

ИВАНА ЂУРИЋ ПАУНОВИЋ

МАЊЕ ЈЕ МНОГО, МНОГО ВИШЕ: КРАТКЕ ПРОЗЕ ЛИДИЈЕ ДЕЈВИС

Готово четрдесет година дуга посвећеност књижевности америчке списатељице и преводитељке Лидије Дејвис (1947), скоро да је логично доживела врхунац признања када јој је прошле године, у мају, у Лондону, уручена Међународна награда Ман-Букер.¹ Опус Лидије Дејвис, закључно са 2014. годином, састоји се од седам збирки приповедака, једне књиге сабраних прича и једног романа. На енглеском говорном подручју спада у ред најистакнутијих преводилаца с француског језика, а за висок квалитет превода дела Бланшоа, Битора, Сименона, Сартра, Лериса и, током последње деценије, Флобера, Пруста, добила је и признање француске владе *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*. Чланица је Америчке академије уметности, добитник низа престижних награда и стипендија за стваралаштво, професор Универзитета Олбани на коме предаје креативно писање. А ипак, када се погледа видео-снимак доделе награде Ман Букер, искрено и суштинско

¹ *Man Booker International Prize* додељује се за целокупно стваралаштво писцима из читавог света, онима који изворно пишу на енглеском, као и онима чија су дела, написана на другим језицима, доступна у енглеском преводу. Она представља признање, како стоји на званичном сајту награда Ман Букер, за „континуирану креативост, развој и свеукупни допринос на пољу уметничке прозе на светској сцени”. Много млађа од етаблиране Ман Букер награде за дело уметничке прозе која се додељује годишње, први пут је додељена 2005. године албанском писцу Исмаелу Кадареу, а потом су је, додељивану у двогодишњем ритму, освојили и Чинуа Ачебе, Алис Манро, Филип Рот и, 2013. године, Лидија Дејвис. Жири који врши селекцију такође је међународни (прва четири пута чинила су га три члана, док је прошле године проширен на пет чланова) и сачињен је од писаца, критичара, књижевних теоретичара и професора универзитета који самостално врше одабир аутора, док издавачи немају право предлога.

изненађење ауторке тешко да може неке промаћи; јасно се види да није могла да поверује да је, од десеторо финалиста, баш она чула своје име. То је донекле и разумљиво: наине, Лидија Дејвис нема велико поверење у речи, и с њима је увек на опрезу.

Због иновативности, авангардности и несводивости њеног опуса који се с лакоћом опире постојећим класификацијама истовремено бивајући пријемчив за сваку од њих, број критичких текстова који се баве генезом форме, стила и тематских оквира дела Лидије Дејвис веома је велик и шаролик у приступу. Њене приче могу да садрже једну реченицу, или тридесет страна; могу да буду сврстане и у антологије најбоље америчке поезије и у оне најбоље прозе; могу да имају форму списка, подсетника или зен коана. Она сама назива их причама (*stories*). Чињеницу да је тешко одредити шта то тачно Дејвисова пише, у свом образложењу потврдио је и председник жирија, сер Кристофер Рикс: „Да ли би требало да се сложимо са званичним насловима и назовемо их причама? Или можда минијатурама? Анегдотама? Есејима? Шалама? Параболама? Баснама? Текстовима? Афоризмима или чак апофтегмама? Молитвама, или можда мудростима? Или бисмо могли да се договоримо да то буду опажања?” Која год етикета да је у питању, постоје два важна извора за формирање књижевног израза Лидије Дејвис и она их често сама наводи када одговара на питања о узорима и утицајима повезаним с њеним књижевним стварањем и преводилачким радом.

Почетком седамдесетих година 20. века, док је са својим првим мужем, писцем Полом Остером, живела у Француској, увидела је да се неће професионално бавити музиком као што је одувек желела, јер је тада почела да одговара на један (иза)зов, постављен пред њу још у родитељској кући. Њен отац, Роберт Горхам Дејвис, и мајка Хоуп Хејл Дејвис, били су писци, књижевни критичари, предавачи, мислиоци а пре свега, рећи ће Лидија Дејвис у интервјуу Ларију Мекаферију, особе „хиперсвесне језика на начин који је превазилазио пуко исправљање грешака. О језику се говорило непрекидно и природно, кад год и где год би се за то указала прилика”.² Свој осећај апартности у односу на генерацију писаца с којом је стасавала, као и с оном коју је затекла као етаблирану у време властитог уметничког стасовања, објашњава такође животним околностима и породичним утицајем: „Моје прихватање ’високе културе’ уместо ’популарне’ зачето је изборима

² McCaffery, Larry, „Deliberately, Terribly Neutral: An Interview with Lydia Davis” у: *Some Other Frequency: Interviews with Innovative American Authors*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996, 69.

моје породице. Моји родитељи били су писци и учитељи, старија сестра је била изврсна кларинетисткиња, брат је свирао виолончело. Ја сам врло рано почела да похађам часове клавира и да вежбама на старом стенвеј пијанину на коме је и мој отац учио да свира; путовања у Европу кад би отац узео слободну годину од предавања на Колумбији или Смит колеџу; година проведена у Европи где сам у једној аустријској католичкој школи пошла у први разред и где сам, у основи, научила да читам на немачком пре него на енглеском, и томе слично. То је вероватно довело до тога да се осећам изоловано од било какве 'групе' деце у школи, или до изолованости уопште."³

Изолованост овакве врсте хранила је и усамљенички осећај слободе избора, избора да се не припада и да се самостално трага кроз текстове других, оне који ће јој отворити простор за њене властите реченице. У том трагању она је, у раном периоду, наишла на дела Бекета, Кафке и Набокова; нешто касније, преко превода, ту су се нашли Морис Бланшо и Мишел Лерис, а потом захваљујући преводима, тачније дубинској преводилачкој анализи, Флобер и Пруст. Стил и хумор које је открила, већ с тринаест година, у Бекетовом роману *Малоун умире*, јасноћа и прецизност језика, привукли су је далеко више од хладног, обешчовеченог света који писац приказује. Због саосећајности и јединствене имагинације пригрлила је Кафкина дела и његов приступ онеобичавања обичног. Бланшо је дошао нешто касније, и другим путем. Превођење његових шест дела, између 1978. и 1993. године, почевши од *Смртине пресуде* до *Лудила дана*, представљало је за Лидију Дејвис двоструку школу: потврдила је своју стваралачку слутњу да се језику не сме веровати, да му треба прилазити с опрезом и не допустити му да преузме контролу; у поступку превођења Бланшоових дела опробала се у нечему што ће јој, много година касније, донети похвале за преводе Пруста и Флобера, у максималном приближавању језику оригинала, у готово екстремној блискости и верности изворном тексту.

Превођење *Свановог џуџа* навело ју је на идеју да испроба колико кратка прича може заправо бити кратка. Незауостављивост Прустове реченице и вера у поузданост сећања у њеној су прози изазвале контраефекат: реченице се у сваком тренутку могу прекинути, а поузданост сећања њених наратора увек је на испиту. Када је пре тридесетак година наишла на проблем с писањем својих углавном конвенционалних приповедака, решење је пронашла у песмама у прози Расела Едсона, које је она доживела као

³ Исто, 68.

приче. Схватила је да је има права на властиту форму, чак и на то да та форма буде неуспела. И тако је почело, од прве збирке, под називом *Тринаесџа жена и друге љриче* (*Thirteenth Woman and Other Stories*, 1976), објављене у тиражу од 500 примерака, у малој издавачкој кући Living Hand, коју је основала с Полом Остером, преко *Приче и других љрича* (*Story and Other Stories*, 1985), *Да сведемо рачун* (*Break It Down*, 1986), романа *Крај љриче* (*The End of the Story*, 1994), и збирки *Гошово без сећања* (*Almost No Memory*, 1997), *Самјуел Џонсон је огорчен* (*Samuel Johnson is Indignant*, 2001), *Разне врсте узнемиравања* (*Varieties of Disturbance*, 2007), од којих је у највећој мери и настао масиван том *Сабраних љрича Лидије Дејвис* (*The Collected Stories of Lydia Davis*, 2009), док је ове године објавила још једну збирку под насловом *Не могу и нећу* (*Can't and Won't*, 2014).

Језик ових прича крајње је непосредан и прецизан. Њена тежња да сложене идеје пренесе на једноставан начин, такав да се пред читаоцем отвори читав дијапазон потенцијалних значења, и да се на свако питање добије одговор који је неопходно даље преиспитати, наводи многе критичаре да дела Лидије Дејвис виде као специфичну мешавину књижевности и филозофије. Језик је и средство, али и тема. У гласовима наратора ових прича може се осетити тескоба услед транспонована менталне активности или емотивног стања на папир и наслутити њихова неисказана (и вероватно несвесна) сумња у способност језика да пренесе истину, управо ону која је за њих пресудна. Јер, после претрпљеног губитка, доживљеног бола или прекинуте љубавне везе, једино што протагонистима ових прича преостаје јесте да у језику разложе оне моменте сећања за које држе да су кључни, у којима се можда налази обрт, и тако пронађу објашњење и утеху. Њих, наравно, најчешће нема.

Језик је такође и дијагностичко средство за преиспитивање идентитета, као у причи „Изнаенада преплашена”,⁴ у којој се афазичним изразом открива најдубљи страх женског лика; или у причи „Питања из граматике” у којој наратор, кроз наводно испитивање тачности употребе глаголских времена и заменица, покушава да се избори са смрћу оца („Да ли је он, кад умре, и даље ’он’, и ако јесте, колико ће још дуго бити ’он’?”). Као вид олакшања ту је хумор, често бекетовски, као реакција на бесмисао, али и онај кад смо, бар на кратко, „победници”, као у причи „Запажање о домаћинству” („Испод све те прљавштине, под је заправо

⁴ Читава прича гласи: „Изнаенада преплашена. Јер није знала да напише реч за оно што јесте: е аж наж жеан жна.” (*Сабране љриче*, 703)

веома чист”); или у причи „Идеја за кратки документарни филм” („Представници различитих компанија за производњу хране покушавају да отворе свој производ”).

Хумор израста и из ауторкиног поигравања речима, некад ведро, некад ироничног, захваљујући њиховој хомофоничности, асоцијативности, звучној слици коју творе или апсурдности употребе језика („Језик телефонске компаније” – „Проблем који сте недавно пријавили сада исправно функционише”); поиграва се чак и интерпункцијом (у причама: „Meat”, „My Husband”, „Sketches for a Life of Wassilly”, „A Mown Lawn”, „Brief Incident in Short a, Long a, and Schwa”...). Изоштреном слуху списатељице мало који слој језичког материјала може да промакне, њеном оштром оку преводиоца још мање.

Лидија Дејвис има изразито развијен смисао за то да нам у свакодневним, обичним ситуацијама открије скривено, у језику затомљено значење, оно које без очуђујућег ефекта најчешће остаје заклоњено. То очуђење језика, по речима Џоша Коена, постиже „не тиме што га издваја из свакодневног говора, већ тако што нас ставља непријатно близу њега, присиљавајући нас да чујемо одјеке непознатог у ономе што нам је најблискије”.⁵ Теме као што су старење, самоћа, разочарање, које би уз погрешан труд писца могле звучати сентиментално или патетично, добијају тако оштрину којом се субјект заокружује и постаје свестан свог места у свету. Свест о том месту постиже се и суочавањем с представом о себи у огледалу туђег погледа, стварног или доживљеног, људског или животињског, што се види у причама „Мој друг из детињства”⁶ и „Акваријум”. Дејвисова често пише о процесу старења и његовим последицама, о старим људима уопште. Види их као гласове својих протагониста који допиру из будућности док заправо живе у властитим сећањима, а из сучељавања тих млађих и старијих себе, не добија се нека посебна поука, нема наука који би се пренео с генерације на генерацију. Усуд људског рода ублажен је лековитом помиреношћу која чини животе протагониста подношљивијим, бар за онолико колико су били спремни да попусте пред неким притиском.

Многи критичари приметили су наглашену деконтекстуализованост прича Лидије Дејвис: док већина савремених америчких писаца користи америчку културу, географију или историју као

⁵ Cohen, Joshua, „Reflexive Incomprehension: on Lydia Davis”, *Textual Practice*, Vol. 24, Issue 3, New York: Routledge, 2010, 506.

⁶ „Мој друг из детињства”: „Ко је тај старац што помало натмурен корача с вуненом капом на глави? А кад га ословим, и он се окрене, не може одмах да ме препозна, ову старицу у зимском капуту која му се будаласто смешка.”

пречице за употпуњавање одређеног контекста, она врло често, можда и намерно настоји да избегне било шта што ће читаоцу бити сигнал за одређену врсту асоцијација. Тиме обезбеђује простор за шире разумевање своје прозе и, оно што јој је битније, постиже универзалност, невезаност за простор а донекле и за време.

У њеним причама популарна култура готово да не постоји, информационе технологије су на нивоу развоја из прве половине двадесетог века, о друштвеним мрежама да и не говоримо. На који начин онда Дејвисова актуелизује своје писање? То чини тако што се држи неких проверених датости: пише о људским бићима подложним различитим емоционалним, социјалним, економским утицајима која реагују у одређеним ситуацијама и имају потребу да та искуства анализирају. Анализа је оно што је примарно у причама Лидије Дејвис, то нису заплет или радња. Симулација доба садашњег и веза с њим, с његовим фрагментираним и испарцелисаним временом, јавља се у виду микро форме, исечака око којих уз мало труда израста читава прича. Готово да би се могло рећи да Дејвисова чини нешто врло практично: пажљивим одабиром реченица и правим балансом између изреченог и неизреченог, читаоце ангажује на имагинативном, естетском и етичком нивоу, што је само по себи награда, а способност да тим реченицама на површину извуче наша несвесна, или тек полусвесна унутрашња трвења и размирице с властитим бићем, може код читалаца имати као последицу неки вулфовски „тренутак визије”, можда чак и покоје разрешење.

Лидију Дејвис називају „писцем за писце”, особом чија дела изискују искусног и посвећеног читаоца спремног на жртве. Тај епитет обично обећава малу читаност и релативно брз заборав у широј јавности. Ипак, чини се да то с Лидијом Дејвис неће бити случај. Део заслуга за то што ће допрети до шире читалачке публике свакако има и награда Ман Букер. За онај други део постарала се она сама, види се то већ по овогодишњој збирци *Не могу и нећу*, која са похвалним приказима не заостаје за *Сабраним причама*.

Награда ће пажњу оних који читају усмерити и на друге гласове које обликује ова форма, попут Лори Мур, или заборављене и поново откривене Ширли Џексон. Неретко сматрана за амерички књижевни жанр *par excellence*, кратка прича, у свим својим инкарнацијама у последњих неколико деценија, у Сједињеним Државама као да посебно успешно цвета из женског пера. Букерова награда Лидије Дејвис вероватно ће утицати и на то да се крене у потрагу за још неким именом чије дело, попут њеног, у мору нових, завређује читање и пажњу. Овоме би могле допринети и

похвалне речи млађих писаца попут Дејва Егерса, Џонатана Френзена или Ели Смит, упућене списатељском дару, стилу и мудрости Лидије Дејвис. Њено инспиративно трагање унутар кратке форме ствара простор за нове гласове и размишљање о контурама нове традиције.