

Тијана Ј. МИЛЕНТИЈЕВИЋ*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

ХРОНОТОП КОСОВА И МЕТОХИЈЕ У РЕПОРТАЖАМА ЛАЗАРА ВУЧКОВИЋА: ПРОЛАЗНОСТ КАО УНИВЕРЗАЛНА РЕФЛЕКСИЈА И ЛАЈТМОТИВ ИСПОВЕСТИ**

Апстракт: Предмет истраживања усмерен је на анализу мотива пролазности у репортажама Лазара Вучковића кроз призму теорије хронотопа. У средишту пажње налази се репортажа као хибридна форма која спаја документарну фактографију и књижевноуметничку обраду, чиме се омогућава испитивање начина на који овај корпус функционише као специфично сведочанство културног идентитета, као и начина на који Вучковићев текст литерарно обликује пролазне аспекте друштвене и историјске стварности. Циљ истраживања огледа се у доказивању тезе да репортаже, утемељене на изразитој субјективности, надилазе своју примарну информативну функцију и прерастају у тиху исповест једног света који нестаје. Тиме се отвара простор за дубље разумевање културне, егзистенцијалне и историјске димензије Косова и Метохије средином XX века.

Кључне речи: Лазар Вучковић, репортажа, хронотоп, пролазност, Косово и Метохија.

Репортажа се у теорији медија и књижевности одређује као жанр хибридне природе који истовремено припада документарном и уметничком корпусу, остављајући простор да се форма прилагоди околностима и потребама извештавања. „Савремена теорија новинарства узима у обзир виталност жанра, изналази му атрибутне одреднице, али не робује крутим дефиницијама и признаје постојање граничних жанрова” (Životić 1993: 9). Оваква жанровска амбиваленција потврђује тезу Јурија Тињанова да границе књижевности нису статичне, већ да се књижевна чињеница мења кроз епохе; оно што је у једном периоду документ разговора или новинарски запис, у другом постаје књижевни феномен. Сваки динамички систем се нужним развојем „аутоматизује и дијалектички издваја у супротни конструктивни принцип” (1970: 274), што омогућава репортажи да из сфере чистог извештавања пређе у поље уметности и преузме функцију књижевног дела. Из те тежње произлази употреба књижевних поступака, јер „настојећи да дочара атмосферу и издвоји најбитније моменте збивања о којима говори или карактеристичне особине личности

* ORCID 0009-0008-6590-8761, tijanamilosevic21@gmail.com

** Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-33/2026-03 од 29. 1. 2026. године.

којој је посвећена, репортажа често посеже за књижевним средствима, попут описа, карактеризације и дијалога” (Роровић 2010: 613). Овакво одређење истиче двојструку природу репортаже и омогућава њено жанровско позиционирање у оквиру белетристике. Нада Тодоровић наглашава да је репортажа, управо „због тих језичко-стилских црта”, у журналистичкој литератури „сврстана у белетристичке жанрове, заједно са пртицом и фељтоном” (2002: 63). Шире теоријско утемељење пружа Марина Катнић Бакаршић, која репортажу (у одређеним облицима) сврстава у књижевнопублицистичке жанрове, заједно са полемиком, појединим видовима критике и путописом. Према њеном тумачењу, за ове жанрове карактеристично је истовремено деловање више језичких функција: конативне, емотивне (експресивне), референтне и естетске (1999: 68). Заснованост на различитим језичким функцијама чини репортажу погодном за проучавање начина на који се стварност преобликује кроз индивидуалну перцепцију и наративну конструкцију.

За разлику од чисто информативних жанрова, који инсистирају на неутралности, репортажа је сведочење о свакодневном животу, према којој основу уметничког дела чини „уношење света људске маште у материјални свет, визије бесконачног у реалитет коначног” (Филиповић 1975: 64), пружа кључни оквир за разумевање репортаже као жанра који пролазна збивања уздиже на ниво уметничке транспозиције. Репортажа пружа аутору могућност да чињенице литерарно преобликује, трансформишући их у поетски и уметнички запис, стога је она „литерарно-новинарски жанр у коме је предмет приказивања објективна стварност преломљена кроз призму шишчевог виђења” (Životić 1993: 136). Из такве поетичке позиције произлази могућност да аутор „фактографским чињеницама дода уметничку димензију, те да фикционалношћу и ’ослобођењем’ од чињеничне истинитости створи простор слободе и статус уметничког дела независног од историје и факата, јер се без фикције уметност не би могла ни замислити” (Јефтимијевић Михајловић 2023: 44). Прелазак у поље фикционалног постаје пресудан за одређивање уметничког карактера текста. О томе како се повлачи невидљива линија између информативног и литерарног писао је Новица Петковић: „Доња граница књижевности, одакле она заиста започиње, дата је у могућности да се успостави разлика између свих језички остварених текстова, на оне који јесу и на оне који нису књижевни, односно на оне који се читају као књижевни и који се не читају као књижевни” (2006: 13).

Приликом анализе конкретних књижевних поступака којима репортер постиже специфичну литерарност и омогућава да се његов текст чита као књижевни, плодан теоријски оквир пружа руски формализам. Виктор Шкловски уводи појам онеобичавања као основно поетичко својство уметничког текста чији је циљ да се „осећање ствари да преко виђења а не препознавања” (1970: 86). Песничка слика престаје да буде само практично средство мишљења и постаје примарно „средство појачавања утиска” (1970: 83) на читаоца. Јакобсон уводи појам естетске функције језика, према којој исказ престаје да буде пуко средство комуникације. За разлику од практичног говора, чији је циљ брз и ефикасан пренос информације, поетски обликован текст усмерава пажњу на саму материју језика, на његову ритмичку и значењску структуру:

У емоционалном и песничком језику, језичке представе (како фонетске тако и семантичке) привлаче на себе већу пажњу, веза између звуковне стране и значења тешња је и приснија, а самим тим језик постаје револуционарнији, будући да се уобичајене асоцијације по близини потискују у други план (1978: 56).

Естетска трансформација документарне грађе код Лазара Вучковића¹ не подразумева одрицање од документарне веродостојности, већ њено уздизање ка литерарном изразу. Тежња ка поетизацији виђеног и психолошком продубљивању стварности чини границе између жанрова у Вучковићевом опусу флуидним и положним сталном преиспитивању, док унутрашња повезаност сугерише да се његов репортажни рад² не може изоловано посматрати, јер он представља неодвојив део јединственог стваралачког нерва:

У сва три сегмента Вучковић се увек изражавао као песник, при чему је поезија најбитнији и најзначајнији део. Све њене вредности се не могу разумети, нити је могуће проникнути у њену генезу, естетско и инспиративно извориште, без критичког увида у прозу и репортажу (Ђорђевић 1997: 13).

Сходно томе, репортажа за Вучковића постаје примарно естетско, инспиративно полазиште и место где се документарно сведочанство сусреће са песничком интуицијом. Истовремено, историјски развој уметничке репортаже у српском књижевном и новинарском контексту представља неопходан теоријски оквир за сагледавање Вучковићевог рада, будући да се његово стваралаштво надовезује на традицију путописне, хроничарске и документарно-есејистичке прозе, која је, још од XIX века, омогућила формирање репортаже као граничног и жанровски флексибилног облика. У међуратном периоду, авангардна поетика, модернистички индивидуализам и напуштање класичних композиционих модела довели су до тога да репортажа постане релевантна књижевна појава. Писци попут Црњанског, Драинца, Винавера и Петровића користили су репортажу као простор субјективног израза, проширујући жанровске границе и уводећи у текст поетичке принципе карактеристичне за модернистички дискурс. Посебно је значајно што је простор Старе Србије, односно Косова и Метохије, био у фокусу бројних међуратних аутора, међу којима се посебно истиче Григорије Божовић. Његове путописе и репортаже одликују сва начела жанра „обједињујући документарно и уметничко у линеарној композицији,

1 „Лазар Вучковић је рођен 13. IV 1937. у Горњем Селу, код Призрена. У *Јединству* ће 1959. године почети свој први радни дан новинара, где ће радити до смрти. [...] Вучковић је објавио две збирке песама: *Додир лета*, 1963. године (заједно са Радославом Златановићем и Божићем Милдраговићем) и *Изјубљено море*, 1966. године; обе у издању приштинског *Јединства*. [...] Уметничка тежина и смисао Вучковићевог стваралаштва се не могу разумети без критичке анализе његове прозе и репортажа расутих по *Јединству*. У њима је одгонетка Вучковића, који је од 1959. до 1966. године прошао читавим Косовом и Метохијом оставајући о њему трајно сведочанство репортера и песника” (Ђорђевић 1997: 17).

2 У раду су анализирани репортаже Лазара Вучковића преузете из књиге: Вучковић 1997: Лазар Вучковић. *Узалуд враћаш казање: људи, градови и њереде*. Прир. Милош Ђорђевић. Приштина: Културна манифестација Глигорије Глиша Елезовић: Друштво књижевника Косова и Метохије: Народна универзитетска библиотека Приштина.

приповедач често мења дискурс, од историјског, па до сасвим лирског казивања”, ови записи имају и „велику етнографску вредност, с обзиром на то да аутор посебну пажњу посвећује описивању обичаја, као и народне ношње крајева у којима борави” (Шљивић 2023: 29). На ову традицију, коју су уз Божовића градили и Драгиша Васић и Раде Драинац, надовезује се стваралачки идентитет Лазара Вучковића. Његове репортаже наслеђују споменути тематску линију, али је истовремено проширују наглашеним поетским и психолошким димензијама и „издвајањем оног што је нов стилски поступак, тематски детаљ, поетска слика, дијалог, који, знамо, није својствен репортажи, документарност вишег реда и значења, дар посматрања, моћ надахнутог исказа и емотивно-мисаоних сенчења људских портрета и вајање атрактивних призора” (Ђорђевић 1997: 119).

Описани поступак трансформације репортаже у документарност вишег реда и његово описивање простора и људи су утемељени у конкретним просторно-временским оквирима који почивају на аутентичним естетским начелима и значењу. Појам хронотопа, који је у теорију књижевности увео Михаил Бахтин, означава „суштинску узајамну везу временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности” (1989: 193). Хронотоп представља основни модел унутар којег се догађаји у делу могу приказати, јер управо он омогућава „згушњавање и концентрацију обележја времена – времена људског живота, историјског времена – на одређеним деловима простора” (1989: 380). У том смислу, хронотоп није пука дескриптивна категорија, већ нуклеус митопоетског модела света једног дела, без кога приповедни дискурс не би имао своју унутрашњу логику.

Бахтин наглашава да је кључна тачка у којој хронотоп додирује суштину књижевности „људски живот или нешто што се на њега односи, а што садржи изванредан степен живе стварности” (1989: 219). Стога су делотворнији они хронотопи који успостављају „суштински однос према јунаку и његовој судбини” (1989: 235), јер кроз тај однос простор и време добијају егзистенцијалну димензију. Посебно значајан у том контексту јесте хронотоп пута и сусрета, будући да је „ретко које дело без неке варијације мотива пута”, док су многа изграђена управо на хронотопу путовања и путних сусрета (1989: 209). Иако је Бахтин појам хронотопа развио у анализи романа, његов аналитички домет показује посебну примењивост у проучавању репортаже, јер се у њој простор не јавља као неутрална позорница догађаја, већ као активни носилац значења. У том смислу, хронотоп се може разумети као когнитивно средство поимања света, односно као вид разумевања природе догађаја и искуства.

Репортаже Лазара Вучковића, настале на Косову и Метохији, засноване су на путничком и хронотопу сусрета, у којем се кретање кроз простор истовремено одвија као кретање кроз различите временске слојеве: историјске, културне и личне. Простор Косова и Метохије (Призрен, Ђаковица, Ново Брдо, Шара, Штрпце, Витина, Клокот) који Вучковић описује, функционише као хронотопски чвор, у коме се концентришу трагови прошлости, искуство садашњости и нагвештаји будућих промена.

Ослањајући се на Бахтинову тезу да свако дело има почетак и крај који припадају различитим хронотопима и не могу се поистоветити (1989: 385), Вучковић репортаже гради на напетости између тренутка бележења и света који се неповратно

осипа. Косово и Метохија израђа као амбијентални палимпсест у коме се фрагментарне слике градова и људских портрета прожимају са наслеђеним теретом прошлости и субјективном рефлексијом. Овај топос није пасивна сценографија, већ „рељеф једног света који се мења и нестаје”, где ауторска визија надилази конвенције документарног извештавања, а „репортерски захтеви превазилазе новинарски жанр и имају одлике литерарно-поетског стила и особине драмског и психолошког казивања” (Ђорђевић 1997: 123), претварајући визуелне детаље у густе семиотичке чворове, који истовремено чувају просторну аутентичност и сведоче о неумитном току времена. Мисао Михаила Бахтина да „свако сећање прошлости помало је естетизовано, сећање будућности је увек морално” (1986: 216) потврђује се у Вучковићевом разматрању питања културе и опстанка српског народа преко посматрања свакодневице. У репортажи Исидор и тужан и задовољан Исидор је разочаран Ђаковицом, међутим, како се дан ближи крају, он почиње да уочава лепоту и живот, иако их није очекивао:

Да будем искрен – почиње да ми се допада овај град. Има лепе паркове, чисте канале, девојке и овде носе ђубретарце, мада понекад и преко димија. Под прегорелом сијалицом и овде шапућу парови до касно у ноћ (Вучковић 1997: 101).

Слика девојака које комбинују модерне ђубретарце са традиционалним ди-мијама, или парова који шапућу под прегорелом сијалицом, није само поетска декрипција простора, већ је мисао о постојању будућности. У, на први поглед, небитним детаљима аутор проналази доказ о трајању једног света и наду да се у њему може живети.

Светла димензија будућности и егзистенцијални смисао не лебде у апстрактном простору, већ се материјализују у конкретним пределима Метохије. Описани топоси постају тачке згушњавања личне и колективне повести, чиме се потврђује Бахтиново схватање да хронотоп представља основ за „приказивање-сликање догађаја” (1989: 380). Унутар ове структуре, динамика кретања задобија повлашћену улогу; мотиви путовања, повратка и сусрета формирају хронотоп пута као примарни обликовни принцип. Пут се не испољава само као савладавање географског простора, већ као вид понирања у слојеве времена и сећања. Кроз такве слике нестајања једног света, пролазност се конституише као основна тематска нит стваралаштва.

Градови које Вучковић описује: Призрен, Вучитрн, Ђаковица, Витина, Ново Брдо су сложени и променљиви хронотопи чија се значења откривају тек у сусрету са посматрачем:

Ако први пут долазите у неки град, за вас он има толико загонетки колико му статистика приписује становника. Ако су људи као реке, онда су градови као људи... Понекад недограђени, понекад сиви, и увек у очима прозора и излога за-гледани у придошлицу (1997: 100).

Сваки град представља сложenu структуру у којој се преплићу слојеви оријенталне прошлости, савременог послератног стања и будућих промена. Призрен је

представљен као „архаична арабеска уцртана на длан Метохије”, чиме добија функцију симболичког простора у којем се метафорично прожимају различите културе и историјска искуства. „Његов град био је репродукција малоазијских престоница противуречности, архаична арабеска уцртана на длан Метохије” (1997: 47). Ђаковица у време пазарног дана оживи, улица „набуја од пролазника”, а шаренило и врева постају моменти у којима прошлост накратко затрепери у садашњости. Овакви описи функционишу као дискурзивна, прелазна стања у којима простор трансформише свој ритам и структуру, обликујући се као места где се различите судбине и временски токови пресецају и узајамно осветљавају:

Пазарни дан враћа многим градовима преживели оријентални изглед. Ђаковици поготову. Понедељком овде улица набуја од пролазника који се, колима и на самарима коња, непресушно сливају на пијацу. Ово шаренило и врева отворе ћепенке, већ труле од киша и времена, и за тренутак оживе једно превазиђено време (1997: 100).

При опису Витине аутор још снажније наглашава сучељавање традиционалног и модерног начина живота:

Тако се стиже у Витину, ни село ни варошицу, где стогови сена иза тараба, као велики златни куршуми обавијени маглом, стоје, помало зачуђено, наспрам неколико нових стамбених зграда са излозима претрпаних транзисторима, грамофонским плочама, платном и штофовима (1997: 138).

Док је у случају Витине разлика између старог и модерног доба емпиријски евидентна, у Јањевоу се помера на симболички и идентитетски план. Поменуто амбивалентност писаца суптилно најављује већ на самом почетку, служећи се карактеристичним иронично-интроспективним уводом:

Одакле да почнемо упознавање са Јањевоу, кад оно блатом крије своју калдрму, а ми своје цицеле, па се питамо: зар је, заиста, оно завичај оног сјајног месинжног прстења, родно место прозирне пластике плаве као комад јулског неба, црвено као кров од новог црепа (1997: 142).

Јањево израња као простор контраста и прошлости која се наслућује: калдрма, као знак историјске величине, остаје затрпана блатом свакодневице, док се на површини појављују знаци нових материјалних вредности и естетике. Град постаје слика друштвених и културних промена. У таквом поретку значења, Јањево се неминовно надовезује на опис Витине, продубљујући Вучковићеву слику простора Косова и Метохије као мреже у којима се историја, култура, пролазност и модернизација непрестано сударају.

Вучковићев репортажни опис се задржава на Новом Брду, простору изузетног историјског и културног богатства. Некада један од најзначајнијих и најбогатијих средњовековних градова на Балкану, „град сребрни и златни”, како га именује Константин Филозоф, Ново Брдо код Вучковића више није центар моћи и богатства, већ простор тишине, рушевина и сећања, у којем се историјска слава одржава,

искључиво, у културном сећању. Перцепција савременог градског призора омогућава успостављање историјске визије у којој се прошлост и садашњост симултано преклапају. У том контексту, простор прераста своје физичке оквири и постаје подстицај за имагинативну ретроспекцију, односно, својеврсно путовања уназад, кроз слојеве времена и сећања:

Тек увече, када останете сами, на брду, имаћете прилике да отиловите далеко у прошлост. Тада ће вам се учинити да дубоко под вама Саси, као кртице, копају тунеле, тражећи гламско сребро, док у утврђеном граду, подграђују и на тргу врве становници града од 40.000 становника. Ако сте сањар по природи, сретћете и Милицу, 'квечицу од Новог Брда', како шета са сином Стеваном (1997: 137).

У визији Новог Брда, где се историјска димензија простора разоткрива кроз имагинативну евокацију прошлости, открива се кључна спона ка Вучковићевом ширем поетском обликовању репортаже. Нарација се природно креће према пејзажу који престаје да фигурира као статична позадина и постаје активни носилац симболичких значења и егзистенцијалних рефлексија. Кроз сучељавање симболичких равни и природних призора, амбијент прераста у конститутивни фактор којим се материјализује осећај пролазности и човеков однос према завичају. У том контексту посебно место заузима планина Шара која је „амблем завичаја и рељеф свести”, чиме се географски мотив претвара у психолошки и културни сигнал:

Стоји само Шара, и Штрице под њом са својим ситним бригама, радостима, воденицама и људима, чија је највећа жеља садржана у поздраву 'честа вам работа'. Сусрети са тим људима не личе на нова познанства, јер су сувише једноставни и срдачни (1997: 87).

Пејзаж се преплиће са мотивима магле, кише, реке који се јављају као поетска знамења пролазности. Посебно је наглашен мотив реке као временског континуума, Дрим, који „тече до врха пун риба и муља. Његове обале су само две жедне усне Метохије још зелене, иако је време већ почело да показује неке зле намере према зеленилу. Сунце у очима није увек симбол за радост” (1997: 74).

На овом месту нарација се слива у једну од најснажнијих слика пролазности, приказ реке Дрим, чији ток постаје видљиви симбол времена које неумитно протиче, носећи са собом и пределе и судбине:

Тече Дрим, и време. Дрим који све мање има разлога да се стиди што је био узрок многих заседа. Сада је сасвим извесно да ће многи дугови остати неизмирени, јер два колосека што уравају у зеленило Метохије доносе безброј сусрета, а са њима и сазнање о вредности човека, о томе да 'крв није вода' да би са њом могла да се мери (1997: 75).

Киша, магла и мрак нису само спољашњи пејзажни детаљи, већ поетски феномени који фигурирају као семиотички знаци ефемерности. Оваквим избором детаља писац непосредно артикулише егзистенцијалну крхкост описаног света, док динамика визуелног ишчезавања материјализује непоновљивост тренутка

и детерминише доминантни меланхолични тон приповедања. Киша која пада приликом Вучковићевог путовања ка Сиринићкој жупи функционише као медијум естетског преображаја. Она нагло прекида дневну светлост, чинећи амбијент позорицом на којој се успоставља игра светлости и капи:

Пљушти, пљушти... Облаци које је расекао Опљак каменим сечивом својих врхова почели су да прокишњавају. И дође вече пре времена, а шофер упали фарове на аутобусу. Они на првим седиштима, могли су да виде како пробадају светлост кишне капи, забисеривши за тренутак (1997: 87).

Ишчезавање визуелних обриса достиже свој врхунац у кишовитом мраку, који не само да заклања поглед већ доводи до потпуног растакања предела. У тој тачки физички простор престаје да постоји, остављајући за собом само огољени осећај тескобе: „Штрице. Тачније, уместо Штрица мрак пун кише. Сијалице замотане у таму. Прст пред оком се не види” (1997: 88). Кроз капи које преламају поглед кроз стакло, спољашњи свет губи своју чврстину и постаје тиха, унутрашња слика сећања: „Нешто касније почиње крупна киша. Она обли цвоктава стакла и жута брада посташе тада слична сећању” (1997: 42). Изједначавањем физичког предела са сећањем, опис прераста у меморијски хронотоп у коме природа постаје огледало човекове судбине. Киша, магла и сутон постају носиоци метафизичке стрешње и осећаја дубоке несталности живота на овом простору. У коначном преображају брада у сећање, природа престаје да буде само неми посматрач и постаје активни чувар историјског и индивидуалног памћења.

На местима заустављања, где се путовање накратко прекида или тек почиње, Вучковић зауставља поглед на знацима који сведоче о једном скривеном, спором ритму постојања. На железничкој станици његова пажња усмерава се на појединости којима испуњава тишину чекања. Један такав приказ, ухваћен у смирај дана, претвара свакодневни посао у меланхоличну слику усамљености и узалудности:

Шеф станице поливао је цвеће израсло из темеља. Девет пута је прелазио другу, да би дошао до речице која се превијала ожарена, обучена у младе коприве. Шеф је очигледно био мелахолично расположен и звиждукао једну сутонску песмицу (1997: 29).

Преко слике рутине и монотоније провинцијске свакодневице рефлектује се дубља стагнација бића у времену, чиме репортажни запис задобија антрополошку димензију. Белешке фиксирају тренутке у нестајању, тежећи да у језику зауставе оно чега већ нема, а своју естетску пуноћу достижу у опису прерано завршене младости:

Младост је њихова сазрела пре цветања, затрпана маглом и прашином каква постоји само у небу и планини, где је једини глас звоно с оваца и фрула то грло кроз које је говорило самавање (1997: 58).

Вучковић феномен пролазности не тражи само у опису предела, већ у трагици људског бивствовања. Снажна метафора о животу као „цигарети која једном догори

до прстију” (1997: 58) изражава визију антрополошке и историјске предодређености којој је човек на овим просторима изложен. Путем ове представе постаје јасно да његова репортажа превазилази документарни оквир и претвара се у аналитичко испитивање пролазности, уочавајући како појединачне судбине, тако и читаве светове који неповратно ишчезавају. Тај преображај пружа читаоцу естетски доживљај и омогућава да репортажни запис постане уметничко дело. Трансформација репортаже у књижевно дело код Вучковића почива на пажљиво одабраним стилским поступцима. Његов израз богат је снажним метафорама чиме се пажња са саме информације преусмерава на лепоту изреченог. У том преласку препознаје се оно што Роман Јакобсон одређује као суштину литерарног стваралаштва: „Предмет науке о литератури није литература, већ ’литерарност’, тј. оно што дато дело чини литерарним” (1978: 57). Неда Тодоровић објашњава термин „литерарног журнализма” као „врсту креације у новинарству у коме су комбиновања прикупљена дуготрајним, дубинским истраживањем са начином нарације карактеристичним за литературу” (2011: 24). На тај начин, оно што је обично и познато добија потпуно нову димензију и приморава читаоца да свет Косова и Метохије доживи непосредније. Кроз интимне приче и фрагменте људских судбина, који постају кључни чиниоци уметничког обликовања стварности, Вучковић успева да свакодневицу овог простора осветли изнутра. Аутор је „знао да сними амбијент, представи свог саговорника у условима и времену, да чује ’ехо’ његових речи и мисли и осветли наличје искуства” (Ђорђевић 1997: 119) и да репортерски запис уздигне на ниво универзалне књижевне егзегезе људског постојања.

Еволуција репортаже ка литерарном изразу достиже свој врхунац у репортажама о маргинализованим појединцима, где се социјални проблем трансформише у егзистенцијалну раван. Извештај о Авдију Елшанију кроз супротстављеност дечакове недовољне оцене, која у овом контексту престаје да буде само школски податак и задобија значење неминовног пораза, и неприхватања средине, аутор указује на неразумевање између институција и појединаца и између различитих генерација. Наслов *Тужни расцисли без краја* прераста у метафору заробљеног живота, у којем промене само учвршћују осећај безнађа.

У репортажи о Станку, аутор бележи још трагичнији вид пролазности – потпуни нестанак једног света. Са Станковим одласком не гаси се само један живот, већ заувек се гаси и његов радио, који је годинама био једини глас и веза са светом, чиме се симболички затвара круг једног усамљеног живота. Радио престаје да буде функционална ствар и постаје неми сведок човековог физичког нестајања:

Радио је почео да крчи, а његов власник није престајао да кашље. Више није могао да држи пепељару на прсима, јер је већ сто пута при наступу кашља просуо. Више није могао да чује неке станице кад јављају да ће бити зла, или да се, ипак, може очекивати да ће се све добро завршити. Није могао да слуша Шопена и Баха, и био је тужан због тога (1997: 119).

Тишина која наступа након Станковог одласка и немогућност да се више чује музика Баха или Шопена означавају нестанак једног света. Кроз овакве призоре Вучковић заокружује своју визију у којој се пролазност не огледа само у рушевинама

историје, већ у тихим, готово неупадаљивим губицима који обележавају крај појединца. Пишчев антропоцентрични приступ додатно се усложњава кроз портретисање ликова који егзистирају у стању сталних промена „од немила до недрага”. Било да је реч о скитницама које се боре за опстанак, или старцу који вођен специфичном етиком доброте, одбија да разоткрије туђу срамоту, „зар да га увредим због мало кајмака”, писац користи поступак интимизације хронотопа.

На социјалну равнанадовезује се феноменологија колективне и индивидуалне трауме, која представља тежиште Вучковићевог опуса. Ауторски дискурс овде постаје медијум памћења: он естетски артикулише „тескобу душе и живе ране” страдалника, преводећи патњу појединца у универзални симбол егзистенцијалне крхкости. Овакав поступак дубоко је обележен ауторовом интроспективном снагом; за њега прикупљање грађе није механички рад, већ унутрашњи доживљај прожет емотивном напетости. Примена поступака селекције омогућава репортеру сажимање грађе и стварање књижевно вредносне перспективе, која тексту даје одређено значење. А, као што је Јуриј Лотман закључио, „циљ уметности није да једноставно одслика овај или онај објекат, већ да га учини носиоцем значења” (1977: 16). Тај спој новинарске пажње и личне осетљивости проналази теоријско упориште у ставу Бориса Ејхенбаума да структура текста пресудно зависи од личног тона аутора: „Композиција новеле у многоме зависи од тога какву улогу у њеном грађењу има лични тон аутора, тј. од тога да ли тај тон представља принцип организовања којим се мање или више ствара илузија сказа” (1967: 398). Иако Ејхенбаум говори о композицији новеле, наведено начело представља једно од основних упоришта Вучковићеве репортаже, јер његово писање није неутрално. Такође, Борис Томашевски указује на то да „осећање према јунаку је чињеница уметничког склопа дела” и да је писац тај који „може да пробуди наклоност према јунаку чији би карактер у свакидашњем животу могао у читаоцу да пробуди ненаклоност и одвратност” (1972: 221). Тамо где лични доживљај постаје мера ствари, Вучковићева репортажа проналази свој истински глас. Разапет између дужности репортера и сопственог сензибилитета, он сваки запис носи као лични терет, што се најјасније види у његовом метапоетском осврту: „Репортер је седео иза своје кафе над отвореном бележницом, помало заплашен, јер је за сваким столом видео по једну тему” (Вучковић 1997: 30). Овај страх пред мноштвом туђих судбина разоткрива дубоку етичку одговорност писца; он разуме да рат, иако окончан, наставља своје тихо трајање у унутрашњем свету појединца и не допушта да несрећа остане само податак, већ је кроз сопствени егзистенцијални немир издиже до универзалног знака:

Вратио се тако репортер богатији за две тужне приче. Сиромашнији за једну радост. Запањен чињеницом колико интензивно и интимно живи рат са људима поред свих обавеза и белих, пијаних свадби (1997: 35).

Рат се овде не јавља као спољашњи политички догађај, већ као унутрашњи, незвани гост који деструктивно делује на човека уколико му се не пружи простор у сећању. Оваква персонификација рата сугерише његову неумитну онтолошку природу: „Рат је као гост... Чим почну кише, он незван закуца на вратима срца и ви га пустите да уђе у сећање. У противном, он ће вас развалити. Јер, за бога, он је рат” (1997: 35).

Вучковић гради запис о страдању кроз пажљиво одабрану микроструктуру појединачних исповести, у којима се лична трагедија претаче у универзални симбол. Сећање на разорени дом и празнину која остаје након ратног вихора сажето је у снажном приказу самоће: „Када сам се вратио из Земуна на углу Џорџа Вашингтона, на једној греди, јаукала је само наша шарена мачка” (1997: 31). Слика губитка и бола додатно се радикализује у описима граничних ситуација на ивици смрти, где интензитет физичког и психичког страдања доводи до потпуне телесне отуђености. Вучковић бележи искуство које прелази границе појмљивог, где тело престаје да буде део сопства: „Провео сам најужаснију ноћ на води Средоземног мора. Уједао се за руку, не осећајући да је то део мога тела. Кожа на њој била је мртва и смежурана” (1997: 129). У овим тренуцима, физичка бол се трансформише у егзистенцијалну отуђеност, сведочећи о томе колико „интензивно и интимно рат живи у људима” и након што се оружје стиша, остављајући за собом трајне „живе ране и ожиљке”. Насупрот мрачним сликама у којима рат и даље немилосрдно траје у људима, Вучковић поставља лирски одговор кроз чежњу за повратком. За њега завичај и сусрет са сопственим коренима нису само повратак на одређено место, већ очајнички покушај да се поново пронађе смисао и зацели душа у свету који се пред његовим очима неповратно круни и нестаје: „Ако та Бистрица налази неки нељудски смисао у отицању према пределима које моји сељаци називају невратницом, они изгубљене осмехе налазе у повратку у свој и њен завичај” (1997: 45).

Писац завичај види као исходште којем се човек, упркос свим животним изазовима увек враћа. Пролазност људског живота он не бележи као посматрач, већ као неко ко дубоко осећа тежину сваке године која прође:

Године одлазе као беле лађе које се никад не враћају, као бродови на којима је Владимир Новак доживљавао драматичност буре, лепоту бескрајне воде, чежњу за онима који су му, у матичној луци, пожелели срећан пут и добро море (1997: 126).

Мисао о годинама које заувек нестају открива живот као низ тренутака који се не могу вратити, где сваки одлазак из завичаја оставља траг на човеку. У завичају остају најдражи људи и све оно што једног човека одређује. Чак и када плови далеким и непознатим водама, суочавајући се са животним искушењима, он остаје везан за ту прву обалу. Вучковић заправо проговара о удесу људи који, без обзира на то колико далеко отишли, у себи носе неодвојив део дома као једини истински смисао и уточиште:

Године одлете као беле лађе које се никад не враћају, као бродови на којима је Владимир Новак доживљавао драматичност буре, лепоту бескрајне воде, чежњу за онима који су му, у матичној луци, пожелели срећан пут и добро море (1997: 126).

Преplitањем исповести са документарном грађом, Вучковић репортажу преводи у простор трајног памћења. Репортажа код њега преузима кључну улогу у очувању свакодневице Косова и Метохије, коју он приближава читаоцу не кроз

велику историју, већ кроз кућни праг и приче људи који на том тлу истрајавају. У теоријском смислу, ово је врхунац уметничке репортаже у којој се, захваљујући личном печату и поетском језику, призори растанака, повратка и напуштених огњишта преобликују у дело које надилази тренутак у којем је настало. На тај начин, хронотоп Косова и Метохије у његовом опусу оживљава кроз судбину обичног човека, чинећи њихов тихи непребол универзалним приказом људског постојања. На поетичком плану, оваква репортажна форма производи ефекат синхронизације времена: у оквиру јединственог наративног простора концентришу се прошлост, садашњост и нагвештаји будућих промена. Синтетишући све наведене елементе, можемо закључити да Вучковићеве репортаже функционишу као психолошко и културолошко огледало епохе. Оне представљају текстуални простор у којем се реконструише колективно искуство, историјски удес, структурне промене и неумитна пролазност.

На крају, Вучковићеве репортаже остају попут старог фото-албума у којем свака текстуална слика чува више од самог податка. Он не само да бележи свет који се мења, већ га својим препознатљивим језиком чини трајно присутним, отимајући га од заорава. Тиме његово писање престаје да буде само новинарски извештај и постаје дубок запис о човеку који, упркос свим ратним и историјским удесима, истрајава у својој потрази за смислом. Између немила и недрага, између кућног прага и далеких лука, Вучковић је успео да у својим текстовима подигне споменик свакодневици Косова и Метохије, претварајући пролазни живот обичних људи у вечну књижевну истину.

ИЗВОРИ

Вучковић 1997: Лазар Вучковић. *Узалуд враћаш казаљке: људи, трагови и њредели*. Избор и пред. Милош Ђорђевић. Приштина: Културна манифестација „Глигорије Глиша Елезовић”: Друштво књижевника Косова и Метохије: Народна и универзитетска библиотека Приштина.

ЛИТЕРАТУРА

- Bahtin 1989: Mihail Bahtin. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Bahtin 1991: Mihail Bahtin. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Ђорђевић 1997: Милош Ђорђевић. *Дело Лазара Вучковића*. Приштина: Културна манифестација „Глигорије Глиша Елезовић”: НИП Нови свет: ИШМ Октоих.
- Ејхенбаум 1967: Борис Ејхенбаум. „Како је написан Гогољев Шињел?”. *Лейпциг Мајинце српске*. Прев. Мира Бошков, год. 143, број 500 (новембар 1967), 398–413.
- Живковић 1994: Драгиша Живковић. *Теорија књижевности са теоријом њисмености*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Џивотић 1993: Radomir Životić. *Novinarski žanrovi*. Beograd: Institut za novinarstvo.
- Jakobson 1978: Roman Jakobson. *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta
- Јефтимијевић Михајловић 2023: Марија Јефтимијевић Михајловић, „Фактографија и фикција (О дискурзивном и имагинативном слоју дневника-романа Сабор погинулих Драгана Лакићевића)”. *Башићина*, св. 61, 43–54.
- Katnić Bakaršić 1999: Marina Katnić Bakaršić. *Lingvistička stilistika*. Budimpešta: Open Society Institute.

- Lotman 1977: Jurij Lotman. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd: Institut za film.
- Петковић 2006: Новица Петковић. *Оілеги из српске њоеіііке*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 2010: Танја Поповић. *Реџник књижевних термина*. Beograd: Logos Art.
- Todorović 2002: Neda Todorović. *Novinarstvo: interpretativno i istraživačko*. Beograd: Čigoja štampa.
- Todorović 2011: Neda Todorović. „Literarni žurnalizam”. *Kultura*, br. 132, 24–38.
- Tinjanov 1970: Jurij Tinjanov. „Književna činjenica”. *Poetika ruskog formalizma*. Prir. Aleksandar Petrov. Beograd: Prosveta, 267–286.
- Томашевски 1972: Борис Томашевски. *Теорија књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Филиповић 1975. Вук Филиповић. *Светі књижевноі дела*. Приштина: Јединство.
- Šklovski 1970: Viktor Šklovski. „Umetnost kao postupak”. *Poetika ruskog formalizma*. Izbor tekstova Aleksandar Petrov, prev. Andrej Tarasjev. Beograd: Prosveta, 81–94.
- Шљивић 2023: Соња Шљивић, „Епски поглед на свет путописца Григорија Божовића”. *Башићина*, св. 61, 29–42.

Tijana J. MILENTIJEVIĆ

THE CHRONOTOPE OF KOSOVO AND METOHİJA
IN THE REPORTAGE WRITINGS OF LAZAR VUČKOVIĆ:
TRANSIENICE AS A UNIVERSAL REFLECTION
AND THE LEITMOTIF OF CONFESSION

SUMMARY

The subject of the research is directed toward the analysis of the motif of transience in the reportage texts of Lazar Vučković through the theory of the chronotope. The focus is on reportage as a hybrid genre that combines documentary factuality and literary-artistic treatment, which allows an examination of the way this corpus functions as a specific testimony of cultural identity. The paper sheds light on the manner in which Vučković's text literarily shapes the transient aspects of social and historical reality, transforming them into enduring records. The aim of this research is reflected in proving the thesis that these texts, grounded in pronounced subjectivity, transcend their primary informative function and develop into a quiet confession of a world that is disappearing. This opens space for a deeper understanding of the cultural, existential, and historical dimensions of Kosovo and Metohija in the mid-twentieth century.

Keywords: Lazar Vučković, reportage, chronotope, transience, Kosovo and Metohija.