

Вук В. Жикић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ПЕРСПЕКТИВЕ ПРАВДЕ: НАРАТОЛОШКО ЧИТАЊЕ ПРИПОВЕТКЕ „ПРАВДА” ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

Рад анализира приповетку „Правда” Владана Деснице као наратолошки и филозофски комплекс, у којем се питање истине и правде преиспитује кроз перспективу приповедања. Примењујући Бахтинову методологију и појмове савремене наратологије (фокализација, хронотоп, метасвест), рад показује да је „Правда” више од кратке приче – она је модел размишљања о природи моралног суда и о границама људског сазнања. Анализа открива тројство наративних улога (приповедач, двојник, читалац) које конституишу полифони дијалог о правди. Десничин хомодијегетички приповедач, који у себи спаја посматрача и аналитичара, постаје алегорија ствараоца и савремени метафорички судија стварности. Поређење са Куросавиним филмом Рашомон и Бабајином адаптацијом „Правде” (1966) истиче мотив релативности истине и моралне неодредивости, као и филмичност Десничиног прозног израза. У закључку се истиче да се у „Правди” правда појављује у три облика – субјективна, колективна и божанска – те да се истинита правда достиже једино херменеутичким продором у контекст.

Кључне речи: Владан Десница, „Правда”, „Рашомон”, фокализација, дијегеза, двојник, хронотоп, релативизација.

* zikicvuk@gmail.com

Приповетка „Правда” Владана Деснице написана је „послије рата 1945”, по сведочењу самога писца (Десница 2006: 139). Објављена је у готово свакој пишчевој збирци приповедака (са изузетком збирке „Ту, одмах поред нас” из 1956. г.). Већ 1952. видимо је у првој збирци приповедака „Олупине на сунцу”, да бисмо је поново нашли у следећој збирци „Прољеће у Бадровцу” (1955) и на крају у последњој – „Фратар са зеленом брадом” (1959). Поновљена објављивања јасно сведоче о антологијској вредности приче. Иако је ова приповетка аутономна и јединствена у Десничином стваралаштву, Тања Поповић, поредећи Десницу и Џојса, наводи да се „Даблинци” и „Олупине на сунцу” могу читати и као романи”. „Суштина је”, према мишљењу ауторке, „у томе што у сваком од наведених примера доминира нараторска тежња ка издвајању појединачног доживљаја или карактеристичне ситуације. Усредсређивање пажње на описивање једног изузетног и необичног догађаја, што је захтев који новели поставља Гете” (Поповић 2011: 243) а који све ове приповетке чини сличнима. Шире говорећи (из целокупног прозног опуса), „Правда” је најближа приповеткама „Солилоквиј господина Пинка” (објављена први пут у другој Десничиној збирци „Прољеће у Бадровцу”), „Фратар са зеленом брадом” (први пут у оквиру збирке из 1956. год.) и „Делта” (објављена у последњој збирци из 1959.).

Све поменуте приповетке, по самом Десници, спадале би у „оне општег вида”, а не у „регионалне” (Кораћ 1982: 91). Оваквом типу прича одговара „урбана средина, у чијем средишту се налази интелектуална анализа, промишљање, есејизирање и (...) рефлексја која се скупља око неког филозофског концепта” (Коцић 2012: 56). У оваквим делима доминирају „метафизичко-онтолошке идеје реализоване аналитичким, готово научним стилем у ком су заступљене јаке психолошке анализе” (Коцић 2012: 57), што само говори о „интелектуализму¹ прозе Владана Деснице” (Шегедин 1964: 369, 374). Прозу нашега писца ове врсте назвали бисмо *проблемском*, у којој је „догађајна разина сведена на најмању мјеру” (Малеш 1990: 108).

Занимљиво је истаћи *како* је настала „Правда”. Наиме, писац је у неколико својих разговора сведочио о генези своје кратке приче. Грађа је узета из реалног живота: „Та туча ме је много револтирала. То су реакције отприлике које сам доживио.” (Десница 2006: 139)

¹ Овome у прилог иде Десничин аутопоетички став: „Књижевност је теоријска делатност. Теорија је потребна свакој врсти људског сазнања. Ниједна наука не може данас без теорије. Теорија има пре свега спознајни значај, а њено познавање један вид научног погледа на свет” (Ивановић 2007: 12).

Десничина кратка прича почиње аналепсом, ретроспекцијом (Принс 2011: 19) приповедача: „Једног недјељног поподнева, прије више година” (Десница 1964: 350). Посреди је хомодијегетички приповедач (део је фикционалног света и у 1. је лицу) (Марчетић 2003: 50) у „тестемонијалној функцији, функцији сведочења” (будући да само посматра и приказује нам оно што се пред њим дешава) (Марчетић 2003: 51). Приповеда се о ономе што се приповедачу-лику догодило – дакле – најбројнији су глаголски облици у перфекту и аористу („сјећам се, хтједох” итд.). Треће најприсутније глаголско време је презент, њега налазимо у „аналитичким деловима” повести, који су дати кроз „ауторефлексивно приповедање, односно приповедање у коме сама наратива и(ли) они елементи који је конституишу и посредују (приповедни процес, приповедна ситуација) постају предмет размишљања” (Принс 2011: 26). А то ауторефлексивно приповедање извире из „хипотетичке тачке гледишта”, што значи да Десничин приповедач „претпоставља фокализације” (гледишта) других ликова, те употребљава „хипотезу о томе што би могло бити или шта се могло преципирати у дијегези” (Принс 2011: 38, 54, 68).

Главни јунак је обично носилац радње, али у Десничиној причи, какогод у драмама код Чехова, главни јунак не ради ништа. Главни јунак Десничине *Правде* је *persona muta*. Он покреће радњу изнутра, приповедањем, својим размишљањем, приповедањем о потенцијалним исходима једног догађаја и не само догађаја већ и саме наративе као такве.

Писац уводи двојника, још једног немог посматрача у којему се сада огледа и сам хомодијегетички приповедач. Приповедање се тиме удваја. Други проматрач, чија унутрашњост за разлику од првог остаје непозната², представља утројавање на плану хомодијегетичког приповедача, писца и читаоца. Приповедачев двојник на плану аутора представља самог аутора, првог сведока (*primus testis*) који се заиста био нашао у таквој ситуацији (Десница 2006: 68). С друге стране исти *човуљак* означавао би метасвест (интрадијегетичког) хомодијегетичког приповедача (Марчетић 2003: 85), дакле, јунаково удвајање. С треће стране посматрамо лик другог проматрача као нашег, читалачког двојника. Као што други проматрач остаје нем у причи тако и читалац остаје у суштини нем за текст јер не може да проговори својим гласом унутар текста из позиције трећег. Дакле, немост другог проматрача посматрамо као ретроспекцију, удвајање и препознавање у зависности од перспективе онога који посматра.

² Што даље може означавати приповедачеву сенку, сенку саме наративе онога што се у језику не може изрећи и што остаје скривено.

„Можда је у том правцу дјеловало и присуство још једног проматрача, ониска средовјечна човуљка пуних образа и свијетле жућкасте длаке који је спокојно гледао смијуљећи се неодређено. Сјећам се, његова опуштена равнодушност у први мах изазвала је у мени гађење. Али одмах затим учинио сам исто што и он: гурнуо руке у џепове и стао проматрати. Примјер, као што је познато, дјелује неоодољиво. У већини случајева (будимо искрени!) другога сматрамо глупљим од себе. Но тај гријех одмах откупљујемо тиме што, на дјелу, обично слиједимо његов примјер.” (Десница 1964: 350)

Хумор и иронија великим делом и почивају на овом тројству. Слободно можемо рећи да је „цинични посматрач” (Десница 1964: 352) сигнал металепсе³, а самим тим и пишневог односа према сопственом приповедању и стваралаштву, те и нефиктивном искуству. На крају остаје могућност да „пасивног посматрача” поистоветимо са нама самима, тј. читаоцима, који, како ћемо даље видети, остају немоћно статични у проналажењу правде, као судије у Куросавином „Рашомону”.

Судија у филму јапанског редитеља је *persona invisibilis*. Јунаци се све време њему обраћају, а обраћајући се камери, обраћају се гледаоцима. Куросава тиме нас саме ставља у средиште радње. Гледалац сам мора да узме суд, није пуки посматрач, као што то чини Десничин јунак. Цео „Рашомон” обрађује питање истинитости. Истина је према „Рашомону”, као и правда према „Правди” – неодредива. Не можемо никада до краја знати шта је истинито, а шта праведно.

„Значење једне приче (...) битно је условљено *начином* на који је та прича испричана. Када се промени начин приповедања – перспектива (...) – битно се мења „смисаони склоп” целе приче, па самим тим и значење које добијају предочени догађаји. Значење (је, дакле,) условљено и формом у којој је тај „садржај” предочен (Марчетић 2003: 16).” Аботовим речима, наратив чини прича (приповедано, фабула, садржај) и наративни дискурс (*начин* на који је прича исприповедана / испричана). Поједностављено, иста прича може се приповедати, тј. исти догађај сагледати на различите начине (в. Абот 2009: 37; 40–43), што се, захваљујући динамичној смени приповедних перспектива, дешава и у Десничиној приповеци, не само Куросавином филму.

„Но док сам ја тако умовао, а ударци и даље пљуштали, наиђе и трећи пролазник: стасит млад човјек дуге коврчаве косе, у плавом џемперу, и с тениским рекетом под пазухом. Једним махом уочи ситуацију; ошину презирним погледом нас два

³ Према Принсу: „упад у дијегезу (приповедни свет) бића које припада другој дијегези” (метадијегеза по Женету). „Мешање два одвојена дигеетичка нивоа” (Принс 2011: 102). Аргумент овом тумачењу би био тај да „металепсу обично прате трансформације на плану наративног времена (анахроније)” (а помињасмо пролепсу (Марчетић 2003: 250, 253), те и извесну временску удаљеност настанка приче од њеног егзистенцијала, тј. реалног догађаја којем је аутор сведочио.

пасивна проматрача, па без сувишног испитивања насрну на човјека – управо онако као што малоприје хтједох ја – и поче га млатити жустро и без промишљања, не пазећи куд погађа...” (Десница 1964: 352)

„У Правди се јединствен догађај (сукоб[и] на улици) варира[ју] кроз различите перспективе – он сам остаје лишен значења, значење му дају посматрачи” (Вукићевић 2007: 82). Протагониста-приповедач је свестан „могућих гледишта других ликова”, његова интрадијегетичност му не смета да се уздигне изнад субјективитета и приближи се „објективизираним приповедању” (в. Микић 1980: 301) управо посредством есејизирања прозе (Малеш 1990: 108) која је плод саморефлексије и тумачења прошлости. Дочим субјективизираним приповедању одговара приповедач који је унутар описиваног света (дакле у 1. лицу), објективизираним приповедачу не недостаје знања, он је доследан и поуздан, с тим што је приповедач „Правде” доследан и поуздан у својој несталности. Налази се непреком процесу, *perpetum mobile* тумачења. Тестемонијална функција наратера-протагонисте омогућава му да надиђе сопствено виђење приче и „прошири” своју фокализацију.

„Помислим: тко зна какве је све кривице, каква зла нанијела ова жена човјеку? Тко зна што је све он за њу учинио, жртвовао; колико је и колико трпио и праштао и шутио? Тко зна колико се она срамотно и ниско срозала у својим поступцима? Можда је то и нека мајка-звијер, можда је напустила дијете које се гуши у грозници да би отишла на састанак с љубавником. И није ли, у таквом случају, она крива и зато што је довела мужа до овог ружног испада, у ово стање поживинчења? Није ли тада његов испад, ма колико ружан, ипак на концу конца људски разумљив? И не би ли он – ако тако ствар стоји – осјетио као крајњу неправду наше уплитање у корист жене, наше залагање за њу?” (Десница 1964: 351)

Лик пред нама поседује метасвест, што би значило да трансцендира⁴ самога себе и сопствено приповедање, а то би даље значило да раније поменути *двојник* поседује хиперсвест, по Барту то је онај текст који је самог себе свестан. Сложеност ових појмова и тешкоће (у проналажењу адекватних термина) при анализи текстова Владана Деснице условљени су хибридношћу и савременошћу (Недић 2007: 68; Вукићевић 2007: 78, 84; Коцић 2012: 54–55.) његове прозе:

„Приповедач указује на ограничења видокруга сваког од јунака, на јунакову погрешну процену сцене на улици. На тај начин приповедач себи ствара могућност да буде изван и изнад, да више види и сигурније процењује захваљујући томе што он задржава емотивну дистанцу према сцени коју посматра. То значи да у причи „Правда” постоји дијалошки однос између различитих тачака гледишта и управо

⁴ По Женету дефиниција металеппе је: „прекорачење” наративног нивоа” (Марчетић 2003: 250).

кроз тај дијалогски однос се и конституише основна димензија поруке: сваки човеков суд и процена су релативни јер су „затворени” у границе субјективности.” (Микић 1980: 300)

Тај дијалогски епицентар – централна тачка пресецања различитих перспектива и перцепција – налази се у приповедачу. У овому светлу можемо тумачити датога хомодијегетичкога приповедача као метафору ствараоца који контролише и конституише свој наративни свет, а самим тим и своје виђење *правде као фикције*.

Потпуније разумевање смисла и природе Десничиног приповедног поступка подразумева хватање у коштац са проблемима вероватности, перспективе, истине, (не)фикције, правде и конвенције. Перцепција, а самим тим и перспектива, варљив је феномен, управо зато што је лична и субјективна. „Виђена ствар преломљена кроз свест посматрача често одражава његово расположење, и (...) издвојене ситнице сагледане из различитих перспектива често удаљују” једна од друге (Поповић 2011: 247–48, 250). То значи да свако има право на *своју* истину, виђење и правду, свако има своје виђење једне приче. Истоветну ситуацију имамо „у Куросавином филму *Рашомон*, где је агон сам по себи представљен сукобом наратива” (Абот 2009: 80). „Правда”, као и „Рашомон”, „увек изазива различита тумачења и представља симбол неразрешеног надметања наратива, тако и сваки сложени наратив можемо читати, посматрати или окарактерисати као процес сукобљавања наратива” (Абот 2009: 300). С тим што бисмо у овој „прозној скици” (Малеш 1990: 107) пре говорили о сукобу гледишта и „перспектива, релативизацији истине” (Малеш 1990: 108)⁵ и „предрасудама обичајног морала, где се на морал гледа као на проблем (Ниче 2015: 224).

Бавећи се питањима правде и истине и Десница и Куросава проблематизују моралност. Не може се урадити ништа, и нечињење се морално вреднује. По Виктору Франклу, оснивачу логотерапије, моралност је ствар избора (Франкл 2001: 20–21) и сваки човек је моралан јер сваки човек има савест (Франкл 2001: 48).

Десничина „Правда”, као и Куросавин „Рошомон” остварења су која почивају на „вишеструкој унутрашњој фокализацији одн. типу унутрашње тачке гледишта у којој су исте ситуације и догађаји приказани више но једном, а сваки пут посредством другог фокализатора” (Принс 2011: 222).

Разноврсност фокализације у Десничиној причи конкретизована је у ликовима „два егоисте” (пасивни посматрачи – приповедач и његов

⁵ Малеш даље говори о „путовима ка истини као истини” (Малеш 1990: 108). Дакле истина је збир свих перспектива и околности, до ње се пробијамо дијалектички.

двојник), „три нападача”⁶ (човек који бије жену, стасит тенисер и један времешни човек), „четири испребијана” (жена, човек који је тукао жену, човек који је тукао човека који је тукао жену и на крају времешни господин) (Десница 1964: 353).

„Гледајући ту нову компликацију, помишљао сам: да се малочас нисам суспрегнуо, сад бих ја био тај по коме пљуште ударци, и сад бих огорчено и с много увјерења узвраћао те ударце онемо који је интервенирао из потпуно једнаких побуда као и ја, и који је, према томе, уствари мој једномишљеник и суборац.

„Све из милосрђа и у име човјекољубља, ето се три људска створа дозлабога млате за нечију корист и за нечију правцу. А мало подаље, два недостојна егоиста, ни да прстом макну за свога ближњег. Два егоисте, три нападача, четири испребијана. Меду самих пет-шест људи, нашло се, ето, грешника сваке врсте: криваца због учества у тучи, и криваца због комфодног неучества; криваца због уплитања у туђе и непознате послове, криваца због неуплитања; нечовјечних млакоња и рабијатних човјекољубаца; криваца због самовласног успостављања правде, и криваца због спречавања да правда, макар и самовласно, буде успостављена!” (Десница 1964: 353)

Будући да се ово *заиста* догодило, приповедач *реално* размишља, у сусрету са готово хамлетовском дилемом да ли да узме учешћа у борби. Бити се или не бити, то је главно морално и етичко питање Десничиног приповедача.

Из јунакове анализе, извесним отклоном од сопственог, уског спектра виђења, проистиче да веће милосрђе прати већи насртај, и обратно, отуда: веће милосрђе значи веће човекољубље, а веће човекољубље – веће правдољубље. После овакве рачунице, ретко ко би се упустио у сукоб. Зар је правда у агресији и насиљу „живинског израза” (Десница 1964: 350)? Или је пак, по правилу, правда увек на страни слабијега, којег увек перципирамо као жртву, а „нападача као јачега” (Десница 1964: 352)? О овоме нам говори обичајни, традиционални морал (Ниче 2015:185), зато је Десница модеран и по форми и по садржају у преиспитивању уврежених конвенција и стереотипа.

У причи постоји више *правди*, управо онолико правди колико је перспектива. Али уколико бисмо били систематични, рекли бисмо да их има три:

- 1) *самовласна*, субјективна, чисто људска правда која у многоме зависи од појединца;
- 2) *службена правда* – оличена у „тамној силуети полицајца” (Десница 1964: 354), колективна људска правда која разрешава сукоб;

⁶ Под условом да заиста јесу нападачи, а не жртве, јер Десница и размишља у том смеру шта ако су жртве агресори, а агресори жртве?

- 3) недодирљива *објективна, божанска правда* до које се долази *фантазијом*, херменеутиком. Јер само Бог може бити праведан. Јер само Бог познаје све околности, господарећи контекстом. „Стварност је оно што ми мислимо да јесте и увек нам открива безброј могућности: Али у извесном смислу, реалистично је све (...) и фантастично”. (Десница 2006: 179) Бог је изнад стварности, он сам је метастварност. Људима је потребна (ре) конструкција контекста, а где год је (ре)конструкција, ту је и *херменеутика*. У тому смислу приповедач би био алегорија модерног ствараоца, а сама приповетка алегорија уметничкога стварања и уметничкога тумачења (уметничке рецепције), где је читаоцу отворена могућност да се укључи у овај процес реинтеграције значења.⁷

„Два недостојна и себична бића” (Десница 1964: 353) (пасивни посматрачи) могу бити метафора ствараоца и примаоца. Обојица тумаче. Један загонетни живот који претаче у дело, други загонетно (недовршено) дело. Јесу ли пасивни посматрачи били у праву што су остали по страни или су криви баш зато што су пасивни? Што год урадили, кајаће се, пошто се воља развија на штету фантазијског и сензибилног. То су каквоће које се истребљују као разнородне рибе у рибњаку, како се вели у Прољећима Ивана Галеба.” (Вукићевић: 2007: 81) Према хришћанству сви су криви за све, али и заслужни за све. „Релативизација гријеха је зависна од тачке гледишта, а тачка гледишта од тога ко дјелује, ко прича, а ко процјењује / вреднује. Потребно је изабрати подесну тачку гледања” (Иванић 2007: 126). Са друге стране, свако делање запада у замку субјективности, одредивши се за једну *верзију* истине, један њен *делић*, који у потпуности може бити неистинит, а са треће, они који не делају, као неодређени, по Дантеу, налазе се у Предворју пакла.

Аутору ових редова се ипак чини да се до *правде* може доћи. Такво становиште може се образложити теоријом *контекста*, који постаје пре-

⁷ Тематика вероватнога и могућног живо је присутна у Десничином стваралаштву. У причи „Делта” отворене су нам безбројне могућности тумачења. У „Солилоквију господина Пинка” се на сличан начин представља релативизација истине: У „Солилоквију господина Пинка” главни јунак увиђа релативитет стварности:

„Али постоји то: да ми дату ствар можемо замислити на два, на пет, на хиљаду разних начина, и да је довољно да, у том изобиљу разних могућности, једна једина тричава, скроз незначајна ситница буде оваква или онаква, па да одатле не проистече ништа или да проистече трагедија. А хоће ли стварност поступити по овом или по оном од тих образаца, то нема нама није познато. (...) А да ли то значи (пошто је то тако) да случај постоји или не постоји, то не знам” (Десница 1964: 298).

судан за истину и правду, јер је у контексту пуноћа слике, целина истине. Свака реч, а тиме и свако гледиште, „мирише на контекст(е).” Унутрашњу дијалогичност и двосмисленост уметничко-прозне речи – али и саму истину⁸ – одређује њен контекст, односно њени контексти (Бахтин 1989: 49, 91, 101, 120). Отуд, главни проблем Десничине приповетке, а и стилистике романа по Бахтину, јесте „проблем слике језика,” односно метод долажења до једне „правдоистине” (Бахтин 1989: 98). До јединства правде и истине долази се мукотрпним, научним и теоријским радом, дијалогом, уметношћу. Према Десници, „уметник нема задатак да осуђује, поучава, убеђује, подстиче, већ да упозна, спозна и проникне” (Демић 2007: 261). Сагледана из бахтиновске методолошке перспективе, „Правда” постаје дијалог разноврсних и различитих виђења до истине (Демић 2007: 165). Стога би главна поента приче и добро полазиште у решавању истине била самокритика и проширивање свог гледишта (Демић 2007: 179). Ако бисмо изузели дијалог и акрибичност у подмижењу истини, „граница између стварног и нестварног таквим умовањем све би више ишчезавала” (Десница 1952: 71).

Посебан аспект Десничине наративе сачињава филмичност „Правде”, коју смо нагостили путем поређења са Курасавиним „Рашомоном”, мада је погодност Десничине кратке приче за филмско платно директно дошла до изражаја у адаптацији Анте Бабаје из 1966. године.⁹ У осветљавању филмског аспекта приче „Правда” важан је поднаслов: „Сцена са улице.” (Десница 1964: 350) Већ у првој реченици налазимо синтагму: „одвратан приказ” (Десница 1964: 350). Бахтиновски говорећи, посреди је „хронотоп¹⁰ пута” и улице (Бахтин 1989: 373, 378). Ови хронотопи „представљају главна места радње дела, места на којима се одигравају догађаји криза, падова, ускрснућа, обнова, просветљења, одлука. (...) Време у том хронотопу [улице] као да нема дужине и као да испада из нормалног тока биографског времена.” (Бахтин 1989: 373, 378). Радња Десничиног наратива одиграва се на „цести, а пут је нарочито погодан за приказивање догађаја којим управља случајност” (Бахтин 1989: 373, 378).

⁸ Контекст је главни услов за долажење до истине, јер је истина (по Женету) „готово увек несавршена због мешавине необичних околности које је сачињавају” (Женет 1985: 104).

⁹ Према у филму изостаје фигура другог посматрача, а на сајту IMDb представљање филма наглашава улогу жене. (Pravda: Short)

¹⁰ Хронотоп („времепростор”) јесте „изражавање нераскидивости простора и времена (време као четврта димензија простора [Бахтин аналогно Канту време и простор (хронотоп) „одређује као нужне облике реалне стварности” одн. приповедног света]. Хронотоп схватамо као формално-садржајну категорију књижевности” (Бахтин 1989: 193-194).

Хронотопом цесте се постиже „згушавање времена, (...) време се стеже, постаје уметнички видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом (Бахтин 1989: 194).” Време је, по Бахтину, „водеће начело у хронотопу” (Бахтин 1989: 194). Убрзавање времена и уланчавање¹¹ радње приповетку чини подесном за филмску адаптацију, која тражи да „ток приче у филму буде једноставан и јасан” (Абот 2009: 190).

Хронотоп, у најширем свом облику као време и простор приповедног света, поставља контекст дела конкретизујући и уобличавајући¹² га, јер „даје суштинску основу за приказивање-сликање догађаја” (Бахтин 1989: 380). Сами термини сцена, приказивање-сликање, приказ упућују на филмско платно. Сцену имамо „када постоји нека врста једнакости између сегмента приповести и приповеданог, (...) када је време дискурса једанко времену приче (Принс 2011: 175).” Тако је *глас* нашег приповедача еквивалентан филмској камери која нам предочава радњу, с тим што наш приповедач и анализира приказ који види, за разлику од филмске адаптације.

Списатељско експериментисање „с фабулом, и пребацивање јунака из чина (фабуле) у рефлексije, евокације и асоцијације, условило је велике паузе у радњи, статичност фабуле” (Вукићевић 2007: 82-3), која је омогућила „замрзнуту слику”. Десница се залаже за интелектуалистичку литературу, за „авантуру мисли”. Правда добро осликава његову поетику: „покушај аутотематизирања свог литерарног поступка”. Српски писац у својој иновативности уводи „есејизам, контемплацију и лиризам” – хибрид двеју стратегија – лирске и наративне” (Коцић 2012: 54). Код Владана Деснице „приповедање се замењује анализом” (Коцић 2012: 55) те имамо „нов вид критике фабуле” (Коцић 2012: 55), додали бисмо *самокритике* фабуле. Поступком монтаже „у обликовању фиктивних догађаја и ликова (...) рефлексija (се) устоличава као доминантна, а сликање мисли и контемплативна заокупљеност над збивањима постаје главни Десничин циљ” (Коцић 2012: 55). При томе „мешавина жанрова – стапање нарације, есејизма и лиризма, наизглед неспојивих категорија” (Коцић 2012: 55), осликава оригиналност и стилски печат (рекли бисмо недовољно) прослављеног писца.

¹¹ Уланчавања делом долазе од *дијалогичности* хронотопа, пошто је хронотоп пута у тесној вези са хронотопом сусрета, који са собом вуче лепезу мотива: мотив сукоба, бекства, растанка, губитка итд. (в. Бахтин 1989: 208).

¹² „Принцип хронотопичности (...) установљује временски карактер уметничко-књижевне слике”. (Бахтин 1989: 381)

Главна тема Десничине приче „Правда” види се из самога наслова, а пишчева промишљања о правди срећно разоткривају приповедни поступци. Идеји правде као конструкта који субјект сам осмишљава и ствара одговара дискурс приче и њени поступци: хомотијегетичко приповедање, лик двојника, јунаци са сопственом фокализацијом, рефлексивност исказа и филозофска дубина.

ЛИТЕРАТУРА

- Абот 2009: Р. Abot, „Uvod u teoriju proze”, Београд, Službeni glasnik.
- Бахтин 1989: М. Bahtin, „O romanu”, Београд, NOLIT.
- Вукићевић 2007: Драгана, Вукићевић. *Монолитност дела Владана Деснице* у „Књижевно дело Владана Деснице – Зборник радова поводом 100-годишњице рођења”, Београд, Библиотека града Београда, 71–87.
- Демич 2007: Мирко, Демич. *Полемичност Владана Деснице* у „Књижевно дело Владана Деснице – Зборник радова поводом 100-годишњице рођења”, Београд, Библиотека града Београда, 245–267.
- Десница 1952: В. Десница. „Олупине на сунцу”, Загреб, Матица хрватска.
- Десница 1964: В. Десница, „Прољеће у Бадровцу”, Београд, Просвета.
- Десница 2005: V. Desnica, „Hotimično iskustvo – diskurzivna proza Vladana desnice, I”, Zagreb, SKD Prosvjeta.
- Десница 2006: V. Desnica, „Hotimično iskustvo – diskurzivna proza Vladana desnice, II”, Zagreb, SKD Prosvjeta.
- Женет 1985: Ž. Ženet, „Figure”, Београд, библиотека Zodiјak.
- Иванић 2007: Душан, Иванић. *Мотив гријеха у приповјеткама Владана Деснице* у „Књижевно дело Владана Деснице – Зборник радова поводом 100-годишњице рођења”, Београд, Библиотека града Београда, 118–132.
- Ивановић 2007: Радомир, Ивановић у „Књижевно дело Владана Деснице – Зборник радова поводом 100-годишњице рођења”, Београд, Библиотека града Београда.
- Кораћ 1982: S. Korać, „Patnja i nada – Eseji”, Zagreb, Prosvjeta.
- Коцић 2012: Ж. Коцић, „Границе посматрања – поезика Десничине приповетке” у „Књижевност и језик”, год. 59, бр. 1/2.
- Марчетић 2003: А. Marčetić, „Figure pripovedanja”, Београд, Alfa.
- Микић 1980: Radivoje, Mikić. „O tački gledišta u pripovetkama Vladana Desnice” и „Savremenik”, god. 26, knj. 51, sv. 5.
- Недић 2007: Марко, Недић. *Проза Владана Деснице: од реализма до постмодернистичких поступака* у „Књижевно дело Владана Деснице –

Зборник радова поводом 100-годишњице рођења”, Београд, Библиотека града Београда, 57–71.

Ниче 2015: F. Niče, „Vesela nauka”, Београд, Dereta.

Принс 2011: Dž. Prins, „Naratološki rečnik”, Београд, Službeni glasnik.

Поповић 2011: Т. Поповић, „Стратегије приповедања”, Београд, Службени гласник.

Франкл 2001: Vikotr, Frankl. „Bog podsvesti”, Београд, „Žarko Albulj”.

Pravda: Short. *IMBd*. <https://www.imdb.com/title/tt0194273/> 5. 9. 2025.

Vuk V. Žikić

PERSPECTIVES OF JUSTICE: A NARRATIVE READING OF THE STORIES „JUSTICE” BY VLADAN DESNICA

Summary

This paper interprets Vladan Desnica’s short story *Justice* as a narratological and philosophical construct that reexamines truth and justice through the dynamics of narrative perspective. Applying Bakhtin’s methodology and modern narratological concepts focalization, chronotope, and metasubjectivity the analysis demonstrates that *Justice* transcends the boundaries of a short story, becoming a model for reflecting on moral judgment and the limits of human understanding. The paper identifies a triadic narrative structure (narrator, double, reader) that generates a polyphonic dialogue on justice. Desnica’s homodiegetic narrator, both observer and analyst, embodies the allegory of the author-creator and the metaphorical modern judge of reality. A comparative view with Kurosawa’s *Rashomon* and Babaja’s 1966 film adaptation highlights the relativity of truth, moral ambiguity, and the cinematic dimension of Desnica’s prose. Ultimately, the study concludes that *Justice* presents three forms of justice subjective, collective, and divine suggesting that true justice is attainable only through a hermeneutical reconstruction of context.

Key words: Vladan Desnica, *Justice*, *Rashomon*, focalization, diegesis, doppelgänger, chronotope, relativization.