characteristic of this part, in many ways compatible and artistic balanced with other novels of tetralogy: *Party, Live Music, Adventurers in Gardos*.

Key words: problem of growing up, children, teenagers, poetics, style, adventure

UDC 821.163.41–93–31.09 Terić, V.

♦ *Светлана КАЛЕЗИЋ РАДОЊИЋ*

АБАР ВОЈА ТЕРИЋА КАО ПАЛИМПСЕСТ РАЗЛИЧИТИХ УЗРАСНИХ ИДЕНТИТЕТА

САЖЕТАК: У првом остварењу Воја Терића, роману *Абар* објављеном 1957. године, долази до преплитања искустава пустоловног романа, реалистичке и модернистичке прозе. Због тога ово дјело стоји на самој ивици омладинског и романа за одрасле, чиме ћемо се посебно бавити у овом раду. Изузетна вјештина фабулирања, као и модерност стваралачког поступка оличена у специфичној организацији простора и времена и постојању негативног јунака чине ово остварење комуникативним на сасвим различитим разинама узрасних идентитета. У томе се, између осталог, очитује његова посебна вриједност.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: авантуристичка проза, хронотоп, моделовање ликова, дијалог, техника експресивне монтаже

У центру пажње овог дјела изузетно занимљиве, атрактивне тематике, надасве необичне за балканске књижевне прилике, налази се архетипски мотив – потрага за благом. Осамнаестогодишњак Филип Поп, доспијевши у Алжир као слијепи путник, кроз мноштво перипетија завршава као копач злата који је коначно пронашао златну жилу и остварио животно занимљиво пријатељство са Абаром, по којем је роман и добио име.[1]

[1] У вези са овим остварењем Јован Љуштановић примјећује: „Сижејни обрасци о иницијацији и о закопаном благу су у *Абару*

Прије свега, ваља примијетити да у оквиру домаће романескне традиције за дјецу и омладину Африка није била мјесто у оквиру којег би се уобичајено ситуирала радња. Самим тим, изузетно су занимљиве двије особености овог приповједног остварења – организација простора у њему и моделовање лика у великој мјери нетипичног за авантуристичку прозу. Бавећи се овим остварењем критика је констатовала сљедеће: „Основ ове приче је лов на злато, богатство, дакле типична релација многих пустоловних романа, али Терић у своју причу уткива и детаље из борбе алжирског народа за слободу, детаље о начину живота у оранским предграђима, о сиротињи и радништву, о поткупљивости и издаји као виду зараде и смислу егзистенције, о суровости колонијалног освајача и Легији странаца као суровом инструменту одржавања власти" (Идризовић, Јекнић 1989: 680). Као што се може видјети, роман обилује мноштвом разноврсних елемената и слојева који га чине сложенијим у односу на дјечју и омладинску авантуристичку прозу, што додатно проблематизује феномен узрасних идентитета читалачке публике. Такође, и главни лик у великој мјери одступа од концепта свемоћног јунака – познаје и слабости и мане, и сумње, и страхове, каткад дјела у „корист своје штете"... Другим ријечима, Терићев *Абар* за разлику од, на примјер „над-човјека" из авантуристичких проза Анта Станичића, који је *Малим пиратом* претходио годину дана раније, пружа много увјерљивију слику главног јунака. Разлог томе, свакако, треба тражити у чињеници што је ријеч о омладинском роману који по многим својим особинама напушта поједностављени терен дјечје прозе имајући на уму тачно одређену реципијентску скупину којом се може рачунати на већи степен разумијевања.[2]

Када је ријеч о ликовима романа треба истаћи да овдје надмоћнији статус има Абар, на кога је пажња приповједача подједнако усмјерена као и на главног јунака, Филипа Попа, те би стога могао извести закључак како остварење о којем је ријеч, у суштини, посједује два, приповједним третманом, равноправна главна јунака који се веома разликују. Док је Филип на почетку животне стазе, Абар већ увелико корача њоме свјестан да му се њен крај сваког часа може указати ако се сусретне са прошлошћу од које жели да побјегне. Тако сазнајемо да је мелез Абар заправо Француз Марсел, који је побјегао из Легије странаца и који на души носи убиство свог наредника. Све ово се открива постепено и тек се пред сам крај романа објашњавају разлози његове изразите мистичности, чиме се са приповједне стране постиже двострук ефекат. Наиме, кроз читав роман, од тренутка појављивања Абаровог лика па све до краја, нарочито се инсистира на његовој тајанствености и ћутању о било чему што има неке везе са прошлошћу, те се малобројни подаци о њему углавном презентују са тачке гледишта Филипа Попа, који о њему више закључује и слути него што зна. На тај начин се читалац неколико пута наводи на, условно речено, погрешан траг, што приповиједање чини изузетно занимљивим, те подједнако плијене пажњу и сами догађаји у овом роману, али и лик одбјеглог легионара Абара.

Такође, треба нагласити да, иако би се у појединим моментима Абаров лик могао видјети као класични лик авантуристичког романа, у том смислу што се зна извући из сваке ситуације, што је домишљат, сналажљив, интелигентан и пун животног ис-

---

међусобно палимпсестирани, ланац препрека истовремено игра симболичку функцију унутар једне и унутар друге приче, потрага за благом значи истовремено и иницијацију Филипа Попа, што је сасвим прихватљиво и унутар архетипског ресурса из којега Војо Терић црпи главне сижејне линије свога романа." – Јован Љуштановић: *Црвенкапа грицка вука. Студије и есеји о књижевности за децу*, Дневник, Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2004, стр. 59.

[2] У прилог томе иду и одломци у којима се осјећа блага примјеса еротичности, нарочито у односу главног јунака Филипа Попа са дјевојком Ивон, сумњивог морала.

куства, он ипак на крају доживљава судбину нетипичну за јунаке оваквих проза. Ријетко се дешава да протагонисту задеси смрт, и то баш онда када се чинило да је започео нови живот и успио да побјегне прошлости. Овим се доводи у питање и још једна разлика између омладинског и романа за одрасле, на чијој се танкој граници налази Терићев *Абар*. Наиме, док омладински роман, у овом или оном виду ипак подразумијева happy end и такав завршетак у оквиру којег главни јунак стиче извјесно искуство, али се „извлачи", дотле роман за одрасле, рачунајући на зрелију реципијентску скупину, нуди другачије разрјешење у коме главни јунак не остаје нити срећан, нити жив. У ред разлика између ова два типа романа, који тематски припадају истој групацији, иде и моделовање јунака које је овдје дато на вишој разини у односу на омладински роман, јер подразумијева и наглашено психолошки приступ у грађењу лика.

Бројна су мјеста у роману у којима се, најчешће у виду солилоквија, може стећи увид у унутрашњи свијет главног јунака, у страхове и трепете његове душе. Међутим, у тој истој функцији јављају се и одломци који су врло неубичајени за књижевну анализу, јер у њима јунак сам са собом води дијалог. Као што је познато, дијалог подразумијева говор, тј. разговор два лица, али у овим одјељцима глас главног јунака раздваја се у глас двије особе које међусобно комуницирају.[3] Тако се путем дијалогизације разбија извјесна монотоност литерарног гласа који приповиједа овај текст, што доприноси увођењу нових начина обликовности, те се овај роман сврстава у модерне, иако је познато да очигледна трансформација обликовних начела дјечје и омладинске прозе на нашим просторима започиње углавном од седамдесетих година XX вијека. Имагинарни дијалог који главни јунак води са самим собом показује и његову унутрашњу расцијепљеност, изазвану физичким патњама, која га доводи до руба здравог разума. На срећу, након низа олакшавајућих околности он враћа своје и физичко и духовно здравље, првенствено захваљујући пријатељу Абару.

Занимљиво је да се у оваквим дијалозима, са језичке стране, очитује у исто вријеме и драматичан и узак духовни оквир главног јунака. Стилистички гледано, Терић је израз романа у цјелости прилагодио протагонисти из чије се тачке гледишта и приповиједа ова наративна структура. У складу са тим, стил романа карактеришу једноставне, кратке, концизне реченице којима се у исто вријеме сугерише и елементарност главног јунака који није толико упућен на унутрашње анализе колико на живот сâм,

[3] Ево једног од најизразитијих примјера: „Оранска лука лежала је отворена мору, као и пре. Нигде никога није било у томе граду ко би могао да се похвали да ме познаје. Изузев, наравно, људи из полиције. Али, сигурно сам се изменио. Био сам мршав и црн.

'Мршав? Шалиш се, Филипе Попе! Видео си и у излогу своје лице. Било је кост и кожа. И очи, које су те довеле да видиш Африку. Проклете очи пробисвета!'

'Па ти ћеш', рекох, 'са својим поносом да умреш од глади!' Пођох са пристаништа. У глави ми се једнако мутило. Шала је била у томе што сам тражио посао. А нисам могао да радим због руке. Месо се гнојило и почињало да се осећа. А, ето, нисам хтео да просим.

'Али просио си', рекох себи, 'просио си недељама пошто су ти у селима превили рану за коју си рекао да ти је начинио неки ловац. Овде ти не би веровали као у селу'. 'Нисам просио', успротивих се последњим остатком поноса. 'Тада сам сматрао да је достојније човека да украде него да проси. Само сам тражио храну.'

'Нису ти је баш давали често?'

'Не!' А ја сам је опет и опет опрезно тражио, учтиво, са чудним осјећајем пса у очима. Пса који је слабо храњен.

'Па у реду,'рекох 'шта онда? Прави просјаци раде друкчије. Има ту неке разлике.'

Био сам сигуран да тражити преноћиште и храну по селима и представљати се као радник који иде некуд није исто као и просити по Орану. И нисам хтео да просим.

'Украли су ми злато,' рекох, 'и метак ми је просвирао руку. У злату је било много мога зноја, а из руке је истекло доста моје крви. Мене су опљачкали', почех да убеђујем себе да бих сачувао достојанство.

Враг би га знао зашто ми је било потребно то достојанство." Војо Терић: *Абар*, Београд, Књижевна група Хоризонти, 1971, стр. 120.

али и огољеност свијета који се окружен афричким пустињама бори за пуки опстанак. Парадоксално, на крају се испоставља да је заправо сурови пустињски крај најхуманији, а да је право зло у насељеним подручјима, јер су људи у њима.[4]

Критичка мисао је у вези са овим Терићевим остварењем констатовала: „Терићево приповиједање је реалистички концизно, увијек кретање, радња, акција. Попут узбудљивог филма у коме је све добро организовано и промишљено – од сцена, догађаја и дијалога до слике и визије људских судбина које се затварају у непромјењив и мрачан круг" (Идризовић, Јекнић: 1989: 681). Управо се техником експресивне монтаже којом се писац користи у грађењу Филиповог психолошког лика творе одломци који спадају у веома модеран стваралачки поступак у оквиру омладинског романа. Као што је познато, дјечја/омладинска проза након Другог свјетског рата није обиловала модернизмом било којег типа – аутори су се углавном користили већ опробаним наративним техникама које су у већој или мањој мјери подразумијевале естетски традиционализам. У том смислу сасвим је тачна констатација Јована Љуштановића да је овај роман „у часу када је објављен, умногоме опажан као својеврсна ресемантизација класичног пустоловног романа" (Љуштановић 2004: 61).[5]

Када је ријеч о наративној инстанци из које се приповиједа текст, на самом почетку романа писац се у краткој биљешци истакнутој курзивом обраћа читаоцима: „*Нека ми опрости високи, остарели повратник, кога сам упознао кишног поподнева кад је плажа на Хвару била без купача. Нека ми не замери што причам једну причу из његовог живота и што је причам онако како ми се учинило да сам је чуо*" (Терић, 1971: 3). На овај начин наратор наглашава и властити удио у организацији испричаног („онако како ми се учинило да сам је чуо") и обезбјеђује једну од романескних конвенција која скреће пажњу са њега и уступа мјесто другом, фиктивном приповједачу, тј. главном јунаку који приповиједа свој живот у првом лицу. Иначе, прво лице није често у литератури за дјецу, а када се, примјера ради, погледа црногорски дјечји роман, може се наћи свега неколико ријетких примјера који спадају у ову групацију.[6] Иако Ich-Form приповиједања подразумијева приснији однос према догађајима, непосредност приповиједања и визуру из личне, сасвим одређене тачке гледишта, ипак је приповиједање у трећем лицу погодније за разгранавање фабуле која чини наративно средиште романа у првом реду заснованог на догађајима, какав је и авантуристички.

Разматрајући појам и садржину авантуристичког романа Ново Вуковић истиче: „Симплицијада је (...) тип романа настао по угледу на помињани Гримелс-

[4] У прилог овој тези иде сам крај романа, када Филип присуствује Абаровом погубљењу и када не може да се помири са чињеницом да ће његов пријатељ, до јуче тако пун живота, за који тренутак бити објешен, те га у себи дозива: „Абаре, друже! Брате! Драги мој! Ходи овамо! Ту има златна жица. Овамо! Дођи! Ту нема никога изузев звери. Нико нам не може ништа. Ми смо сами у *оази*". – *Исто*, стр. 144.

[5] Такође, психолошко освјетљавање унутрашњости главног јунака израженије је у овом остварењу у поређењу са осталим из ове групације. Разматрајући проблем психологизације у приповједном ткању Зорица Турјачанин примјећује: „... ма колико писац романа за дјецу тежио за прецизацијом психолошког цртежа, његов роман никада неће имати својства модерног психолошког романа (Ц. Џојса или В. Вулф), јер се карактер дјетиње душевности видно разликује од психолошког свијета одрасле особе". Не претендујући на управо назначени психолошки поступак поменутих великана, ипак је важно истаћи да је баш због тога што не описује „карактер дјетиње душевности", већ карактер неког ко се налази на изласку из свијета дјетињства и уласка у свијет одраслих, и опис његове „душевности" прилагођен подједнако узрасту лика колико и реципијентске скупине којој је роман намијењен". – Зорица Турјачанн: *Роман за дјецу. Теоријски и дидактички приступ*, Сарајево, Свјетлост, Завод за уџбенике, 1978, стр. 48.

[6] Од четрдесетак романа публикованих у периоду од 1953. до 1978, свега су четири исприповиједана у 1. лицу: *Абар* Воја Терића (1957), *Тужни циркусанти* Мирка Вујачића (1960), *Деда Штукина дружина* Мирка Вујачића (1973) и *Шалајко* Стевана Булајића (1973).

хаузенов роман, чији је јунак обичан човјек, који се послије низа авантура разочара и повлачи у изолацију" (Вуковић 1996: 295–296). Стога би се могло закључити да Терићев роман о којем је ријеч припада управо тој врсти романа, са разликом што при крају ове прозе настаје преокрет којим се главни јунак, након што је остао без злата, ипак спашава уз помоћ пријатеља Абара, те стога разочарање уступа мјесто уживању у малим стварима и, условно речено, срећи. Ипак, сам крај изведен је у знаку доминације ништавила, што није у цјелости карактеристично за концепт пустоловне прозе.

Модел омладинског романа одступа од црно-бијеле технике у обликовању ликова, те се и у том домену очитује већа сложеност његове умјетничке структуре. Наиме, Абар, којег у затвору упознаје Филип Поп, са којим бјежи и креће у потрагу за златом, и који му касније, рањеном и опљачканом, пружа помоћ, из овог кратког сажетка би се могао доживјети као добар човјек. Међутим, испоставља се да је тај исти мелез, заправо, са друге стране закона и да на души носи смрт свог наредника. При самом крају романа освјетљава се да је чак и убиство које је Абар починио, заправо, у ратним околностима било хуман чин којим се борио против још већег звјерства – дуго је био војник Легије који је положио заклетву и годинама играо по устаљеним правилима. Међутим, када су легионари били ангажовани да угуше побуну бедуина, и када је легионарски позив подразумијевао убијање мушкараца, комадање жена и дјеце и паљење села, у њему се побунио човјек који је устао против оног закона који је до јуче спроводио. Тада је убио наредника који је палио село и побјегао. Оваквим литерарним третманом јунака, у којем се не нуди поједностављена слика добра и зла, овај роман се приближава литератури за одрасле.

У прилог томе иде и дилема пред којом се нашао Абар, која у великој мјери подсјећа на дилему античке јунакиње Антигоне, за коју се у том смислу везује појам трагичне кривице – које законе поштовати: божанске или људске? Избора, иако он привидно постоји, заправо нема. За које год рјешење да се одлучи – јунак ће бити крив. Ако одлучи да ради против своје савјести, биће њоме уништен. Ако одлучи да ради против војничких закона, биће дезертер.

Такође, треба споменути и то да овај роман у домену моделовања лика нуди и нешто што омладински роман не познаје. Наиме, ако дјечја проза подразумијева да су њени јунаци унапријед дати као добри или лоши, они у случају омладинске прозе, након извјесних искустава, бивају подложни трансформативности. Међутим, не дешава се да је неки јунак наизмјенично добар и лош. Управо је по том моделу саткан Абаров лик, који у једној ситуацији показује извјесне особине које у неком другачијем сплету околности нестају и уступају мјеста сасвим супротним карактерним цртама. Од почетка његов лик се моделује као лик способног злочинца, који ту и тамо покаже понеку добру особину, да би се на самом крају, када Филип Поп остане без ичега, управо Абар јавио као његов спаситељ. Најдинамичнија смјена могуће карактеризације, у смислу добар или лош, присутна је на страницама у којима се описује њихово дуготрајно и исцрпљујуће долажење до злата, када усљед физичке патње Абар често мијења свој људски лик. Тако након завршетка „златне мисије" Филип Поп примјећује: „Било је лепо ићи безбрижно са пушком о рамену, далеко од нашег боравишта, *имати крај себе Абара који ти је поново постао пријатељ*, звиждати нешто бесмислено и неурачунљиво, или по стоти пут водити исте разговоре" (истакла С. К. Р) (Терић: 1971: 116). На страницама дјечјих романа никада се неће наћи овакви одломци који свједоче о промјенљивости људске природе, чиме се опет потврђује теза о томе да писац омладинске прозе и те како води рачуна о нивоу

разумијевања реципијентске скупине којој дјело намјењује.

Треба споменути и још један елеменат због којег је Абаров лик изузетно занимљив. Наиме, кроз цијело дјело он је обавијен велом мистике, што и чини једну од конвенција авантуристичког романа. Не треба заобићи ни чињеницу да се Абарова мистичност и те како уклапа у композициони склоп романа којим се гради догађајни слој дјела, али се тиме истовремено моделује и његов лик.

У прилог композиционој повезаности мистичних детаља распрострањених широм дјела иде и спомињање Господара Пустиње, чијом се појавом овај роман и завршава. Први помен овог феномена налазимо на страницама на којима се, након изласка из пустиње и након спасења, описује Филипова опсесија пивом коју Абар дефинише на сљедећи начин: „Господар пустиње оставио је у теби нешто прегорело. Нешто као кад се препржи кафа" (Терић 1971: 131). Овакво поетско-филозофско поимање промјене, коју је главни јунак искусио након интензивне патње коју му је подарила пустиња, и која се нужно утиснула подједнако на његове карактерне црте, колико и на његов људски лик, именује се тајанственим називом Господар пустиње. Овај феномен, или боље рећи фантом, појављује се и на самом крају романа када Абара погубљују: „Из бледе омаглице иза вешала и зида, далеко према западу, подиже се силуета Господара Пустиње, са чистим белим бурнусом и турбаном и као да га закрили и однесе у своје прегорело обитавалиште" (Терић 1971: 144). Синтагма „прегорело обитавалиште" нуди се као адекватна замјена за хришћански појам раја – тако се још једанпут пустиња, без људи, са звијерима, означава као најбоље и најсигурније подручје у којем човјек може проживјети живот, далеко од највећег извора зла на свијету, далеко од сартровског пакла – других људи. Овакво поимање хуманитета, свакако, нема афирмативну одредницу и представља, у исто вријеме, и идејну поруку дјела, која се мјестимично може доимати у извјесној мјери „прејаком" за појам омладинског романа.

Кад смо већ споменули конвенције авантуристичког романа треба рећи да својеврсна егзотика, нарочито у смислу простора на којем се радња дешава и његове организације у дјелу, спада у њих. Младе читаоце ће сигурно привући атрактивни афрички амбијент у којем се спомињу Алжир, Сахара, Оран, Мала Бискра и томе слично. Такође, и имена јунака (Абар, Марсел, Абдел-Руфик, Трафик, Ивон...) доприносе „мирису" егзотике који се осјећа на свакој страници овог дјела.

Међутим, ово остварење посједује и неке елементе атипичне за концепт авантуристичког романа, при чему, у првом реду, мислимо на идеолошки слој дјела. Када Филипа и Абара заробе бедуински побуњеници на челу са Абдел-Руфиком, распитујући се за Филипово поријекло један од њих доноси географску карту да би заробљени показао одакле долази: „Ставио сам прст на малу територију облика корњачине грбе обојену смеђом бојом. Била је толико мала да је на њој могло да стане само почетно слово Београда и почетно слово имена земље.

– О! – рече он. – Разумем. То је позади Италије.

– То је испред Италије, према истоку – додадох.

– Не волите да будете иза Италије?

– Не! – рекох. – То моји земљаци не би отрпели.

– Ни ми не желимо да будемо позади Француза.

– Могу да вам верујем. (...)

– Ви сте радници? – упита.

– Да – рече Абар. – Ми смо пролетаријат.

– Шта је то? – упита поглавица. (...)

– То је – рекох – кад човек нема ништа. Кад је принуђен да ради и да иде где има посла.

– И ван граница своје земље?

Климнух главом. И он климну главом.

– Волите ли француску власт?

– Не – рекох. Зашто да је волим. Волим је исто толико колико волим своју властиту у Југославији.” (Терић 1971: 92–93)

Мора се признати да одломак у којем се на овакав начин говори о политичким приликама једног простора не спада у општа мјеста авантуристичког романа. Из њега се много тога може закључити о карактеру Југословена (да не воле да буду „иза Италије”), да је пролетаријат када човјек нема ништа (што представља прилично огорчену и ироничну интерпретацију овог појма) и да власт није нешто што се може вољети. Свака од теза заступљених у управо наведеном одломку овај роман би сврстала у идеолошки обојен авантуристички роман, који је права ријеткост. Међутим, како се овакво идеолошко промишљање не појављује као стално присутно, већ на само једном јединому мјесту у роману, то се, ипак, може сматрати више „зачином” него активним „састојком” дјела.

Па ипак, иако овај роман не посједује наглашени идеолошки слој, постоје пасажи у којима се додирују извјесне социјалне теме које се, у већој или мањој мјери, доводе у везу са животном филозофијом главног јунака. Као такве, оне имају статус коментара, јер их приповједач увијек саопштава као реакцију на неки догађај коју, након описивања тог догађаја, експлицитно вербализује. Тако након фрагмената у којима се описује пад бедуинских побуњеника у окршају са Легијом Филип Поп закључује: „Али откуд су ти људи могли да схвате Абдел-Руфика! Људи који се боре никад не схватају противника. Штрајкбрехери не могу да схвате штрајкаче, полицијски агенти револуционаре. Гладан и сит су два света” (Терић 1971: 111–112). Стога видимо да фигура приповједача није ту само да би извјештавала о догађајима, или као у овом случају – учествовала у њима, већ и да би их коментарисала. У науци о књижевности познате су три врсте коментара: *рефлексије* (које начешће чини збир логичко-вредносних судова у вези са појавама или дешавањима о којима се приповиједа), *лирски искази* (којима се изражава наглашено афективни однос према предмету нарације) и *апели* (којима се приповједач обраћа читаоцима додатно им приближавајући фиктивну стварност романа и догађаја у њему).[7] Коментари приповједача у роману *Абар*, заправо, често се налазе између рефлексије и лирског исказа.[8]

Дијалошке компоненте овог остварења највећим својим дијелом одступају од оваквог концепта, јер се често наводе у таквом виду који на први поглед може дјеловати сувишно, помало и испразно.[9] Ипак,

[7] Види: Александар Флакер: „Умјетничка проза“, у књизи Зденка Шкреба и Анта Стамаћа: *Увод у књижевност. Теорија, методологија* (четврто, побољшано издање), Загреб, Глобус, стр. 354.

[8] У модерној књижевности коментар се често сматра поступком деструкције жанра и симптомом тзв. отвореног дјела којим се проширују садржаји романа. Међутим, не би требало толико ићи у ширину када су у питању литерарне могућности романа *Абар*, те га тиме сврставати у домен нове естетичке категорије.

[9] Као примјер за такво одређење дијалога наводимо сљедећи фрагмент: „ – Слушај, – рекох му другог дана путовања кад се колона војске одмарала у подножју брега обраслог оскудним растињем – требало би да ми кажеш хоћеш ли бежати. Не желиш ваљда да проверавају и утврде да смо били у затвору.

–Препусти ти то мени, - рече он.

–Али кажи ми! Реци нешто...

–Кад буде време, рећи ћу. А сад доста!

–Није доста – рекох.

–Онда одлази. Немој на мене да рачунаш. И немој више да ме питаш ни о чему. Твоја мајка није била богзна каква жена.

–Немој да помињеш моју мајку – рекох и поцрвенех.

Био сам спреман да га опсујем и тражио сам најпогрднију реч, кад се један од стражара примиче до нас.

–Пуши – рече Абару и пружи му цигару.

–Хвала! – каза Абар.

Кад се стражар удаљи, наше расположење као да се поправи.

–Чујеш ли, лудаче – рече он. – Сваку ствар треба извести до краја и савесно. Прво, да си слушао мене, не би те опљачкали. Друго, мислиш ли да треба рачунати само на себе.

–Абдел-Руфик? – упитах.

Језик за зубе! Због једне такве речи могли би те стрељати. Глупаче!“ – Војо Терић: Наведено дјело, стр. 115–116.

када се боље уоче кључне координате Терићевог стваралачког поступка јасно се запажа основна функција оваквих дијалошких пасажа. Њима се, наиме, не утиче толико на дијалошки слој дјела колико на досликавање свијета приказаних предметности, при чему овакви и слични дијалози рачунају на ефекат увјерљивости. Такође, неријетко се дешава да се дијалогом моделују ликови, као у управо наведеном примјеру из којег се јасно види ко у том необичном тандему Абар – Филип води главну ријеч.

У прилог модерности стваралачког поступка иду и сегменти које главни јунак као приповједач саопштава, а тичу се догађаја којима он није присуствовао, нити им је могао присуствовати. Овакав поступак оправдава се ријечима „ја сам у машти видео" при чему аутор вјешто избјегава замку да немотивисано прошири приповједачеву рестриктивну тачку гледишта. Након што му је Абар открио тајну од чега то, заправо, бјежи и каква је природа његовог односа према Легији, Филип Поп примјећује:

> Никад о томе нисмо више говорили. Само ја сам у машти видео арапско село како гори. Чуо сам учестале пуцње и видео побуњенике како се удаљују. Онда сам видео бескрајно ведро небо и мале људи у униформи.
>
> Абар је био десетар. Слику наредника који је водио одељење на село нисам могао да оживим.
>
> Само... Свуда је расла трава. Колибе су биле напуштене. Из штала је мирисала балега, војници су одгонили стоку. Мирис паљевине запара ми ноздрве. Осетих горак укус и мирис препржене кафе. Увек, после таквог размишљања одлазио сам да пијем пиво са леда и кад бих доста попио, слика паљевине се губила.
>
> Данима после тога још сам мислио о Абаровој исповести. Онда свакодневни рад избриса слику и ја заборавих шта ми је испричао. (Терић 1971: 138)

У оваквом домаштавању оног што се догодило, а чему јунак-приповједач није присуствовао, заправо се врши наново конститиусање свијета приказаних предметности за који се зна да се одиграва само у његовој свијести. Овакав поступак повлачи за собом још једну занимљиву особину модерне прозе која се тиче организације времена у роману. Помјерањима напријед-назад на временској оси усложњава се приповједно ткање романа и разбија се композиција *низа* која се добија пажљивим сукцесивним представљањем збивања. Тако нијесу ријетки примјери реминисценција присутни у оним сегментима када се јунак, сада већ егзистенцијално збринут, сјећа пустињских дана и прекида приповиједање у садашњем тренутку враћајући се у прошлост, чиме нарацију константно динамизује. Такође, присутни су и примјери антиципација, у нешто мањој мјери, којима се сугеришу дешавања која ће се тек догодити.[10] Било би погрешно тврдити да је Терићев роман *Абар* у цјелости заснован на овако модерном концепту времена – постоје бројне епизоде које то потврђују, али главнина је својим основним карактером сукцесивно повезана и, као таква, кохезивна. Занимљиво је да су антиципације присутне и у дијалозима јунака, када маштају како ће изгледати њихов живот након што се обогате од продаје злата.[11] С обзиром на то да се управо споменуто најављивање могућих догађаја у виду маштања у доколици великим дијелом заиста и збива, што се види при крају овог дјела, онда се може видјети да су антиципације важне не само у смислу организације времена, већ да играју и значајну улогу у композиционом ткању романа.

У изузетно модерне поступке спада и посљедња сцена романа, у којој ће Абар бити објешен. Након што је ухапшен и изведен пред лице „правде" очекује се његово погубљење и тада јунак-приповједач на тренутак усваја тачку гледишта свјетине која са

[10] Такав је, примјера ради, одломак у којем се говори о сакривању злата и одломак у којем маштају о куповини чамца. – *Исто*, стр. 88 и стр. 136.

[11] *Исто*, стр. 87–88.

великим нестрпљењем очекује његово смакнуће: „Вешали су неког чувеног разбојника, имао је на души и злочин што је убио једног униформисаног човека".[12] Ова реченица, заправо, има статус двогласне ријечи о којој је први говорио Михаил Бахтин. Ради се о феномену који подједнако припада оном ко га изговара, али и гласу шире друштвене масе.[13]

Стил овог Терићевог остварења карактеришу кратке, једноставне реченице којим се обликује тзв. уситњено приповиједање са мноштвом привидно нефункционалних детаља којима се, заправо, постиже утисак вјеродостојности. Један од таквих примјера је и сљедећи: „Сад управих чамац ка обали. Пустио сам блинкер. Танак канап секао је воду позади. Старац је пушио. Риба тргну и поче да одмотава. Тако! Старац не рече ништа. Догодило се док смо пловили да риба неколико пута повуче. И да он ћути. Скидао сам их са удице и вешто маневрисао прутом. Сад је лежало пет великих риба ка дну чамца. Притерах чамац крају и искрцах старца. Сео је у хлад иза стене. (...) Ронио сам једном руком, док сам се другом само помагао. Испливах на површину. Чух како ми пуцка у ушима. Испљунух слану и горку воду и видех малу модру пећину и рака како пуже уз голе стене."[14] Тешко је не примијетити у оваквим и сличним примјерима извјесну сличност Терићевог стила са стилом америчких писаца, на примјер Хемингвејевим.

Па ипак, иако хемингвејевски стил подразумијева извјесну „огољеност" у најбољем смислу те ријечи, код Терића се могу пронаћи и изузетно поетични фрагменти који потврђују да догађајност није искључиво својство овог дјела, већ да оно посједује и лирске елементе: „'Ај, негостољубива земљо! *Држиш ме* несаног у овој ноћи што ће сутра прснути мецима на ужареном сунцу, *држиш ме* заробљеног у једној војсци, а свуда около вреба и чека друга, такође непријатељска и сурова са страшним именом Легија. ***Узалуд*** имам ону врећицу са жутим прахом, ретким као ове звезде; ***узалуд*** се раменом ослањам о тврдо Абарово раме, не видим излаза **из ове** ноћи, **из ове** оазе и ћутљивог песка који нас окружује'" (истакла С. К. Р) (Терић 1971: 103). Као што се може примијетити из означених елемената и овдје су на снази понављања и поређења, као два најчешћа начина поетизације израза. Изгледа да се ови начини „активирају" сваки пут када приповједач проговори о нечему до чега му је веома стало, те емоционална компонента продире у израз, и најчешће се, са формалне стране гледано, очитује у већ наведеним поступцима.

Разматрајући лирске елементе у структури романа за дјецу Зорица Турјачанин истиче: „Лирско као осјећање и као умјетнички поступак, разноврсно је, субјективно, непоновљиво, уобличено час као залутала пјесма у прози, час као лирски пасаж или свјетлуцава нит у епском ткању романа".[15] Управо се тако организује лирска супстанца Терићевог романа *Абар* – на увијек нов и другачији начин који читаоца изненађује из примјера у примјер, било да је у питању поетски осјенчен и лирски колорисан одломак, било да се ради о емоционалној усталасалости текста који је увијек у вези са формалним обиљежјима наративне структуре.[16]

[12] *Исто*, стр. 143.

[13] „Језици хетероглосије, као сучељена огледала, која свако на свој начин дају одраз дијела, сићушног угла свијета, – објашњава Бахтин у својим есејима о дијалогу – присиљавају нас да погађамо и схватимо свијет иза њихових узајамно рефлектујућих аспеката, свијет који је шири, има више нивоа, садржи више различитих хоризоната него што би то било доступно једном језику или једном огледалу." Цитирано према тексту Хелге Гејер Рајан: „Хетероглосија у поезији Бертолда Брехта и Тонија Херисона," у књизи: *Како укротити текст*, приредила Славица Перовић, Институт за стране језике, Октоих, Подгорица, 1999, стр. 410.

[14] Војо Терић: *Наведено дјело*, стр. 134–135.

[15] Зорица Турјачанин: *Роман за дјецу. Теоријски и дидактички приступ*, Свјетлост, Завод за уџбенике, Сарајево, 1978, стр. 102.

[16] Као примјер за текст изразито емоционално интониран, а самим тим и обиљежен поетским својствима, можемо навести

Уопште узев, Војо Терић је јасно увидио да концепт авантуристичког романа захтијева константну занимљивост нарације која се не постиже само атрактивном темом, већ и приповједачким техникама којима се наративне структуре доводе у склад са садржином. У том смислу овај писац је изузетно избрусио своју вјештину фабулирања. Када се томе додају, за овакав вид прозе нетипични, појмови негативног јунака, идеологије и лиризације прозног израза, добија се прави палимпсест различитих узрасних идентитета у којем са подједнаким интензитетом може уживати врло разноврсна читалачка публика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вуковић, Ново. Увод у књижевност за дјецу и омладину (друго издање), Подгорица, Унирекс, 1996.
2. Идризовић, Мурис; Јекнић, Драгољуб. *Књижевност за дјецу у Југославији*, Сарајево, Књижевна заједница „Другари", 1989.
3. Љуштановић, Јован. *Црвенкапа грицка вука. Студије и есеји о књижевности за децу*, Нови Сад, Дневник, Змајеве дечје игре, 2004.
4. Турјачанин, Зорица. *Роман за дјецу. Теоријски и дидактички приступ*, Загреб, Свјетлост, Сарајево, Завод за уџбенике, 1978.
5. *Kako ukrotiti tekst*, priredila Slavica Perović, Podgorica, Institut za strane jezike, Oktoih, 1999.
6. Терић, Војо. *Абар*, Београд, Књижевна група Хоризонти, 1971.
7. Flaker Aleksandar. „Umjetnička proza", u knjizi Zdenka Škreba i Anta Stamaća: *Uvod u književnost. Teorija, metodologija* (četvrto, poboljšano izdanje), Zagreb, Globus, 1986.

овај одломак у којем се главни јунак Филип Поп, у тренутку пустињског окршаја Легије са једне и бедуинских побуњеника са друге стране, сјећа родне Далмације: „Обузе ме нека тиха *сета* од усијаног сунца и мириса зеленила, *сета* поднева када те зову на ручак у родном крају. Подне је. **Мирише** истопљена смола, **мирише** лоза изнад куће. **Мирише** јело кроз отворена врата кухиње. И неко те зове: 'Филипе, Филипе!' Завијала је улица око зида сувомеђине. Затим је био ***брег***, па удољица, па скалине. Па је опет почињао мали ***брег*** и ту је била моја кућа. Море је било јако светло, ***као огледало***. ***Као*** *хиљаду* ***огледала***. Кад рибари имају среће... *Хиљаду* свитаца августовске ноћи у сеновитим ливадама Лике" (истакла С. К. Р) (Војо Терић: *Наведено дјело,* стр. 106–107). – Овај пасус, такође, спада у реминисценције, чиме се активира проблем организације времена у роману, о чему је већ било ријечи.

Svetlana KALEZIĆ RADONJIĆ

VOJO TERIĆ'S *ABAR* AS THE PALIMPSEST OF VAROIUS AGE IDENTITIES

Summary

In the first work of Vojo Terić, the novel *Abar*, published in 1957, he weaves components of adventure, realistic and modernistic prose. That places it on the very border between youth and adult novel, which is particularly addressed in this work. The exquisite fabling ability, as well as the modern creative approach shown by the specific placement of space and time and the existence of the negative hero, make this work communicative at various age levels. Just that, among others, shows its special value.

Key words: adventure fiction, chronotope, modeling characters, dialogue, expressive techniques of montage