

Јелена З. Милић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

ИСТИНА, ИСТОРИЈА И ФИКЦИЈА

КОНТРАЧИЊЕНИЧНИ НАРАТИВ У РОМАНУ НЕВИДЉИВИ

АЛЕКСАНДРА ГАТАЛИЦЕ

Ништа није ни како је било ни како ће бити, него онако
како би могло бити и како, неким чудом, и јесте.
Иво Андрић

Апстракт: *Полазећи од теорије о концептуалним интеграцијама (когнитивно-нолингвистичке аргументације Жила Фоконија и Марка Тарнера и когнитивно-наратолошке теорије Хилари Даненберг) и теорије могућих светова Лубомира Долежела, рад анализира фикционалну интерпретацију фактографске грађе у роману Невидљиви Александра Гаталице. Стварносна грађа инкорпорирана у садржај романа обухвата историјске личности и догађаје, књижевна дела, студије, прогласе, уметничка платна, музичке композиције, часописе, уметничка и научна друштва и догађаје. Наше бављење интертекстуалним контекстом романа засновано је на: 1. Титовом писму Миловану Ђиласу; 2. књизи Бојовна планина Вилијема Дикина; 3. сведочењу Михајла Петровића о Куновом одношењу према имовини Бранка Поповића; 4. књизи Позориште у окупираној Србији: Позоришна политика у Србији 1941–1944. аутора Боре Мајданца; 5. лексикографској одредници 'декаденција, декаденца' из Речника књижевних термина који је уредио Драгиша Живковић; 6. партији светских шампиона у шаху Роберта Фишера и Ламсурена Миагмарсурена, одиграној 1967. године; 7. одломку чланка Џона Расела објављеног у рубрици Obituary часописа New York Times.*

Кључне речи: *контрачињеница, концептуална интеграција, фикција, дискурс, контекст.*

¹ Аутор је докторант на Филозофском факултету у Нишу. Имејл-адреса: jelenamilic018@gmail.com.

Теорија о контрачињеницама и концептуалном спајању у оквиру когнитивнолингвистичке аргументације Жила Фоконија и Марка Тарнера, као и когнитивнонаратолошке теорије Хилари Даненберг, сагледава процес креирања алтернативних светова, њихову структуру и учинак на реципијента. У уводним разматрањима књиге *The way we think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, аутори Марк Тарнер (Mark Turner) и Жил Фоконије (Gilles Fauconnier) полазе од тумачења стварности као резултата динамичног интеграционог мешања менталних простора у људској свести. Концептуалне интеграције су, према поменутиим ауторима, специфична ментална способност иновирања садржаја свести, као и предуслов за стварање нових концепата насталих спајањем постојећих и нових образаца (уп. Fauconnier and Turner 2002). Тумачење контрачињеничних наратива у контексту теорије концептуалног спајања нуди и теоретичарка Хилари Даненберг (Hilary Dannenberg) у студији *Откривање бленда: представљање контрачињеница у алтернативној историји у штампаном, филмском и телевизијском наративу*. Хилари Даненберг, најпре, указује на две оријентације контрачињеничног мишљења: на теорију контрачињеница као дивергентних наратива и теорију концептуалног спајања. Код прве је акценат на односу супротности са чињеничним, и разлижењу са њим, док је код друге акценат на комплексном мешању светова. У њему се не заобилазе контрачињенична мимоилажења са чињеницама, али је нагласак стављен на концептуално спајање различитих светова чији су резултат нове, сложене конфигурације. Такозвани блендови у контрачињеницама су „комплексне структуре светова” изграђених од познатих елемената историје и нових, уметнутих, садржаја (Dannenberg 2012: 125). Ауторкино тумачење контрачињеница разликује се од Тарнеровог и Фоконијевог у томе што им она не приступа као дивергентним структурама (преко метафоре рачвастих стаза која разграничава и контрастира чињеничне и алтернативне светове), већ као комплексним структурама измешаних светова. У њима се алтернативе међусобно не побијају већ допуњују, што утиче на повећање густине света приче (Doležel 2008: 190).

Ауторка уочава кључна разлижења блендова контрачињеничних светова алтернативне историје и блендова конструисаних у академском историографском дискурсу, уз напомену да „контрачињенице у алтернативној историји имају много сложенију структуру [...], снажну интертекстуалност, као и историјску компоненту, похрањене унутар бленда” (126). Према Даненберговој, контрачињенице у политичким и историјским наукама су повезане са „скицирањем строго вероватних узрока секвенци догађаја” (126), док у алтернативној

историји оне конструишу „читав фикционални свет да разјасне контрачињеничне претпоставке”. У алтернативним историјама „контрачињеничне премисе нису уведене у експозиторној позицији” (Dannenberg 2012: 126), као што је случај са контрачињеницама научног, историографског дискурса, чија је интенција да буде схваћен јединствено, и чије је значење поједностављено и лако ухватљиво. Дакле, контрачињенице у фикционалним жанровима немају интенцију да дају објашњење какво дају научни дискурси (енциклопедијски, историографски, дискурс приручника, студија и сл.), већ да створе читав један нови свет који је вероватан и могућ у контексту полазних претпоставки. Наведени тип контрачињеничног мишљења најчешће се проналази у „мање очигледним формама” (Dannenberg 2012: 126). Скривен иза целог фикционалног света, он је један од начина да се „генерише неизвесност која је толико важна јер обезбеђује наративност фикционалних наратива” (Dannenberg 2012: 126). Контрачињенично представљање догађаја и личности у бленду фикционалних жанрова је „суптилно и мање експлицитно” и у контрасту је са „компактном историјском контрачињеничном аргументацијом” (Dannenberg 2012: 127).

У теорији Хилари Даненберг контрачињенични блендови не креирају дивергентне светове већ *мешовите просторе* насељене измаштаним и креативно надграђеним елементима чији су прототипови историјске личности, реални локалитети, временске окоснице и догађаји. Ауторка употребљава синтагму „input spaces” за означавање свих оних наративних простора који у блендовима представљају фикционалну надградњу и контрачињенично преобликовање прототипских историографских верзија догађаја и ликова. Контрачињеничне и чињеничне верзије често су, наглашава ауторка, повезане иронијским односом. Читалац декодира бленд помоћу две сукцесивне операције: поступком идентификације и поступком диференцијације (Dannenberg 2012: 129). Он мора да идентификује разлику у односу на историографске фигуре, како би му откривена сазнања отворила значења фикционалног дискурса.

Ауторка разликује два плана идентитета ликова алтернативне историје: историјске фигуре из стварног света и њихове контрачињеничне парњаке. Улога фикционалних парњака историјских фигура уклопљена је у нови контекст, а познавање њихових историографских верзија омогућава тумачу романа да, уочавајући одступања, повећа степен засићености фикционалног света. Попуњавање његових бројних празнина и процепа у великој мери може да зависи од познавања преобликованих инкорпорираних чињеница. Међутим, познавање чињеница може бити од користи као допуна или полазна тачка при попуњавању празнина, али оно не сме водити ка погрешном читању и удаља-

вању од контекста фикционалног света, што потврђује и следећи Долежелов (Lubomír Doležel) закључак:

Да би читалац реконструисао и протумачио фикционални свет, мора прилагодити властито когнитивно становиште енциклопедији фикционалног света... Енциклопедија стварног света може бити од користи у том подухвату, али нипошто није довољна... Читаоци морају бити спремни да измене и допуне, па чак и да одбаце енциклопедију стварног света (Doležel 2008: 188).

Следећи ставове Хилари Даненберг, контрачињеницама у Гаталичином роману *Невидљиви* приступамо преко категорије алтеритета. Тип контрачињеница са којим се сусрећемо у наведеном роману не креира дивергентне светове већ мешовите просторе насељене измаштаним и креативно надграђеним стварносним елементима. Стога контрачињеницама приступамо као комплексним структурама измешаних светова. Концептуална интеграција фикционалног и стварног света спроведена је у читаочевој свести, током процеса рецепције. Анализа концептуалног спајања у контексту романа *Невидљиви* подразумева проучавање односа између актуелизованих (чињеничних) и контрачињеничних (виртуелних, неактуелизованих) догађаја унутар романескног света приче, као и проучавање релација наведеног бленда са другим наративним световима, оличеним у текстовима који претендују на истинитост (историографски и документарни наративи, биографије, аутобиографије итд.). На примеру романа *Невидљиви* можемо говорити о ефекту „дуплог бленда” (Dannenberg 2012: 125), јер анализирани романескни свет постоји као чињенични (у оквиру света приче) и контрачињенични (у односу на чињенични свет историјског дискурса).

У роману уочавамо два типа виртуелности: првом припада контрачињенична приповест предочена у форми романескног фикционалног наратива, који представља алтернативну верзију чињеничног света садржаног у историографском дискурсу. Контрачињеничне наративе налазимо и у сегментима романа који су постављени као неактуелизоване варијанте описаних догађаја.

Обавештени читалац је у великој мери упознат са последицама романескних догађаја који се тичу историје модерне уметности и њених актера, а Гаталица, рачунајући на ово читаочево знање, у свом роману изграђује читав систем узрока који прати преузети историографски поредак. Ауторитативни статус познатог историографског дискурса при том утиче на стварање механизма одбране од контрачињеничних наратива у процесу рецепције, због чега читалац стиче утисак да главни јунак Димитрије Герасимовић исписује фантастичну причу о историји модерне уметности.

Као последица постмодернистичког релативизовања истине, у научном и дискурсу уметности јављају се бројне алтернативне концепције историјских догађаја. Идеја транссветовног идентитета последица је контингенције светова коју постулира филозофија могућих светова:

[...] сваки свет и сваки његов ентитет би могли (или су могли) бити другачији. Постмодернистичке прераде израстају из тог плодног семантичког тла. Оне постоје пошто сваки фикционални свет, ма колико канонски, ма колико ауторитативан и ма колико знаменит, може да буде прерађен и замењен алтернативним светом. Комплексност значења постмодернистичких прерада представља изазов за семантичку интерпретацију управо због тога што њихов референцијални оквир не обухвата само властити фикционални свет, него – на различите начине и у различитом степену – и протосвет (Doležel 2008: 228).

Полазећи од тврдње М. Л. Рајан (M. L. Ryan), да „сваки наратив пројектује универзум састављен од мноштва светова” (Ryan 2006: 644), реализованим наративима у роману *Невидљиви* приступамо као могућностима потенцијално актуелизованих наратива који допуштају мноштво сценарија и варијанти. Семантика могућих светова укључује фикционалне светове чија се сличност са стварним светом креће од аналогije преко противречне стварности, до фантастике. У таквом схватању стварности, Шагал је могао да буде хирург, а Тито је могао да не буде председник Југославије. Гаталичин приповедачки поступак у роману *Невидљиви*, међутим, не одступа тако драстично од стварносне грађе. Протосвет и метасвет су, након прераде, донекле остали комплементарни. Употреба стварносне грађе при изградњи фикције у наведеном роману је извршена присвајањем различитих елемената реалног света (референцијалног оквира и актера историје модерне уметности, затим чињеничне грађе, друштвено-историјског контекста, културних реалема, хронотопа) и смештањем измаштаних прича у стварносни контекст. Аутор највећим делом свог романа поштује хронотопску окосницу описаних догађаја и хронолошки поредак протосвета. Измена стварносне грађе у новом текстуалном контексту је вишеструко мотивисана, јер се „ентитети из стварног света морају преобразити у нестварне могућности, са свим онтолошким, логичким и семантичким последицама које тај преображај подразумева” (Doležel 2008: 33).

Књижевноуметнички поступак Александра Гаталице обележавају: „експеримент, одступање од миметичког обрасца, наглашена (ауто)поетичка свест приповедача – јунака, превласт психолошког над хронолошким временом,

интертекстуалност и интермедиијалност, (ауто)цитатност и доминација наративног субјекта који потискује позицију свезнајућег приповедача” (Ријановић 2015: 15), затим митопоетика, поступак мистификације и онеобичавања употребљене стварносне грађе, монтажа, фигуре удвајања и огледала, непостојећи цитати и парафразе, као и скривени, означени, модификовани или дословно преписани цитати постојећих извора. Активирањем конвенција бројних жанрова формом или наратијом романа, аутор проблематизује разликовање истине, неистине и фикције у њима. Упркос инкорпорирању елемената „природних форми” (Doležel 2008), роман је, као фикционални текст, одређен конвенцијама стварања фикционалних светова, а не условима истинитости којима подлежу овакви жанрови.

Гаталица у својој апокрифној историји модерне уметности документује фантастику реално постојећим текстовима и појачава утисак стварности измаштаног света фикције. Он користи некњижевну (животну, биографску, аутобиографску, часописну, историографску) и књижевну грађу, и укршта њихове сегменте како би документовао и причу учинио занимљивом, мотивисаном, аутентичном и уверљивом. У приповедачкој поетици Александра Гаталице прича није лишена занимљивости у служби испразној поетичкој игри и има веома важну улогу. Реципијенту који урања у фантастични свет паралелне стварности подједнако задовољство треба да пружи сам чин комуникације и њена садржина.

Интертекстуални контекст романа

Интертекстуална зависност Гаталичине постмодернистичке прозе од литературе и времена који су јој је претходили настаје из ауторове тежње да објасни и креативно коментарише књижевност, друштво и њихов однос у једној бурној епохи, као и да онеобиченим светом приче, снажном уметничком имагинацијом и аналогијама представи читаоцу проблеме данашњице. *Невидљиви* је роман са великим бројем ликова, сложене композиције и широког фабулативног тока, са честим променама хронотопа који обухвата догађаје готово читавог једног века. Роман је додатно усложњен уношењем и модификовањем жанровски разноврсне интертекстуалне грађе, чије разумевање захтева образованог, квалификованог, заинтересованог и искусног читаоца. Уз све то, процес рецепције обухвата и сложени ланац комуникације између наратива различитих медија (текстуалних (књижевне фикције, званичне историје, аутобиографије) и визуелних (уметничких слика)). Наше бављење

интертекстуалношћу у контексту романа *Невидљиви* полази од става Јулије Кристеве (Julia Kristeva) да интертекстуалне везе подразумевају „узајамно преплитање садржаја, а не само форми” (Kristeva 1989: 282). Када је у питању интертекстуално уношење постојеће текстуалне грађе у дискурс романа, и њено преобликовање у новом (ко)тексту, уочавамо да су преузета текстуална и нова грађа повезане експлицитном (конкретним упућивањима) и имплицитном интертекстуалношћу. За идентификацију имплицитних интертекстова (неозначених цитата, бројних алузија итд.) читаоцу је потребан већи напор. Имплицитна интертекстуална грађа је уклопљена у свет приче, тако да се она може протумачити и без идентификације интертекста, иако његово откривање отвара нове или обогаћује старе семантичке оквире.

Гаталица у свој роман уноси велики број личности (в. Табелу 1) и локалитета који репрезентују епоху о којој приповеда. Исприповедани прошли догађаји који чине тематску окосницу романа тичу се двају различитих, али међусобно повезаних простора. Како је хронотоп романа тематски окренут историјском раздобљу од 1874. до 1952. године, на једној страни пратимо широк простор јавне историје. Наведени временски оквир обухватио је: период романтизма (по доласку у Беч главни јунак постаје романтичарски песник и патриота); позитивизам и психоанализу (Герасим се у Бечу придружује састанцима психоаналитичара у Фројдовом стану); модернизам и у оквиру овог периода симболизам, импресионизам, експресионизам, надреализам, неоимпресионизам, серијализам итд. (као активиста организације Невидљивих, главни јунак учествује у устоличавању модерне уметности и обликовању њених актера); Први светски рат и међуратни период (нарочита пажња посвећена је опису дејства ратног контекста на рад организације и развој уметности); совјетску Русију (током посете Шагалу, Герасим борави у совјетској Русији и упознаје се са друштвено-политичким приликама у њој); нацизам (током посете Берлину, главни јунак у друштву Волфганга Вилриха обилази Рајх-министарство и посећује изложбу *Дегенерисане уметности*); Други светски рат (током овог рата ће Герасим избећи у Лондон, пре него што Хитлер окупира Париз) и дисхармонију поратног доба; комунистичку Југославију (као члан КПЈ-а и изасланик Министарства просвете, Герасим креира нову сцену југословенске уметности). Паралално с наведеним историјским оквиром, на ужем плану, пратимо простор индивидуалне животне историје главног јунака.

Пошто је одлучио да позитивистички дух свог јунака покаже и на простору Титове Југославије, Александар Гаталица решава да уметничким средствима ослика нови контекст Герасимовог деловања. Једна од омиљених стратегија

нашег аутора јесте документовање фикције стварносним чињеницама, међу којима су се нашле историјске личности, локалитети, као и догађаји описани у фактографској грађи. Као једне од кључних представника овог периода, у романескни свет фикције Гаталица уводи брачни пар Митру Митровић и Милована Ђиласа. Фокусирајући се на њихов рад у комунистичкој партији, аутор помиње Ђиласов чланак у *Борби* који је био повод да се у Београду, 16. и 17. јануара 1954. године, одржи Трећи ванредни пленум ЦК СКЈ-а. Састанак је организован с циљем доношења одлуке о Ђиласовом отпуштању из партије.

Као један од важних историјских догађаја који је обележио овај период, и операција позната под називом *Хидра* нашла је своје место у свету Гаталичине приче. У њој се, уз чланове мисије познате историјској истини (мајора Теренси Атертона, капетана краљевског југословенског ваздухопловства Радоја Недељковића и радио-телеграфисте наредника Патрика О'Донована), налази и Димитрије Герасимовић, који директно, из перспективе учесника, преноси вести о заједничком пристизању на црногорску обалу:

Искрцао сам се на црногорској обали заједно са осталим члановима британске мисије *Хидра*: мајором Теренсом Атертоном, капетаном предратног југословенског ваздухопловства Радојем Недељковићем, и наредником Патриком О'Донованом (Gatalica 2008: 253).

У Гаталичиној верзији Герасим је долетео из Лондона заједно са организаторима операције, због чега се прибојавао да не буде осумњичен за њено спровођење:

Онај ваздухопловни капетан Радивоје Недељковић који је са мном долетео, здружио се с неким Љубом Новаковићем и наговорио остале из експедиције да пребегну на четничку територију. У ствари, четника су се докопали само Новаковић и Недељковић, док се Атертону и О'Доновану изгубио сваки траг.

Пошто смо сви заједно долетели из Лондона, јасно је да је сумња пала и на мене... (Gatalica 2008: 257).

У Гаталичиној фикцији, Димитрије Герасимовић присуствује састављању писма којим Тито свог партијског колегу обавештава о операцији *Хидра*. Инкорпорирано у романескни садржај, писмо изгледа овако:

Сећам се да сам седео заједно с њим док је диктирао писмо другу Ђиласу. [...] Викао је својој лепој секретарици Даворјанки: Ђидо, енглески гости припремили су нам велико изненађење. Ове ноћи сва тројица нестали су без трага, заједно са старом лопужом генералом Новаковићем и још пар

цивилних лица. Ја мислим да су они кренули или према Санџаку, или према Црној Гори, иако је она стара генералска лопужа у свом стану оставила једно писмо у којем нам прети са неких пет хиљада босанских Срба. Предузми све да их задржите ако се појаве на вашој територији (Gatalica 2008: 258).

У следећем цитату преносимо оригиналну форму Титовог писма Миловану Ђиласу:

Енглески гости припремили су нам велико изненађење. Ове ноћи нестали су без трага сва тројица, заједно са старом лопужом генералом Новаковићем и још пар цивилних лица. Ја све мислим да су они кренули или према Санџаку или према Црној Гори, иако је она стара генералска лопужа оставила у свом стану једно писмо у коме нам прети са неких 5.000 босанских Срба. Предузмите све и са ваше стране да их задржите ако се појаве на вашој територији (Dikin, internet).

Поређењем цитираних одломака учојавамо да се допуна историјског документа огледа у нараторовом инсистирању на непосредности информација које преноси као сведок настајања Титовог писма („Сећам се да сам седео заједно с њим док је диктирао писмо другу Ђиласу”). Фикцију романа *Невидљиви* документују и скривени цитати готово дословно преузети из књиге *Бојовна планина* (*The Embattled Mountain*), насталој као сведочанство аутора Вилијема Дикина (William Deakin) о дешавањима током Другог светског рата у Југославији:

...Атертон и његов радио-телеграфиста О'Донован напустили су Челебић 22. априла и пошли ка селу Татаровини. Део пута пратио их је Дакић. После тога нико их више није видео. Дакић, који се доцније појавио у Михаиловићевом штабу са Атертоновим двогледом и носећи његове чизме, вероватно је обојицу убио, узевши велику количину златних фунти које је Атертон носио са собом (Dikin, internet).

Допуна Дикиновог сведочења огледа се у приповедачевом присвајању ауторове перспективе, оличеном у исказу „касније сам сазнао”:

Касније сам сазнао да су Атертон и његов радио-телеграфиста О'Донован напустили Челебић, самостално напустили партизанску територију и пошли ка селу Татаровина. Ту их је опазио и део пута пратио неки четник Дакић. После тога нико их више није видео. Дакић, који се доцније појавио у Михаиловићевом штабу са Атертоновим чизмама на ногама и његовим двогледом, вероватно их је обојицу заклао, узевши велику количину златних фунти које је Атертон носио са собом (Gatalica 2008: 258).

У репортажи насталој након захтева за рехабилитацију Бранка Поповића, коју су Окружном суду у Београду поднели уметникови синови Симеон, Пријезда и Боривоје, читамо сведочење о ситуацији коју и Александар Гаталица уноси у свој роман. Наиме, одмах по проглашењу Бранка Поповића издајником и сарадником окупатора, у уметниковој кући у Кнез Михајловој 24 сместио се режимски сликар Ђорђе Андрејевић Кун. О Куновом одношењу према затеченом инвентару, сведочи следећи одломак репортаже Дијане Димитровске који преноси речи једног од синова Бранка Поповића:

Славни ратни сликар спавао је у кревету Поповића, покривао се њиховом постељином, јео из њиховог прибора, живео свој живот на пепелу туђег и – није му било жао. Није га мучила савест. Једном приликом позвао је у свој нови стан све тада угледне сликаре, међу њима и Михајла Петровића, који је ово испричао. У трпезарији, за великим столом од махагонија, за којим је седела сликарска елита, Титов гласовити сликар изрекао је здравицу: „Ово је сервис Бранка Поповића, а ово су његове чаше. Пијте из чаша Бранка Поповића!” (Dimitrovska, internet).

Одлуку о смештању Ђорђа Андрејевића Куна у стан предратног сликара Бранка Поповића у романескној фикцији доноси лично Димитрије Герасимовић:

Куна сам уселио у стан предратног сликара и сарадника окупатора Бранка Поповића. Нашем ратном графичару ласкало је што је постао државни артиста и што је у једном дану добио и кућу и покућство. Позвао ме је на славље поводом усељења и неукусно наздравио речима: „Ово су ракијске чаше Бранка Поповића, а то сам сад ја!” (Gatalica 2008: 262).

У оквиру свог партијског анагажовања Герасим је, према сопственом сведочењу, обновио рад Опере народног позоришта, Београдске филхармоније и покренуо идеју о штафети младости која ће се сваке године предавати другу маршалу Титу (мада је у историјској стварности она покренута на предлог омладине Крагујевца).

За осликавање уметничког пута Мирка и Јелене, преко „историје срамног позоришног живота за време окупације” (Gatalica 2008: 13), аутор је користио грађу историографског типа – књигу Боре Мајданаца која носи назив *Позориште у окупираној Србији: Позоришна политика у Србији 1941-1944*:

Прво позориште Удружења глумаца за време окупације било је Избегличко позориште Радивоја Марића. [...] Прве представе у Београду извело је почетком августа 1941, у башти Професорске колоније. Били су то комади: *Моја жена, твоја жена, наша жена* (Хрестл) и *3:1* (Петар Пеција Петровић).

Глумачки ансамбл овог позоришта чинило је двадесет чланова међу којима су били и Јелена Марић и Мирко Ристић (Мајданац 2011: 110).

Глумци Јелена Марић и Мирко Ристић, које Мајданац наводи као чланове *Избегличког позоришта*, Гаталици су могли да послуже као прототипови за ликове Јелене и Мирка Марића. И у романескној фикцији Јелена и Мирко, заједно са одбеглим глумцима, 1941. године оснивају *Избегличко позориште*, а репертоар њихових улога у оквиру овог ансамбла поклапа се са репертоаром њихових могућих историјских парњака:

Преко Удружења глумаца, немачке власти су им дале на употребу лиснату башту у Професоркиној колонији, где је на измаку лета четрдесет прве дружина извела 'свечану' представу, Херстлову комедију-водвиљ *Моја жена, твоја жена - наша жена*, па одмах потом и комад (надлежни нису могли да кажу име аутора) *3:1* (Gatalica 2008: 13).

Од укупно двадесет и пет представа које је трупа *Избегличког позоришта* изводила (уп. Мајданац 2011: 110), приповедач Герасим помиње још и *Девојачку клетву*, *Зону Замфирову* и *Крвав јазлук* (уп. Gatalica 2008: 13).

Друго позориште окупиране Србије којим аутор *Невидљивих* документује фикцију јесте *Српско повлашћено позориште* основано у августу 1941. године. Трупа је била позната и под називом *Повлашћено позориште Удружења глумаца*, а Гаталица овај назив у свом роману користи да њиме именује засебно позориште. Иако су се у његовом саставу нашли глумци који нису били обухваћени ангажманом у *Избегличком позоришту* (уп. Мајданац 2011: 112), као чланове ове трупе Герасим наводи и Јелену и Марка. *Српско повлашћено позориште*, односно *Повлашћено позориште Удружења глумаца*, престало је с радом 24. маја 1942. године, али је већина његових чланова добила ангажман у новоформираном позоришту *Србозар* (уп. Мајданац 2011: 113). У романескној фикцији театар се растура крајем 1941. године, а Мирко и Јелена прелазе у Животићево *Позориште удружених глумаца*. Историјски Јелена и Мирко, чија су имена могла да послуже аутору као прототипови истоимених литерарних јунака, нису били чланови ове трупе.

Као инспирација за развијање заплета, Александру Гаталици је послужила и одредница из *Речника књижевних термина* који је уредио Драгиша Живковић. Угледајући се на Живковићево објашњење референце „ДЕКАДЕНЦИЈА, ДЕКАДЕНЦА”, аутор развија причу о Герасимовом учешћу у формирању првих декадената. Наведени закључак аргументујемо одломцима лексиконске одреднице и романа *Невидљиви*, између којих смо пронашли интертекстуалну везу:

Поред поменутих појединаца формирају се у међувремену и групе декадентско-боема под разним необичним именима: Хидропати, Затисти, Хирсити, Ми други, Црни мачак и др. Појављују се и ефемерна ревија *La Nouvelle Revue gauche* (*Нови леви часопис*, 1882), и часопис *Лутеција* (*Lutèce*) [...] (Živković 2001: 124).

Први декаденти [...] организовали су се у групама смешних назива: *Хидропати*, *Затисти*, *Хирсити* и *Ми други*. Налазили су се у кафанама и већином изигравали боемију. [...] волели су да сарађују са часописима које су сами основали и наденули им имена *Црни мачак*, *Лутеција*, *Нови леви часопис* [...] (Gatalica 2008: 195).

Интертекстуална веза између цитиране одреднице из *Речника књижевних термина* и сегмента Гаталичиног романа огледа се у сродној лексици, редоследу навођења речи и семантичкој сличности реченица. По угледу на Живковићев наставак објашњења референце „ДЕКАДЕНЦИЈА, ДЕКАДЕНЦА” („Новинар Лабријер је саркастично стиховима у Фигароу ‘дефинисао’ декаденте на следећи начин: ‘Син модернисте, / Унук идеалисте, / Нећак парнасоваца / У неку руку копиле реалиста / И сестрић у дванаестом колену / старог романтичара. /” (Živković 2001: 124)), Гаталица у приповедачев исказ уноси и Лабријерове стихове:

Један од првих таквих закулисних послова резултирао је чланком у *Фигароу* осамдесетих година 19. века, када је новинар Лебријер – на наговор вођа наших тимова – направио саркастичан портрет песника црног таласа. Написао је: „Декадент. Син модернисте. Унук идеалисте. Нећак парнасоваца. У неку руку копиле реалиста и у дванаестом колену сестрић старог романтичара” (Gatalica 2008: 196).

Шаховска партија коју Герасим и његов саговорник играју из Београда и Чикага дописним путем истоветна је с партијом светских шампиона у шаху Роберта Фишера (Robert Fisher) и Ламсурена Миагмарсурена (Лхамсүрэнгийн Мягмарсүрэн), одиграном 1967. године и познатом под називом „Ноћ у Вегасу” (в. Табелу 2). На њу делимично упућује Герасимов унук Иван, у последњем поглављу романа: „Ова партија, према мишљењу консултованих шахиста представља један од најлепших примера *Краљевог индијског напада*” (Gatalica 2008: 296).

Последњи сегмент романа, под називом *Помен/Obituary*, дословно преноси српски превод одломка чланка Џона Расела, који извештава о Шагаловој смр-

ти, објављен у рубрики *Obituary* часописа *New York Times*. Цитирамо његову оригиналну форму:

MARC CHAGALL IS DEAD AT 97; ONE OF MODERN ART'S GIANTS
By JOHN RUSSELL

Published: March 29, 1985

Marc Chagall, for 75 years a prominent member of the international art scene, the originator of images that had an almost universal potency and a master of large-scale commissions that have left a permanent mark on the cities in which they were located, died yesterday at his home in St. Paul de Vence, France. He was 97 years old.

During the second half of this century, Chagall had arrived at something close to ubiquity [...] (Russell, internet).

Интертекстуалне алузије се умножавају реферисањем на фактографску грађу коју чине бројна дела, студије и прогласи из различитих области уметности и науке². Одређени сегменти романа упућују и на фактографску грађу која обухвата часописе, уметничка и научна друштва и догађаје (в. Табелу 3). Поред поменутих, неки од најочигледнијих примера фиктивне интерпретације фактографске грађе односе се на ликове Марка Шагала, Ван Гога, Паула Реа и Артура Рембоа. Гаталичин Ван Гог (Vincent van Gogh) убија се сачмаром у житном пољу, 1889. године, док се у историјским сведочењима о уметничковој смрти наводе претпоставке да је самоубиство извршено пиштољем, 23. 7. 1890. године, иако револвер из кога је пуцано никада није пронађен (уп. Sweetman

² У прилог наведеној тврђњи, прилажемо делимичан каталог дела и аутора на које се у роману упућује: Данте Алигијери *Пакао*; Виљем Шекспир *Сан летње ноћи*, *Млетачки трговац*, *Макбет*; Бранислав Нушић *Ујез*, *Госпођа министарка*, *Београд некад и сад*; Милован Глишић *Два цванцика*; Љубинко Петровић *Девојачка клетва*; Стеван Сремац *Зона Замфирова*, Манојло Ђорђевић Призренац *Крвав јазлук*; Шарл Бодлер *Цвеће зла*; Артур Рембо *Илуминације*; Џејмс Џојс *Уликс*, *Даблинци*; Луј Арагон *Црвени фронт*; Хорхе Луис Борхес *Митско оснивање Буенос Ајреса*, *Елегија о дворишним вратима*, *Смрт Буенос Ајреса*; Јорис-Карл Уисман *Против струје*; Марк Шагал *Мој живот*; Филипо Маринети *Манифест футуризма*; Теофил Готје *Предговор за треће издање Цвећа зла*; Освалд Шпеглер *Пропаст запада*; Сигмунд Фројд *Расправа о хистерији*, *Тумачење снова*; Пабло Пикасо *Госпођице из Авињона*; Анри Матис *Поглед у боји*; Марк Шагал *Зелени магарац и жена*, *Сеоска продавница*, *Калварија*, *Париз кроз прозор*, *Зима у Витебску*, *Акт са цвећем*, *Ја и село*, *Искушење*, *Уштинуту опушак*, *Поглед на Витебск*, *Пурим*, *Продавац новина*; Андре Дерен *Бродови*, *Пут који заокреће*, *Бродови у улици Колиур*, *Биг Бен*, *Мост Блек Фриас*, *Вестминстерски мост I*, *Вестминстерски мост II*, *Купачице*, *Аркелин*, *Пјеро*; Клод Ашил Дебиси *Прелид за поподне једног Фауна*; Арнолд Шенберг *Други гудачки квартет*, *Пет оркестарских комада*; Игор Стравински *Посвећење пролећа* итд. У овом раду, због ограниченог простора, само указујемо на ауторе и дела чијим су помињањем остварене семантички богате интертекстуалне алузије. Анализи интертекстуалних веза наведених дела и Гаталичиног романа посвећена су два наша рукописа која су тренутно у процесу штампања.

1990: 342–343; Walther/Metzger 1994: 669; Hulsker 1980: 480–483). Филозоф Паул Ре (Paul Rée) себи је одузео живот утапањем у реци 1901. године. Историографски извори о филозофовој смрти не тврде са сигурношћу да је реч о самоубиству, указујући на могућност да је филозоф преминуо током планинарења, од повреда изазваних падом с литице (уп. Safranski 2002: 182–183). Иако је Рембоова збирка поезије *Илуминације* (*Illuminations*) објављена 1886, Гаталица наводи да је штампана 1874. године. Историјски подаци бележе да је песник постао добровољни војник холандске колонијалне армије, како би бесплатно отпутовао на острво Јава, након чега убрзо дезертира и враћа се у Француску. У романескној интерпретацији овог догађаја, након што „напусти опасни живот поете”, Рембо се прикључује холандској колонијалној армији и постаје градоначелник града Салатиге на острву Јава (уп. Gatalica 2008: 194). Данас у Салатиги, главном граду Централне јаванске провинције, постоје документи и мермерна плоча који подсећају да је Рембо боравио у овом граду, али у њима нема информација о томе да је уметник био његов градоначелник (уп. Robb 2000: 224-285). У појединим деловима романа постоје поклапања с именом и делатношћу одређене историјске личности, али је њена егзистенција анахронистички уклопљена у свет приче. Такав је случај с ликом Георга Шиндлера – вође тима око Роберта Музила који је живео од 1880. до 1942. године. Историјски Шиндлер рођен је 1929. године, па читалац не може са сигурношћу да тврди да је његов лик послужио писцу као прототип за изградњу истоимене фикционалне јединке.

*

Огледалско преламање фигура читаоца и наратера (унутршњег и спољашњег), аутора и приповедача, стварности и фикције, чини да рецепцију романа *Невидљиви* одликују снажна реторичност и динамичност. Гаталичина алтернативна историја више је једно креативно осмишљавање узрока настајања модерне уметности него строга опозиција њеним историографским верзијама. Роман богате грађе и занимљиве авантуристичке фабуле буди интелектуалну радозналост и машту читалаца који су остали без одговора пред питањем шта је изазвало нагле промене у модерном сликарству у последњој трећини 19. века, које су се окончале бројним новим уметничким правцима у двадесетом веку. Како би дао могући одговор на то питање, Гаталица се враћа у време зачетка модерне уметности и креативно осмишља нове узроке свега што за последицу има тренутну садашњост. Пишчева идеја била је да је за овај убрзани развој уметности с драстичним променама у правцу антиреалистичког, апстрактног,

ружног, онеобиченог, импресионистичког и експресионистичког – одговорна организација моћних појединаца.

Попуњавањем нелогичности и празнина протосвета (историје модерне уметности) аутор конструише његову нову предисторију и, у наговештају, могућу нову постисторију. Гаталичин свет фикције спрема званичне историографије стоји као једна од измаштаних верзија истине, због чега се циљеви концептуалне интеграције у историографском и дискурсу Гаталичиног романа разликују. Фикционални жанр нема претензије да историја његовог света уђе у дискурс званичне историје као непоколебљива истина. Једино што аутор очекује од читаоца романа јесте да ни о једној од истина, фикционалној и историографској, не мисли епигонски, већ с пуном свешћу о важности суда који доноси.

Прилози

Табела бр. 1. Делимичан каталог историјских личности из романа *Невидљиви* Александра Гаталице

Дража Михајловић	Роберт Рохео Пајар	Александар Хајм	Манехен Авидом
Слободан Јовановић	Николај Римски Корсаков	Габријел Д'Анунцио	Марсел Пруст
Николај Велимировић	Франциско Гоја	Филипо Томасо Маринети	Пол Верлен
Константин Краков	Хувенције Ваља	Рихард Герста	Стефан Маларме
Драгиша Васић	Хорхе Луис Борхес	Рајнер Марија Рилке	Шарл Бодлер
Мира Сањина	Оскар Кастро	Ханс Кауфман	Артур Рембо
Љубиша Јовановић	Росамел дел Ваља	Валентин Тесије	Виктор Иго
Михаило Вукдраговић	Ћузепе Верди	Теофил Готје	породица Алвеар
Стојан Аралица	Винстон Черчил	Жорж Шарл Уисман	Роберт Музил
Алекса Челебоновић	Ернст Лудвиг Кирхнер	Сергеј Шчукин	Роберт Шиндлер
Марко Челебоновић	Франц Марк	Оскар Данон	Владимир Мајаковски
Иван Табаковић	Макс Бекман	Патрик О'Донован	Никита Балијев

Богдан Шупут	Ото Милер	Теренс Атертон	Џорџ Робертс (издавач)
Љубица Цуца Сокић	Фриц Тод	Андре Бретон	Томас Ман
Стеван Бондаров	Вилхелм Фрик	Рене Шар	Луј Ернест Месоније
Франо Кршинић	Адолф Циглер	Џон Кејџ	Алан Боске
Антун Аугустинчић	Алфред Розенберг	Луис Буњуел	Марсел Дишан
Херман Печарич	Карл Шмит- Ротлуф	Оливије Месијан	Ханс Арп
Петар Добровић	Антон Фарстауер	Сергеј Зилотиј	Константин Бранкусиј
Божидар Јакац	Волфганг Вилрих	Јозеф Руфер	Освалд Шпеглер
Ђорђе Андрејевић Кун	Алберт Шпер	Рихард Герста	Чезаре Ломброзо
Иван Горан Ковачић	Ханс Јост	Теодор Бауер	Курт Вајл
Спасоје Дакић	Арн Брекер	Арнолд Шенберг	Курт Тухолски
Иван Милутиновић	Емил Нолде	Франц Фишер	Марго Лион
Митра Митровић	Кете Колвиц	Густав Малер	Марион Палфи
Милован Ђилас	Ернст Барлах	Андреј Молилари	Игор Стравински
Коча Поповић	Густав Клинт	Миша Елман	Лудвиг Рубинер
Љуба Новаковић	Ерих Хекел	Макс Регер	Константин Станиславски
Радоје Недељковић	Оскар Кокошка	Роберт Шуман	Владимир Иљич Лењин
Даворјанка Пауновић Зденка	Јозеф Гебелс	Феручо Бузони	Демјан Бједни
Радован Зоговић	Јоаким фон Рибентроп	Јоханес Брамс	Михаил Шолохов
Владимир Бакарић	Адолф Хитлер	Габријел Форе	Максим Горки
Моша Пијаде	Алберт I од Белгије	Клод Ашил Дебиси	Анатолиј Васиљевич Луначарски
Јован Христић	Рикардо Рохас	Луис Митре	Лео Бакст
Ксенија Роговска Христић	Рубен Дарио	Франц Фердинанд	Емил Фреј

*Истина, историја и фикција. Контрацињенични наратив
у роману Невидљиви Александра Гаталице*

Јосип Броз Тито	Алберт Гилард	Константин Бракуси	Франо Кршинић
Милан Јовановић Морски	Хулијен Мартел	Жан Молијер	Гијом Аполинер
Никола I Карађорђевић	Карлос Марија Окантос	Фредерик Шопен	Жорж Канидо
Миливој Костић	Луј Арагон	Хуан Миро	Макс Жакоб
Лазар Докић	Пит Мондријан	Макс Ернст	Андре Соломон
Лаза Станојевић	Карл Мук	Вилијам Адолф Бугро	Блез Сандрар
Милан Јовановић Батут	Густав Моро	Алберт Ајнштајн	Александар Рајхман
Милан Савић	Сергеј Волконски	Саша Гитриј	Чарлс Малпел
Андреја Кашбек	Амброаз Волар	Артур Рубинштајн	Ото Брам
Јован Грчић Миленко	Мелихор де Полињак	Албер Марке	Макс Винавер
Иван Рибар	породица Ротшилд	Жорж Руо	Жермен Деспарбес
Пабло Пикасо	Салвадор Дали	Жорж Брак	Марк Шагал
Амедео Модиљани	Гала Дали	Жорж-Пјер Сера	Бела Шагал
Густав Малер	Валентина Бродска	Пабло Писаро	Лео Стајн
Џејмс Џојс	Анри Матис	Пјер Огист Реноар	Камиј Сенсанс
Нора Бернакл	Андре Дерен	Едгар Дега	Доменик Енгр
Густав Ајфел	Клод Моне	Винсент Ван Гог	Паул Ре
Емил Зола	Едуар Мане	Маркиз де Сад	Николај Успенски
Хелена Дојч	Алфред Адлер	Карл Густав Јунг	Сигмунд Фројд
Фернанда Оливије	Валтер Гропиус	Јан Сибелијус	Антонио Гауди
Ана Ахматова	Валериј Брјусов	Александар Скрјабин	Рубен Дарио
Антун Аугустинчић	Ђорђо ди Кирко	Едвард Григ	Ерик Сати
Александар Архипенко	Рене Маргит	Василиј Кандински	Рајне Марија Рилке
Бела Барток	Казимир Маљевић	Феручо Бузони	Рене Магрит
Александар Блок	Филипо Маринети	Марсел Пруст	Ђорђо де Кирико
Стеван Боднаров	Морис Равел	Едгар Алан По	Алберто Гилардо

Табела бр. 2. Шаховска партија Роберта Фишера и Ламсурена Миагмарсурена позната под називом „Ноћ у Вегасу”

1. e4 e6; 2. d3 d5; 3. Nd2 Nf6; 4. g3 c5; 5. Bg2 Nc6; 6. Ngf3 Be7; 7. O-O O-O; 8. e5 Nd7; 9. Re1 b5; 10. Nf1 b4; 11. h4 a5; 12. Bf4 a4; 13. a3 bxa3; 14. bxa3 Na5; 15. Ne3 Ba6; 16. Bh3 d4; 17. Nf1 Nb6; 18. Ng5 Nd5; 19. Bd2 Bxg5; 20. Bxg5 Qd7; 21. Qh5 Rf8; 22. Nd2 Nc3; 23. Bf6 Qe8; 24. Ne4 g6; 25. Qg5 Nxe4; 26. Rxe4 c4; 27. h5 cxd3; 28. Rh4 Ra7; 29. Bg2 dxc2; 30. Qh6 Qf8; 31. Qxh7+1-0.

Табела бр. 3. Делимичан попис историјских часописа, друштава и уметничких догађаја

Часописи	<i>Трговачко-занатлијски календар, Wiener Klinische Wochenschrift, Wiener Klinische Rundschau, Sturm, Neue Freie Presse, Национ, El Hogar rason, Борба, Црни мачак, Лутеција, Нови леви часопис, Надреализам у служби револуције</i>
Друштва	<i>Српско културно друштво Зора, Прво психоаналитичко друштво Сигмунда Фројда, Јесењи салон, Салон независних, Српски културни круг у Лондону, Немачко уметничко друштво</i>
Уметнички догађаји	<i>Прва изложба импресиониста (1874), Прва изложба фовиста (1905), изложба Дегенерисане уметности (Берлин, 1937)</i>

Извори

1. Гаталица, Александар (2008), *Невидљиви. Пикарски роман у писмима*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Литература

1. Dannenberg, Hilary (2012), „Fleshing Out the Blend: The Representation of Counterfactuals in Alternate History in Print, Film, and Television Narratives”, *Blending and the Study of Narrative, Approaches and Applications*, R. Schneider, M. Hartner (ed.), Berlin–Boston: Walter de Gruyter, 121-145.

2. Dikin, F., Vilijem D. (1973), доступно на: *Војовна планина*, http://www.znaci.net/00001/5_3.htm (приступљено 15. 1. 2016).
3. Dimitrovska, Dijana (2006), доступно на: *Godine* које су отеле оце, <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/aktuelno.69.html:191205-Godine-koje-su-otele-occe> (приступљено 15. 1. 2016).
4. Doležel, Lubomir (2008), *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*, S. Kalinić (prev.), Београд: Службени гласник.
5. Fauconnier, Gilles, Mark Turner (2002), *THE WAY WE THINK. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books.
6. Hulsker, Jan (1980), *The Complete Van Gogh*, Oxford: Phaidon.
7. Kristeva, Julia (1989), „An interview with Julia Kristeva”, *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, P. O'Donnell, R. C. Davis (ed.), Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 280-293.
8. Мајданац, Боро (2011), *Позориште у окупираној Србији: Позоришна политика у Србији 1941-1944*, Београд: Алтера – Удружење драмских уметника Србије.
9. Милосављевић Милић, Снежана (2015), „Негативни светови приче”, *Књижевна историја. Часопис за науку о књижевности*, 47, 155, 57-72.
10. Пијановић, Петар (2015), *Расправа о Гаталици*, Вршац: КОВ.
11. Ryan, Marie-Laure (2006), „From Parallel Universes to Possible Worlds”, *Poetics Today*, 27, 4, Durham, North Carolina: Duke University Press.
12. Russell, John (1985), доступно на: *MARC CHAGALL IS DEAD AT 97; ONE OF MODERN ART'S GIANTS*, <http://www.nytimes.com/1985/03/29/arts/marc-chagall-is-dead-at-97-one-of-modern-art-s-giants.html?pagewanted=all> (приступљено 15. 1. 2016).
13. Robb, Graham (2000), *Rimbaud*, New York: W.W. Norton & Co, 224-285.
14. Safranski, Rüdiger (2002), *Nietzsche: A Philosophical Biography*, London: Granta Books.
15. Sweetman, David (1990), *Van Gogh: His Life and His Art*, New York: Touchstone.
16. Živković, Dragiša (2001), *Rečnik književnih termina*, Banja Luka: Romanov.
17. Walther, Ingo, Rainer Metzger (1994), *Van Gogh: the Complete Paintings*, New York: Taschen.

Jelena Z. Milić
University of Niš
Faculty of Philosophy

COUNTERFACTUAL NARRATIVE IN THE NOVEL *THE INVISIBLE* BY ALEKSANDAR GATALICA

Summary

Starting from the theories on conceptual integration (linguistics argumentation of Gilles Fauconnier and Mark Turner and narratological theory Hilary Dannenberg) and possible worlds theory by Lubomír Doležel, this paper investigates the interpretation of the official history in the novel *The Invisible* by Aleksandar Gatalica. Reality structures incorporated into the content of the novel *The Invisible*, include historical figures and events, literary works, studies, declarations, canvas art, musical compositions, magazines, artistic and scientific societies and events. Our engagement in the intertextual context of the novel is based on the textual material listed here: 1. Tito's letter to Milovan Đilas; 2. *The Embattled Mountain* by William Deakin; 3. The testimony of Mihajlo Petrović about Kun's attitude towards the property of Branko Popović; 4. *Theatre in occupied Serbia: Theatre policies in Serbia 1941-1944* by Boro Majdanac; 5. Entry "Decadence, Decadence" in the *Dictionary of Literary Terms* edited by Dragiša Živković; 6. Chess game of world champions, Robert James Fischer and Lhamsuren Myagmarsuren, played in 1967, known as "A Night in Vegas"; 7. Excerpt from John Russell's article, published in *Obituary* section of the *New York Times*.

Key words: counterfactual, conceptual integration, fiction, discourse, context.

References

1. Dannenberg, Hilary (2012), „Fleshing Out the Blend: The Representation of Counterfactuals in Alternate History in Print, Film, and Television Narratives”, *Blending and the Study of Narrative, Approaches and Applications*, R. Schneider, M. Hartner (ed.), Berlin–Boston: Walter de Gruyter, 121-145.
2. Dikin, F., Viliјem D. (1973), доступно на: *Bojovna planina*, http://www.znaci.net/00001/5_3.htm (приступљено 15. 1. 2016).
3. Dimitrovska, Dijana (2006), доступно на: *Godine koje su otele očeve*, <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/aktuelno.69.html:191205-Godine-koje-su-otele-oceve> (приступљено 15. 1. 2016).
4. Doležel, Lubomir (2008), *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*, S. Kalinić (prev.), Beograd: Službeni glasnik.
5. Fauconnier, Gilles, Mark Turner (2002), *THE WAY WE THINK. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books.
6. Gatalica, Aleksandar (2008), *Невидљиви. Пикарски роман у псмима*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
7. Hulsker, Jan (1980), *The Complete Van Gogh*, Oxford: Phaidon.
8. Kristeva, Julia (1989), „An interview with Julia Kristeva”, *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, P. O'Donnell, R. C. Davis (ed.), Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 280-293.
9. Majdanac, Boro (2011), *Pozorište u okupiranoj Srbiji: Pozorišna politika u Srbiji 1941-1944*, Beograd: Altera – Udruženje dramskih umetnika Srbije.
10. Milosavljević Milić, Snežana (2015), „Negativni svetovi priče”, *Književna istorija. Časopis za nauku o književnosti*, 47, 155, 57-72.
11. Pijanović, Petar (2015), *Rasprava o Gatalici*, Vršac: KOV.
12. Ryan, Marie-Laure (2006), „From Parallel Universes to Possible Worlds”, *Poetics Today*, 27, 4, Durham, North Carolina: Duke University Press.
13. Russell, John (1985), доступно на: *MARC CHAGALL IS DEAD AT 97; ONE OF MODERN ART'S GIANTS*, <http://www.nytimes.com/1985/03/29/arts/marc-chagall-is-dead-at-97-one-of-modern-art-s-giants.html?pagewanted=all> (приступљено 15. 1. 2016).
14. Robb, Graham (2000), *Rimbaud*, New York: W.W. Norton & Co, 224-285.
15. Safranski, Rüdiger (2002), *Nietzsche: A Philosophical Biography*, London: Granta Books.
16. Sweetman, David (1990), *Van Gogh: His Life and His Art*, New York: Touchstone.
17. Živković, Dragiša (2001), *Rečnik književnih termina*, Banja Luka: Romanov.
18. Walther, Ingo, Rainer Metzger (1994), *Van Gogh: the Complete Paintings*, New York: Taschen.