

естетски и етички начин интерпретира најтрауматичнију тачку новије српске историје, не игра на „карту” ванкњижевних елемената и зато не оставља простор за читавања која би сећање на жртве и злочинце релативизовала. Већ нас нештедимице суочава са злом које је неспутано дивљало годинама. И тим чином Маројевић је надишао сваку литерарну моду и самосврховиту игру и ушао у круг аутора чија дела покушавају да одгонетну најтежа отворена питања из века иза нас, али и онога у којем живимо.

Млаген ВЕСКОВИЋ

ОСНОВНА МЕРА СВЕТСКОСТИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Предраг Петровић, *Хоризонти модернистичког романа*, „Чигоја штампа”, Београд 2021

Недавно објављена у издању „Чигоја штампе”, књига *Хоризонти модернистичког романа* професора Предрага Петровића трећа је по реду у којој он своју аналитичку пажњу посвећује српском роману. У многим погледу најсложенија, „прождрљива” форма – како ју је, због њеног потенцијала да у себе упије својства готово свих других књижевних жанрова и уметничких облика, назвао Михаил Бахтин – роман је још од друге половине деветнаестог века задобио једну врсту престижа каква је и данас врло лако уочљива. Савремено доба, пресудно обележено хиперпродукцијом и драстичним падом вредности уметничких текстова, повлашћен статус романа учинило је до крајњих граница очигледним. То је, међутим, имало и једну другу димензију, за нас овде посебно важну. Из чињенице да се романи најчешће пишу и да се уједно они највише читају, логички производи и то што овај књижевни жанр у највећој мери инспирише професионалне читаоце и тумаче да га интерпретирају. Само, будући релативно ниског аксиолошког капацитета, без оне аутентичне имагинативне продорности која би одавала истински, темељан рад писца, претежан број савремених уметничких текстова оснажује потребу књижевних аналитичара да се врате прошлом веку и естетско-поетичким мерилима која су у својим остварењима поставили најзначајнији представници српске књижевности.

Како је, у контексту двадесетог столећа, сама целина књижевности, европске, па самим тим и тадашње југословенске, пресудно одређена својеврсним динамизмом, разноликим и интензивним променама, литерарне изучаваоце роман изразито много успева да заинтригира можда због тога што се различити нивои у сменама поетичких парадиг-

ми најлакше дају пратити управо на темељу овога жанра. Док је у својој првој монографији Предраг Петровић настојао да, на примерима тумачења остварења објављених углавном у трећој деценији прошлога века – у распону од поетски узвитланог *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског до Растковог жанровски хибридног текста *Људи говоре* – осветли поетику кратког романа српске авангарде, дотле другу монографију у целости посвећује романима једнога писца: Растка Петровића, најрепрезентативнијег српског авангардисте. Иако је његов академски углед увелико потврђен, својом трећом књигом, која за циљ има анализу српског романа двадесетог века, он, у то нема сумње, стиче статус једног од водећих савремених проучавалаца овог најпопуларнијег и, према мишљењу многих, кључног, међашњег књижевног жанра.

Нова књига професора Предрага Петровића сачињена је од девет текстова, од којих су неки већ раније објављени, а имајући у виду начин на који су сви они сабрани, она би се могла разумети као реализација научног напора да се укаже на један сасвим особен поетички континуитет у српској књижевности двадесетог века, онај континуитет који репрезентује специфично модернистички роман. *Модернизам* је од оних не тако лако одредивих појмова, динамичан и релативан, и знатно премашује оквире литературе. Иако он, са једне стране, представља заједнички назив за овећи скуп уметничких праваца који се, као врста отклона од реализма и позитивистичке доктрине, јављају на самом почетку минулога века, Петровићу је овде стало до другог, ужег, прецизнијег, али у исти мах и свеобухватнијег одређења модернизма, оног које је више стилски усмерено, и које треба да означи целу једну епоху обележену идејно сродним делима. Делима у којима се профилишу друкчија осећајност и посве нове уметничке тенденције, уочљиве како на формалном, тако и на садржинском плану. Распооређеност текстова у књизи професора Петровића јасно показује како је, у складу са временском протежношћу те епохе на безмало читав двадесети век, употреба термина помоћу којих се модернизам дели на рани, међуратни и послератни, крајње целисходна. И отуд је природно што, тежећи да различите елементе *модернисџичкој* прати онако како се они појављују у неким од најбољих романа српске књижевности, аутор у књизи обухвата доста широк поетички лук и хронолошки знатно, чак више од шест деценија удаљена дела, у опсегу од неправедно запостављеног романа *Бесџуће* (1912) Вељка Милићевића до Андрићевог недовршеног, постхумно објављеног романа *Омерџаца Лаџас* (1976).

Прва два текста, по много чему програмска, посвећена су тумачењу најбољих романескних остварења српске модерне: *Бесџуће* Вељка Милићевића и *Нечистијој крви* Борисава Станковића. Одређујућа својства ране модернистичке епохе Петровић, пре свега, запажа на примеру анализе главних јунака ових романа, али исто тако и на темељу разматрања основ-

них композиционих, стилских и приповедачких поступака којима се у својим делима Милићевић и Станковић служе. Оба критичка огледа за циљ имају да покажу како сви ти поступци ни у ком смислу нису независни од самих јунака, напротив: њихово поетичко обликовање умногоме је одређено јунаковим доживљајем света. Напуштање реалистичког дискурса и успостављање модернистичког поетичког идентитета српског романа Петровић детектује најпре приводећи разумевању особен духовни профил почетка двадесетог столећа. Поткрепљујући своје интерпретативне увиде доста свестраном литературом, он настоји да покаже како је тај профил претежно обликован снагом научних и филозофских доприноса: Дарвиновом теоријом еволуције, Ничевом идејом да је Бог мртав, Бергсоновом концепцијом времена, Ајнштајновом теоријом релативитета, Фројдовим схватањем структуре свести.

Поништавање универзалних, духовних категорија, исто као и поверења у свемоћ човековог разума, у књижевности резултује специфичним „заокретом ка унутрашњости”, нестанком биографског модела романа, новим типом књижевног јунака и друкчијим могућностима приповедања. Продирање у јунакову интиму, које се на превоју векова кристалише као основни приповедни циљ, у случају Гавре Ђаковића – показује Петровић – открива фигуру препознатљиву по специфичној „нервози” модерног субјекта, који себе престаје да осећа као целосно биће. Наративно представљање субјекта такве, „растрзане” свести, следи из ауторове анализе, отуд готово нужно подразумева фрагментаризовану фабулу, асоцијативно приповедање и естетику ружног. Посматрајући роман не само у домаћем него и у ширем, европском књижевном контексту, Петровић високе стваралачке и поетичке домете *Бесџућа* нарочито препознаје у оној приповедној новини романа која се везује за пропусне границе у мотивацији ликова, тачније за модерно осећање света репрезентовано стањем апсурда, духовном и емотивном испражњеношћу појединца, његовим безличним животом, несмисленим поступањима и безизлазом пред застрашујућим лицем света. Посебно је занимљив и пажње вредан Петровићев закључак о томе како је задржавање ауторског приповедача, кроз чији се глас непрестано филтрира свест главног јунака, заправо врло мотивисано. Како и у језику, односно писму, као и у свему другом, Гавра види нешто „грозно и сакато”, он напросто не може бити приповедач сопствене повести, па је отуд техника такозваног доживљеног говора само „прелазни облик који ће српски роман водити до аутофикционалног приповедача у *Дневнику о Чарнојевићу*”, приповедача који има снажну потребу за писањем и који у духовни потенцијал речи и даље верује.

Фокусираност на интиму усамљеног појединца, доживљени говор, условљеност избора приповедног лица и ситуације самосвешћу јунака – све те одлике модернистичког романа професор Петровић препознаје и у Станковићевој *Нечистијој крви*, при чему овде посебну пажњу посве-

ћује феномену лепоте и њене судбине. У тежњи да допре до оног митског, архетипског слоја у питању зашто лепо биће мора да страда, аутор свој аналитички поглед упира ка неким од кључних поетичких решења романа, настављајући тамо где је, још пре више од тридесет година, на непоредив начин у нашој науци о књижевности започео Новица Петковић. Осећајући фројдовску „нелагодност у култури”, Софка је обузета доживљајем властитог тела као лепог и изузетног, и отуд проистиче њена наглашена самосвест. Управо је та самосвест, у којој као да има нечег од античког хибриса, оно у чему Петровић увиђа узрок њенога страдања, симболично представљеног пропадањем њене лепоте. Посежући за увидима Фројда, Фукоа, Питера Брукса и Епштејна, аутор везу између јунакињиног доживљаја тела и сазнања, односно тела и идентитета, промишља и на плану самог приповедања у роману: као јунакиња, Софка има утолико повлашћен положај што је њена сазнајна перспектива, односно, њена самосвест и чулни доживљај света, као никада до тада у српској књижевности приближена приповедачевом свезнању. У том смислу би се Софка, према Петровићевом мишљењу, могла посматрати као права „свезнајућа јунакиња”. Њено тело истовремено је „покретач наративне и еротске жеље”, односно: све док она изналази начине да своје лепо тело задовољи, одвија се поступно и разгранато приповедање; онога тренутка када то тело престаје да буде лепо, и само приповедање нагло се прекида. Значај поетичког реза који Станковићев роман доноси – закључује Петровић – највише се очитује у томе што ће одреднице какве су: индивидуалност, усамљеност, тело и интима, постати изузетно важне и за неке потоње модерне приповедаче, у првом реду за Иву Андрића и Милоша Црњанског.

Трећи текст у књизи, насловљен „Српски роман и Велики рат”, састоји се из две оделите интерпретације, од којих прва за предмет има роман *Црвене мајле* Драгише Васића, а друга *Покошено њоље* Бранимира Ћосића. Премда је реч о делима, са чисто приповедног стајалишта посматрано, битно различитим, она су овде здружена у намери да се покаже како модернистички роман који се појављује непосредно након Великог рата своју поетику успоставља, превасходно, у контексту историјског краха вредности. У оба дела циљ остаје исти, а то је уједно и оно основно преимућство коју књижевност има у односу на историју: стваралачки доградити прошлост, и не представити рат него осветљавајући личности „изнутра”, судбину појединца у њему.

Настајући двадесетих година прошлога века, у склопу оног првог таласа романа који тематизују искуство Великог рата, у *Црвеним мајлама* – како професор Петровић подробно показује – растакање свести главних јунака пред страшним лицем историје приповедачки је праћено лирском нарацијом и фрагментарном структуром романа. Паралелно осветљавајући поетику *Црвених мајли* и Васићеву студију *Каракіџер* и

мениалииџей једној њоколења, аутор на плодотворан начин показује како поједина Васићева уверења бивају уметнички транспонована у његово књижевно, романескно остварење, видно маркирано елементима експресионистичке прозе. Тако се разумевање главних јунака Васићевог романа, Алексија Јуришића и Ђорђа Христића, младића сапетих између интелектуалних побуда и телесних прохтева, у подједнакој мери обликује у светлу револуционарног хуманизма, односно потребе да се у рат пође не би ли се очувала слобода и достојанство, и онога виђења према којем је рат „демонска сила која разара друштвене односе и ослобађа, у појединцу и колективу, културом спрегнуту и потиснуту чулну енергију, као и ирационалне, некада и патолошке пориве за насиљем”.

По осећању сумње у етичко устројство света и расапу хуманистичких вредности, по слици модерног субјекта, појединца који излази из колоплета светскоисторијских ломова, и који после њих „неће бити некакав практичан дух спреман на акцију него спокојни и тихи меланхолик, узвишен боловима” – *Покошено њоље* блиско је скупу краћих, лирски интонираних романа који се појављују одмах иза Великог рата. Међутим, док у тим романима преовлађују тенденције авангардне уметности, Ћосићево дело знатно је другачије. Будући урођено у књижевни контекст тридесетих година двадесетог века, Петровић га поетички везује за други талас остварења која тематизују Велики рат, остварења која су, заправо, „обимни романи, епског и хроничарског замаха, својеврсне прозне епопеје које претендују да ратна дешавања посматрају у широко постављеним националним, социјалним или митским оквирима”. Како у српској науци о књижевности Ћосићев роман још увек нема статус какав одиста заслужује, свако његово тумачење више је него драгоцено, али оно што Петровићеву интерпретацију овог дела чини особито корисном и занимљивом проистиче из тога што је аутор, поред осталог, заснива и тако што *Покошено њоље* доводи у везу са Ћосићевим есејистичким записима и претходним стваралачким концептима везаним за овај роман, чиме се посебно осветљавају његова историја настанка и поетичка сложеност. Доводећи у однос различите поетичке профиле обе књиге из којих се роман састоји – једне која, остајући фокусирана на судбину породице Ненада Бајкића у окупираном Београду, представља неку врсту образовног романа, романа о одрастању, васпитавању, емоционалном и духовном сазревању главног јунака, и друге која, расветљавајући мирнодопски период, пружа панорамски поглед на безмало све друштвене слојеве у послератном Београду, уз неизбежну критику капитала и заборав на патњу и силне жртве поднете у рату – Петровић *Покошено њоље* види као „хуманистички мотивисану романескну истрагу” која треба да открије разлоге „дезинтеграције једног идеалистичког духа”. Истичући необичан спој искуства раног модернизма, експресионизма и социјалне литературе у Ћосићевом роману, Петровић *Покошеном њољу*

нарочито признаје уметнички оригинално уобличену слику Великог рата и изванредну композицију.

Наредна два, средишња текста – „Милош Црњански и руска књижевност” и „Растко Петровић и америчка култура” – унеколико су друкчије засноване; то су компаративне анализе и оне треба да покажу како се, у тежњи да собом обухвати тоталитет стварности, модернистички роман, али и модернистичка књижевност уопште, поетички отвара ка хоризонтима других уметности и различитих култура.

Настојећи да осветли слику Русије, каква је у прози Црњанског уметнички обликована врло комплексно – „у распону од суматраистичке и утопијске визије, потом геополитичке пројекције и историјске реалности до поетске фасцинације и меланхоличне жудње” – међу подстицајима за обликовање такве слике, Предраг Петровић посебно подвлачи три момента: сусрет Црњанског са руском књижевношћу, његово проучавање сеобе Срба из Хабзбуршке монархије средином деветнаестог века, односно мемоаре Симеона Пишћевића те, коначно, сусрет Црњанског са руским емигрантима у Лондону након Другог светског рата. Приступајући интерпретацији прозних остварења Црњанског врло савесно, непрестано остајући усредсређен на сам књижевни текст, на његова основна и симболичка значења, значај који је Црњански придавао руској књижевности и српско-руским историјским везама Петровић успева да предочи систематизујући неке већ познате увиде и уједно сâм долазећи до нових открића. Тако, на пример, међу разуђеним интертекстуалним везама које умногом одређују мисаоно скоковито приповедање у *Дневнику о Чарнојевићу* посебно издваја оне које се односе на Достојевског и Арцибашева; затим, мемоаре Симеона Пишчевића сматра изузетно важним за профилисање трагичног доживљаја војника који ратује „по туђој вољи и за туђ рачун”, доживљаја испољеног и у *Сеобама* и у *Дружој књизи Сеоба*; Толстојев *Рај и мир* види као узор за унутрашњу композицију *Сеоба* и историозофски свршетак *Друје књије Сеоба*, док – водећи се речима самог Црњанског – Николаја Рајевског, историјску личност која је погинула у српско-турском рату и која је Толстоју послужила као прототип за грофа Вронског, јунака *Ане Карењине*, доводи у везу са могућим збивањима у завршном, шестом тому Црњансковог неоствареног романеског циклуса; Гогољ, као „кључна уметничка фигура словенског света, неко ко је најбоље изразио величину и трагедију Русије”, заузима истакнуто место у Црњанскомом путопису *Љубав у Тоскани*. Професор Петровић – важно је истаћи – слику Русије у опусу Црњанског посматра и изван трагова које је чисто руска књижевност оставила у прози једног од двојице најзначајнијих српских писаца, па тако, на једној страни, пажњу посвећује извесним есејима у којима Црњански излаже погледе на руску књижевност и филм што долазе после Октобарске револуције, али, такође, и *Роману о Лондону*, чији главни јунак Николај Рјепин, руски еми-

грант, а некадашњи кнез, на најбољи начин и у пуном интензитету репрезентује саосећање Црњанског са трагичним искуством руског народа.

Текст „Растко Петровић и америчка култура” један је од можда најзанимљивијих у књизи, и у њему аутор још једном потврђује свој научни кредибилитет када је у питању разумевање опуса чувеног српског авангардисте. Уз нешто друкчије подешену интерпретативну оптику, користећи се обиљем књижевне, критичке, документарне, па и филмске грађе, Предраг Петровић, у намери да расветли слику Америке каква је, пре свега, обликована у другом делу романа *Дан шестии*, са ванредном поузданошћу успева да предочи сјај и очај Растковог петнаестогодишњег боравка у Новом свету. Доводећи слику Америке којом занесено ходе јунаци Стеван Папа-Катић и, више од свих, млади бунтовник Бил Гордон, у дотицај са периодом Расткове дипломатске службе – периодом када, и сâм фасциниран Америком и призорима „њених непрегледних, пасторалних простора, цивилизацијског прогреса, мешавине раса и народа, демократског потенцијала”, Растко упознаје културу и уметност Новог света, својим пријатељима пише писма одушевљења и филмском камером бележи кадрове из индијанских резервата, Чикага, Њујорка и шума Вирџиније и Њу Хемпшира – аутор заправо покушава да на известан начин реконструише настајање дела замишљеног као наставак романа *Осам недеља* и показује да је велики српски уметник своју књижевност заправо живео. Исто трауматично искуство историје какво Стевана Папа-Катића одводи у Нови свет и Растка је нагнало на стална путовања, којима је одувек био опчињен, а његов вечито немиран стваралачки дух, како нам, отварајући поетичка питања Растковог опуса и рашчитавајући траке његових аматерских документарних филмова, професор Петровић показује, напосто је морао бити привучен пространствима Америке и тамошњим укрштајем токова традиције и модернизације. Отуд, по узору на прозу Џека Лондона, у другом делу *Дана шестої* „уместо епопеје индустријске цивилизације у којој људи живе као дисциплиноване животиње преовладала је другачија, 'пасторална' слика Америке”. Оно што је овим Петровићевим текстом имплицитно сугерисано јесте то да, као што је Растков стваралачки опус и жанровски и смисаоно многострук и разнолик – и сâмо његово тумачење увек мора бити широко засновано, те узимати у обзир различите аспекте културе, уметности, па и животних прилика у којима се у одређеноме тренутку Растко задесио.

Последња четири текста у књизи за предмет тумачења имају одређена позномодернистичка романескна остварења чији јунаци, у покушају да се изборе са различитим облицима политичког и идеолошког притиска, преиспитују „изражајне могућности и хуманистичку снагу књижевне речи у тоталитарном друштву”. Међу линијама континуитета које на примеру модерног романа професор Петровић жели да осенчи, овде до изражаја посебно долазе три: обликовање слике света као позорнице, дијалог књижевности са филмом и формирање жанра кратког романа.

У првом од два текста посвећена Андрићевом стваралаштву аутор своју аналитичку пажњу у потпуности усредсређује на слику света који је у романима српског нобеловца виђен као позорница, односно на вековима стару метафору света као позорнице, у европској књижевности познату као *theatrum mundi*. Таква слика, која подразумева да је човек само глумац коме је, на неодређено време, додељена улога, и који се стога на позорници света непрестано прерушава, вешто скривајући своје право лице иза углађене маске, умногоме одређује неке важне смисаоне хоризонте и светског модернистичког романа, а полазиште за њено тумачење у Андрићевој прози Петровић налази у пишчевом есејистичко-фикционалном тексту „Разговор са Гојом”, где познати шпански сликар, између осталог, вели како су „просте и убоге средине позорнице за чуда и велике ствари”. „Просте и убоге средине” попрште су радње највећег броја Андрићевих остварења, па тако Петровић, аналитички минуциозно и логички уверљиво, метафору света као позорнице проналази у готово свим нобеловчевим романима: у *Травничкој хроници*, у фресци Травника као „политичке и поетичке позорнице”, где готово сви јунаци нешто пишу или читају, зазирући једни од других; у роману *На Дрини ћуприја*, где је капија на вишеградском мосту „симболична позорница између земље, воде и неба, на којој ће се одвијати историјске, друштвене и интимне драме”; у *Госпођици*, роману у коме се *theatrum mundi* препознаје „у сцени где главна јунакиња, скривена иза завесе, посматра збивања на кафанској позорници београдског ноћног живота”; и најпосле, у *Проклејој авлији*, у представи истанбулског затвора који се може разумети као „друштвена позорница тоталитарног поретка и поетичка позорница приче и причања”.

Покушај одређивања поетике црног таласа, периода у српској култури када уметност има незаобилазну улогу у разумевању идеологије одређеног времена, професор Петровић заснива на расветљавању сложеног односа који се током шездесетих и седамдесетих година прошлога века успоставља између књижевности и филма. Разумевајући изражајне могућности и природну везу ових двеју уметности и из теоријске перспективе, посебно са становишта структурално-семиотичке и постструктуралистичке оријентације, аутор њихову поетичку нераздруживост у једном специфичном друштвеном контексту образлаже тако што у исто време тумачи поједина књижевна дела такозване „прозе новог стила” – једне линије модернистичке прозе која се тада профилише – и нуди изванредна филмска читања неких од најбољих остварења црног таласа. Тако се, следи из ове заиста јединствене анализе, поетика и естетика *црној* конституишу, на једној страни, у оквиру заједничких тема и оновремене литературе и филма, тема какве су, на пример: револуција, критика југословенског социјалистичког уређења и приказ града из једне искошене, периферне визууре – и то је у Петровићеву интерпретацији нарочито презентовано јединством књижевне и филмске инспирације Живојина Павло-

вића – али, са друге стране, и на основу саме „предисторије” црног таласа, кроз деидеализовану слику Другог светског рата какву су наговестила дела Миодрага Булатовића, Антонија Исаковића и Михаила Лалића.

У „(не)очекиваном сусрету класика”, односно у пресеку различитих приповедачких гласова током шездесетих година прошлога века, професор Петровић уочава издвајање још једне од линија континуитета у српској књижевности, и то оне линије која се односи на формирање жанра кратког романа. Остајући фокусиран на романескне првенце Селимовића и Киша, на *Тишине* и *Мансаргу*, објављене у размаку од свега годину дана, аутор увиђа нарочит однос који ова дела успостављају са њима хронолошки удаљеним, али поетички сродним *Дневником о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, кратким романом у коме „Поетичко суочавање са интимом модерног јунака [...] произвело је тип интроспективног и самосвесног приповедања током којег јунак, разочарани војник Великог рата, преиспитује свој егзистенцијални и списатељски идентитет”. Брижљиво раскривајући слојеве значења у одабраним позномодернистичким остварењима, разматрајући поетичке, аутопоетичке па, коначно, и метанаративне обзоре који се у њима отварају, Петровић кључну везу између ових текстова и *Дневника* препознаје у типу јунака и начину приповедања. Док је безимени Селимовићев јунак Црњанском Рајићу сличан по томе што је и он повратник из рата који „настоји да трауматична сећања преточи у причу, и да писањем разреши однос са собом и светом”, главни јунак *Мансарге*, будући да са Петром Рајићем „дели страст за читањем романа и потребу да писањем креира имагинарне светове и ескапистичке визије”, исто као и он идентификује се са бројним фикционалним ликовима и задивљујућим фигурама. Напошетку – закључује Петровић – ова дела *Дневнику* су блиска и по питању самог начина приповедања, тачније по особитој врсти приповедне самосвести која се генерише првим лицем нарације, јер сва три романа „сусрећу се у поетичком простору аутофикције који се отвара на флуидној граници између аутобиографског искуства и романа у првом лицу”.

Предмет анализе у завршном тексту књиге јесте последњи, недовршени и постхумно објављени Андрићев роман *Омерџаца Лајџас*, једини који претходно изложеном Петровићевом интерпретацијом Андрићевог романескног опуса није обухваћен, и коме аутор овде посвећује посебну пажњу, подробно га тумачећи као прави, иако унеколико нетипични роман о уметнику. Осветљавање поетичких и естетских квалитета *Омерџаце Лајџаса* аутор промишљено припрема разматрањем ликових стваралаца у Андрићевом белетристичком опусу, из чега проистиче да је тема уметности и уметника у контексту тога опуса изузетно повлашћена. Полазећи од Блохових погледа на роман о уметнику, на овај важан тип романа који свој „приповедачки и поетички интерес усредсређује на питања креације и односа ствараоца према друштву, владајућој идеологији и

естетици?"; истичући рефлексију, есејизацију и аутореференцијалан дискурс као нове приповедачке облике помоћу којих у овој врсти романа „може се пратити формирање иманентне поетичке свести о могућностима и границама стваралачког чина”, професор Петровић успоставља сложен књижевнотеоријски и филозофски оквир у који смешта *Омериацу Латаса*. Довођење последњег Андрићевог романа у спрегу са неким новим приповедачким могућностима профилисаним у пишчевим позним остварењима, посебно у збирци приповедака *Кућа на осами*, у којој наратор води имажинарни дијалог са ликовима и у којој је нагласак на интими јунака до крајњих граница очигледан, аутору је омогућило да у *Омериацу Латаса* истовремено открије и прави и нетипичан роман о уметнику и дође до врло сугестивних увида. То што је средишњи догађај сижеа настанак уметничког дела, тачније сликање пашиног портрета, није довољно да би евентуално одређивање врсте Андрићевог романа било сасвим једноставно – одређивање Андрићевог дела као романа о уметнику свој легитимитет добија тек након спознања да у тексту долази до „померања наративног интереса са лика сераскера, Омерпаше Латаса, на сликара Вјекослава Караса, и стваралачке недоумице са којима се он суочава”. Посебно је занимљиво то што Карасов стваралачки немир, у приповедању преиначен у готово аутопоетичке рефлексије, Петровић доводи у везу са могућим узроцима недовршености самог романа, недовршености коју види као једини начин да се сугерише „тајна уметничког стварања”. Тиме се потврђује важан његов исказ, изнет у једној од претходних интерпретација, исказ који се с правом може сматрати везивним ткивом ове књиге, а то је да „самосвест модерног јунака постаје поетичко језгро из којег се генерише како наративни облик, тако и целокупно виђење и вредновање света”.

Систематично изложени књижевноаналитички увиди, јасно испољена свест о *целини* српске књижевности двадесетог века, подједнако као и истанчан, ретко једноставан и пријемчив стил писања, књигу *Хоризонти модернисцијичког романа* професора Предрага Петровића чине изузетно корисном како за стручну, академску јавност, тако и за све средњошколце и студенте српске књижевности. Отуд можемо закључити да су, са једне стране, у овој књизи сабрани текстови о добром броју романескних остварења која одају основну меру *свејскости* у српској књижевности, али исто тако и то да сама ова књига подразумева праву меру *свејскости* у српској науци о књижевности.

Стеван Д. ЈОВИЋЕВИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
са јужнословенским књижевностима
Мастер студије
stevan.jovicevic.96@gmail.com