

ВАСИЛИЈЕ МИЛНОВИЋ

ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКА ПАРАДИГМА
И МОДЕРНИСТИЧКИ ХРОНОТОП СМРТИ
У РОМАНУ „КРИЛА” СТАНИСЛАВА КРАКОВА
(О НЕМАЧКОМ ИСТОРИЈСКОМ
РЕВИЗИОНИЗМУ НИ РЕЧИ)

АНЂЕЛИ (лебдећи у највишој атмосфери, носећи Фаустово
бесмртно биће):

*Племенић духова се члан
сјасао вражје власици:
ко њирудом сјиреми сваки дан,
џоо̄ можемо и сјасици.*

Јохан Волфганг Гете, *Фауст*¹

Уколико роман, више од свих других жанрова, тежи тоталитету, кроз настојање да се бескрајно подручје сазнања сједини са метафизичким и етичким доменима, онда и модернистички роман, иако настао као реакција на традиционалну парадигму, ипак тежи извесном систему. Додуше, систему као идеалу, а не остварењу, али свеједно идеалу који упорно надилази све критике, укључујући и оне савремене, постмодернистичке. Уосталом, тај модернистички ре-интерпретиран образац класичног дискурса, апострофира и Умберто Еко, управо поводом романа Џејмса Џојса: „Рећи ћемо да историја модерне културе није била ништа друго него непрестана опозиција између потребе за једним редом и потребе да се у свијету индивидуира једна промјењива форма, отворена авантуром, прожета посибилитетом; али сваки пут када

¹ Јохан Волфганг Гете, *Фауст*, прев. Бранимир Живојиновић, ЦИД, Подгорица 1997, 439.

смо покушавали да ово ново стање свијета у коме се крећемо некако дефинишемо, налазиле су нам се у рукама формуле, макар и травестиране, класичног реда.”² Тако се тежња ка тоталитету, као филозофска интенција у традиционалном реду ствари, последњи пут снажно манифестована са немачким идеализмом, у новије време испољава у домену књижевности, која је успела коначно да позиционира свој дискурс као доминантан.³

Сам проблем тоталитета у модерној уметности је и отворен захваљујући једној теорији романа, оној првој, знаменитој, коју је 1916. објавио Ђерђ Лукач. Један хегелијански дух зрачи из ове теорије за коју ће Теодор Адорно рећи да је „дубином и еланом концепције, као и изванредном густоћом и интензитетом, уздигло мерило филозофске естетике, које се од тада није поновно изгубило.” Заснивајући, дакле, једно филозофско поимање књижевности, Лукачева теорија тежи универзалном и свеопштем разумевању књижевног дела, чиме имплицира и свеопшти карактер самог тог дела. Међутим, будући да је категорија тоталитета у модерном свету, услед нарушавања античко-средњовековног метафизичког јединства, постала проблематична, роман, као врхунски израз епохе модерности, мора да трага за унутарњим смислом (за разлику од епопеје која је спонтано изражавала један непосредно дат тотални оквир). Иако између модерног појединца и смисла зјапи јаз неразумевања и неприхватања, роман ипак остаје жанр усмерен на тоталитет.⁴

Када говоримо о модернистичком роману, светска књижевност је дала неколико репрезентативних примера, који могу да послуже као врхунски естетски изрази нове послератне стварносне парадигме – својеврсне *Summa*-е модерне културе, отворене према ширењу семантичко-знаковног дискурса у стварност, али истовремено без прекида круцијалне везе са митским обрасцима и идеалистичким настојањима: *Уликс* Џејмса Џојса, *Менхейн трансфер* Зона Дос Пасоса, *Ковачи лажног новца*

² Умберто Еко, *Отворено дјело*, прев. Ника Милићевић, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1965, 228.

³ Упоредити: „Тврдим стога да главно завештање метафизичког идеализма јесте способност књижевне културе да се осамостали од науке, да наметне своју духовну супериорност науци, да тврди како она оваплоћује све што је најважније за људска бића.” Ричард Рорти, *Консеквенце ирационализма*, прев. Душан Кузмановић, Нолит, Београд 1992, 288–289.

⁴ Лукач као уједињујући принцип романа, као модерне форме оптерећене дисонанцом, означава иронију, коју одређује као етичку категорију; и искуство времена, као конститутивни принцип. Видети: Ђерђ Лукач, *Теорија романа: један филозофскохисторијски покушај о формама велике епске лијерајуре*, прев. Касим Прохић, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1990.

Андре Жида, *Контрајункт* Олдоса Хакслија или *Берлин Александерплац* Алфреда Деблина. Неки од ових романа ће послужити и као узорак за теоријско промишљање саме савремености, кроз студије какве су оне Хермана Броха „Џејмс Џојс и савременост” или Валтера Бенјамина „Криза романа: уз Деблинов *Берлин Александерплац*”.

Херман Брох се, у извесном смислу, надовезује на Лукача. И сам романописац, он у поменутом есеју, потврђује извесни историјски идеализам романа. По њему, роман је врхунски израз епохалне ситуације свога времена, који је једини у стању да заснује нешто што ће представљати дух епохе. Штавише, својом естетичком надградњом, роман гради смисао историјском бесмислу, приближавајући се тако категорији мита.⁵ Валтер Бенјамин, пак, заснивање тоталитета у модернистичком роману види у извесној ревалоризацији категорије епског у модерној уметности и то понајпре изводи из технике монтаже.⁶

У контексту епохе српске историјске авангарде⁷, Станислав Краков је увек остајао, у извесном смислу, *poeta minor*. Није ни могло бити другачије, у репрезентативном друштву српских

⁵ Видети: Херман Брох, *Џејмс Џојс и савременост, Песницитво и сазнање*, прев. Светомир Јанковић, Просвета, Ниш 1979.

⁶ Бенјамин, додуше, ово везује и за драму, нарочито Брехтов епски театар. Видети: Валтер Бенјамин, „Криза романа: уз Деблинов *Берлин Александерплац*”, *Есејистички огледи*, прев. Труда Стамаћ, Школска књига, Загреб 1986; као и есеј „Што је епско казалиште?”, *Ibid.*

⁷ О томе да је авангарда ипак епоха, писао је Гојко Тешић, који је ово типолошко заснивање утемељио на истовремености сличних или идентичних дешавања широм Европе, образлажући то по први пут као готов књижевни период, са формираном системом жанрова и функционалним односом према таквом систему претходног, али и наступајућег књижевног периода. Такође, у својим истраживањима, он је саму српску историјску авангарду периодизацијски проширио, указујући на 1902. годину као почетну, а 1934. годину као завршну, узимајући у обзир не само авангардна књижевна дела двадесетих година прошлог века, као зенитну тачку српске књижевне авангарде, него и књижевна дела која су им претходила и на неки начин их најављивала (стваралаштво Милана Ђурчина, Светислава Стефановића, Симе Пандуровића, Владислава Петковића Диса, Димитрија Митриновића), као и она која су им следовала (надреалисти, Љубиша Јоцић), позиционирајући ову епоху између њених још неартикулисаних почетака видљивих у стиховима Милана Ђурчина („Зашто увек једно и исто, / Зар све баш мора бити јасно и чисто, / И свуда прописан број?! / Та песма није акт, и мис’о није слово, / А дух тражи увек ново, / И хоће да буде свој” – симптоматично објављених 1902. године у *Српском књижевном гласнику*, главном чувару традиционалне парадигме српске културе и књижевности), преко 20-их година као златног периода и врхунца српске историјске авангарде, све до њеног завршног домета и оквира – 1933. године, када Марко Ристић завршава писање *Ђурђићуде* (која ће бити објављена тек 1938), односно 1934. године, када Љубиша Јоцић објављује роман *Љубав и слобода*. Видети: Гојко Тешић, *Српска књижевна авангарда: књижевноисторијски контекст (1902–1934)*, Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, Београд 2009.

авангардно-модернистичких стваралаца, од којих су неки – највећа имена српске културе у целини. Његов најпознатији и најпризнатији роман *Крила*, објављен је 1922. године, управо, дакле, оне године, када је пут Светског Духа имао своје најјаче авангардно-модернистичко просијавање. Већ и летимичан поглед на списак тада написаних или објављених дела говори сам за себе: *Уликс* Џејмса Џојса, *Пустиа земља* Т. С. Елиота, *Девинске елегије* и *Сонети посвећени Орфеју* Р. М. Рилкеа, *Чари* Пола Валерија, *Anno Domini* Ане Ахматове, *Сестира моја живој* Бориса Пастернака, *150.000.000* Владимира Мајаковског... У нашој тадашњој књижевности, исте године излазе две свеске *Пушјева*, у којима је објављен, почетком године, најрадикалнији и најинтригантнији текст српске авангарде поетско-манифестативног карактера „Споменик” Растка Петровића; затим, вођа зенитизма Љубомир Мицић пише најизразитију конструктивистичку збирку, блиску руској авангарди *Сјоошину вам богова*, која ће касније добити пригоднији наслов *Кола за сјасавање*, излази *Хиџнос* Радета Драинца и, наравно, суштинска књига српске авангарде – *Ошкривење* Растка Петровића.

Ипак, појављивање овог романа у контексту тадашње српске књижевности се, из данашње перспективе, чини догађајем *par excellence*, јер то представља потврду настојања исте да своју праксу веже за најактуелнија интелектуална и духовна струјања Европе. Био је то круцијални тренутак модерне европске историје, када је након Великог рата, европски уметнички сензибилитет почео да упознаје заједничку културу – оно што Петер Биргер назива културом тоталног раскида с традиционалном парадигмом. Сам Биргер ће, на овом ставу, као и на даљем развијању Бенјаминових идеја, засновати концепт авангардног, неорганског дела.⁸

Нужност формирања младих култура на таласу европских авангардних активности, била је у српској књижевности наслућена већ с почетка XX века, али и дефинитивно потврђена након Великог рата и то 1919. године објављивањем *Лирике Ийшаке*

⁸ Видети: Петер Биргер, *Теорија авангарде*, прев. Зоран Милутиновић, Народна књига, Београд, 1998. Занимљиво је да Биргер основ своје теорије не проналази толико у Бенјаминовим промишљањима романа, колико у његовој студији о барокној драми – *Порекло немачке жалобне игре*. Упоредити: „У томе како барокни песник издваја фрагменте из њиховог изворног контекста и потом их спаја у нову значењску целину, Биргер препознаје аналогију са оним што чини авангардни уметник када извлачи сегменте из животне реалности, монтира их у уметничком делу и тако успоставља нове смисаоне односе међу фрагментима, другачије од оних изворних.” Предраг Петровић, *Ошкривање ѿошалииѿѿѿа: романи Расѿка Пеѿѿровића*, Службени гласник, Београд 2013.

Милоша Црњанског. Само годину дана пре појављивања Краковљевог романа, покренут је међународно афирмисан авангардни часопис *Зенић*, као и прва чисто модернистичка „Библиотека Албатрос”.

Управо унутар поменуте библиотеке, 1921. године ће бити објављени текстови, најчешће дефинисани као романи: *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског и *Бурлеска Господина Перуна Божа Грома* Растка Петровића. Такође, сам Станислав Краков ће исте године објавити свој први роман *Кроз буру*, који се додуше, спрам претходна два остварења Црњанског и Петровића, данас чини као још неуспешан отклон од традиционалне романескне форме. Ипак, биће то први, расни покушаји српске културе, да изнедри у свом, махом традиционалном окружењу, модернистички роман.

Разуме се, ни најбољи Краковљев роман не може ни по једном критеријуму да се пореди са светским модернистичким ремек-делима, као ни оним позније формираним у контексту српске књижевности (*Сеобе*, *Дан шессти* итд.), па ипак, да се ради о модернистичком роману, уочљиво је већ после првих неколико страница, где преовладава поступак монтаже. Пред читаочевим очима искачу живе слике Великог рата, наизглед без фабуларне повезаности и карактеризације ликова. Баш како је први приметио Тодор Манојловић, као да нас писац ставља међу крила ратног авиона и пред нас поставља оно што би потенцијални пилот таквог авиона могао да види у ратно доба, без било какве традиционалне романијерске подлоге. „Акција *Крила* је цео онај прешарени, фантастични метеж рата кога је писац гледао, у који се утапао од Солуна до Кајмакчалана, од пристаништа до рова, од бесних оргија позадинских варијетеа до крвавих и самртних ужаса војишта; јунаци романа – сви они које је песник ту запазио, на чијем се делању и паћењу или и само каквом случајном гесту или простој егзистенцији његово око, тренутно зауставило; јер они су сви скупа носиоци велике трагедије и динамике рата.”⁹

Сам Станислав Краков, био је у својој раној младости сведок и учесник рата. Као млади питомац Војне академије, Краков је осетио рат интензивније од многих других писаца, константно међу рововима, у првим борбеним редовима.¹⁰ О томе нам

⁹ Тодор Манојловић, „Крила, Станислав Краков”, у: Станислав Краков, *Крила*, „Филип Вишњић”, Београд 1991, 142.

¹⁰ Још као ђак седмог разреда гимназије, он се пријавио као добровољац у Првом балканском рату против Турске, али је због година био одбијен. Следеће године је, међутим, учествовао у Другом балканском рату против Бугарске, када је био и рањен. По завршетку гимназије, Краков је уписао Војну академију, па

убедљиво сведочи још један велики авангардно-модернистички писац, на кога је Први светски рат пресудно утицао и када је реч о његовој уметности: „Станислав Краков је видео рат. Више него иједан други наш или страни писац. То је био један млади човек који је скоро одрастао у рату. ... Он у то доба не само да је видео човека како умире крај њега већ је и сам имао да води људе тамо где је свакога часа смрт. Нигде, као на тако основној бази живота и смрти, сусрет са људима није толико сублиман и трагичан.”¹¹ Ова биографска референца нам, чини се, даје за право да кажемо, као што је за Деблиново или Џојсово ремек-дело речено – да причу њихових романа казује сам град (Берлин, односно Даблин), да причу романа *Крила* Станислава Кракова прича сам рат. „Да бисте упознали људе, морате да их видите у неконтролисаној стању”, говорио је Ото Дикс, немачки експресионистички сликар. Догађаји које су преживели и искуство које су из рата понели, измениће европским уметницима читав дотадашњи поглед на свет.

Модернистички роман, стога, представља својеврсни модерни покушај спасавања тог света, последњи уметнички потез који тежи оном *несазнајљивом у идеалном*. Енциклопедијски карактер таквог романа, почива на дубоко хуманистичком настојању да се одговор на питање о суштини да као естетика, где се међу привидно хаотичним и неповезаним збивањима, преко поступака као што су монтажа, симултанizam или асоцијативност, успоставља нови смисаони ред. Разлог, наиме, због кога у роману *Крила* нема главног јунака јесте једно веома модерно пишчево настојање да свакој одредници његовог текста, који се данас може тумачити и као својеврсна стваралачка енциклопедија рата, прида исти зна-

је као тек свршени питомац Ниже школе Војне академије кренуо у Први светски рат. Као ретко који писац у свету, Краков је учествовао у многим биткама, преживео „албанску голготу” и био међу првима који су освојили Кајмакчалан и ушли у Велес. Рађен је 1915. године, а 1921. пензионисан са чином поручника. Касније се бавио новинарством, књижевношћу, филмом и колекционарством, а због подршке Љотићу и Недићу (који му је био ујак), након Другог светског рата, одлази у Египат. Живеће махом у Паризу. У својој аутобиографској књизи *Животи човека на Балкану* („Наш дом”, Београд 2009) ће написати да је у једној енциклопедији од пре рата био наведен као „велики јунак ратова”, док је након Другог светског рата постао „народни непријатељ”.

¹¹ Растко Петровић, „Светски рат у иностранству и нашој књижевности, Станислав Краков”, у: Станислав Краков, *Ibid.*, 133. Интересантно је да овај есеј Растка Петровића, како примећује Гојко Тешкић, као и есеј о Драгиши Васићу, такође из целине под насловом „Светски рат у иностранству и нашој књижевности”, није ушао у књигу Растка Петровића *Есеји и чланци* (приредио Јован Христић, Нолит, Београд 1974).

чај. Сваки јунак је главни и најважнији, а у тој нивелацији их све уједињује заједнички усуд – Велики рат.

Као што древни епичар прави каталоге бродова, јунака и оружја, као што поменути модернистички великани набрајају улице, превозна средства и огласе (чиме дају пресек једне, пре свега, урбане културе), у контексту свог времена и књижевности из које долази, Станислав Краков прави каталоге рата. Притом, у овом роману без романа, Краковљева енциклопедија рата нема никакву амбицију да прерасте у патриотску декламацију. Требало је велике храбрости да се у то време пише на такав начин о победничком рату; позната је у том смислу потоња судбина романа *Осам недеља* Растка Петровића (први део романа *Дан џесџи*). У једном кинематографском стилу, блиско прилично каснијој изведби феномена урбаног од стране Бошка Токина у роману *Теразије*, текст романа *Крила* вивисецира феномен рата, наизменично приказујући фронт и позадину, бесмислену оргију убијања на фронту и припадајућу оргију плоти и похоте иза фронта. Без икаквог улешавања и јуначких поетизација, насликани су бежанија и паника, исто као и победнички јуриши, авијатичари Бора и Сергије, који на небу изазивају дивљење, а на земљи живе од солунских проститутки, болничарки, по титули бароница, које се ноћу увлаче под чаршаве рањеницима, Руси који се опијају, Шкоти који се плазе на француске патроле, српски официри који се погађају са дебелим играчицама. У складу са оваквом брутално истинитом поетиком, у тексту се манифестује и снажна социјална компонента, оличена у грудоболном писару Казимиру, који непрестано понавља пацифистичке идеје и због тога бива стрељан, или пијаном мајору који узвикује оно о чему трезан размишља: „Живела република!” Не недостаје ни саркастично интониране сатире, у опису пијанке где је неко „пао доле у партер, полупао чаше, преврнуо сто и угњечио српског тајног полицајца”.¹²

Сличан мотивски поступак је спроведен и у још једном српском модернистичком роману, *Глувне чини* Александра Илића, још директније јер је роман писан у првом лицу, у коме по први пут српска књижевност третира феномене дроге или лезбејске љубави. Све у духу времена модернизма, баш онако како је надахнуто примећено поводом Краковљевог романа: „Краков нам даје у духу времена једну аеропланску визију солунског фронта, у времену борби за Кајмакчалан. Он је писао *Крила* у ритму музике тими, *pas sacades*, у модернистичком кораку и покрету, пуним грча, похотљивости и презира старих норми, морала и

¹² Сви цитати из Краковљевог романа су дати из наведеног издања.

религија очева наших. Краков је доиста доказао да живи у гордој 1922. години, која тражи своје сопствене изразе, за осећања и чудна преживљавања душе. Данашњи човек није више Абелар, који стидљиво воли Хелоизу, нити један стари чистунац који црвени над првом књигом Раблеа и одмах трчи у библиотеку да потражи *Sumi* од побожног Св. Томе Аквинског, већ је безобзирно еротичан, као сатир.”¹³

Читава ова мала енциклопедија рата, у свом истинском, фактографско-кинематографском испољавању, дата је у једном радикалном сада, без сећања на прошлост, без мисли о будућности.¹⁴ Још је Лукачева *Теорија романа* антиципирала значај временског искуства за успостављање романескног тоталитета. Заснован на феномену уметничке организације времена, догађаји „почивају на могућностима да се међу привидно хаотичним и неповезаним збивањима успостави смисаона аналогија синхронизовањем различитих темпоралних планова”.¹⁵ У случају овог романа, у питању је прилично савремен поступак истовремености.

Па ипак, овај каталоски, пословно-хладни, фрагментаризовани стил, лишен било каквог патоса и усмерен, на један готово лакомислен, младалачки начин, на садашњицу, уз изузетно успелу игру светлости, боја и ритма, сведочи о монструозности и апсурдности рата сугестивније него читава мрежа антиратних, рационално пацифистичких или патетично патриотских натписа. Краков нам је, заправо, једним телеграфским језиком, типичним за „задихани” вид говора којим се комуницира у убрзаном маршу, али и за модернистичко привилеговање главних, кратких црта, без много детаља, више него у било ком виду традиционално засноване романескне форме, предочио сав ужасни бесмисао и сулуди калеидоскоп ратних епизода-одредница његове енциклопедије рата. Зато је поступак истовремености код њега, заправо, иронијска категорија. Тако један од ликова романа узвикује:

„– После?... Ама и нема никаквога после. Ми смо људи за које то после не постоји... Људи осуђени на смрт...”

Енциклопедијске одреднице овог романа, дакле, налазе се, под доминантним упливом хронотопа смрти. Додуше, овде

¹³ Миодраг Михајловић Световски, „Станислав Краков, Крила”, у: Станислав Краков, *Ibid*, 148.

¹⁴ Занимљиво је да се у првом издању овог романа, из 1922. године, на последњој страници наводи, у списку објављених књига од истог писца, или књига које аутор у то доба припрема, роман који никада након тога није објављен (Гојко Тешић, као приређивач каснијег издања претпоставља да рукопис, вероватно, није сачуван), симптоматичног наслова: „Човек који је изгубио прошлост”.

¹⁵ Предраг Петровић, *Ibid*, 22.

хронотоп смрти, наизглед, нема нужно емотивни призвук. Тако, на крају романа, у специфичном стапању са персонификованом природом, сунце, небо и осунчани гребен, као да се иронично смеју читавом људском ратном позоришту: „Душко је осетио како се из њега шири бескрајна радост и љубав, те се лагано пео на бели грудобран рова. Свуда се расуо бескрајни сплет гребена, планина, јаруга и шума, све је блистало и свугде су трепериле сјајне пеге у зраку. ... Нешто је зашустало брзо и кобно. Стресла се земља. Огроман стуб земље и дима избио је увис. Грозно су запевала парчад. На порушеном рову заљуљао се официр и подигао немоћно руку. ... Ипак се гребен и даље весело руменио на сунцу.”¹⁶ Основа овог хронотопа је извесна помереност света, абнормалност живота у ратном окружењу и појачане страсти, које и тренутке ван конкретне опасности претварају у оргију. Ипак, тај суви, фактографски Краковљев хронотоп смрти, имун на појединачна узбуђења и изнивелисан у погледу индивидуалних или националних карактеристика, бива такав управо због тектонске потресености општом чињеницом рата. То је једна нова, модернистички реинтерпретирана, идеја хуманитета.

Због свега наведеног, на ову Краковљеву прозу се може применити Бенјаминово виђење монтаже као основног конститутивног елемента модернистичке обнове категорије епског у уметности: „Градиво монтаже није нипошто произвољно. Права монтажа почива на документу. Дадаизам је у својој фанатичној борби против умјетничког дјела дневни живот уз њезину помоћ учинио својим савезником. Понајпре је, макар и несигурно, прогласио искључиву власт аутентичности. Филм се у својим најбољим тренуцима трсио да нас навикне на њу. Овдје је први пут постала употребљива за епику.”¹⁷ Бенјамин, дакле, порекло монтаже изводи, не из филма, него из дадаистичког колажа, који користи фрагментарне релативне реалности (новинску хартију, огласе, документе из свакодневног живота итд.) као интегрални део уметничке композиције.

Уколико се присетимо самог почетка Краковљевог романа, који је отворен наводним документом („Документ који је коза појела”), из кога се опет профилишу и они ликови, међу бројним другим ликовима, који се чешће пред читаочевим очима појављују и јасније од других индивидуализирају, можемо закључити

¹⁶ У читавој серији набрајања оваквих парадоксалних ратних слика, можемо поред завршног поглавља симболичног наслова „Вечита радост”, навести и много мањих епизода као што је она о несрећном Турчину, кога је прегазиио генералски ауто и који са кесицом златника умире „у неком веселом бунилу”.

¹⁷ Валтер Бенјамин, *Ibid*, 190.

да се у овом роману сусрећемо са једним раним покушајем модернистичке ревалоризације епског тоталитета, у контексту српске књижевности.¹⁸

Широко и континуирано интересовање за феномен енциклопедичности у књижевности, започиње Бахтиновим истраживањима романа. Директно се настављајући на Хегелову тј. Лукачеву дистинкцију епа и романа, Бахтин, кроз указивање на пародију и менипску сатиру као битну фазу развоја романа, заснива енциклопедичност као иманентно својство романа, које се манифестује од самих, древних почетака овог жанра: од античког авантуристичког романа, преко европског барокног романа (који је, по Бахтину идеална форма енциклопедичности), све до новијег модернистичког романа. Феномен енциклопедичности, као суштинска романескна карактеристика, по Бахтину се раслојава у два типа или две стилске линије: жанровску (нпр. софистички и витешки романи) и језичку (нпр. пародијски оквир позне антике: Петроније, Апулеј). Ова друга развојна линија, којој и Бахтин даје предност, добиће своја врхунска остварења у ренесанси и бароку, у делима као што су *Гарганџуа* и *Панџаџруел* Франсоа Раблеа или *Дон Кихот* Мигела де Сервантеса.¹⁹ Бахтиново утемељење енциклопедијске парадигме као базе романескног жанра, утицаће и на формирање енциклопедијског критичког модуса Нортропа Фраја, а на његово указивање на менипску сатиру као основу недовршене и увек дијалогске форме романа, надовезаће се Умберто Еко кроз истраживање семиотике отвореног дела.

У самој модерној светској књижевности, несхваћени пионир енциклопедијске манипулације јесте Едгар Алан По, који у црнохуморној причи „Шехерезадина хиљаду и друга приповест“, свесно цитира енциклопедијско-лексиконску фикцију звану *Tellmenow Isitsoornot* и поиграва се у циљу стварања хуморног и ироничног ефекта, са бројним измишљеним поморским, ботаничким, хемијским и историјским „изворима“ и „архивима“.²⁰

¹⁸ Сличну функцију, када је о уметнутим документима реч, налазимо и у тзв. „неписменим писмима“ у роману *Дан шест*и Растка Петровића. Њихов „муцави језик“ треба да поруши овешталу језичку конструкцију, па невешто срицање наједном постаје изрицање нове језичке парадигме, као метафоричне замене за нову стварносну парадигму.

¹⁹ Видети: Михаил Бахтин, „Две стилске линије европског романа“, у књизи: *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Нолит, Београд 1989.

²⁰ У француској књижевности, једној од репрезентативних када је реч о употреби енциклопедијског романескног модуса, већ је Балзак намеравао да у своје стваралаштво укључи комплетан регистар становника, који би садржао све могуће обичаје: одевања, становања, комплетан опис друштва тадашњег времена; док је Виктор Иго још веће претензије имао: да обухвати читав људски род из аспекта божанске идеје (мада он памти само историју јунака и славних

Прекретницу у погледу коришћења фигуре енциклопедије, начинио је Борхес, са својом причом „*Plon Uqbar Orbis Tertius*”, у којој Борхесов саговорник (и тобожњи коаутор) Бјој Касарес, налази, у једном примерку 47. тома *The Anglo-American Cyclopaedia*, текст о тајанственој земљи/континенту/свету, названом Тлон. То је само увод у трагање за „истинском енциклопедијом Тлона”, боље речено, за урањањем у приповест која ће довести до преплитања постојећег и утопијског света, уз слутњу будуће доминације овог другог.

Умберто Еко пак указује на модернистичку енциклопедијску парадигму, као врхунцу оваквог дискурса, који је на фасцинантан начин репрезентован Џојсовим *Финеџановим бдењем*. Ово дело, Еко види као грандиозни и неоствариви идеал модернизма, који претендује на потпуну реализацију писма. „Он је на делу остварио оно што ће Борхес касније предлагати. Употребрио је двадесет шест знакова енглеског алфабета како би створио шуму непостојећих речи с многоструким значењима, јамачно је поставио своју књигу као образац света, и јамачно интендирао да се она има тумачити бесконачно и периодично.”²¹

Заснивање XX-овековне енциклопедијске парадигме у контексту српске књижевности, може се везати за 1921. годину (развој ове форме се код нас може пратити унатраг све до стваралаштва Ђорђа Марковића Кодера или још даље, до *Фисике* Атанасија Стојковића) и објављивање *Бурлеске Госјодина Перуна Бога Грома* Растка Петровића.²² Роман *Крила* Станислава Кракова, представља потврду ове амбиције српске књижевности, па нам ово дело пластично репрезентује доба у коме се још жудело

људи). Он је бележио историјске догађаје, предвиђајући са ужасом њихов исход – распад тадашње стварности која се никад више неће успоставити. Тако је он написао пројект за целовиту Књигу, замењујући своју улогу писца за улогу историчара – свезнадара. У уводу те књиге, под насловом „Легенда генерације”, он пише како је сањао да се пред њим појавио Зид генерације, да се тај зид одједном претворио у Књигу, а Књига у застрашујући остатак Куле вавилонске, која се опет претворила у бескрајне рушевине што су се расуле по „мрачној долини”. Након учињеног зла, дакле, којим су људи рушили све пред собом, не постоји могућност да се то поправи. Касније, сличан мотив постоји и код Мишела Битора, који посматра свет као угашену лаву вулкана у облику циновског печата, који је у ствари остатак огромне библиотеке у једном амбису; са руинама бивших сала, галерија и архива, где су биле смештене књиге из којих би се могла читати општа људска историја као један затворени круг.

²¹ Умберто Еко, *Између Манче и Вавилона, О књижевности*, прев. Милана Пилегић, Народна књига, Београд 2002, наведено према: Предраг Петровић, *Ibid*, 26.

²² О заснивању модернистичких романа Растка Петровића као покушају откривања тоталитета и модерне реинтерпретације епске форме, видети наведену студију Предрага Петровића.

за тоталитетом, где су сва набрајања, каталози секвенци из рата или рушења традиционалних поставки и система, били управљани у складу са идеалистички и дубоко хуманистички заснованим тежњама модернистичке генерације. Као што Растко Петровић, наративни тоталитет *Бурлеске...* успоставља кроз митско-историјске догађаје у распону од неколико векова, Станислав Краков епски замах заснива на фрагментарним сликама Великог рата. И у једном и у другом случају, ради се о двоструком модернистичком циљу, који се поклапа са Бенјаминовим виђењем двоструке функције монтаже: разарање затворене композиције традиционалног уметничког стила и отварање романа, као динамичне целине, према искуствима друштвене стварности; и прибављање, макар и фиктивно, ауторитета, на коме почива епски свет. На тај начин, модернистички роман (или антироман) не доводи у питање саму категорију дела као јединства општег и посебног, него органски тип тог дела. Управо на овом моменту ће Петер Биргер засновати своје виђење авангардног неорганичног дела, а и Теодор Адорно ће у огољавању авангардне монтажне форме и фрагментаризацији целине видети шансу за нове обликотворне могућности, заснивајући сопствени теоријски систем на темељу авангардних пројекција.²³

У контексту општих авангардних тенденција оног времена, био је то српски ехо, заједничког, свеевропског покушаја ситуирања стваралаштва у саму стварност, уместо неке трансцендентне стварности кантовског типа. Радило се, заправо, о почетку изграђивања „новог мита”, „модерне митологије” савремене културе, базиране на авангардним теоријама. Када прочитамо цео Краковљев роман, сурова истинитост његовог стила, у коме је модернитет појачан извесном енциклопедијском парадигмом, нам се чини, ако се тако може рећи, стварнији од стварности. Управо је на ово мислио Растко Петровић, када је, у једном есеју о модерном сликарству,²⁴ написао да оно што је заиста модерно у модерној уметности, јесте оно што је битно за модерног сликара, који настоји да сасвим рашчлани тј. разори сваку форму, перспективу, композицију, па чак и језик боја, а све то чини да би од преосталог материјала тако разграђене стварности саздао једну нову, заправо, целовитију стварност. Она није баш лако препознатљива, додуше, јер не личи ни на шта познато, али је ипак на изванредан

²³ Видети: Теодор В. Адорно, *Естетичка теорија*, прев. Касим Прохић, Нолит, Београд 1979.

²⁴ Растко Петровић, „Савремено француско сликарство на изложби 'Цветијете Зузорић'", у: *Есеји и чланци*, нав. подаци.

песнички начин стварнија од саме стварности. То је оно упоредно постојање видљивог и невидљивог, чулног и апстрактног, земаљског и космичког, стварност привида и привид стварности тј. како сам Петровић вели у чланку о Шумановићу²⁵: *сувише стварна стварност*. То што за човека уопште има откровења у стварности, са људске тачке гледишта значи, да је *numen* изрецив, јер „интуитивни разум”, разум који „познаје” тај *numen*, за модернистичке уметнике, јесте само стваралаштво.

Поменути два српска модернистичка антиромана из 1921. и 1922. године, тако стоје на почетку једног развојног лука српске књижевности, као остварења која су засновала енциклопедијску форму књижевног дела, развојног лука који ће се на врхунски начин, у пуном опсегу и европском домету, остварити 1983. године, када ће из контекста српске књижевности изаћи пред глобалну јавност два текста, енциклопедијско-лексиконске провенијенције: *Енциклопедија мртвих* Данила Киша и *Хазарски речник* Милорада Павића.²⁶

Ови романи производе завршну истину човечанства: текст можда више не може да обухвати истину снагом тоталитета, али је сама форма текста – истина, или барем тежња ка њој. Она је, заправо, потрага, како је сам Киш говорио, за оном формом која би могла да направи чудо. Сви смо различити. Свака, ама баш свака људска судбина, звезда је за себе, па се енциклопедијска форма, тежећи и тоталитету и детаљу, доима као најдемократичнија.

У потенцијалном постенциклопедијском бићу, форма више не постоји. У својој *Универзалној историји бешчацића*, Борхес покушава да створи извор Енциклопедије свих енциклопедија, Књигу у којој ће проза бити прожета стварношћу и која ће бити брана заборава и рушењу, па закључује: „... али ја се плашим да се људски род налази пред пропашћу, а да ће библиотеке постојати и на даље, снабдевене важним делима која неће имати коме да користе”.

Још много пре но што је постструктурализам придодео „смрти бога” и „смрт човека”, почело се говорити о „смрти авангарде”. Ми смо данас живи проматрачи распада две идеје, које су биле основ свих развојних линија књижевности и културе у целини:

²⁵ Растко Петровић, „Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности”, *Ibid.*

²⁶ Да би паралела била потпуна, у односу Кишове и Павићеве прозе се може пронаћи сличност, коју смо већ поменули, када је реч о појмовном пару Петровић–Краков: док се један бави наративним успостављањем тоталитета кроз догађаје проширене на неколико векова, други презентује исте, такође под доминантним хронотопом смрти, као и Краков, кроз искуство смрти у XX веку.

распад визије будућности и распад „естетике промене” по себи. Овај потоњи појам био је регенеративни модус европског духа, културе и књижевности, започет још са ренесансом. Роман је данас само део глобалног медијског производа. Таква, фикционална уметност, чија форма није отворена према друштвеној стварности, није опасна по естаблишмент и чак потврђује ексклузивитет класног идентитета, без обзира на то да ли говоримо о идентитету грађанина у традиционалном буржоаском друштву, идентитету *consumer*-а у савременом потрошачком друштву или идентитету менаџера у тренутном корпоративном окружењу. То више није „криза авангарде”. То је крај естетике. У оваквој констелацији ствари – наступило је доба манипулације политичком моћи и флукуацијом новца.

Има већ неко време како се Европа сама провинцијализовала, делимично и због самозатрпавања историјом. Паралелно с тим процесом, један панорамски етницитет је наизглед заменио онај територијални, који је потпуно релативизиран, низом поступака који можда нису сасвим спонтани. На јавну сцену су, чини се, ступили различити облици „глобалних дистрибутивних коалиција”, које само и све време црпу дату енергију и ништа не чине, заслепљене свеприсутним духом профита, да је, насупрот томе, производе.

Иако су империје, тобож, давно отишле из Европе на друге континенте, кад год размишљамо о здравом разуму, строгој науци, култури, или критичком мишљењу, ми се крећемо превасходно у европском дискурсу. Критички ум се, међутим, у савременом окружењу, сусреће са изазовом лажних алтернатива.²⁷ Актуелни догађаји нас, наине, под притиском и уз стални надзор медија, редовно стављају на ову или ону, по правилу – исполитизовану страну. Недостатак могућности бирања средњег пута, између два екстрема, за сваки *common sense* је готово сигуран знак да се нешто покушава сакрити. Заправо, један другачији интегративни поглед, чија би критичка оштрица била кадра видети кроз копрену нагомиланих информација, могао би открити да традиционалне идеологије никада нису ни биле мртве и да оне још увек функционишу, можда више него икада пре, сакривене искривљеним и исполитизованим приказима стварности и прикривањем стварних интереса којима неки историјски процеси служе.

Уколико постструктуралистичка теорија релативизује свако могуће значење (текстуално или стварносно) и указује на

²⁷ Видети: Лино Вељак, *Прилози критички лажних алтернатива*, „Откроење”, Београд 2010.

немогућност доношења потпуно непроблематичних одлука, зашто се право демократије не би заменило правом силе, јер неке одлуке се ипак морају доносити. Уколико није могуће избећи интенцију у тумачењу књижевног дела, зашто би било немогуће са интенцијом тумачити саму стварност или њену историју. Онај који је први међу савременим теоретичарима узвикнуо о смрти човека, записао је и следеће: „Данас читава једна нација може да буде изложена смрти како би се у некој другој нацији обезбедио опстанак. Принцип моћи убити ради живота постао је сада владајући принцип међународне стратегије, а опстанак сада није легални опстанак суверенитета већ биолошки опстанак одређеног становништва.”²⁸

Зашто би, дакле, у контексту стогодишњице од почетка Првог светског рата, у једној игривој констелацији ствари, било немогуће „сарајевски атентат” довести у везу са тадашњим српским интересом у Босни, како би се једна мала земља на Балкану лако могла прогласити непосредним узрочником Великог рата. Разуме се, та мала земља је исувише мала да би могла понети епитет стварног покретача неког светског сукоба, али би зато могла да послужи као експонент непријатељске силе, тобожњег стварног покретача светских метежа – онога ко би могао угрозити потенцијално функционисање прикривених старих идеологија. Уколико је скинута одговорност са онога ко је до сада важио за узрочника Првог рата, и у случају Другог, самим тим, може да се покрене дискусија, на фону претходно учињене неправде. Но, овде престаје естетско-научна функција, јер залазимо у подручје чисте политичке манипулације, засноване на разликовном принципу.

Један другачији поглед на ствари, заснован на принципу сличности, зато се данас чини привилегованом формом. Према студији Лаку-Лабарта и Нансија *Књижевни ајсолуји*,²⁹ примеса уметности и живота, пројектована као ризик како за друштво тако и за самог песника, повезана је првенствено са романтичарском поезијом. Следећи исказ Доротеје Шлегел (супруге немачког романтичарског филозофа Фридриха Шлегела) то најбоље показује: „Будући да је у потпуној супротности са буржоаским поретком, а такође и апсолутно забрањено, уводити романтичарску поезију

²⁸ Видети: Мишел Фуко, *Рађање биополиитике: предавања на College de France 1978–79*, прев. Бојана Новаковић, Горана Мијић, Бојан Стефановић, Јелена Михаиловић, Марко Божић, „Светови”, Нови Сад 2005.

²⁹ Видети: Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy: *The Literary Absolute: the Theory of Literature in German Romanticism*, State University of New York Press, 1988.

у живот, нека онда живот буде уведен у романтичарску поезију; никаква жандармеријска сила и ниједна образовна установа то не могу спречити.” Идентичан, али обрнути процес усмерен ка изласку из корица књига у конкретну стварност, фигуративно говорећи, јесте главно настојање авангарде. У том смислу, о авангарди се може размишљати следећи мисао Лаку-Лабарта и Нансија као о последици незавршеног пројекта романтизма и то преваходно оног немачких романтичара из Јене. Ако у овом контексту тумачимо замашно интересовање немачке културе за српску народну традицију у доба романтизма или константно интересовање српске културе за немачке културалне вредности, што нарочито ескалира у доба предавангардне и авангардне српске културалне праксе, онда тиме демонстрирамо могућност сагледавања две културе по принципу сличности, без обзира на чињеницу да је једна од њих репрезентативна у светским размерама. Јер: уколико бисмо националну и глобалну културу замислили у координатном систему, замишљена крива би у антологијским делима или ствараоцима тзв. малих култура свакако морала бити увек при врху графикана, заједно са онима из тзв. великих култура.

Истинитост, коју без улепшавања у свом роману сведочи Станислав Краков, јесте категорија којом уметност одговара свим изазовима. Та, растковским речником речено, „сувише стварна стварност”, представља модернистичку естетску обраду истинитости, а не њену политичку манипулацију. Речима још једног великог српског модернистичког ствараоца: „Главна драж и права вредност целе књиге (романа *Крила* – прим. В. М.) је у њеној дубокој истинитости и у њеној (упркос извесним површинским ’лакоћама’, па, рецимо баш, и фриволностима) великој унутрашњој озбиљности. Краков нам слика, приказује рат из перспективе, из искуства и из осећања *борца*, дакле онакав какав је стварно и какав је само врло ретко био описан. ... Станислав Краков дао је у својим *Крилицама* једну уметничку хронику нашега рата, живљу, занимљивију и, у својој суштини, истинитију од масе претенциозних, строго документарисаних историјских дела – и као такву, пре свега ми поздрављамо са задовољством тај нови ’ратни роман’.”³⁰

Управо на „крилицама” модернистичке уметности, овај роман нам оставља сведочанство, својом енциклопедијском основом, о значају тежње ка идеалу, о чему би вредело искрено промислити у времену испред нас.

³⁰ Тодор Манојловић, *Ibid*, 144.