеа у шест етапа (*експозиција, зајлет, развој интриге, систем говора, систем изласка и расјлет*) и додаје: „Сиже драме је само мотивација за увођење изразитих епизода, које омогућају да се у њима развију ефекти глуме и режије.”<sup>22</sup>

Формалисти *драмску композицију* дефинишу као поредак низања малих тема преко којих се приказује основна тема комада. „Док читам или гледамо комад, ми непосредно не опажамо основне теме комада, већ његове конструкционе скеле и пењемо се по њима вођени до писца, ка оном врху с којег ће нам се указати у стваралачкој, уметничкој перспективи: пропорције и међусобни односи делова, исправљене или скраћене линије сижеа, експресивне игре тонова”<sup>23</sup>, што значи да композиција има главну улогу на представљачком нивоу, јер гледалац не препознаје мале теме, али је зато, због сцене, приметна композициона улога. Композиција драме има четири слоја: *сижејни, драмски, дијалошки и сценски*. *Сижејна композиција* јесте ланац чињеница, ситуација и догађаја обликованих у драмску форму. *Драмска композиција* форму сижеа затвара у оквире датог дела и „одређује организацију већих и мањих делова комада: однос чинова према њиховим особеним драмским функцијама (експозиција – успон – конфликт – разрешење), разлагање чина на сцене/појаве, од којих свака садржи

<sup>19</sup> С. Балухати, „Проблеми драмске анализе”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1980.

<sup>20</sup> Исто, стр. 47.

<sup>21</sup> Исто;

<sup>22</sup> Б. Томашевски, *Теорија књижевности*, стр. 242.

<sup>23</sup> С. Балухати, „Проблеми драмске анализе”, стр. 48.

издвојену 'малу' тему".<sup>24</sup> *Драмска композиција* заснива се на природи драме, на њеној структуралној подели, која се увек креће „по линији степенасте драматичности до кулминационог успона и потом – опадања динамичке линије до њеног потпуног затварања на крају”.<sup>25</sup> *Дијалошка композиција* део је драмске композиције у свакој сцени/појави у којој се развија говорна тема између неколико лица, па је драмски дијалог „смењивање речи које разоткривају драматичност емоција или драматичност ситуација оних лица која воде разговор”.<sup>26</sup> Овакав дијалог садржи читав низ поступака у изградњи дијалошке композиције, а Балухати наводи *смењивање, прихватање, застој, прекид, повраћање* и *раскид* теме. За разлику од дијалога који има композициону и тематску функцију, *драмски монолог* је продубљенији и у функцији је аутокарактеризације, са посебним истицањем емоција. На крају, *сценску композицију* карактерише сиже комада чији су делови драмски компоновани и разоткривени путем дијалога. Писац драму дели на чинове и сцене по начелима драмске композиције и у свакој сцени се развија тема у дијалозима, да би се на крају прилагодила извођењу на сцени. Трагови поступка припреме драме за извођење налазе се у дидаскалијама о декору, мизансцену, гестовима, мимици ликова, са посебним наглашавањем пауза међу сценама, које се претварају у драмске и сижејне паузе.

Основни материјал драме, као и сваког књижевног дела, јесте језик који се разликује од језика песничког или прозног дела. „Драмска реч” има функцију да „дејствује преко звука и обично је праћена мимиком – гестом – поступком”.<sup>27</sup> Драмска реч, због управног говора, има *форму самоисказивања*, која је у функцији „карактеризације лика који говори и као поступак очигледног развијања говорне теме и као ослонац снажних драмских тренутака”.<sup>28</sup> Одсуство приповедања (екстерног приповедача) у драми надомешта се аутокарактеризацијом јунака. Таква реч у драми се дели на *динамичку* и *емоционалну*. С друге стране, драмски језик развија теме које се заснивају на ономе што учесници драме једни о другима говоре. Балухати тек на треће место ставља експресивну моћ речи која се изговара на сцени, која је емоционално обојена и има динамичку функцију.

Организација језичког материјала дешава се на тематском и емоционалном нивоу. Искази јунака формирају развој теме драме чиме језички материјал постиже функцију. Развијањем појединачних, ма-

<sup>24</sup> Исто, стр. 49.

<sup>25</sup> Исто, стр. 50.

<sup>26</sup> Исто;

<sup>27</sup> Исто, стр. 44–45.

<sup>28</sup> Исто, стр. 45.

лих тема долази се до синтетичне теме целог комада. Емоције у драми доносе јунаци и оне су мотиви за понашање, чиме драма постаје „демонстрација емоција не једног, већ неколико сукобљених, груписаних лица”.<sup>29</sup> Оба нивоа чине конхерентну целину преко „’преживљавања’ лица”, које по Балухатију представљају сплет, заједничку срж теме и емоције.

Као што се бавио позицијом приповедача у приповеци, Ејхенбаум се њоме бавио и у драми. За разлику од приповетке, у којој је приповедач сказом постао директни учесник, у драми је „приповедач ’медијум’ који до краја зна развој догађаја, одсутан, као да се драма развија и приводи крају сама од себе”.<sup>30</sup> За разлику од приповедача, гледалац је тај који зна више од сваког лица које у драми учествује, чиме добија посебу улогу. Међутим, као и у случају приповетке, главно питање за Ејхенбаума је како је драма направљена. У кратком тексту „О трагедији и трагичном”, аутор се осврнуо и на питање драмске форме и сматра да је питање психологије лика у драмском делу сувишно, али да она постоји у оној мери у којој је неопходна за мотивисање композиционог устројства драмског текста. Као један од најбитнијих поступака, Ејхенбаум истиче *кочење*, које има функцију отезања, „мучења осећања”, како би се „у пуној мери развио трагички сиже, да би се ’формом уништио садржај’ и да би се дошло до сапатње помоћу успеле примене трагичне форме”.<sup>31</sup> Поступак у трагедији на посебан начин конструише представљену стварност у којој гледалац не препознаје поступке драмског писца, који, с друге стране, имају за циљ да изазову сапатњу, а да би се у томе успело, неопходна је усаглашеност поступака драмске форме. Такође, Ејхенбаум је истакао и „обрнуту перспективу”, о којој је говорио Шкловски, у којој се уместо карактера (дански краљевић који оклева) долази до лика, који одлагање радње оправдава.

За теорију драме од посебног је значаја формалистички став о лику у књижевном делу. Шкловски је говорио о лику Дон Кихота, Ејхенбаум о лику Хамлета и Валенштајна. Формалистички став о лику формулише Борис Томашевски, који га поставља као водећу нит „која омогућује разазнавање у нагомиланим мотивима, она (личност)<sup>32</sup> је помоћно средство да се поједини мотиви разврстају и среде”.<sup>33</sup> Томашевски разликује „карактерисање личности” као поступак распозна-

<sup>29</sup> Исто, стр. 46.

<sup>30</sup> Б. Ејхенбаум, „О’ Хенри и теорија новеле”, у: *Књижевности*, Нолит, Београд, 1972, стр. 57–58.

<sup>31</sup> Б. Ејхенбаум, „О трагедији и трагичном”, у: *Књижевности*, Нолит, Београд, 1972, стр. 56.

<sup>32</sup> Објашњење ауторово.

<sup>33</sup> Б. Томашевски, *Теорија књижевности*, стр. 219.

вања, скуп мотива који су нераскидиво везани за одређену личност и одређују њен карактер. Карактерисање личности поступак је који се може постићи помоћу личног имена јунака, његових поступака, а може бити непосредно (помоћу признања) или посредно карактерисање (помоћу јунакових чинова). Томашевски посебно издваја поступак *маске* – спољашњи опис јунка, описи његовог одела, животног простора, јунаков речник, стил говора, теме итд. Важно је нагласити да постоје два основна случаја у карактерисању личности: променљив и непроменљив карактер, у којем први представља промену у фабули. „Личност која добије најјачу и најизразитију емоционалну боју зове се *јунак*.”<sup>34</sup> Јунак је у оваквој дефиницији, она централна, носећа фигура целе фабуле око које се сабирају сва осећања, и коју читалац/гледалац прати са највећом пажњом. С друге стране: „Јунак уопште није неопходан фабули. Фабула као систем мотива може сасвим и без јунака и његовог карактерисања. Јунак је исход обликовања грађе у сизију и служи, на једној страни, као средство за низање мотива, а на другој – као оваплоћена и оличена мотивација везе између мотива.”<sup>35</sup> Овакво схватање лика резултат је формалистичког схватања материјала, поступка и конструкције. За разлику од Томашевског, Балухати само истиче да се карактер у драми разликује од карактера у прози, јер је карактер у драми шема или тип, односно само „главни носиоц драмске радње”<sup>36</sup>

### *Све матице Горана Петровића*

Приповетка „Матица” адаптирана је за потребе позоришта Атељеа 212 2011. године: „По мотивима истоимене приче „Матица”, по мотивима неких других прича које су написане и по мотивима прича које ће тек бити написане.” (М 8)<sup>37</sup> Експлицитном напоменом Петровић упућује на приповедачко језгро драме, на шта указује и преузет наслов. Међутим, за потребе драматизације било је непоходно, како развијање драмског лика, тако и развијање фабуле, што је Петровић постигао увођењем нових мотива из приповедака „На спруду” и „Ближњих”, из истоимене збирке. „Матица” није једина драматизована приповетка у стваралаштву Горана Петровића. Поступак драма-

<sup>34</sup> Исто, стр. 220.

<sup>35</sup> Исто, стр. 221.

<sup>36</sup> С. Балухати, „Проблеми драмске анализе”, стр. 46.

<sup>37</sup> Г. Петровић, *Матица*, Атеље 212, Београд, 2011. Напомена: сви цитати из овог дела наводе се према овом издању и то тако што се у загради поред наводи број стране на којој се цитат налази, са ознаком М.



тизације доживео је роман *Ојсада цркве Светиоџ сјаса* 2002. године, а као радио-драме изведене су приповетке „Богородица и друга виђења” 2007. и „Изнад пет трошних саксија” 2011. године, из збирке *Разлике*. Занимљиво је и да је збирка приповедака *Ближњи* адаптирана као телевизијски филм, по сценарију Горана Петровића 2008. године.<sup>38</sup>

Девет приповедака Петровићеве збирке *Ближњи* у кохерентну целину повезује насловни мотив који аутор преузима из једне од десет божјих заповести, „Љуби ближњег свога као самога себе” и постаје мотивска основа за тематизацију међуљудских односа – упућује на блискост у којој се човек повезује са човеком у сапатњи и међусобном разумевању. Цела збирка поприма кружну концепцију – прича о скитници у којег гледа северни прозор галерије, до приче у којој је та скитница изгубљена и заборављена у хаустору, чиме је насловни мотив генерализован и креће се од осећаја самоће до успостављања контакта са човеком као ближњим.

Фабула „Матице” прилично је једноставна – једнога дана, син Андрије Гавровића враћа се као избеглица са породицом код свог оца у једнособан стан у Београд, што представља тачку од које започиње фабула кључна за приказивање живота јунака обузетог идеалима велике државе, што је условило да у фабуларни ток буду укључени и мотиви који алегоријски говоре о распаду бивше Југославије. Поред мотива блискости ту је и константни контрасни принцип на коме настају паралелизми и неспоразуми у односима међу јунацима. Мотив матице у приповеци на допуњује мотив ближњих и означава средиште, у овом случају човека који се у односу са другим поставља као епицентар композиционог устројства, не само приповетке, већ и целе збирке. Постављањем човека у центар приповедног устројства, Петровић не тематизује само тежњу ка блискости међу људима који су имали исту судбину, већ на истој тематској окосници ближњи се представља као апсолутна супротност, чиме је Петровић тематизовао своју следећу збирку приповедака, *Разлике*. Насловни мотив композиционо отвара и затвара причу, везивне је природе и односи се на два јунака, Андрију Гавровића и Малог. Прстенаста, кружна, концепција посредована је мотивом који тражи да се употпуни и на тај начин конструише не само сиже, већ и сви елементи сижеа, а посебно однос међу јунацима. Губљење матице на почетку приповетке успорава приповедање да би у први план дошла карактеризација јунака неопходна за крајњи сижејни акценат. На крају, поправљање бицикла употпунило је кружну концепцију приповетке, чиме је до изражаја дошла конкретизација и алегоризација насловљеног мотива.

<sup>38</sup> Постоји само један оригинални драмски текст, *Скела*, који је настао по поруцини 2004. године поводом прославе 200 година српске државности.

Приповетка „Матица” композиционо се састоји из шест делова у којима су испресецани прошлост, садашњост и будућност. Сваки поднаслов мотивациона је јединица која наговештава поступке јунака, док на другом нивоу открива поступак сижејне конструкције. *Класична музика* централни је мотив који прати промену стања главног јунака. *Ренесанса* је у причу секвентно увела прошлост као фабуларни ванкњижевни материјал, док је барок наговестио садашњост као последицу прошлих догађаја и делимично отворио питање будућности, па је музика постала поступак који у обликовању приче прикрива ванкњижевну грађу (избеглиштво са простора бивше Југославије као простора који се сада сужава али према којем се одређује) и преводи је у причу о скучености животног простора у једнособном стану у Београду. Одслушана *ренесансна музика* у извођењу камерног оркестра метафорично описује живот Андрије Гавровића, заставника прве класе у пензији, који је доживео препород. Обриси препорода просторно су тематизовани – уместо у животном простору, јунак нестаје у простору за одлагање. Животну и осећајну скученост јунака камерни оркестар сместио је у једну просторију и тиме непосредно нагласио две судбине, очеву и синовљеву, а преко њих наговестио трећу, унукову. Одјава Филхармоније из Минска, којом је дириговао Пјер-Доминик, алегоријски уводи у причу ванкњижевну грађу и непосредно говори о силама које су изнад човека и управљају појединачним судбинама. Ове две композиционе целине послужиле су за увођење јунака у причу и тематизовање прошлости као последице садашњости. За разлику од прва два, остала четири дела се слушају и тематизују садашњи тренутак. Трећа целина говори о последицама грађанског рата (Шостаковичева *Осма симфонија* у це-молу) и расељавању избеглица. Четврта целина, „Концерт за клавир и оркестар, солиста”, отвара последице треће целине – јунак се исељава у подрум и одваја од породице. Да би породица остала заједно, јунак мора да постане солиста, добровољни изгнаник, што је поступак који отвара простор за будућност. Петом целином, „Корели, Албинони, Скарлати”, непосредно се уводи *барок*, неминовна новина. Метафорички, побројани солисти описују Андрију као матицу која треба како-тако да повеже породицу. Последња целина, „Ставови”, срж је приповетке и садржи неколико делова: Престо ма нон тропо, алетро, аданте, адађо и ларго и сугерише променљивост – од не сувише брзог до доста окретног. Да би се показала сигурност промене, неопходно је да се она одвија постепено, на шта сугерише и неоригинална матица.

Музика у приповеци композиционо одређује сиже, док је у драми она аритмична и одређује неусаглашене покрете јунака. То што јунак музику уводи и изводи одвртањем и завртањем вентила, заправо је

немогућност успостављања корака са садашњицом. Паралелно са музиком јунак звиждуће и корачницу, „Падај сило и неправдо” (вишемотивска планска структура која у себи спаја музички композиционе целине приповетке). Неименовање корачнице неприхватање је тематизованог света. Оног тренутка када она бива именована, садашњост као таква се прихвата.

Композиционом поделом приповетке на шест делова наговештени су елементи драмске форме. За потребе драмског језика посредованог емоцијом и сапатњом, драма је подељена на једанаест сцена и дванаест међучинова допуњених пописом реквизита који су се нашли на крају драме као додаток. Поређани реквизити на почетку сугеришу спуштање у прошлост, да би на крају они нестали и тим чином симболизовали промену. И међусцене и сцене кружног су карактера. Међусценама се отвара и затвара драма – од силаска гледалаца у позориште директно у започету представу, па до њиховог напуштања позорнице на којој се представа и даље наставља. Представа се отвара јунаковом констатацијом „То је то!” (М 13), коју прати звук метала и падање шерпи на степеништу, док се последња сцена завршава истом констатацијом која се понавља неколико пута различитом интонацијом: „То... је... то! То је... то! То је то!” (М 89). Док је на почетку ова реченица значила задовољство пресељењем, дотле је последња сцена допринела помирењу јунака са самим собом и предаји. Кружна концепција, као и у приповеци, степенастим растом мотива, била је неопходна како би се нагласила патња, поставило питање промене јунака и његовог карактера, и на крају приказао слом – развојна линија се креће од бунтовништва до помирења са самим собом.

У приповеци се појављују два фокализатора, интерног и екстерног нивоа. Андрија Гавровић добија улогу интерног фокализатора, који има задатак да фокализује, не само предмете, већ и своју породицу. Његову фокализацију надопуњава екстерни приповедач, у трећем лицу, објективна инстанца фабуле, који пружа прве информације о јунаку. Приповедач препушта тачку гледишта субјективној инстанци оног тренутка када јунак говори о себи, односно, када говори о другом, да би се на крају тачка гледишта вратила објективном приповедачу. Од великог је значаја да се у драмској форми приповедач није сасвим изгубио, већ је остао у опширним међусценским дидаскалијама. Разлог за постојање и позиционирање екстерног приповедача, Петровић види у опису понашања јунака у самоћи, чиме међусцене постају мотивска језгра. Док је у приповеци само Андрија Гавровић добио улогу фокализатора, у драмској форми сваки јунак понаособ врши фокализацију одређене теме, која је у сукобу са фокализацијом Андрије Гавровића.

Котрљање матице на почетку приповетке карактерише јунаке, пресеца неколико времена у приповедању и позиционира приповедни простор. Испадање матице метафора је породичне атмосфере, док је, с друге стране, окидач за приповедање о прошлости, поступак који потрагу за матицом враћа на потрагу за епицентром који треба да повеже прошлост и будућност у садашњости. Док у приповеци матица покреће приповедно устројство, у драми је она померена у паузу између две сцене. Одлагањем насловне мотивске јединице помера се преиспитивање јунака, и истовремено се уводе нови ликови који причу са матице померају на причу о изгнанству Андрије Гавровића. Ово *кочење* у развоју фабуле неопходно је како би у први план испливала карактеризација јунака на којем почива драмска радња као алегоризација насловног мотива.

Време приповедања у приповеци згуснутије је од приповеданог времена и доноси минималне информације о животу пре распада Југославије. Силепсом, догађаји су тематски груписани, а свака тема описује јунака са чије тачке гледишта је прича делом исприповедана. Приповедано време смештено је у шест месеци, од тренутка доласка Андријине породице до унуковог рођендана, док је приповедно време тематизовало изгнанство. Широки распон приповеданог времена неопходан је да би се мотивисало време приповедања које почиње губљењем матице у подрумском простору, а завршава се њеним неименованим проналаском, што симболично најављује нов живот, док приповедно време тематизује смрт. Изгубљена матица и враћање јунака у стан, међу ближње, мотивише враћање приповедања кроз сећање на тренутак када изгнана породица долази. Ова интерна ретроверзија мотивише јунака на акцију, и најављује тескобу. Тачније, ретроверзија је сажета кроз самопосматрање у ноћним часовима и објашњава осећај тескобе, који се иницијално јавља у осећањима Андрије Гавровића, да би се онда тај осећај пренео на тескобу у простору.

Време у драми такође постоји на сва три нивоа. Међутим, садашњи тренутак у драми временски је знатно одложен од тренутка приповедања. Дешавање у драми помера се дванаест година унапред, у две хиљаде и неку годину, и сажето је у два дана пред унуков рођендан. Оваква временска конструкција јунака позиционира у неизванстан положај, а потрага за матицом се знатно мења у односу на потрагу у приповеци. Андрија Гавровић у приповеци трага за матицом, као и у драми, али он за своју потрагу нема помоћнике, већ излази у спољашњи свет, у садашњост од које покушава да побегне, што резултира немогућношћу да се идентична матица пронађе. У драми, с друге стране, због сажетог времена, Петровић уводи нове ликове, Предиславковицу и Перушину, као помоћнике, неопходне за карактеризацију јунака.

У приповеци, подрумски простор тематизован је на почетку и има карактеризацијску и мотивацијску функцију. Приповедни подрумски простор, где радња започиње, али где се и завршава, спушта јунака на земљу, и показује слом некадашњих идеала. Простор за одлагање повезује два времена. Прошло време представљено је каталогизацијом стarih и бескорисних ствари, запахом буђи и мемле – амбијентом са којим се јунак пореди. Прошла времена показала су се као бескорисна у туђини, у недефинисаном и неименованом „тамо”, и истовремено представљеним простором наговестила будућност. Чин заставника ЈНА отвара понор Југославије и показује идеале када је све било једно. Неименована туђина означава се са „тамо” које је постало „тако далеко” и истовремено страно. Таквим односом некадашњи велики простор државе премешта се на простор стана као животни простор у коме је некада било могуће дисати – животни простор (стан) скучена је садашњост кривице главног јунака који условљава да живот постане стран, тежак и далек. Због тога, доњи свет постаје место на којем се оживотворују старе и бескорисне ствари како би постале функционалне.

Тематизован подрумски простор у приповеци имао је за циљ да прикаже унутрашње стање јунака, док је у драми он конкретизован сценом која се налази у подруму Атељеа 212. Оваквом конкретизацијом гледаоци су сједињени са позорницом, они у њу силазе, а сценски реквизити се налазе и међу публиком. Таквим конкретним решењем, гледаоци су постали учесници радње, део „телевизијског програма” Андрије Гавровића, поступка којим је мотивисана представа у представи, у којем се публика јавља као стварни учесник театра на који јунак свесно пристаје. Тим чином простор бива апсолутно скучен што појачава тематизовану приповедну скученост у осећањима. „Простор је скучен, глумцима је за кретање потребно да учестало померају или одгуркују ствари. Осећај скучености може се појачати и тиме што је публика веома близу сцене.” (М 12) Публика окружује сцену, са три стране, простор је јако стешњен, помало и клаустрофобичан, чиме се битно појачава и емотиван доживљај гледалаца, а не само опис унутрашњег стања јунака. Јунак је пресељен пре почетка представе, радња почиње *in medias res*, што наговештава другачији ток фабуле, али и другачију карактеризацију јунака. Усред подрумског простора радња почиње констатацијом, „То је то!”, тврдњом која простор поставља у средиште драмске радње, места са којег јунак не излази. Почетак приповедне радње у подруму има за циљ да изазове сећање. Тај задатак у драми добијају ствари окачене о зидове поред којих гледаоци пролазе, док је подрумски простор већ на почетку означио сукоб лица. У приповеци, прошлост и садашњост мотивацијска су подлога за пресељење јунака, док у драми пресељење изазива сукоб као мотивску јединицу на којој се драма развија.

Сређивање подрумског простора и његово оспособљавање за животни простор постаје сређивање јунака, што је у драми остало нетематизовано. Кречењем мемљивог зида, заменом трулих чамових дасака, стављањем гвоздених решетака на прозор, јунак осигурава себе. Инверзивни поступак је послужио и да се окарактерише време приповедања. Мемљивост и труле чамове даске симболишу смрт времена у које се веровало, док њихово поправљање најављује ново време које је могуће изгурати уколико се старо „прекречи” и на тај начин остави иза, у прошлости. Окруженост старим и мемљивим стварима преноси се на унутрашње стање јунака: он седа на „одавно одбачену трonoшку, ослања се о оближњу полицу, зачудо улеглу под редовима углавном празних тегли, теменом дотиче мемљив зид, упиње се да одреди где је метални звук нестао, па се предаје дремежу”. (Б 49)<sup>39</sup> Паралелизмом ствари и јунака, јунак бива опредмећен и на тај начин сједињен са одбаченим трошним стварима. Поглед ка несигурној будућности најављују гвоздене решетке на прозорима. Дефинитиван раскид са прошлошћу јунак постиже постављањем старог радија лампаша који емитује само озбиљну музику, што нас у тумачењу поново враћа на смрт и дане жалости. Андрија Гавровић је јунак који жали, али то жаљење се односи на садашње време, жал за својим ближњима који због прошлости пате.

Именоване јунака у приповеци од велике је важности. Свезнајући приповедач пружа пуну информацију о јунаку, Андрији Гавровићу, заставнику прве класе у пензији, кога га жена ословљава пуним именом и презименом, син чином, а снаја му само персира. Овим поступком већ на почетку приповетке јунак бива деградиран, што посредно доводи и до већег осећаја кривице. Име Андрија потиче од грчке речи и означава храбру особу, док је презиме Гавровић изведено од хебрејске речи Гаврил, у значењу „Бог је моја снага”. У карактеризацији јунака, Андријина храброст огледа се у сталожности у новонасталој ситуацији, док се с друге стране, та иста храброст јавља и због одлуке о осамљивању. Презиме симболично надопуњује име и карактерише још увек ненарушену јунакову челичну вољу и жељу за бољим сутра. Оваква симболизација мотив матице чвршће везује за овог јунака означавајући га као спону која треба да повеже прошло и садашње, и на тај начин назре будуће. Паралелизмом име јунака пренето је на мотив матице и обрнуто. С друге стране, стварна матица поређењем је послужила да се опише породица Гавровић и на тај начин, будућност се назре као несигурна, али сасвим извесна.

<sup>39</sup> Г. Петровић, „Матица” у: *Ближњи*, Народна књига/Алфа, Београд, 2002. Напомена: сви цитати из ове збирке наводе се према овом издању и то тако што се у загради поред наводи број стране на којој се цитат налази, са ознаком Б.

Мотивацију за пресељење у подрумски простор, Андрија Гавровић проналази у осећају скучености. „Драги Боже, какав дан, каква секирација! Једва чекам да одморим душу – објављује жена и креће да размести кауч у кухињи.” (Б 50–51) Спавање у кухињском простору покреће преиспитивање јунака. Немогућност сна отвара простор самоће, пут ка самоанализи, поступку који у приповедање уводи мотив кривице. Подсвесно, јунак се самоосуђује: „Е, мој заставниче, годинама си могао безбрижно да заспиш и здраво спаваш, дошло је време да искајеш глупости.” (Б 52) Хиперболичним низом и самоосудом, јавља се и унутрашњи глас, подсвест: „Само ти спокојно сневај, заставниче...” (Б 53) Решавање проблема захтева садашњи тренутак, презент, па се отуда и слушање музике на старом лампашу одвија у садашњости. Међутим, како прича одмиче, јунаку ноћ постаје време за планирање које се остварује већ следећег дана. „Веровано не пролази честита четвртка часа – а сви спавају. Сви, осим Андрије Гавровића, заставника прве класе у пензији.” (Б 51) Преиспитивање враћа јунака у прошлост „пре шест месеци, пошто је три дана и три ноћи, још на прилазу граду, загледао свијајућу колону избеглих, једва препознавши своје када су изашли из аутомобила са предњим стаклом напуклим од каменица, са бочним ретровизором само што не отпадне и сабласним дупљама уместо фарова...” (Б 51). Опис аутомобила непосредно говори о немогућност гледања уназад, о слому идеала и воље свих јунака код којих је загосподарио страх. Јунакова бол и забринутост везују се пре свега за унука, који се оксиморонским спојем означава као „велики мој Мали” (Б 51).

Шестаковичева *Осма симфонија* повод је да се животни простор прошири, јер: „Ваљда се у већем простору мука некако лакше подноси, како-тако разреди, разблажи.” (Б 54). На нивоу фабуле, мотивација за пресељење налази се у јунаку, јер тим поступком он делимично поправља прошлост која га опседа проширујући животни простор за унука. Препуњен једнособан стан изазива осећај тескобе који се јавља под утицајем прошлих времена. Одбацивање прошлости уводи у причу Андријина жена која бацањем старе одеће чини радикалан раскид. Такав раскид наговештава и заставник исељавањем својих ствари. Прво се у подрум спушта исувишна фотеља која је „овде само сметала. Куд год да кренеш, испречи се, досадило ми је да је заобилазим”. (Б 58) Описом фотеље јунак се самоописује, због чега одлучује да оно што смета, па тиме и себе, помери у подрум. Поред фотеље, јунак постепено почиње да преноси своје ствари које га везују за прошла времена: „Страницу по страницу расклапа ормар од фурниране иверице, да би га у подруму изнова саставио. Прво шта у њега смешта јесте свечана униформа, последњи пут обучена на дан одласка у пензију. Чи-

тава два поподнева се забавља трљајући месингану дугмад, артиљеријске ознаке на реверима, еполете и неважећи грб на шапци. Уз униформу придружује опасач, футролу и пиштољ са угравираном посветом команданта јединице. Затим стижу цивилни одевни предмети. У почетку у подрумски ормар ставља само летњу и зимску одећу, а онда и јесењу, ону коју је управо носио.” (Б 59) Одлагање униформе изједначава се са одлагањем идеала, а одлагањем идеала, јунак потврђује одлагање себе из садашњости. Након одеће јунак односи и све „значке и плакете добровољног даваоца крви, сваки свој документ или лични папирић, топографске карте остале од последње велике војне вежбе на некој планини, бусолу напуклог стакла, размерник, шаховску таблу... На крају и Орден рада са златним венцем, као и посебно драгу Медаљу за храброст, добијену када је на бојевом гађању једном преплашеном питомцу напросто отео из руке већ активiranу бомбу, хитнувши је из рова, поводом тог случаја писано је на читавој унутрашњој страни армијских новина.” (Б 59–60).

Комплетно намештен подрумски простор уводи нас у драму. За разлику од приповетке у којој јунак бива мотивисан прошлошћу да одложи себе са одбаченим стварима, у драми пресељење изазива сукоб који је у приповеци само назначен. Приповедни поступак нагласио је постепено одлагање личних ствари каталогом, док се у драми тај исти каталог затиче, само са другом функцијом. Одлагање личних ствари у празне тегле за зиминицу делови су јунака, његова неисказана кривица која се осећа и преиспитује, што је инверзивно празнина садашњих времена. Док су се све те ствари у приповеци одлагале у ормар, и тиме закључавале, у драми су експониране и наглашене униформом окаченом о офингер. Оваква припремљена сцена има за циљ да мотивише стварно експонирање јунака у последњој сцени, а подрум претвори у музејски простор.

Сцена, „Радио-веза, општи позив” очајнички је покушај самооправдања. Временска разлика у драми наговестила је објективност у самопосматрању, али истовремено мотивисала јунака на компромис, за разлику од приповетке. „Е, мој Андрија, ти самог себе зовеш. Ја сам ти... Ти си ја... Причаш, брајко, са самим собом... Ниси ме препознао? Не знаш ко си?! Довољно је да загризем сопствени језик, да у уста ставим марамицу, гужвицу пуцвала, три прста, два прста, кажипрст... и ти не препознајеш самог себе... Ја тебе питам: ко си ти? Ко?” (М 70) Подсвест аутокарактерише јунака – тврдоглавост, носталгија и грижа савести нуде разрешење прихватањем кривице и коначаним раскидом са прошлошћу. Императивом, „Ти мораш да прекинеш!” (М 70) открива се прикривена „акција” у међусцени са које јунак једини пут нестаје и изједначава се са пристајањем на компромис.



Да би описао садашње стање, приповедачу је било неопходно сећање јунака које га води у време пре шест месеци, чиме је обнавља конструктивни поступак напоредности два времена у којем свако постаје жртва на свој начин: Андрија постаје жртва својих идеала, док његов син постаје жртва очевих. Међутим, јунак брине да „велики Мали” не постане жртва обојице. За разлику од приповетке, у којој је садашњост представљена алузивно посредством свезнајућег приповедача који преузима јунакову фокализацију, али и посредством Андријиног сина, у драму садашњост уносе јунаци, Перушина и Предиславковица. Предиславковица је у систему ликова неопходна због сукоба јунака са стварношћу коју она представља. Каталог станара из зграде у приповеци послужио је да надопуни личност Андрије Гавровића. Јустина Вивот, Мркајић, Илићи, Чаприћи, бакица у приземљу, Остојићи, новоусељени сусед, одлазак у иностранство, неповерење, једноставно затварање врата и тишина – оваква каталогизација тематизује удаљавање међу људима, међу ближњима, као жртвама истих идеала. Једино се ступа у контакт са Јустином Вивот, ликом који је паралелан Андрији Гавровићу. Она тражи „дењак старих новина, у овим данашњим пишу само о будућности”. (Б 63) За разлику од приповетке, у драму се уводе нови јунаци који остварују контакт са Андријом, додатно га описују, док је каталог станара задржао исту функцију.

Отворен сукоб смештен је на почетак драме, у сцену „Кофа и противпожарни апарат”. У мотивационом склопу сукоб је неопходан како би до изражаја дошла стварност испод маске коју ова јунакиња носи, а која се предлаже и Андрији. Навлачећи образину на себе јунак преузима улогу клоуна који треба да постане фигура – изумрли феномен ЈНА. Ту „контролисану авантуру” Предиславковица пореди са „ратним зонама” и „чернобиљским подручјем” после којих „Вратиш се кући, па ти код куће изгледа све боље него што јесте...” (М 48). Овом тематизацијом продубљује се питање војних лица у садашњости започето у разговору Андрије Гавровића и Перушине, којом се одузима оно мало достојанства што је јунацима остало, на крају исказано монологом Предиславковице о мужу, ратном инвалиду. Навлачењем маске Андрија пристаје на представу у представи, која започиње корачницом, у којој јунак постаје добровољни експонат странцима које доводи Предиславковица са Даницом. Карактеристично је да Андрија о себи не каже ништа, штавише, он постаје само ехо онога што се о њему каже: „Гавровић Андрија... заставник... прве класе... у пензији... (...) Јесте, све је под контролом... (...) Тачно тако ... Молим вас, нека буде без блица... (...) У „тетејац” стаје шест метака... (...) Причао сам са људима... (...) (Одлази до тегле, зграби шаку значки и у другој руци носи кутијицу са одликовањем. Показује публици предмете у длановима.) Ево! Показујем! Значке! А од одликовања... ништа нарочито... само Меда-

ља за храброст... јер сам спасао једног човека... (...) То никад није долазило у питање! Да дам крв! (...) То је... рекли су ми... као за троје људи! (...) Каква тенк?! Јесте ли ви икада видели тенк?! (...) (Из тегле вади пуне шаке палидрваца и показује публици.) Тренутно није у употреби, расклопљена је. (...) (Очајнички.) То је то? То је све? Ја могу да испричам... (...) Али, ја могу нешто да испричам..." (М 85–89)

Перушину је Петровић узео из приповетке „Ближњи”, у којој се јавља само као презиме на вратима док Јанко покушава да нађе стан скитнице. То што се нашао у драми као посебна личност само додатно објашњава мотив ближњих. Исто тако, помињање мајора Сретовића има за циљ да генерализује и заокружи животе људи бивше Југославије. Док је Андрија Гавровић добровољни изгнаник из савременог и спољашњег света који се види кроз подрумски прозор, натпис на мансарди мајора Сретовића „Coca-Cola – живот је леп” (М 35) иронизује генерацију људи која бива насилно изгурана из садашњости.

Перушина Андрији доноси први том *Енциклопедије Југославије* и непосредно открива разочарање тематизовано исправљањем грешака које се односе на границе, реке и државе. Распадом државе простор се сужавао, да би на крају остала само иронична реклама „живот је леп”. Рукопис пуковника Перушине у матици текста преузет је из приповетке „На спруду”, у којој се у коментарима открива живот Н. Н. особе у *Малој енциклопедији* „Просветиног” издања. Поступак рукописа у рукопису, „између матице основног, штампаног текста и саме ивице заборавља, као на каквом белом спруду, ређали су се покушаји да се из силе тока догађаја спасе покоја сува истина, да се разлучи покоја појединачна судбина” (Б 74–75) и: „чинило се да тим пописима подиже јаз, умирује матицу, и тако себи и другим пружа могућност да се јасније сагледа колико тога историја деценијама и вековима повлачи по своме дну” (Б 77). Ови одломци из приповетке „На спруду” објашњавају поступак пуковника који својим чином, исправљањем *Енциклопедије Југославије*, објашњава распад људи распадом државе, па отуда заједничка потрага за матицом два бивша војника ЈНА постаје потрага за човеком и ближњим који више не постоји.

Да би се драмски сукоб омогућио, Петровић уводи Уроша, Андријиног сина, и Милену, Андријину жену, као посебне личности. И Урош и Милена у фабулу уводе прошлост. Милена тематизује опозицију тамо и овде: „Јесам, рекао сам да *тамо* није *тамо*. И да је *тамо* исто што и *овде*... иста земља, иста држава” (М 16), што истовремено отвара тему кривице (тескоба у јунаку), која је у приповеци конкретизирана малим станом у којем јунаци једни другима постају огледала. Искоришћена палидрвца за изградњу макете Ајфеловог торња непосредно описују искоришћене и пропуштене шансе за „бољи живот”. Свака

изграђена Ајфелова кула рушила се под притиском стварности при сваком пресељењу, утовару и истовару личних ствари. Мотив селидбе увео је у фабулу мотив чекања конкретизован Милениним шакама на образима, чекања које се са прошлости преноси на садашњицу. Конкретизацијом, Милена незадовољство не држи у себи већ га отворено испољава длановима прилепљеним уз образе.

Сукоб оца и сина тематизован је у трећој сцени, „Успорено огледало”. Урош оцу поставља питање, „Јесмо ли ми тебе, заставниче, нешто увредили?” (М 27). Овим питањем активира се Андријин монолог о политици и друштвеном стандарду бивше Југославије. Сећање на Урошево детињство носталгија је за прошлим временима, за великим простором СФРЈ. Зато се у његовом сећању помаља и прва Урошева возња бициклом: „Их, тата, што је свет велик! Видео сам Колмованог, мени је поклонили чоколадицу, а тебе је поздравио!” (М 27) Носталгични тадашњи велики свет у јунаковом монологу пореди се са светом који се сада одриче. Чак, „четрдесет дана да тако возиш од јутра до вечери, да моташ и моташ педале, да се пењеш и спушташ, да зврркаш звонцетом... Замисли, четрдесет дана минимално, па да можда у даљини видиш државну границу”. (М 28) Опширан јунаков монолог о прошлости фокусирају садашњу перспективу без колора која се свела на ивицу контејнера и ноге пролазника, и паралелизмом описала мотив тескобе. Стога, нестајање сивица садашњице мотивише се изласком Малог у свет, нове матице која треба да оде даље од обојице.

Док је мотив тескобе у приповеци пренаглашен стварима, простором и свезнајућим приповедачем, у драми је овај мотив самоисказан: „Како да разредим осећања?... Шта да радим са болом... док вас гледам, ти без посла, снајка само ради и ћути, жена или пукће или сузи... Где да склоним осећај тескобе да сам вас преварио? Нешто сам те питао? Е, сад, синак, реци... кажи шта имаш?” (М 29) Самоисказана кривица отвара понор прошлости у јунаку, која се преноси на појам једнакости и отвара Урошев монолог. Из Урошеве перспективе, човек који никада није варао, преварен је и понижен. Појам једнакости био је „старац у белој униформи, људи-сунцокрети и деца коју од раних ногу уче како да варају...” (М 54) Једнакост у којој нико није једнак, корен је сукоба.

Позиционирање огледала наспрам фотеље у приповеци активира процес самоанализе у самоћи подрумског простора. На другом значењском нивоу, огледало замењује телевизију која треба да прикаже улепшану стварност, док се огледало појављује као симбол јунакове воље, чија половичност и више него довољно изазива осећај кривице.<sup>40</sup> Попис од-

<sup>40</sup> Мотив огледала непосредна је и мотивација за пресељење, за разлику од драме у којој обриси у огледалу представљају признање кривице и самоосуду. Свезнајући приповедач користи фокализацију јунака и описује чланове породице. Обриси жене, снахе, сина и унука остају у огледалу, што доводи до прећутног сукоба са породицом. Кривица нагони

ложених ствари појављује се као већа мотивска јединица које описује јунака, и самим тим у сукоб доводе прошло и садашње. Чини се да у садашњости, то што је у животу урадио не само да није довољно, већ је бескорисно и нефункционално.

Огледало наспрам фотеље у драми замењено је прозором кроз који се посматра садашњост, спољни свет у који се не излази, али који се назире. Посматрање сивила спољашњег света тематизовано је у међусценама, мотивским језгрима у одлукама јунака. Мотив неједнакости алудира на аутомобилом испред прозора, а смештањем „малог музеја грејних тела” поред контејнера одбацује се прошлост, што прати звук репетирања и окидања пиштоља. Ове три мотивске јединице тематизују одбацивање и „убијање” прошлости и свега онога што „грицка” систем, а надопуњује скитница која вади хлеб из контејнера са истовременим застајањем на речи „обезбиједили”. Да би се паралелизам конкретизовао, у мотивској структури неопходна је посета Малог као мотива којем треба обезбедити сигурну будућност. Међутим, да би се будућност обезбедила, мора се направити компромис између идеала и стварности понижењем (симболизовано псом луталицом), док је дефинитивна одлука за компромис посредована девојчицом која игра школице. Зато, претпоследња међусцена открива Андријину предају конкретизовану белом бојом испред прозора. Степенасто низање мотива у међусценама довело је до кружне сценске концепције комада, у којој се гледаоци изводе, а сви јунаци настављају и даље да играју представу – Андрија скида униформу и означава дефинитиван раскид са идеалима, Милена поспрема подрум и наговештава повратак јунака у стан, пуковник Перушина срећује други том *Енциклопедије*, Мали се игра са Андријиним радијом, док Урош увежбава осмех.

Потрага за матицом инверзивним поступком постаје потрага за самим собом. Одустајање од потраге није условило раскид са прошлошћу, али јунак мора да дође у контакт са спољним светом у којем се не сналази. Идентична матица појављује се само као идеал ка којем се тежи. Слична матица покушај је решења за успостављање односа са ближњима, међу којима најмлађи члан породице постаје матица, она спона која ће повезати старо и ново. Отуда и последњи део приповетке најављује постепено и несигурно ходање ка будућности. Драма је, с друге стране, идентичном матицом радикално раскинула са

---

јунака да се преиспитује, што га подстиче да погледа у женин умор, синовљево тмурно лице, снахину наготу и безнађе, али и у унукову бистрину. Пред таквим портретом све оно што није речено, Андрији постаје јасно, због чега се и труди да његов последњи обрис остане насмејан. Овакво приповедно решење, неми сукоб, у драми је конкретизовано отвореним сукобом.

прошлошћу, а мотивом нове туристичке карте Србије Андрија Гавровић, као и пуковник Перушина, посредно прихватају садашњост у коју пуковник излази, док Андријин излазак остаје само наговештен.

За трансформацију приповедног у драмски текст Петровићу су биле неопходне неколике измене. Приповетка, као форма мањег обима, згуснута је и предност је дала објективном приповедању преломљеном кроз субјективни фокус јунака. Како је објективно представљен простор постао одраз унутрашњег стања јунака, он је у драми конкретизован, а посредством аутора у међусценама објективност се није сасвим изгубила. Петровић већ на почетку експлицитном одредницом упућује на основни поступак у изградњи драмског текста, на мотив као најједноставнију тематску јединицу преузету из истоимене приповетке и допуњену мотивима других приповедака. Мотивска структура у драми је знатно проширена, што је условило и промену времена, ликова, фабуле, али и истицање поступака од првобитног значаја, помоћу којих је трансформација текста изведена.

Временски пресек у приповеци захтевао је сећање као мотивациони поступак за пресељење, док је у драми, с друге стране, оно повод за сукоб, приповедно само назначен. Док су у приповеци ликови само скицирани, у драмској форми они су постали неопходни као помоћници за иницирање сукоба и развијање лика Андрије Гавровића. Зато, једни јунаци уводе тему прошлости, док је другима тематизована садашњост.

Однос приповедне и драмске фабуле разликује се уколико се имају у виду две различите форме. Док је фабула у приповеци сажето назначена сећањем јунака која је преломљена објективном инстанцом приповедања, фабула у драми дата је непосредно у дијалозима и монологима, чиме је добила већу емоционалну наглашеност. Овакво решење захтевало је и проширење мотивског језгра, а самим тим и увођење већег броја мотива у приказу прошлости и садашњости, што је допринело јачој емоцији у кулминацији драме.

Поступци од првобитног значаја за трансформацију приповедног у драмски текст јесу конкретизација и паралелизам. Драмска форма сценским простором захтева конкретизацију која је увела већи емоционални набој. На тај начин драма је додатно конкретизирана поступком представе у представи, који је на другом нивоу означио предају јунака. Паралелизам је, с друге стране, постао неопходан у односу међу ликовима, како би се истакли сукоби и неслагања са главним јунаком. Паралелизам по сличности поставио је Андрију Гавровића, Перушину и Сретовића, с једне стране, док је породицу Гавровић аутор искористио као паралелизам по супротности. Комшиница Предиславковица у самој конструкцији је послужила као лик који Андрију нагони на компромис. Увођење нових ликова наговестило је развој

унутрашњег стања јунака који од конфликта преко самоанализе води до кулминације, где се јунак мири са собом и временом.

#### ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990.
- А. Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, Београд, 2009.
- Б. Ејхенбаум, „Како је направљен Гогољев 'Шињел'”, у: *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Просвета, Београд, 1970.
- Б. Ејхенбаум, „О' Хенри и теорија новеле”, у: *Књижевности*, Нолит, Београд, 1972.
- Б. Ејхенбаум, „О трагедији и трагичном”, у: *Књижевности*, Нолит, Београд, 1972.
- Б. Томашевски, *Теорија књижевности*, СКЗ, Београд, 1972.
- В. Шкловски, *Ускрснуће ријечи*, Стварност, Загреб, 1969.
- В. Шкловски, „Конструкција приповетке и романа”, у: *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Просвета, Београд, 1970.
- В. Шкловски, „Уметност као поступак”, у: *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Просвета, Београд, 1970.
- В. Шкловский, „Пародийный роман 'Тристрам Шенди' Стерна”, у: *О теории прозы*, Федерация, Москва, 1929.
- В. Шкловский, „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля”, у: *О теории прозы*, Федерация, Москва, 1929.
- Г. Петровић, *Ближњи*, Народна књига – Алфа, Београд, 2002.
- Г. Петровић, *Мајица*, Атеље 212, Београд, 2011.
- М. Бал, *Наратологија*, Народна књига – Алфа, Београд, 2000.
- М. Вебер, *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada „Liber”, Zagreb, 1986.
- Н. Петковић, „Поетика авангарде као авангардна поетика”, у: *Модерна шумачења књижевности*, група аутора, „Свијетлост”, ООУР Завод за уџбенике и наставна средства, Сарајево, 1981.
- С. Балухати, „Проблеми драмске анализе”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1980.
- Ц. Принс, *Наратолошки речник*, Службени гласник, Београд, 2011.