

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК LIV/2

Аутопоетика: Миодраг Павловић, *Настанак и нестанак песме*. Аутопоетички записи 7 / **Студије и чланци:** Мр Саша Радојчић, *Да ли је песник Даворја хришћански песник?* 19 / Др Горан Максимовић, *Путописна Македонија Сјуре Калика и Бранислава Нушића* 33 / Др Јелена Новаковић, *Андрићеви књижевнокритички судови о француским њицима* 51 / Мр Предраг Петровић, *Роман приповеда о себи* (Људи говоре *Расица Пејровића*) 63 / Др Јован Делић, *Једанаест кључних рјечи разликовања*. О изузетности Владана Деснице у свом времену 89 / Др Ренате Лахман, *Фактографија и џанатографија у Гробници за Бориса Давидовича, Псалму 44 и Пешчанику Данила Кица* 99 / Др Давор Бегановић, *Југославенска варијантиа сјаљинизма: Голи ошок и Голи живот* 115 / Др Владислава Гордић Петковић, *Гласови обећане земље: Пут у Биробицан Јудије Шалго* 139 / Мр Марко Чудић, *Последња фраза Кишовој шумачења мађарске лирике: сусрети са џоезијом Ђерђа Пејрија* 145 / Мр Славко Станојчић, *О џрисћују дискурсу џрозног дела* 155 / **Истраживања:** Др Миодраг Лома, *Слика Христја у Хелдерлиновом џесништву* 161 / Др Биљана Дојчиновић-Нешић, *Приповедни џосћујци у романима Цона Ајдајка* 171 / Др Давор Бегановић, *О културалном џамћењу у дјелу Данила Кица* 187 / Др Слободан Павловић, *Синтаксичке одлике сјаросрјске џословнойравне џисмености (џеорјско-методолошки џрисћуј)* 201 / **Прилози и грађа:** Др Жељко Ђурић, *(Бранко) и Змај фшујурисћи* 207 / **Оцене и прикази:** Др Марија Клеут, *Лаза Косћић, Прејиска I* 231 / Др Станиша Тутњевић, *Поетика Симе Пандуровића* 232 / Мр Ненад Николић, *Појјуна слика срјске џриповејке* 235 / Др Горана Раичевић, *Инијуиштивне слике Миодрага Павловића* 242 / Мр Лидија Мустеданагић, *Исјраживање Кица: исјрага као џоешћко начело* 245 / Александар Стевић, *Идеологија, џоешћика и кохеренјност* 250 / Др Горана Раичевић, *Изазови суочавања* 253 / **In memoriam:** Др Далибор Солдатић, *Проф. др Љиљана Павловић-Самуровић (1935—2006)* 257 / *Ујушћиво за џрирему рукојиса за шћамју* 261

МАТИЦА СРПСКА



ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953—1978)

Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979—1994)

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995—1998)

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (1999—)

YU ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др СЛОБОДАН ПАВЛОВИЋ, др НОВИЦА ПЕТКОВИЋ,
др ИВО ТАРТАЉА, др РОБЕРТ ХОДЕЛ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ЧЕТВРТА (2006), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Аутобиографија

Миодраг Павловић, <i>Насијанак и несијанак њесме. Аутопоетички записи</i>	7
---	---

Студије и чланци

Мр Саша Радојчић, <i>Да ли је њесник Даворја хришћански њесник?</i>	19
Др Горан Максимовић, <i>Путописна Македонија Сијре Калика и Бранислава Нушића</i>	33
Др Јелена Новаковић, <i>Андрићеви књижевнокритички судови о француским њисцима</i>	51
Мр Предраг Петровић, <i>Роман њријоведа о себи (Људи говоре Расијка Петровића)</i>	63
Др Јован Делић, <i>Једанаест кључних ријечи разликовања. О изузетности Владана Деснице у свом времену</i>	89
Др Ренате Лахман, <i>Фактографија и ѡанатографија у Гробници за Бориса Давидовича, Псалму 44 и Пешчанику Данила Кица</i>	99
Др Давор Бегановић, <i>Југославенска варијанѡа сѡалинизма: Голи оѡок и Голи живот</i>	115
Др Владислава Гордић Петковић, <i>Гласови обећане земље: Пут у Биробиѡан Јудиѡе Шалѡо</i>	139
Мр Марко Чудић, <i>Последња фаза Кишовоѡ ѡумачења мађарске лирике: сусрећ са ѡезијом Берђа Петрија</i>	145
Мр Славко Станојчић, <i>О ѡрисѡују дискурсу ѡрозноѡ дела</i>	155

Испраживања

Др Миодраг Лома, <i>Слика Христѡа у Хелдерлиновом ѡесниѡиѡву</i>	161
Др Биљана Дојчиновић-Нешић, <i>Пријоведни ѡсѡујѡци у романима Цона Ајдајка</i>	171
Др Давор Бегановић, <i>О кулѡуралном ѡамћењу у дјелу Данила Кица</i>	187
Др Слободан Павловић, <i>Синѡаксичке одлике сѡаросрѡске ѡсловноѡравне ѡисменосѡи (ѡеоријско-методолоѡки ѡрисѡуј)</i>	201

Прилози и гѡрађа

Др Жељко Бурић, <i>(Бранко) и Змај фуѡуриѡи</i>	207
---	-----

Оцене и прикази

Др Марија Клеут, <i>Лаза Костић, Прејиска I</i>	231
Др Станиша Тутњевић, <i>Поеџика Симе Пандуровића</i>	232
Мр Ненад Николић, <i>Поџиуна слика срџске џријовейке</i>	235
Др Горана Раичевић, <i>Инџуџиивне слике Миодраџа Павловића</i>	242
Мр Лидија Мустеданагић, <i>Исџраживање Киџа: исџраџа као џоеџичко на- чело</i>	245
Александар Стевић, <i>Идеологија, џоеџика и кохеренџности</i>	250
Др Горана Раичевић, <i>Изазови суочавања</i>	253

In memoriam

Др Далибор Солдатић, <i>Проф. др Љиана Павловић-Самуровић (1935—2006)</i>	257
<i>Уџуџсџво за џријрему рукоџиса за џџамџу</i>	261

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 2. св. LIV књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 16. октобра 2006.

Штампање завршено децембра 2006.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.yu
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.yu

Стручни сарадник Одељења: *Јулица Ђукић*

Секретар Уредништва: *Слободан Павловић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Компјутерски слог
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

НАСТАНАК И НЕСТАНАК ПЕСМЕ

Аутопоетички записи

Миодраг Павловић

Срећни су они који налазе да нам истину о нашем душевном животу нуди психологија, односно њена примењена, лечилишна варијанта: психијатрија. Срећни су они који верују да о друштвеном бићу човеком највише и најбоље говори историјска наука или у примењеном облику: наука о друштву и њена делатна компонента: политика. Блажени су они који истине о духовном бићу човеком виде кодификоване у догмама постојећих религиозних предања и верских организација. У мом душевном и умном развоју, од раног детињства надаље, изостале су могуће фиксације за одређене системе објашњавања, душевног откривања, или спасоносних политичких програма. Али рано су се јавили доживљаји којима је била потребна артикулација у језику, у обреду, у групним друштвеним деловањима. Ти рани или нешто познији доживљаји имали су тежину судбинске нерешивости, били су тајна која нас притиска, а да не омета умни и душевни развој. Напротив, рекао бих, што су дуже те три тајне биле нерешиве, то је са више елана могао да траје умни и душевни развој, утолико је основна животна *брига* могла бити делотворнија.

Рано сам угледао тајну небеске висине; знао сам да је она мање или више нерешива. Чувао сам то рано у детињству угледано небо — чувао сам у резерви. Доводио сам га повремено у везу са визијама што су могле да послуже као објашњење далеких реалности или као слутња суштине коју су визије могле у себи понети. Откриће друштвене условљености нашег бића јавило се такође рано, преко мреже људских зависности у породичном животу, затим у постојању школских оквира људске међузависности. Ту је свакако спадало и искушавање живота у градској четврти, сагледање загонетних панорама појединих улица. Најзад и необични импулси јављали су се из наше унутрашњости и наводили су свакога да управу свој поглед ка душевним покретима којима се најчешће није могло владати. Често је људска бруталност била најопипљивији доказ да носимо у себи тајанство душе. Али гледајући унутра, у себе саме, углавном нисмо могли видети друго до ли слике које нисмо призивали,

речи позајмљене однекуд споља, и најзад посвемашњу празнину као доказ да сами себи најлакше измичемо, уместо да себи будемо најпоузданији сведоци и најчвршћи јемци.

Од малих ногу чини ми се да сам био свестан да ли небо лебди или ходи нада мном. Опасност да наиђем на неки понор, да се наднесем над провалију, указивала ми се касније, повремено. Морска дубина је била најдвосмисленији од свих понора: затворена својом несагледивошћу, отворена могућношћу да у њу потонемо до потпуног неповрата, без икаквог обећања о искупљењу, морска дубина је била права супротност небу, готово моћнија од њега и као свака права саблазан, исто толико лепа као и небо само. Али ја лепоту морске дубине, па ни пучине саме, нисам волео. Излагао сам се њеном погледу, али нисам жудео да се отиснем преко морске површине у Одисејева предузећа. Ако сам искрен према себи, онда треба да кажем да сам волео равнице, брегове и планине. Ту се могао наслутити бескрај и без примамљивих чари пловидбе по мору. Планина је била обећање великих и далеких видика и залог чистих ваздушних сфера што су водиле ка митском, или оптичком етеру. У етеричности су се сажимала зрачења различитих елемената, у њој зачињала се могућност једног другог опредељења.

Ако нисам у себи откривао праву жељу да прихватим језик законодавца или политичара, ако у збирци мојих религијских књига нема Догматике, ако нисам сматрао да се психичка комплексност може сторнирати доктринама дубинске психологије, поверовао сам да ме најближе језгру истине доводи она врста делатности која у себи спаја највећу могућу количину хетерогених партикула, оно што је у највећој људској мери способно да скупи у себе и искаже својим обликом комплексност релација које је људски ум-дух способан да схвати, сазна. То су творевине у којима се укрштају истовремено различите верзије смисла, — можда увек у основи истог. Уметнички облик ме је ослобађао методске зависности којом нас окружују могућности чистог ума. Уметник и његово дело не сазнају: они су већ сазнали. Они су сазнали да је човекова позваност не у сазнавању предмета, него у начину како да се елементи стварности доведу у међусобну смислену везу, у слику која ће највише личити на порив, погон живота у чијој се матици човек нашао, да сагради творевину највеће могуће комплексности: уметничко дело. Тако настаје песма. Тако и опстаје песма.

* * *

Моје путовање ка поезији чини се започело је рано, по некој потреби за језичком формом. На које све начине језик у нама захтева своја права на отеловљење у нарацији, лирским сазвучјима, драмским перипетијама, није сасвим доступно објашњењу. Језика се у сваком случају нисмо могли одрећи. Али прво и главно одрицање је било одрицање права да неко говори у наше име. Сваки песник говори језиком који је општа својина, али он одриче право да неко говори у његово име. Нема потребе да се једна песма јави ако она није јединствена. Песник мора имати уверење да то што он каже не би рекао неко други. Ни један лекар, ни

један политичар, ни један заступник вероисповести не говори оно са чиме песник започиње своју нову песму. Песник је чврсто усађен у матрицу свог језика, у живот заједнице којој припада, у психичку супстанцу која такође није само његова. Али негација првобитних зависности језичке и психолошке јесте иницијална снага у стварању уметничког дела.

* * *

Нико не може говорити у моје име, — подразумева песник док саставља и изриче своју песму. Али ако начело јединствености заступа више песника, онда постаје хорска песма. Хорска песма доноси звук тријумфа који није својствен првом песничком стваралачком импулсу. На лазимо се на прагу једне надмоћи у изрицању која прети монументалном непокретношћу. Из хорске песме назире се и чује топот првих јахача Апокалипсе. Вредносни ниво песничког исказа се мења, у првобитну прозодију уплиће се ново слогомерје које лако може да се претвори у слогомерје посмртног марша. Завршни акорди су гласни као тресак: руши се кућа, планина показује своју утробу, из пустињског песка изничу главе са којима нема договора.

На нама остаје да верујемо: ако смо се удаљили од „почетка песме”, нисмо се приближили њеном завршетку. Песничка слика се састоји од самих изненађења. Песму не може нико да предухитри. Можда је цела истина за којом песник жуди толико, колико и духовни учитељ, баш у усредсређености кроз коју се стиже до онога чему смо тежили на почетку и онога што смо хтели да избегнемо на крају. Ако се поезија на почетку уздала у одрицање, ако је на крају дочекала порицање, не значи да није обавила свој главни посао: изрицање.

* * *

У сећању ми је остало да су прве песме настајале у потпуној анонимности: у полумраку, пред спавање, писао сам по папиру који је висео на зиду, не знајући за кога пишем. Да ли је неко стајао иза мене? Преда мном, по свој прилици, није било никога. Али сам осећао потребу за осведочавањем, за опипавањем стварности из близине; требало је да поново дотакнем рану коју сам већ носио. Нисам ли био сличан неверном Томи, који је хтео да дотакне рану свога Учитеља? И он је то чинио да би другима дао потврду о постојању ране од копља на Христовом телу, — није се осведочавао само за себе и због себе. Али непосредна близина стварности о којој сам бележио стихове, била је моје заузимање положаја: у малом међупростору између мене и песме није била могућа мисао, па ни почетак размишљања. Иницијално нисам био интелектуални песник, — био сам безимени творац песама без наслова. Таква ђу, верујем, изгледати сам себи и када будем писао своје последње песме. Свако писање песме је већ на почетку нека врста агоније.

Језик песме у први мах ради само за мене, онда се чини да се простор песме проширио и да у њега улази свест о личности, сагледавање околности у којима настаје песма, затим и време изван песме и у њој.

Размак између песника и песме се увећавао: у њега се уселјавала потреба за формом у којој ће песма ходати и улазио је чудан сусед сваког песника: историја. На другој страни простора нудило се нешто лагодно, указивала се природа: *йочейтак йесме* је био почетак сагледања природних лепота. У року од неколико година био је пређен дугачак пут од *87 йесама* (1952) до *Окйава* (1957), од прибележених утисака и концизних стихова, до развијене, строфичне песничке форме надахнуте открићем природних лепота.

После дужег предах, стављен у оквир епских, наративних визија, песнички предмет се нашао на великој дистанци од песника којем је омогућено размишљање о настанку културе и њеној рањивости у токовима историје. Кроз суму историје исказану сликама епског распона песничка вибрација се догађа на пресецима савремености, на местима где се актуализују основни модели историјског догађања (*Млеко искони*, 1963, *Велика Скийија*, 1969, *Нова Скийија*, 1970). Сва искуства раздобља које је у свом вртлогу затекло песника у годинама његовог сазревања резимирала су се у културној кризи савременог света.

Хеленски мит (*Млеко искони*, 1963) је послужио као парадигма за процес настајања културе уопште; он се укршта са евокацијом кључних догађаја Новог завета и њихове трагике и улива у често неподношљиве призоре савременог света, — ратови, преврати, масакри, истребљења: *Светйли и йамни йразници* (1971). На историјски мотив чувене књиге Освалда Шпенглера *Пройасй Зайада* наставља се мотив замируће цивилизованости, замирање које се у првим деценијама после Другог светског рата чинило незадрживим. Затим се посвећујем читању *Студуја истйорије* енглеског историчара Арнолда Тојнбија. Његов оптимистички поглед на развој основних цивилизација, као и уверење да такозвана Западна цивилизација не мора да се ближи свом неминовном гашењу, издисају, дао је подстрека мом проживљавању ранијих, мањих цивилизацијских јединица, као што су цивилизација Лепенског Вира (*Певања на Виру*, 1977) и неолитска цивилизација на Балканском полуострву (*Кари-ке*, 1977). Може се приметити и једна формална регресија у песмама ове археолошке инспирације: после епског распона песама из *Хододарја* (1971) наметнула се сасвим кратка, епиграматска форма у коју се сажимају покушаји разумевања антрополошких константи у овим врло давним временима.

Разматрање ових песама на тему првих обреда, и првих храмних конструкција, навела су ме да о себи као аутору такође овде говорим са прилично велике удаљености, — и у трећем лицу. Чак ми то није изгледало извештаченим. Али о духовним чињеницама које проистичу из сазнавања историје проговарам у виду у којем се пишу посланице: у првом лицу. Ма колико биле временски удаљене ситуације људи које сам желео да реконструишем, оне су за мене имале вредност духовног сазнања под условом да се блискост са древним људима и обичајима симулира, гарантује улагањем сопствене психичке супстанце. Подразумева се да је вршилац обреда око огњишта на Лепенском Виру као и песник

тадањег нама непознатог језика деловао готово у истим духовним координатама и антрополошким условљеностима као човек данашње цивилизације. То не мора одговарати истини, али може бити хипотеза плодна за писање песама и за проширивање антрополошких видика ка далекој прошлости.

* * *

Искуство историјских збивања међутим прожимало ме је више но што сам хтео да поднесем и сазнам. У песничком делању, дакле у текстовима које сам писао, налазило се више искуства историје, више оцена о историјским датостима, но што сам желео. У свакој мојој песничкој књизи колико има рвања са демоном песничког достојанства, и напора да се освојени степени духовног сазнавања задрже, да се тек формулисане духовне изреке утврде у својој рељефности, надолазила је и плима стихова који су говорили о судбоносним потезима историје, о преокретима и налетима историјске стварности латентним за оно што је могло из ризнице духовности да буде искупљено, стављено у обредну стварност и у скромну духовну праксу данашњег човека.

* * *

Несвесно или нехотимично песник избира простор у којем се његове песме рађају и дешавају и у којем треба читалац да их сагледа. Нехотичан и као сам по себи разумљив је избор простора где песник смешта своју песму или је, да кажем, затиче као обелодањење једног лирског стања. Временски ниво песме се лакше сагледа, према мом искуству, него просторни, а простор ми је, и у личном и у песничком бивствовању одувек био пре-важан. Простор је снажан мотив моје оријентације, одлучујућа координата самосвести, очаравајућа одредница, основа за сваку радњу класификације и распоређивања појава према њиховим типовима. Простор песама из прве две збирке био је свакако градски, — градске раскрснице су прво огњиште моје поезије. Нека дубока носталгија пак вукла ме је у свет природе, у њена поднебља где су врата у свим правцима била отворена. Био је то зачетак спонтаног пантеизма у којем сам се, морам да кажем, добро осећао (*Окшава*).

Тај „природословни” пантеизам сам поново проналазио и исказао у каснијим књигама, као што је било *Следство* (1985) и *Књига Хоризонџа* (1993). Боравак у великим просторима природе нудио је преко својих видика право сладострашће. Да признам, и више од тога: велике одаје у простору етеричних небеса спојене са залелујаним земаљским површинама, имале су за мене, можда још од детињства, нешто сакрално. Природа је била предворје високих посвећења. У оквире што их је нудило Њено Величанство Природа смештале су се и митске слике које сам евоцирао и које су ме походиле почев од раних шездесетих година. Још од *Млека искони* (1963) хеленски мит се с лакоћом смештао у пејзаж који је био и хеленски и припадао данашњој Грчкој, често посећиваној.

* * *

За мене је право чудо колико је мало било говора о погледима на историју које је лако уочити у мојој поезији, готово у свим периодима. И склоност ка сатири и политичким инвективама, помињана је овлаш, као да је реч о нечему од другоразредне важности, кад се тумачила моја поезија. Да ли је то била устаљена навика у нашој књижевној јавној делатности, да се о погледима аутора на савремени тренутак или на политичке пројекције које би се могле пуштати у мање или више блиску друштвену прошлост, што мање говори? Можда је песник требало да буде поштеђен од евентуалне јавне денунцијације, која би била последица изношења на видело његових свесних или нехотичних оцена политичких збивања? Или се погледи на историју једног песника сматрају унапред неважећим? Или се они који су писали о мојој поезији нису хтели сами изложити ризику дефинисања својих политичких ставова? Осим критичара Павла Зорића, чије јавно присуство је било тако драгоцене, готово да се нико није бавио мојим погледима на историју, бившу и будућу.

Тако сам данас доведен у ситуацију да самог себе денунцирам. Књига која је била за сваку препоруку чуварима јавних закона о устезању, звала се *Ново име клетве* (1996). О њој је једини писао Владета Јеротић, са њему својственом безазленом тачношћу. Па ипак, да ли треба да се жалим? Реченице које бих радо наводио из песама у прози читавог циклуса „Ново име клетве”, или из „Источних врата”, Јеротић је и сам цитирао. Ваљда се треба пожалити на оне који нису хтели да их запазе, или нису хтели да их узму озбиљно. Верујем ипак да је књига *Ново име клетве* била једна од јачих песничких акција супротстављања, у деценији која је итекако потребовала супротстављање.

Тој књизи је непосредно претходила књига песама у прози *Бићни људи* (1995). У форми антрополошких „идила”, да тако кажем, суочио сам се са антрополошким константама које су стално у игри, пре свега у конституисању негативитета људске историје, највише оне која нам је пред очима, дакле данашње.

У песамама у прози књиге *Ново име клетве* говорим гласом хроничара, дакле сведока историјских догађаја који се ближе свом расплету, превредновању у кризи, или чак у потирању свега историјски постојећег. Глас хроничара проговарао је у мени више пута и с лакоћом, и апокалиптична свест која је повремено преовладала у мојим песничким исказима може се узети и као казивање хроничара који описује последње тренутке историјског времена, кад он пише своје „последње казање” (Пушкин, *Борис Годунов*). Настанак летописа тематизован је и у трећем делу моје последње објављене књиге песама *С Христом нештремце* (2001).

* * *

До једне тачке уметничка, верска и секуларна историја ступају заједно кроз време, сакрализујући простор по којем остављају своје трагове. Но тежња ка једној обухватној синтези чинила је да сам напустио тај простор свеевропске историје. Хтео сам да одјеке древних, источних ре-

лигија придружим ономе што је као импозантно завештање до данас сачувала европска, пре свега хришћанска, традиција.

Осамдесетих година чинило ми се да осећам у себи језички и умни замах довољан да остварим неку врсту „религиофоније” (како би рекао наш велики композитор прошлог века Јосип Славенски). Такав задатак који сам себи наметнуо, неминовно је осложио питање простора у којем би се једна свепесма могла лоцирати. Неком готово каприциозном одлуком изабрао сам планину Ртањ у Источној Србији за средиште где се сустичу религиозне традиције балканског паганства, азијског мухамеданства, индијских ведских химни, и свега онога што европски религиофонски простор још увек садржи. Готово ми је женантно набрајати мноштво митских бића која су се сусретала на једној, условно названој — *Гозби векова на Ртању*. Чинило ми се да је планина Ртањ пирамида чија магнетна сила делује зракасто до Самарканда у Средњој Азији, до висинских простора где још одјекују наше пастирске песме, и до узвишених, данас једва чујних, слогова упанишадских митских заклинања.

Понекад се један песнички задатак понуди као неминован и онда када је терет његовог извршења — превелик. Ипак, језички замах који сам осећао пишући спев *Дивно чудо* (1982) остао ми је у сећању као нешто јединствено. Јединствена је за мене била и лакоћа са којом сам мењао просторне нивое, — од реалних до натчулних, од страствено осећајних до свештенички строгих. Елегија и дитирамб корачали су преда мном напоредо по балканским пољима у околини великог планинског средишта — Ртања. Чинило ми се да се у етеру балканских небеса остварује градња Вавилонске куле саздане од митског наслеђа различитих временских пресека и од језика који су се дотада међусобно једва познавали. Тако се мирно певање „Словенског певача” из *Велике Скиџије* преточило у језичко-митску екстазу. Могао је то бити и завршни хорски клик и поклич једног вишедеценијског хода по песничким мукама и искушењима.

Ипак, сећање на раније и давнашње стваралачке тренутке потискујем у својој свести: обављен посао чини се да ослобађа меморију праве одговорности, и верујем да се то заборављање догађа не само мени. Песник није најбољи сведок своје стваралачке прошлости. Оно што је песник хтео и што је некад чинио остаје забележено у његовом словљењу, но и у ономе што су његови сведоци у дуелирању са стварима поезије — забележили други. Кроз *Дивно чудо* прошла је минуциозном анализом појединачних симбола песникиња Злата Коцић у књизи, мени драгоцену, — *Ртањска свештила* (Ниш 1996). Прошла је у свом поговору за друго издање спева и критичар Љиљана Шоп (1989) и верни пратилац мог песничког рада Богдан А. Поповић у монографији *Ејски расјони Миодрага Павловића* (1985). Писали су сасвим прецизно и дидактички прегледно Славко Леовац (*Три знаменија јесника*, 2000) и Часлав Ђорђевић у књизи *Песниково свевидеће око* (1997). Можда је преостао и за мене неки разлог да на свој начин сажмем митску причу спева.

Основном митском радњом у свеколиком фолклорном предању сматрао сам Свадбу, и тој централној радњи посвећени су први и други део

песничких низова *Дивног чуда*, при чему први део више говори о женском (свадбеном) начелу у модерном свету, а други део је приказ пролаза кроз разне видове свадбеног догађања којим се прожимају не само актери из људске заједнице, него је њиме дотакнута и сама природа, неминовни саучесник сваког свадбеног ритуала. Трећи део дочарава далеки исход збивања који се зачео у венчавању два начела, — мушког и женског, а исход је обред *џреласка*, преласка који се догађа у споју оплођавања и у расплету којим се све што се једном оваплоти, растаче у смрти и нестаје у високим трансцендентним стањима Духа. Свадбени, оргијастични замах првог и другог дела пева уздижу се и заустављају на рубу неизрецивости. Сасвим на крају се зачују призваци химничке традиције из великих индијских упанишадских спева.

* * *

Има песама које носе у себи причу и које се могу испричати. Има других које се могу препричати иако не носе причу. Оргијастични обред се може испричати, дочарати, било да је реч о обредној игри која је увод у посвећење, или о игри која је увод у оплођење. То је разлика између *Orgia sacra* и *Orgia profana* (обе објављене 1996). Исти редослед контраста откривам у поеми *Девнице мудре и луде*, објављеној много раније (1979). И ту се профани аспект еротског заноса у првом делу поеме смењује описом онога што пружају „девице мудре”, и што је полазна чињеница једног чисто духовног сагледања што нам доноси визија девице која се спознаје „само умом”, односно духовним чулом.

* * *

Духовним искуствима песник крунише своју поезију. Али следећи њих песник оставља иза себе епску магистралу као и лирску идилу. Духовно искуство се не препричава, оно се заступа и поново доживљава. Духовност остаје у оном медију у којем се јавила, открочење духовности припада себи и пошто је његова појава загрмела и пошто је дијалог са светошћу остао с оне стране баријере до које могу да допру речи. Епска историјска прича (*Велика Скиџија*) као и аутобиографска секвенца (*Песме о деџињсџиву и рајтовима*, 1992) добро се осећају у наративном песничком руху.

Права духовност у поезији је реткост; њој као да је довољан запис верског визионара, или скрушеног молитвеника. Пејзаж се пред тренуцима духовног узвишавања повлачи у материнска недра природе и чека да се оствари његово право на пантеистичку химну која има широк обухват, али не допире далеко. Ономе ко је задивљен природним лепотама није потребна слутња бескрајности, нити неизмерност временских димензија. Прилажење светогорским светилиштима (*Хододарје, Свеџогорски дани и ноћи*, 1987) нити сведочи о очараности видљивим лепотама храмова и визурама у којима се спајају плавет мора и замагљена лепота планинског врха, нити се губи у обредним покретима и словима. Оно остаје у сакралном простору омеђеном предањима, дејством нечег недо-

кучивог што тек почиње да врви, да одјекује и да се претвара у преображену, дотада непознату, материју.

Духовност је слободан избор песника, и једна дубока унутрашња неминовност. Пре но што духовност постане склапање једног система вредности, она делује у песнику као племенита радозналост. Ходочасти-ти се може на више нивоа и мислим да сам више тих нивоа искушавао: обилажењем храмова (*Светићорски дани и ноћи, Хододарје*), читањем и парафразирањем светих књига (*Светили и шамни празници*), усамљеничким медитацијама на граници философије (*Видовница, То Слово, Књига старословна, С Христом нећремице*).

* * *

И философија тумачи један свет који се не може сасвим разумети, и служи се језиком који за таква тумачења није довољан. Али то нисам знао приликом првих читања Кантове *Критике чистог ума*, Хегелове *Логике*, Шелинга или Витгенштајна. Сматрао сам да критика чистог ума заиста извршава критиковање, дакле оспоравање „чистог ума” и у том кључу сам је читао. Веровао сам да славна Ничеова књига представља компендијум верског учења персијског мистагога Заратустре и мислио сам да је велики мислилац касног средњег века Николаус де Куес написао своју чувену књигу *О ученом незнању* пре но што би написао следећу књигу *О ученом знању*.

Ја сам за свој рачун распоредио мени потребно учено знање у два правца. На једном правцу је био покушај да се дође до тачнијих координата у разумевању обреда у древним, археолошким епохама, као што је период данас славног налазишта Лепенски Вир у Ђердапској клисури. Из тог удубљивања у један давни период никли су један есеј (*О скулптури и мишу Лејенског Вира*) и једна збирка песама — *Певања на Виру*, на другој страни сналазио сам се све боље у традицији мистичног хришћанства и езотерних учења, која су настајала на разним странама света. Нисам се надао дефинитивном познавању езотерних дисциплина, и сад сам у том погледу безнаднији него икада. Али сам на тим изукрштаним путевима доживљавао повремено изненађење: да су ми се чисто философске рефлексије јављале саме од себе док су се у свести смењивале езотерне визије и антрополошке интуиције. Тако су ми усред светогорских секвенци падали на ум силогизми, логичке антиномије, којих нисам имао разлога да се одричем. Потиснути философ у мени повремено се јављао за реч и уверавао ме да између езотерије и обредних обичаја, у средишту клацкалице постоји једна стабилна тачка „чисте умности” (*Светићорски дани и ноћи*).

* * *

Прелиставам *Песме о дејинству и рајовима* са извесним чуђењем; песме су се промениле. Добиле су друго место у мојој временској перспективи. За петнаест година које ме деле од њиховог настанка и објављивања, између њих и мене наслагали су се догађаји. Неке емоције су

се смањиле, неке отишле у другом правцу. Ако сам у тим песмама песнички забележио једну прошлост, време Другог светског рата и онога што му је непосредно следило, дакле преко песама вратио у живот једну прошлост, сада су и те песме постале прошлост, једна другост коју временски ток дејством преиначавања, условљава. Нисам ли у песмама евоцирао тренутке прошлости да би оне кроз своју нову, песничку егзистенцију још једном отишле у прошлост, у прошлост по кратком поступку? Све што сам стихом дотакао: ратна страдања, поратна изненађења, нашло се да клизи по једној низбрдици пролазности, и на тој низбрдици песник нема никакву моћ, он не може ни један правац пролажења да промени, ни један давнашњи утисак да врати на место на којем је био кад се утврђивао писањем песме.

Брзо ли се ствари саме отискују у прошлост; над стварима које су нам блиске пролазност има највећу моћ. Но и песме које сам писао призивајући из неког потмулог сећања сцене наше средњевековне историје, написане у раздобљу од 1965. до 1970 (*Велика* и *Нова Скиџија*), нису остале непомерљиве. И с њима се нешто десило: неке слутње су постале историјска очигледност, одгонетке су заузеле место бивших загонетања. Историја је неуморно успевала да превреднује саму себе, а прошлост оивичена песмама још једном се, у склопу нових догађања, померила, удвостручила. Тек она далека прошлост, археолошка или античка, давала је утисак стабилног опстајања на временским скалама. На великој удаљености тек чини се да ствари трају у виду у којем су биле остављене. Ми нисмо више господари њихове пролазности, и оне за нас добијају сјај мита и упорност митског трајања.

* * *

На месту раскорака између митског времена и пролазности која се у уметничком делу удвостручује с подједнаком снагом из земље и са неба избијају понекад као гејзири катастрофична приказања. Оргија самоуништавања започиње плес, а да ли ће се тај плес завршити и када, остаје у неизвесности. Песма о свеуништавању се завршава, али њоме се не обележава историјски крај, па ни исцрпљеност слика које су наступиле са генетском грешком. Наказност апокалиптичних слика не гарантује њихово брзо умирање. Ко пише о Апокалипси не треба да се боји да ће доћи са закашњењем. Иако није у савезу са вечношћу, јасно је да је Апокалипса дугог века.

Чинило ми се у једном тренутку да је Апокалипса тријумф профанности (*Апокалипса или Ужа Србија*, 1972) и да ће са њеног дрвета први плодови бити узбрани баш код нас, на Балкану. Пред призором Апокалипсе ужурбано се изричу молитве; оне се упућују и онима за које нисмо веровали да ће им наша молитва бити потребна. Упућивао сам тек срочену молитву, онима од чије молитве, сви ми, можемо да зависимо у часу када су ка нама кренули амбиси што плове као изврнуте лађе. Молио сам се за светогорске монахе (*Књига старословна*, 1989). И њима је, видео сам, потребно да се неко за њих моли, да би се у часу када се откључавају врата пакла, они молили за нас.

Шта је потом било? Да ли је остао изван Апокалипсе простор у којем би могла да се креће песма, духовна, езотерна, или песма која је јемство стварности што опстаје мимо уништавања, потирања, обезличавања? Самониклост и самосвојност песме постаје порука која се исписује попут писма, али многе адресе недостају. Могу ли песме о празнини историје да се пошаљу у празно? Има ли места у некој пошти за писма без адресе, чији садржај тек треба дешифровати? Од непреузетих писама сам сачинио књигу *Међустејеник* (1994). Не желим те песме да тумачим, нити да их шаљем мајсторима-тумачима. Можда би их радо тумачио мој благонаклони пријатељ Ханс-Георг Гадамер, да је међу живима. Тако као што је одгонетао поезију прослављеног песника Паула Целана. Нисам нарочито уверен да је ико био у стању да заиста протумачи Целана; ја га нисам добро разумео, али свеједно: довољно је песнике донекле разумети. И тумачити их до неке границе разумевања. Зар би сам песник желео нешто више? Херменеутичари су показали да не треба бежати од песника које не можемо разумети до краја. За њихово тумачење ни једна шифра није довољна, а и шифранти мотре на песме са рукама у џеповима.

Можда је требало и ја да студирам философију; врло рано сам читао Канта, мајстора Екхарта, Платона и пресократичаре, затим тумаче ведских химни и оне који су веровали да су растолковали египатске хијероглифе. Но да се вратим већ постављеном питању: шта би даље било? Да сам као млад човек студирао философију уместо медицине, после извесног времена бих прешао на студије природних наука. И њих бих напустио за љубав историје, а историју бих заменио лингвистиком. Лингвистика би ме природно одвела до теолошке егзегезе, или до теорије књижевности. Но и то бих напустио да бих видео шта језик стварно значи, шта философски ум стварно може, шта нам доносе антрополошка истраживања. И може ли се све то сажети у једну целину, у један амблем, ма колико компликована била његова интимна грађа? Помислио сам како се све то склапа у целину коју твори наша језичка свест. И почео сам да пишем песме.

ДА ЛИ ЈЕ ПЕСНИК *ДАВОРЈА* ХРИШЋАНСКИ ПЕСНИК?*Саца Радојчић*

САЖЕТАК: У раду се анализира однос поезије Јована Стерије Поповића према филозофским и етичким идејама хришћанства и стоицизма. Аргументише се у прилог тези да је песник *Даворја* много ближи античким (стоичким) него хришћанским идејама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Стерија Поповић, *Даворје*, стоицизам, хришћанство, просветитељска књижевност, Едвард Јанг, морализам, бестрашће

Питање које желимо да поставимо не би требало разумети у смислу — да ли је Стерија био православни хришћанин, да ли је припадао цркви, да ли је био верник или га је, посебно на самом крају животног пута, обузела и савладала сумња. О томе се може размишљати, и то веома озбиљно,¹ и сигурно је да између одговора на то питање и одговора на питање које у ствари желимо да поставимо, постоје везе које се не смеју занемарити. Али нас овде не занима Стеријин религиозно-психолошки профил, нити његова конфесионална исправност, него питање друге врсте: да ли су филозофске и етичке концепције које делују „у позадини” Стеријине поезије, хришћанског порекла и карактера.

Ово је једно од питања за која нам драгоцен подстицај нуди историја рецепције Стеријиног песништва. Љубомир Стојановић у предговору издању *Даворја* Српске књижевне задруге из 1892. употребљава низ израза којима карактерише Стеријину поезију, и који у себи садрже придев „хришћански”² (хришћански морал, хришћански песимизам, хришћански фатализам). Стојановић том приликом не објашњава због чега користи овакве изразе, и у чему се тачно састоји оно специфично „хришћанско” у моралу, песимизму и фатализму Стеријине поезије. Посебно је питање — које у овом тренутку не желимо да отварамо, како се уопште може оправдати додавање придева „хришћански” уз „песимизам” и „фатализам”. Брзина с којом Стојановић изриче ове оцене и одсуство

¹ Уп. В. Јеротић, *Психолошки осврт на Јована Стерију Поповића*; Зборник Матице српске за књижевност и језик XXIX/2, Нови Сад 1981, стр. 361—373.

² Љ. Стојановић, *Ј. Св. Поповић*; у: Јован Стерија Поповић, *Даворје*, Београд 1892, стр. IX.

шире аргументације наводе нас на закључак да он није имао на уму сложене филозофске аргументе који би се тицали рецимо песимистичких импликација хришћанског учења о прародитељском греху, по којем је човек *a priori* грешан, или њихову корекцију у учењу о спасењу, које са друге стране поседује фаталистичку импликацију да је, без обзира на индивидуално дело грешника, спасење сигурно за људски род. Та питања нису припадала кругу питања којима се Стојановић бавио у свом предговору; мишљења смо да је употреба придева „хришћанско” овде била више у складу са конвенционалним очекивањима, а да сама поезија *Даворја* пружа, додуше, довољно разлога да је разумемо као моралистичку, песимистичку и фаталистичку, али не и као хришћанску. У даљем тексту ћемо понудити неколико индиректних доказа.

Неупоредиво ширу аргументацију од Стојановићеве пружа Драгиша Живковић у свом компаратистичком указивању на могући утицај британског писца Едварда Јанга на Стеријину поезију.³ Јангов спев *Жаловјојка или Ноћне мисли* (из 1742—1745) био је веома популаран широм Европе, нарочито у Немачкој, где је превођен у више наврата, као и у Француској и Русији; део *Ноћних мисли*, спева од неколико хиљада стихова, преведен је и на српски језик, и објављен 1839. године у „Голубици”; утицај тог спева је, по Живковићу, у српску културу ипак највероватније долазио преко немачких и руских превода, на језицима којима су образовани Срби боље владали од енглеског језика оригинала. Ти преводи су могли бити доступни и Стерији. Јанг, протестантски пастор, пише своје дело после смрти вољене жене и у њему, по Живковићевој оцени, долази до израза „осећање дубоке резигнације због ефемерности и трагичности људског живота и патетичан отпор против оптимистичне филозофије просвећености и деистичке равнодушности према вери”.⁴ Код Јанга се такође истиче чежња за оностраним животом, а мотив гробља и смрти дат је „са толиким обиљем поетских слика и са толико поетске евокативности да је на Стерију и на остале српске песнике тридесетих и четрдесетих година могао инспиративно да делује.”⁵ У којим Стеријиним песмама Живковић верује да се могу препознати рефлекси на Јангове *Ноћне мисли*, и у чему би се конкретно они састојали? Биле би то Стеријине „гробљанске” песме, у којима би се сродност са Јангом огледала у „сликању егзистенцијалне ништавности човекова живота и у евокацији смрти као ослободитељке човекове од немира и патњи живота”,⁶ односно у суморном и патетичном тону којим Стерија пева о животу и смрти. Треба нагласити и то да је Живковић свестан извесних разлика између Јанга и Стерије — и њих види у изостанку „мистич-

³ Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности XVIII и XIX века*; у: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, Београд 1994, стр. 57—108; *Одјаци „Ноћних мисли” Едварда Јанга код Стерије и у српској поезији прве половине XIX века*, у: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности II*, Београд 1994, стр. 71—90.

⁴ Д. Живковић, *Одјаци Ноћних мисли Едварда Јанга код Стерије и у српској поезији прве половине XIX века*, стр. 72.

⁵ *Исто*, стр. 82.

⁶ *Исто*, стр. 84.

но-загробног елемента” који Јангов спев поседује, а Стеријина поезија не; Стерија је, осим тога, каже Живковић, склон да Јангове мистичне заносе оностраним животом замени „утилитарно-просветитељским саветима о духовним вредностима овоземаљског моралног живота, који обезбеђује идеалну вечност ’добрих дела’ ”.⁷

Док читамо Живковићеве аргументе о могућој вези између Јанга и Стерије, непрестано имамо утисак да ти аргументи у најбољем случају допиру само до чисто спољашње сличности активираних мотива и изражених расположења, до чињенице да је Јангова популарност у европским размерама могла у неком тренутку окрзнати и Стерију — али да се ова два песника у ствари темељно разликују по својим исходиштима и принципима. Неспорно је да је Стерија *могао* читати Јанга, и да је овај према томе својим спевом *могао* утицати на Стерију; такође је *могућ* и посредан утицај, преко писаца које је Стерија познавао, а на које је деловала Јангова мистичка поезија са својим призивањем смрти и чежњом за оностраним (што би додуше могло да се односи на знатан део европског романтизма); али сасвим је друго питање, чак и ако узмемо да је Стерија *уочише* читао Јанга, да ли је он *заиста* утицао на Стерију. Верујемо да се може показати да то није вероватно, односно да сродна расположења и тематски оквири појединих песама, наизглед слични мотиви и поетске појединости код Јанга и Стерије делују у оквирима темељно различитих општих филозофских и етичких концепција.

Инспирација двојице песника је коренито другачија: Јанга на медитације наводи смрт вољене особе, док Стерија своју мисао о свеопштој пролазности кује загладан у историју и њене преображаје. Стерија је моралист посвећен националној идеји, а Јанг мистик; први је *просветишељски моралист*, а други *хришћански мистик*. Између ова два становишта постоји велика и принципијелна, сматрамо непремостива разлика. Та разлика се не састоји само у ономе што уочава и истиче Живковић, у томе што се Стерија „зауоставља на смрти као престанку свих животних функција, па и животних немира и патњи, не сагледавајући смрт као почетак неког правога, вечитог оностраног живота, већ само као престанак живота и као ’мир у мирној земљи’ ”.⁸ Када би било тако, онда би се радило само о различитим закључцима до којих се дошло полазећи од истих претпоставки. Али реч је о томе да њихове полазишне претпоставке нису исте.

Јанг, хришћански мистик, полази од песимистичке претпоставке о грешној човековој природи, да би окончао у нади и вери у победу живота над смрћу. Стерија, просветитељски моралист, полази од оптимистичког става о поправљивој човековој природи, а песимистички закључак се код њега јавља као плод емпиријског увида у неоствареност (и неостваривост?) просветитељског пројекта. За првог, смрт је само увод у нови, вечни живот; за другог, она је коначни излаз из живота као извора сваке патње, а вечно је једино ништавило које уоквирује живот.

⁷ *Исто*, стр. 88.

⁸ *Исто*, стр. 84.

Осмотримо три главна сведочанства на која би могла да се ослони Живковићева теза о везама између Јанга и Стерије; то су Стеријине песме „На смрт једног с ума сишавшег”, „Гробље” и „Деспот Ђурађ Бранковић I”. То су песме које и сам Живковић сматра подесним да оправда своју тезу; у обзир би се могла узети и три Стеријина пригодна „Надгробнија” (*Једне добронаравне девојке, Павла Арс. Појовића и Стефана Појовића, владике вршачког*), која не поседују поетску снагу и изражајност трију песама које у контексту разматрања могућег Јанговог утицаја сматрамо кључнима. У песми „На смрт једног с ума сишавшег” Стерија говори, обраћајући се неком конкретном покојнику (*И ти већ сврши Алекса бедни / Тешки животиа њуи*), којем је, као психички поремећеном, био ускраћен сваки виши дар живота:

*Ти ниси ума познавао силу,
Човека висирени дар;
Што краси срце, надима њрси,
Сиран ти би чувствива жар.
Сладости брака уживао ниси,
Видео деце радости,
Ний' леју с веселом ти си дружбом
Првео лећећу младости.*

Са друге стране, баш зато што је био „с ума сишавши”, покојник није трпео ни животне недаће — односно, *није их био свестан*. Стеријине слике зала која погађају човека у животу, из другог, нешто обимнијег дела песме, снажније су и упечатљивије од слика „*сладошти*”, уосталом и зато што слике зла и несреће наша имагинација и иначе живље изграђује и прима него слике среће и добробити. Паралелно приказивање, најпре животних дарова и добара, а потом недаћа и зала које са собом носе живот међу људима, историјски живот и усуд коначности, припрема простор за Стеријин закључак:

*У вечном светиа немиру, ти си
Један уживао мир;
О, срећан ти си! сад те у гробу
Вечити обима мир.*

Стерија је како у приказу дарова и недаћа живота, тако и у моралистичком закључку песме, веома прецизан. Ту нигде нема вере у загробни живот, а утеха није у томе што би се Стеријин Алекса једном поново родио чист и невин, него, сасвим са ове стране живота, у томе што је овај „*У вечном светиа немиру... / Један уживао мир*”. Тајна тог мира састоји се у покојниковој бесловесности, у одсуству свести о злу (баш као и одсуству свести о добрима живота). И не слика Стерија овде само конкретног покојника, бесловесног, с ума сишавшег несрећника, него и читаву човекову онтолошку и егзистенцијалну драму; у овој песми он, као на каквим духовним теразијама, одмерава добра и зла у човековом животу. Да ли је овај метафизички кантар био тако од почетка удешен, да ли је

неки невидљиви прст снажно потегао на једну страну, тек егзистенцијални рачун показао је испод црте велику пасиву. Стерија је одмерио да су зла у животу „тежа” од животних добара, и његов песимистички закључак о вечитом миру који човек постиже тек у гробу, делује очекивано.

Песма „Гробље”, по много чему сродна песми „На смрт једног с ума сишавшег”, поред тога што показује већу снагу несреће и беде у животу, баца поглед на човекову мотивацију, и у њој проналази корене те несреће и беде. Иако се у једном стиху оптужују „судбе иџра, ѿуна џорка јада”, а у другом „случај ѿреки ил’ болесѿи разне”, дакле услови и збивања на која човек нема, или има врло мало утицаја, много чешће се за рђаве исходе оптужују човекове слабости, страсти и морална исквареност. Стерија даје читаву листу зала ове врсте: „злоба, зависѿи, и клеветѿа ниска”, „сѿирасѿи слейоћа и несѿиѿосѿи жеља”, „лакомо срце”, „злосѿи и ѿорок”, „сила злобна” и „оѿиров џњева”. Посебно је занимљиво како је у песму уградио слогане Француске револуције — „слободу, једнакост, братство”. Разочаран исходима револуционарних тежњи, којима је био ношен и талас дешавања 1848—49, Стерија ове идеале, с крајње песимистичком опоросћу, у сјајним сликама повезује са — гробом.

*Оћещ слободу? наћи ћещ у џробу,
Гроб скида ланце дугосужном робу,
Ћуѿи насилник, ниѿи’ оружје звечи
Права да џњечи.*

*Тражиѿи једнакостѿ? ѿа ѿод земљом влада,
Ту свако чина ѿреимућсѿиво ѿада;
Краља ил’ роба, ниѿиѿеѿина ил’ славна
Судба је равна.*

*Тражиѿи ли браѿисѿиво? у џробу џа ѿражи,
Корисѿи ил’ џлуйосѿи џде на бој не дражи.
Тако је ѿрави ѿокој ѿек у земљи,
Беда на земљи.*

Начин на који се у овим строфама Стерија разрачунава са идеалима свога времена, са просветитељским и хуманистичким вредностима којима је и сам у одређеном периоду поклањао поверење, оставља изванредно снажан утисак. Горки су његови стихови, и не остављају простора за утеху. Слобода, једнакост и братство виде се достижни тек пошто смрт поништи све овоземаљске разлике, подложност човека другом човеку и немир на који наводи представа користи или „џлуйосѿи” човекова.

Најзад, и у трећој песми која се изричито помиње као индикатор могућег утицаја Јангових *Ноћних мисли* на Стеријино песништво, у песми „Деспот Ђурађ Бранковић I”, у сликама смирења у смрти и поништењу свих овоземаљских напора и тежњи, на делу је веома сличан склоп основних песникових представа, само још опширније развијен, и исказан са становишта онога коме се ближи смрт и који „при последњем часу”

*Сад види, да све је сујеша, сенка и дим.
Остави благо и пресјол, остави дворове жорде,
Сам го, наг, ладан сираши се мали у гроб.*

Шта је остало од владарске гордости? Плаћена је скупа цена власти и славе, али шта се добило заузврат? Највише што се могло: *нишита*, мисли Стерија:

*После човека црв, после црва смрадеж и шрулеж,
После шрулежа пра, шо ши је слава наща!*

У смрти су изједначени „*власник и цар*”, „*просјак*” и „*богашир*”, једнаке су им кости, једнак је прах по којем газе стопе потоњих. Оно што заиста издваја људе, оно по чему људи једино могу да заслуже „вечност недомашну”, јесу добра дела:

*Кој' је ошечесћву, кој' ближњему множио ползу,
Чувао, сјасавао, вечно шог сјомиње свет.
Кога по љушу живоша не шичише совесћи бодље,
Тај преко гроба носи душе сјокојсћава сладосћ.*

У овој песми налазимо, међутим, варијацију теме већ одавно добро познате српском песништву, теме за коју немамо разлога да претпоставимо да је до Стерије морала долазити посредним путем преко превода Јанга или неких других песника на које је Јанг директније утицао. На почетку XVIII века, Гаврил Стефановић Венцловић пише своју „шетњу по гробљу”:

*И можеће ли по костцију прознаши
шко је био цар, краљ, принц?
Врло разгледајше грозљиви зглед,
шелеснога сшаса зглавке, ше кажише,
који је био који јунак, војак, војвода ли,
просјак, ил му на гласу кмећ,
и врли бољарин богаш?*

...
*Није ли све једно — земља и прах!
Кошчине ка камење ваљају се...⁹*

Сличност мотива, сличност слика, сличност чак и појединачних израза у овом одломку из Венцловића и Стеријине песме, толико су велике, да је оправдано претпоставити неку њихову ближу везу, у сваком случају ближу него везу са Јангом. Прилика је да се овде укратко скицира један с тим повезан проблем. Како су показала истраживања Челице Миловановић,¹⁰ Венцловић се у најмању руку у својим беседама снажно

⁹ Нав. према: М. Павић, *Историја српске књижевности. Барок*, Београд 1991, стр. 45–46.

¹⁰ Ч. Миловановић, *О изворима и књижевном посшуйку Гаврила Стефановића Венцловића*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXIX, 1/1981, стр. 27–42. и књ. XXX, 1/1982, стр. 5–17.

ослањао на изворе из пре свега црквене литературе које је преводио на српски. Није искључено да нешто слично важи и када је реч о његовим стиховима, и да у том случају порекло анализираних слика у Стеријиној песми „Деспот Ђурађ Бранковић I” треба да померимо даље у прошлост. Ово је веома занимљиво питање; истраживања утицаја старије српске књижевности би вероватно дала и друге корисне налазе за анализу Стеријиног песништва.

За разлику од песама „На смрт једног с ума сишавшег” и „Гробље”, у песми „Деспот Ђурађ Бранковић I”, песимистички закључак се коригује једним обратом у којем бисмо могли да видимо одсева хришћанских уверења. „*Славу и сјајности*” могуће је постићи добрим делима, и једино она човеку пружају изгледе на вечност:

*Једна добра дела из блајнога дижу се гроба;
И у анђелском створу к престољу вечно леће;
Примају награде ту, и сјајно враћају с' доле,
Да и на земљи још с њоменом живе дугом.*

„Престол вечног” и анђеоска обличја у којима се том престолу упућују добра дела, представа награде за добротинство, све то би у извесној мери могло да се разуме као инспирисано, ако не и као припадно кругу хришћанских представа. Али не би требало пренаглашавати хришћанску димензију смисла ових стихова. Оно што се успиње ка вечном престолу вишњег, није душа човекова, него његова добра дела; вечни живот, речена „*награда*” добром делу, није приказано као наставаљање егзистенције под окриљем божанства, него као „*дуг с њомен*” на добра дела „*на земљи*”, дакле трајање у медију сећања, трајање у успоменама будућих генерација. У крајњој линији, вечност коју навешћују ови Стеријини стихови, вечност добрих дела, овоземаљска је вечност, вечност до које допире морално ваљан *чин и учинак*, пре него *актери* тог чина. Коначно, не смемо да превидимо једну важну нијансу у значењу: вечност у овом погледу је лимитирана вечност, вечност само у смислу дугог трајања. То трајање, додуше, сеже неупоредиво преко граница индивидуалног живота, и постаје она вечност која нас неминовно враћа на завршни стих песме „Спомен путовања по дољним пределима Дунава”:

Крајак је животи ко сан, дела су вечити тек.

Једну варијацију тог става налазимо и у пригодици писаној поводом смрти Стеријиног пријатеља Антонија Арнота. Сличност представа у овој песми и представа песама „На смрт једног с ума сишавшег” и „Гробље” пружа још неке сугестије. Пошто је прва верзија песме посвећене Арноту објављена 1841. године, дакле више од једне деценије пре првих верзија двеју анализираних Стеријиних „гробљанских песама” (обе су објављене 1852), смемо да закључимо о дугом развијању првобитних, испрва само назначених мотива. У песми „Антонију Арноту” налазе се следећи стихови (наводимо према верзији у *Даворју*, која се унеколико разликује од верзије из 1841):

*У гробници нема пашње,
Нема црне боље,
Ал' ни чувствва онде нема,
Ни слободне воље.*

Песма се окончава стиховима:

*Један венац добри дела
С кийни своји класи,
Дуже нег' сїолої Мавзолеја
Гроб врснога краси.*

Опаска да у гробу нема ни патње ни чувства развиће се касније у дуги низ паралелних стихова о животним даровима и недаћама из песме „На смрт једног с ума сишавшег”, док ће стихови о дугом трајању добрих дела пронаћи одјек у завршним стиховима песме „Гробље”. У истом кључу треба разумети и стихове из „Надгровија” Павла Арс. Поповића: *Враї' се найраг, у њоље / Срїска књишїва хвална. / Ту ћещ њега видїшї / Бесамрїно жива.*

Припадају ли ове представе кругу представа хришћанског порекла? Чини нам се да није тако. Изрази „*їресїол вечног*” и „*анђелски сївор*” из песме „Гробље” само су језичке форме које асоцирају на хришћанске представе; али „*їресїол вечног*” се може појавити и у оквиру паганског погледа на свет (рецимо стоичког пантеизма), а поготову анђеоска форма у којима се добра дела успињу ка небу, тешко може да се разуме као хришћански инспирисана. „*Бесамрїни*” живот исто тако се види само на симболичком плану, на „*їољу срїска књишїва хвална*”.

Код Стерије је уопште релативно мало стихова и слика које бисмо могли поуздано да повежемо са библијским подтекстом, а и тада у обзир долазе претежно старозаветни текстови. Тако, на пример, парафраза слике из 39. *Псалма Давидовог* је стих из песме „Човек”: *С їеди живоїа мером, шежњом од себе већи. У песми „Турци”, из корпуса песама које су ушле у „другу част” Даворја, на самом крају, налази се стих који представља библијски цитат (Серце созижди чистїо, и дух їрав в уїробје, їворче; Псалми Давидови, 50, 12), чији одјек се чује и у стиховима из песме „Даворје на пољу Косову”:*

*Хоћеш вечне задужбине?
У їрсима цркву зидај,
И са жеља їохой скидај,
И уїврди срце чистїо.*

Можда на неку новозаветну епизоду алудира оно

Нека одсїуїе 'јелици неверни',

из једне од песама које Стерија преводи из Хорација, утолико пре што се „они неверни” помињу унутар цитата.

Представе о несталности и пролазности човековог живота у многим Стеријиним песмама такође би се могле повезати са библијским подтекстом, мада се за њих могу наћи и упоредива места код античких писаца. У том кључу је Мирон Флашар анализирао управо песме „На смрт једног с ума сишавшег” и „Гробље”,¹¹ показавши дубоку сродност представа активираних у тим песмама са идејама филозофије стоика, посебно римског стоичара Сенеке. Његови налази заслужују да им посветимо више пажње.

Сенека је, у спису *О ѓневу* (спису за који сасвим поуздано знамо да га је Стерија познавао, јер га у иронијском кључу помиње у предговору *Роману без романа*) и другим делима, заступао стоичку теорију одвраћања од афеката, од страсти (бестрашће, „бешчувствије”, грч. ἀπάθεια). По стоицима, афекти (πάθη) су веома бурни покрети у човековој души; пошто је по стоичком схватању човек одређен својом рационалном природом, ови афекти представљају ирационално кретање противно људској природи и стога их треба искорењивати.¹² У песмама „На смрт једног с ума сишавшег” и „Гробље”, али и у многим другим Стеријиним песмама, страстима (афектима) приписује се негативна морална вредност, страсти се оптужују за рђав исход човекових настојања, а у песми „На смрт једног с ума сишавшег” уводи се слика мудраца, који остаје спокојан и у тренуцима када друге људе неумитно савладавају афекти, т. ј. „чувства”:

*При скорбном њвоје њодребу мајке,
Гди сродника њужаще ѓлас,
Ти си без суза, сѡкојан остиао,
Сваком мудрацу образ.*

Последњи стих је загонетан и захтева интерпретативни напор. Како то један слабоумник може да буде „сваком мудрацу образ”? Стерија на овом месту барата представом стоичког мудраца који је успео да савлада своје афекте и сачува спокојство душе. Истина, то се за с ума сишавшег из песме не може рећи, јер он не савладава афекте, него их напосто нема, али Стерија га уосталом и не назива мудрацем, него само каже да одаје слику („образ”) мудраца. Тај однос би био у сагласју са оним што говори Сенека упоређујући стоички идеал мудраца са идеалом обликованим у оквиру киничке школе: стоички мудрац побеђује сваку тегобу, а онај други је чак и не осећа.¹³ И у анализи песме „Гробље” Флашар показује да Стеријини стихови изражавају идеје упадљиво сличне Сенекинима; то се односи на набрајање врста недаћа које погађају човека и изазивају у њему страх, као један посебно негативан и штетан афекат. По Сенеки, страхује се, на првом месту, од оскудице и немаштине, затим од болести, и на крају и највише, страхује се од онога што нам насилно чине људи моћнији од нас.¹⁴

¹¹ М. Флашар, *Студије о Стерији*, Београд 1988, стр. 419—455.

¹² F. Koplston, *Istorija filozofije. Grčka i Rim*, Београд 1988, стр. 437—438; 466—469; М. Флашар, *Студије о Стерији*, стр. 429—431.

¹³ М. Флашар, *Студије о Стерији*, стр. 432.

¹⁴ *Истио*, стр. 436—7.

У Стеријиној песми, на човекову срећу погубно делују „болести разне”, „сѣрасѣи слепоћа”, „несићосѣи жеља”, „лакомо срце”, али и „мешаж и буна” у којима „врли се жазе, злосѣи и ѿрок влада”. Стоички инвентар стања и збивања који у људима изазива страх поновљен је у овој песми читавим низом песничких фигура. Да између Сенекине (т. ј. стоичке) филозофије морала, њеног оптуживања афеката и захтева за њиховим сузбијањем, и идеала мудраца који постиже стање бестрашћа са једне, и Стеријине поезије са друге стране, постоји више него случајно подударане мотива и термина, видимо по томе што и у другој анализираној песми („На смрт једног с ума сишавшег”) проналазимо, у понешто измењеним сликама, исти инвентар изазивача страха: „љуѣа сѣрела дуцмана силни”, „лакомосѣи жладна”, „жалосѣи, ѿѣиња, болесѣи разна”, „жеља к слави”, „ѣавнице ѣуѣа и злед”...

Страсти се више пута оптужују и у песми која би и насловом и садржајем требало да је међу најважнијима за Стеријино поимање човекове природе, у песми „Човек” (*Врѣлоѣом сѣрасѣи човек нема сѣаницѣиѣа ниѣди; Сѣрасѣиѣа надвикан не чује с’ разума жлас, Одби залаз и сѣрасѣи, указаће с’ анђела лице*). Тврдња о одјецима стоичке етичке концепције одвраћања од афеката у Стеријиним песмама добија на уверљивости, ако обратимо пажњу на то да је Стерија, мењајући за издање *Даворја* у појединим детаљима текстове песама објављених раније у периодици, на неколико места уносио појмове „страст”, „чувство” и сродне појмове који се односе на афекте, приписујући им значајну мотивациону улогу, али их истовремено негативно вреднујући као мотиве који човеково делање доводе до рђавих исхода. Тако су, рецимо, у балади „Милан и Бојана” 45. и 46. стих гласили, у верзији која је била објављена 1843. у „Подунавки” — *Туѣом свладан међ’ валове / Међ’ свиреѣе баца се,*¹⁵ док у *Даворју* стоји *Чувсѣиѣом свладан међ’ валове / Међ’ свиреѣе баца се*. У песми „Спомен Видова дана”, објављеној у „Голубици” 1841. и „Србском народном листу” 1842, 18. стих гласи *Силно ѣуѣињи жрома звук*, док је у *Даворју* то *Котрља се сѣрасѣиѣи смеѣи*; у истој песми, 35. стих је гласио *Све ѿоруѣи судбе власѣи*, а у *Даворју* Стерија стих преправља у *Све раздора сруѣи власѣи*; 118. стих гласио је *Гди с’ незнања руѣи сѣлеѣи*, а у *Даворју* гласи *Гди с’ жлуѣосѣиѣи руѣи сѣлеѣи*. Стеријино поступање овде очигледно није било случајно и произвољно, него систематско. Он свесно бира изразе који ће моралистички напон његових песама ускладити са стоичком етичком концепцијом.

Ове измене, као и редовно придавање негативне вредности страстима и чувствима у песмама *Даворја*, сведоче о систематском Стеријином настојању да се у најопштијим питањима морала и човекове природе држи учења формулисаног код грчких и римских стоичара. Главни ауторитет *Даворја*, Хорације, сам је био еkleктик који се у формулисању

¹⁵ Податке о разликама у верзијама песама узимамо из коментара М. Матицког уз његово издање *Даворја* (Вршац 1993), стр. 154—180, а назнаке о измењеним песмама и тумачење по којем су измењене верзије упадљиво сличне стоичком учењу о страстима преузимамо од Флашара (*Студије о Стерији*, стр. 367. и д.)

моралних савета ослањао делимично на стоичку, а делимично на епикурејску школу, унутар које је развијен један појам сличан стоичкој *ἀπάθεια*, али не идентичан њој; то је појам *ἀταραξία*, непомућеност душе, која је већ сама по себи схваћена као врлина, а њена вредност је утолико већа, уколико више изазива пријатност и (пре свега интелектуално) задовољство.

Којем од ова два налаза о могућим утицајима на круг идеја Стеријиних песама „На смрт једног с ума сишавшег” и „Гробље” (и Стеријине поезије у целини) треба да поклонимо веће поверење? Флашаревом указивању на сродност са идејама стоичке филозофије, за које су као посредник послужили списи римског филозофа Сенеке, или Живковићевој сугестији о мотивској и изражајној сродности са спевом протестантског пастора Едварда Јанга? Јасно је да не могу бити прихваћене обе сугестије у исти мах, чак и када би сродност етичких исходишта стоицизма и хришћанства била већа него што у ствари јесте. С обзиром на целину изнетих аргумената, као и на оно што знамо о Стеријиним класицистичким поетичким опредељењима и одређеним сличним појединостима које Стерију вежу са старијом српском књижевношћу, сматрамо да је у праву Флашар, који своју тезу поткрепљује, осим тематско-мотивским сличностима, и филолошким доказима у ужем смислу, док нам Живковићево настојање да на основу тематско-мотивске сличности и сродних расположења које изражавају Јанг у свом спеву а Стерија у „гробљанским” песмама, као и популарности британског писца у ширим европским оквирима, закључи о његовом могућем утицају на српског песника, изгледа слабије утемељено. Знамо да је Стерија читао Сенеку, и да се позивао на његово главно дело о сузбијању афеката (спис *О љневу*), а не знамо поуздано да ли је читао Јанга.¹⁶ У тексту неколико важних Стеријиних песама — и то, важно је нагласити, управо оних песама на које се као могућа сведочанства о Јанговом утицају на Стерију позивао Живковић — нашли смо, следећи у многим детаљима Флашареве подробне анализе, значајне потврде о сродности идеја изражених у песмама са идејама стоичке филозофије морала.

Сматрамо, осим тога, да постоје корените разлике у основним концепцијама хришћанског погледа на човеков живот, његову несталност и краткоћу, и погледа које изражавају Стеријине песме. Сличност са Јангом је само површинска и споредна (тиче се сличних мотива и изражених расположења), док је сродност са Сенеком изразитија и тиче се заступаних основних идеја о човековој природи и моралистичких сугести-

¹⁶ О Стеријиној лектури иначе знамо мање него што бисмо желели. Стерија у неколико наврата, најчешће у програмским и полемичким текстовима, набраја имена страних писаца које цени и препоручује као узоре оновременим српским писцима и које је сигурно познавао. Стеријина, наводно веома богата, приватна библиотека убрзо после његове смрти 1856. је распарчана (М. Јовановић, *Нешто о личној библиотеци Јована Стерије Појовића*, Библиотекар 4/V, стр. 406—407). М. Токин (*Књижникар 17—18/1956*) и М. Живанов (*Стерија и библиотекарство*, у: *Стерија и књижа*; Нови Сад — Београд 1981, стр. 33—52) успевају да реконструишу списак од 17 књига за које су установили да их је Стерија поседовао. Највећи део библиотеке је однет књижару Ветлу у Темишвару, који је књиге продао.

ја, што је, посебно у врсти песништва којој припада и Стеријино *Даворја*, од много већег значаја. Када би се проблем веза и могућих утицаја поставио нешто шире, и када би се повела реч о траговима предромантичарских стремљења код Стерије, они би се, пре него у гробљанским песмама, могли пронаћи у Стеријиној јединој балади „Милан и Бојана”, или у дитирамбичној оди „На природу (1830)” — у песмама у којима Стерија веома живо слика природу, односно природне појаве.

Закључци које смо изнели рефлектују се и на негативан одговор на питање којим смо отворили своја разматрања: да ли је песник *Даворја* хришћански песник. Занимљиво је да наша анализа текста Стеријиних песама с обзиром на две конкурентне сугестије о могућим изворима утицаја (Јанг, односно стоици), долази до резултата веома сродних онима до којих се дошло у поменутом Јеротићевом религиозно-психолошком портретисању Стерије: „док Едвард Јанг проналази излаз из суморности живота вером у онострано, Стерија овакву исцелитељску моћ вере није никада упознао”.¹⁷ По Јеротићу, Стерија је „уместо вере изабрао разум, уместо наде — сумњу и уместо љубави — усамљеност”.¹⁸

Стерија нам се у поезији *Даворја* указује као просветитељски моралист, који се у кругу својих представа инспирише и ослања на схватања античких аутора, класицист који из античке литературе не прима само начела о форми, нити само тематско-мотивски и симболички материјал и стилска средства, који га оспособљавају да учествује у интернационалној симболичкој размени свога времена, него и нешто много више од тога: идеје и представе класичне антике, антички дух.

Додатно поткрепљење тог закључка потражићемо у анализи неких других Стеријиних песама. У песми „Спомен Видова дана”, у којој, како је примећено, Стерија мења неколико израза, а тако промењени изрази више одговарају концепцијама стоичке филозофије, појављују се персоналификована судбина (чак: „судба *мајки*”) и Гениј, дух народа, као њен гласник. На „*вишеземном престољу*” столује судба, и мада се вишњи у неколико стихова помиње и призива, Србљи додир имају само са судбином и својим Генијем. Одјек класицистичких конвенција, вероватно, тек и ова песма, у којој је Стерија успео да вишеструко мења ритам стихова, да понуди упечатљиве слике „кола среће”, као и да у песму која тематизује прекретничку тачку српске историје, утка и опште идеје о човеку, ближа је античком него хришћанском духу. У песми ћемо наћи одјеке омиљених Стеријиних тема, а вреди се осврнути на варијације неких његових посебно успешних слика. Тако, рецимо, стихови *У њрсима сваки носи / Своје судбе горки клас* из ове песме, чија је прва верзија објављена 1841, постају у песми „Спомен путовања по дољним пределима Дунава”, објављеној први пут 1845. — *Ал’ у њрсима свак’ њрулежа усев носи*. За пропаст Срба оптужују се „*вражда*” и „*невера*”, „*раздор и неслога*”, а судба своје обраћање окончава који као да припада неком просветитељ-

¹⁷ В. Јеротић, *нав. дело*, стр. 372.

¹⁸ *Исто*, стр. 373.

ском програму: *Свеї разума почийуїїе, / Да познаїе среће цветї, / Тек је онде права срећа / Гди с' глүйосїи руши сїлетї* (у првој верзији, подсети-мо се, уместо „глүйосїи” стајало је „незнања”). Персонификована судбина („судба маїи”) појављује се и у песми „Српски народ и његова судбина”, а овде је и Србија персонификована „ко божиња свешта”. Страст, неслога, раздор, такође се редом набрајају као узроци српске пропасти, а посебно се, и то више пута у песми, оптужује страст као извор заблуде и греха, и као узрочник пропасти. И овде је на делу круг представа стоичке филозофије, са њеним схватањем судбине као неумитног природног тока којем се човек мора прилагодити (идеал да се живи у складу са природом, као најважнији стоички морални императив, тиче се рационалног сагледавања нужног кретања у свету и мудрог прилагођавања том кретању), као и захтевом за постизањем бестрашћа. Изричито тај захтев Стерија исказује у песми „Споменак” (намењеној другој књизи *Даворја*):

*Молчиїе, сїрасїи, шїо као ветри силни
Глүйосїи преке размеїеїе пра.*

Страсти да замукну, а до речи да дођу разбор и ум, захтева Стеријина моралистичко-просветитељска тенденција. Из емпиријског увида да то није остварено, комбинованог са уверењем да се историја понавља, и да је зато вероватно неоствариво, родила се Стеријина резигнација, а његова песимистичка схватања човекове природе све више су добијала на снази.

Тај исход је најдубље повезан са Стеријиним духовним полазиштем. Када би се, у некој замишљеној логичкој утакмици, поредиле различите опште концепције о човеку и његовом месту у свету и историји, испоставило би се да хришћанска концепција поседује једно велико формално преимућство. Наиме, за разлику од чисто етичких концепција, које чак ни у својим најстрожим облицима не могу да дођу до поузданог утемељења, или морају да га траже, у крајњој линији, у нечем оностраном, да би хришћанин потврдио истинитост свог основног става, довољно је да покаже један једини случај, један једини пример победе живота над смрћу. И он ће без околишања показати Христов пример. Поента је у томе што је истинитост тог примера нешто што је за хришћанина само по себи изван сумње: то је основни садржај његове вере. Хришћанин је, према томе, у формалном погледу увек у праву, од самог почетка је у праву. То његово право тражи одрицање од рационалних аргумената и скок у веру. „Они неверни” ће се одати и пропасти. Међутим, за онога ко има превише поверења у рационално, као што је то био случај са Стеријом, таква вера није могућа. Исувише често се код Стерије главно морално питање своди на дилему „Да ли и како да будем добар”, и на тако формулисано питање могућа су оба одговора, и потврдан и одречан, односно, у случају потврдног одговора, могу се дати путокази у виду низа практичних савета. То што у историји човековог мишљења има веома мало примера одречног одговора на ово питање значи само да је

људима веома стало до тога да сами себе схвате и прикажу као добре, до те мере да ће бити спремни да на најразличитије начине мењају представе о садржају онога „бити добар”. Али, ако променимо формулацију питања, и поставимо га као „*Зашто* да будем добар”, пред нама се отварају дубине и висине човековог мишљења о себи самоме. Стерија је каткад био дорастао тим димензијама.

Saša Radojčić

IS THE POET OF *DAVORJE* A CHRISTIAN POET?

S u m m a r y

In this paper the author analyses relation of Jovan Sterija Popovic's poetry towards philosophical and ethical ideas of Christianity and stoicism. About that, the interpretation of Dragiša Živković's about possible influence of British writer E. Young on poetry of Sterija's *Davorje* is examining especially on his „gravely” poems.

There are facts about that the poet of *Davorje* is much closer to antique (stoical) than Christian ideas. Sterija appears as enlightening moralist, who inspires and relies himself in a circle of his meanings on the understandings of antique authors, classicist who from antique literature doesn't receive only principles about form, nor only thematic-motivical and symbolical material and stylish means, then much more: ideas and meanings of classical antique, antique spirit.

ПУТОПИСНА МАКЕДОНИЈА СПИРЕ КАЛИКА И БРАНИСЛАВА НУШИЋА

Горан Максимовић

САЖЕТАК: У првом дијелу огледа анализиран је путописни поступак Спира Калика у књизи *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским њевачким друшћивом* (1894). Указано је на три доминантна наративна обиљежја његове прозе: — путничке билешке у форми извјештаја о седмодневној турнеји Београдског певачког друштва у Солуну и Скопљу у лето 1894. године, — монолошке лирске дигресије и медитације, подстакнуте природним љепотама и грађевинама, које је писац посматрао приликом путовања, — путописне опсервације о људима, поднебљима и градовима, историјске реминисценције, предања о мјестима, документоване студије о становништву, које су пропраћене и фотографијама природних љепота и знаменитих грађевина.

У другом дијелу огледа анализирани су особености Нушићевог умјетничког поступка у књизи *Крај обала Охридског језера* (1894). Указано је на путничке опсервације, утиске и запажања, на историјске и археолошке реминисценције, етнографска и географска истраживања, те на исписивање привредно-економске студије овога поднебља. У књигу су укључене и многобројне легенде, народна вјеровања и предања, а цијело завршно поглавље посвећено је трагичној причи из непосредне прошлости о хришћанки Ташули и Турчину Целадин-бегу. У раду су упоређене умјетничке блискости и разлике овога записа и касније Нушићевог умјетничке приповијетке *Ташула* (1902).

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Спира Калик, Београдско певачко друштво, „путничке белешке”, путопис, нарација, монолог, дескрипција, Македонија, Вардар, Солун, Скопље, Врање, Бранислав Нушић, Охридско језеро, Охрид, Пелагонија, легенда, предање, жанровски синкретизам, етнографија, историја, географија, приреда, *Ташула — прича из прошлости*

Обновљена интересовања српских путописаца за просторе Македоније нарочито постају интензивна послје Српско-турских ратова 1876—77. године и Берлинског конгреса одржаног средином наредне, 1878. године. Послије ослобођења од Турака и присаједињења српској мatici јужног Поморавља и великих градова јужне Србије, као што су Ниш,

Лесковац и Врање, на Македонију се и на Повардарје, као и на Косово и цијелу Стару Србију, у тадашњем националном и патриотском заносу гледало као на дијелове поробљеног и неослобођеног Српства. Захваљујући томе ови простори су постали прави изазов за путовања и путничке записе српских писаца и њихова свједочења о земљи, људима, поднебљу и језику, све до почетка Балканских ратова 1912. године. Два таква путописа издвајамо као веома значајна и драгоцјена за обликовање умјетничке, путописне слике македонског поднебља: књигу Спири Калика *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским њевачким друшћивом* (1894) и Бранислава Нушића *Крај обала Охридског језера* (1894).

1. Све што данас можемо рећи о ученом Дубровчанину Спири Калику налази се на пожутјелим и прашњавим страницама књига и часописа XIX вијека, а запретано је дубоким забором и немаром савременог доба према знаменитим и вриједним људима из наше прошлости. Родио се у српској грађанској породици у Дубровнику средином 1858. године. У родном граду је завршио основну школу и гимназију, а од 1876. године студирао је класичну филологију у Бечу (1876—78) и Грацу (1878—79). По завршетку студија радио је најприје као учитељ у Грађанској школи у Дубровнику (1879—82), да би потом прешао у Србију и службовао као наставник гимназије у Нишу (1882—89), гдје је заједно са Стеваном Сремцем и Живаном Живановићем просветно и културно уздизао овај тек ослобођени град. Од нарочитог значаја била је његова улога у оснивању Народног позоришта у Нишу 1887. године. Српско држављанство Спира Калик је добио 1887. године. Потом је радио као професор гимназије у Крагујевцу (1889—90) и Крушевцу (1891—92), да би од 1892. године, истовремено кад и Стеван Сремац из Ниша, прешао у Београд и постао професор Прве београдске гимназије, све до обољења од шизофреније и преране смрти у душевној болници у Трсту 1909. године.

За Калика слободно можемо рећи да је био полиглота и одличан зналац језика, јер је говорио грчки, латински, њемачки, француски и италијански, а преводио је с латинског и италијанског језика. Захваљујући томе, хонорарно је предавао француски језик у Војној академији у Београду (1895—1909), а превео је и три знамените и радо читане књиге онога времена, једну историографску расправу, један уџбеник и једно прозно белетристичко остварење. Са латинског: *Животи славних војсковођа од Корнелија Нейоша* (Београд 1897), те са италијанског језика: *Српску синтаксу Пејтра Будмана* (Ниш 1887, Београд 1892, 1897, 1901) и *Срце од Едмонда де Амичиса* (Београд 1895, 1901, 1911, 1922). Поред свега тога, изгледа да је посебна и највећа страст Спири Калика била музика, посебно хорско пјевање. Одмах по доласку у Београд укључује се у рад Београдског певачког друштва, чији је тада познати диригент био Стеван Стојановић Мокрањац. Био је најприје његов потпредседник (1893—96), а потом и председник (1897—1909). Нарочито су била позната два гостовања тога друштва: једно на прославу годишњице Ивана Гундулића у Дубровнику 1893. године, а друго у Солуну и Скопљу 1894. године. Управо са тог другог путовања су и настале „путничке белешке” Спири

Калика *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским њевачким друшћивом*, објављене исте године у Београду, у „Штампарији Петра К. Танасковића — до Делијске чесме”.

У полемичком предговору, којим нас Калик уводи у „путничке белешке” од Београда до Солуна и Скопља, исказана је основна намјера пишчева да у књизи укаже на умјетничку и националну мисију Београдског певачког друштва, те да одговори на бесмислене паланачке предра суде о његовом раду и презрива исмијавања и тобожње сажаљење, којима су често били изложени чланови хора. Спира Калик посвећује књигу женским чланицама Београдског певачког друштва које „ретком истрајношћу и необичном ревношћу припомажу напретку друштва и извођењу његових родољубивих замисли”.¹ Послије тога указује на активности друштва и дугорочне циљеве. Вјерно својој програмској девизи „Песмом за Српство” ово друштво је за неколико година прешло унакрст цијелу Србију „ширећи српске песме и изводећи их у дивним и хармоничним композицијама наших најомиљенијих уметника: Мокрањца, Маринковића, Топаловића, Јенка, Хавласа итд.” (V). Доцније је пронијело исте пјесме у српске крајеве изван Србије: у Митровицу и Нови Сад, у Дубровник, на Цетиње, у Солун и Скопље. Да би се, охрабрено тим успјешним гостовањима, одважило и на походе у Пешту и Беч „да тамо пред образованом публиком двеју великих светских метропола изнесе српске композиције и покаже, да Србија и у тој грани уметности заузима знатно место” (VI).

Спира Калик не жели даље да улази у расправу (јер то није циљ његове књиге), о паланачком менталитету, о погубном „дрву раздора”, који подгриза све српске установе и као демон омета Српство да „смело и решително корача” путем умјетничког напретка, „који сви културни народи поштују и с највећом заинтересованошћу прате и потпомажу” (VI). То је основни разлог што у највећим варошима у унутрашњости не опстају пјевачке дружине, „те се услед тога по нашим селима не чују лепо отпеване српске песме, ни по нашим црквама складно црквено певање, које загрева душу побожношћу и привлачи побожни свет Богу на молитву” (VII). Шта је томе криво — пита се аутор „путничких бележака” — да међу нашом интелигенцијом „има више људи *од рачуна*, него људи *од срца*?” И шта је то што их тјера да у „сујетном прецењивању свога знања и занимања потцењују знање и занимање других?” (VII) Избјегавајући даљу полемику о наведеном проблему, Калик могући одговор нуди у облику питања: „Да не лежи томе узрок у нашем правцу образовања и наставе?” (VII).

Мада назнака из поднаслова књиге *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским њевачким друшћивом*, да се ради о „путничким белешкама”, указује на ауторову књижевну непретенциозност и скромност, јасно је да се ради о успјешно осмишљеном путопису, у којем су занимљиво

¹ Спира Калик, *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским њевачким друшћивом*, Путничке белешке, Штампарија Петра К. Танасковића — до Делијске чесме, Београд 1894, стр. 4. (Сви каснији наводи узети су из истог издања. Број у загради након цитираног текста означава преузету страну).

описани догађаји са пјевачке турнеје Београдског певачког друштва, затим простори Јужне Србије, Македоније и Повардарја, те нарочито знаменитости и људи два велика града овога поднебља, Солуна и Скопља. Отуда је у књижевном, путописном казивању Спири Калика, могуће издвојити следеће наративне поступке: — приказивање седмодневног путовања и турнеје Београдског певачког друштва у Солуну и Скопљу, што је и била почетна намјера и циљ ове књиге, — медитативне дигресије у форми унутрашњег монолога о природи, о грађевинама, о историји, које су слике с путовања будиле у пишневој машти и свијести, — опис поднебља и људи са успјешним опсервацијама природе, са легендама о мјестима, са панорамским приказима градова, са документованим пописима њихових житеља, са фотографијама знаменитих грађевина и природних љепота.

У оквиру првог наративног сегмента, посвећеног приказу седмодневног путовања Београдског певачког друштва у Солун и Скопље у љето 1894. године, долази до изражаја Каликова умјешност вођења динамичне наративне приче и сажете а ефикасне опсервације хорских наступа пјевачког друштва у Солуну, Скопљу и Врању, а затим и приказа простора и људи на жељезничком путу од Београда до Врања и Скопља, затим долином Вардара преко Велеса и Демир-капије, до Солуна, а потом и повратак од Солуна до Скопља и Врања, преко Лесковца и Ниша, до Београда. Калик, при томе, нарочито усмјерава пажњу на приказ људи, који су их дочекивали, пратили и угошћавали на томе путовању. Попут српског конзула у Скопљу Тодора Станковића и вицеконзула Милојка Веселиновића, затим српских индустријалаца из Солуна браће Алатини, српског конзула у Солуну, Васиљевића, трговца Антонија Јакшу, солунског српског учитеља Вука Иванића и слично.

Путовање возом кроз просторе неослобођеног Српства, како се тада у још увијек живом патриотском заносу послје 1878. године говорило за Македонију, подстиче аутора „путничких бележака” на разноврсне реминисценције о историји, о савременим данима и судбини српског народа у Повардарју, о погубном политичком странчарењу у Србији и недовољној просветној бризи за подизање српских школа на просторима тадашње Турске. У тим путописним сегментима доминира излагање у форми унутрашњег монолога, а дијелови у којима Калик у ведрој ноћи медитира о небу и звијездама, о мору у Егејском заливу у Солуну и слично, прерастају у лирску прозу и успјешну поетизацију простора, који упућују на несумњиви а потиснути пишневој пјеснички таленат.

Трећи наративни поступак, у којем су изложене путописне опсервације Јужне Србије са Врањем, Македоније са Скопљем и егејског Повардарја са Солуном, са излагањем легенди о појединим локалитетима (као што је предање о Момином камену у Грделичкој клисури, које Калик казује знатно живљивим сапутницама из пјевачког друштва), са одличним описима вардарске котлине, међу којима доминира приказ Велеса и Демир-капије, са панорамским описима Солуна, а потом и Скопља, што је пропраћено и одабраним фотографијама које значајно обогаћују путописни доживљај (Демир капија на Вардару, Тријумфална капија у Солуну,

солунска чаршија), са ненаметљивим подацима о броју становника, националном саставу, школама и занимању народа, најближи је путописном поступку у ужем смислу и најизразитије показује пишчев књижевни таленат.

Путовање возом буди у писцу „путничких бележака” различите усмене и размишљања. Подсећа га на предјеле Далмације, у којој је пјевачко друштво претходне године боравило, а озвездано небо које посматра са прозора купеа подстиче у њему пјесничку егзалтацију и национални занос: „Ох! лепо ли си, српско небо, било да си над Србијом, било да си над Далмацијом или Маћедонијом, било да си над Босном, било да те сунце обасјава, било да те месец расветљује, ти си доиста божанствено дело!” (3—4). Патриотска осјећања, национална и културна мисија Београдског певачког друштва у неослобођеним српским крајевима, неминовно намећу размишљања и о српској неслози, о партијским размирицама и нетрпељивости, која даје непријатељима снаге да нас савладају и потискују и тамо гдје су неупоредиво слабији од српског народа. Спира Калик се зато у својим путничким медитацијама и пита зашто цио српски народ није опијен овом врстом жарког родољубља које краси чланове Београдског певачког друштва, а Србију види као лучу Српства, „која мора да бди, да се не утули плам родољубља у срцима неослобођене браће твоје, ти си Весталка Српства, и као што је Весталкама смрт претила, ако се ватра угаси, тако смрт и теби прети, ако српска срца престану бити за тобом” (5).

Из таквог узвишеног расположења писца „бележака” је разбудило долазак у Ниш и прво разочарање. На железничкој станици, у граду гдје је годинама радио као професор гимназије, путнике су дочекали чланови Јеврејског певачког друштва, али никога није било из нишког пјевачког друштва „Бранко”. Спиру Калика то збуњује и у невјерици се присјећа како су их на величанствен начин у току прошлогодишњег путовања у Дубровник, дуж пруге од Земуна до Ријеке, дочекивала пјевачка друштва да им са својим заставама и пјесмама појеле срећан пут, а овдје у Србији владале су апатија и незаинтересованост.

Наставак путовања и пролазак кроз предјеле „романтичне Грделичке клисуре”, сусрет са „Моминим каменом”, као величанственим спомеником природе, који подсећа писца и на предање о постанку тог локалитета које је читао у Милићевићевој *Краљевини Србији*, а затим и лијеп дочек у Врању и уговарање хорског наступа у овом граду, послије повратка из Солуна и Скопља, знатно поправљају претходне суморне утиске путника које су понијели из Ниша.

Послије успјешно преброђених неспоразума са турским цариницима на граници у Зибевчу, због неповјерења и подозрења према нотним књигама које је пјевачко друштво носило, или према књигама које су ради забаве носили поједини путници (Калик помиње пјесме Милутина Илића које су биле у лијепом повезу и тиме додатно подстакле сумњу цариника), улазак у Македонију и прво велико насеље Куманово, путописац сажето описује у форми извјештаја о броју становника, националној и вјерској заступљености, те стању српских основних школа, што ја-

сно упућује да се претходно добро информисао и припремио неопходну грађу за писање „путничких бележака”.

Мада је у Скопљу дочек Београдског певачког друштва био изузетно присан, захваљујући труду генералног српског конзула Тодора Станковића и вицеконзула Милојка Веселиновића, Калик хотимично одлаже опширније писање о овом граду за касније, када се последије повратка из Солуна буду смјестили у њему и одржали уговорени концерт. Даље путничке записе и пажњу писац посвећује Вардару, као највећој природној знаменитости Македоније и најљепшој ријеци Балканског полуострва: „Један мој друг упоредио је Вардар са женом, приметивши да је ћудљив као и жена, сад миран и тих, сад опет бујан и силовит, али увек леп и поносит” (19). За најљепшу варош на прузи Скопље—Солун путописац проглашава Велес, а пошто се укратко осврнуо на његово византијско поријекло (звао се некада *Vilasora*), детаљно описује дивни положај, какав се ријетко виђа: „Лежи на странама два велика гола брда, кроз које протиче Вардар и дели варош на два дела, спојена међу собом мостовима. Куће допиру до половине ових голих брда и све су сазидане у турском стилу и већим делом ишаране. Воз пролази средином вароши кроз саме улице, станица је удаљена од Велеса једно по часа” (20). На жељезничкој станици у Велесу, кроз разговор са дјечаком од којег је купио тестију воде, Калик се суочава са посљедицама тада наглашене и упорне великобугарске пропаганде у Македонији, која је провођена кроз добро организовану мрежу бугарских школа. Кад је запитао дјечака да ли је Србин, овај му је одговорио да је Бугарин. На додатно питање питање откуда то кад говори српски као и он, одговорио му је: „Такој ми казаја учител, да сум Бугарин, а татко ми каже да сум Србин, как и он” (21). Природне љепоте у долини Вардара потпуно су окупиле пажњу путника, да би последије неколико часова путовања наишли на још већу природну знаменитост, на „величанствену Демир-капију”, чији просјек од стијена, које су се савиле над Вардаром у облику „врата”, подсјећа писца на Сићевачку клисуру и на Ђердап. Излазак из клисуре указује и на климатске благодети јужне Македоније, на медитеранско растиње, на смокве, на многобројна стабла дудова који се његују ради свиларства и слично.

Долазак у Солун, у пријеподневним часовима, последије 25 сати напорног љетњег путовања, орасположио је чланове Београдског певачког друштва, како због лијепог дочека који су им приредили отправник српског конзулата Васиљевић, а затим и богати српски трговци из овог града (међу којима писац нарочито издваја четворицу браће Алатини, који су били власници пиваре и фабрике леда у Солуну), тако и због удобног смјештаја у хотелу „Империјал”, који се налазио на најљепшем мјесту у граду „на самој обали морској са дивним изгледом на Солунски залив и на Олимп, који лежи на западу поменутог залива” (28).

Сусрет Дубровчанина Спире Калика са морем буди у њему узвишене емоције, успомене и одушевљење, а затим га инспирише да ослика површину залива у последијепоноћним часовима: „Попех се у собу и отворих прозор, да се надишем чистога морскога ваздуха, пре него што легнем. Мојим очима пружи се импозантан приказ. Киша беше преста-

ла а месечина растеравши облаке сијаше над тихом површином морском и обасјаваше својим сребрним зрацима широки Солунски залив. Мртва тишина владаше у простору, никаквога гласа сем потмулога зујања зри-каваца и ноћнога даха; над успаваном природом спустило се било неко тајанствено величанство. А море — никада ми се није оно учинило величанственије од те вечери, не знам да ли је то било услед мога доброг душевнога расположења или услед тога, што га давно нисам гледао, па сада сам тим већма уживао, као што човек ужива, када се после дугога растанка нађе опет са својим старим добрим пријатељем. Сада се оно одмараше лавовским одмором; ни један ветрић није узнемиравао његову плаву површину, није се чуо ни један вал, да се разбија о околно стење; изгледаше као огледало, у које небески свод с уживањем огледа своју лепоту” (32—33).

Сутрашњи дан писац и чланови пјевачког друштва искористили су за упознавање знаменитости Солуна. Најприје посјећују Српски конзулат, на крају Марине, у најљепшем дијелу Солунског залива, а затим су обишли турску чаршију на чијем су се почетку и крају налазиле добро очуване античке тријумфалне капије. Она на југозападној страни је припадала цару Хадријану, а она на сјевероисточној страни, или на Вардар-капији, била је дјело двојице конзула, Октавијана и Антонија. Црква Светог Ђорђа, која је била сазидана за вријеме цара Константина, а архитектонски знаменита због свог округлога облика, била је претворена у џамију. Исто тако су биле претворене у џамије и стародревне цркве Свете Параскеве, црква Дванаест апостола и црква Светог Димитрија, које потичу из деветог вијека. Посебну љепоту Солуна чинила је морска обала или кеј, позната под именом Марина, која се протеже све до дијела вароши Парадиза или Каламарије, гдје су се налазиле најљепше богаташке куће и виле у Солуну. Калик пажљиво описује и дивне кафане у том дијелу града, међу којима је била најљепша Алхамбра, а затим и зграду Позоришта у којој је било предвиђено одржавање концерта Београдског певачког друштва, те Канли-кулу коју су сазидали Ђеновљани за одбрану од напада с мора, а Турци је касније окренули у тамницу. Првога дана боравка чланови пјевачког друштва су били у гостима и код браће Алатини, богатих Срба из Солуна и посједника фабрике пива и леда.

Сутрашњи дан, у недјељу, Спира Калик је искористио да у друштву дама град осмотри с мора. Изнајмио је јеврејске весларе и тек кад су се одвојили од обале и са пучине сагледали Солун, могли су схватити сву љепоту овог великог лучког пристаништа и трговачког центра на егејској обали. Град је имао амфитеатралан облик, а нарочито су га красили стародревни бијели бедеми, те византијска тврђава опасана дебелим дво-струким бедемима и сачињена од седам омањих кула, због чега су је касније Турци и назвали Једилуке. Калик користи овај панорамски опис града и за навођење података о економској снази и успону Солуна, о укупном броју становника, о националном саставу. При томе се нарочито осврће на многобројност Јевреја, те на њихову потурчену секту Дунме, која датира од 1667. године, а оснивач јој је био учени рабин Сабатеј

Леви из Једрена. Приврженици секте Дунме имали су скоро сав Солун у својим рукама, јер су били повлашћени од турских власти, били су најобразованији и најбогатији, а председник општине је редовно биран из њихових редова.

Послије тога, Калик са београдским дамама посјећује Српску школу, која се налазила у Парадизу, те кроз разговор са учитељем Вуком Иванићем упознаје број и школска достигнућа српских ђака, али и бригу што српске власти из Београда нису предузимале одлучније акције за оснивање српских гимназија на овим просторима, у које би се уписивали ђаци по завршетку ове и основних школа у Битољу и Скопљу. „Није лепо, господине, да Бугари, који Маћедонцима намећу своју народност, имају у Солуну вишу гимназију и вишу женску школу, у Битољу вишу гимназију, у Скопљу нижу а по осталим маћедонским варошима свуда по неку средњу школу, а да ми сем неколико основних школа не отварамо нигде ни један средњи завод. На тај начин није ни чудо, што се мало помало од нас отуђује маћедонска младеж, ма да она, у пркос свима бугарским и грчким сплеткама и ујдурмама, још добро чува своје српско име и своју српску славу” (46).

Сам солунски концерт Београдског певачког друштва Калик описује подробно. Извјештава нас о бројности публике и знатижељи с којом је ишчекивала наступ угледне српске пјевачке дружине, о њеним реакцијама и одушевљењу, о пјесмама које су извођене на концерту (доминирале су Мокрањчеве *Руковети*, али и Топаловићева пјесма *Ој, облаци*, Менделсонова *У шуми*, те по једна пригодна турска и бугарска пјесма, да би концерт био окончан вијенцем *Јриморских најјева*). Ноћ послје концерта пјевачко друштво је провело у пријатној вечери и разговору са солунским домаћинима, тако да се славље продужило све до зоре. Послије тога им је преостало само да се брзо спреме и укрцају на воз за Скопље. Растанак на жељезничкој станици је био дирљив, домаћини су замолили београдске госте да им још једном дођу у Солун, а они су им, у знак захвалности на гостопримству, на опроштају отпјевали пјесму *Ој, у ѓори бели двори*.

Боравак у Скопљу био је много краћи, тако да путописац брзо и сажето описује пријем и припреме за концерт, чији је распоред пјесама углавном био сличан као и у Солуну. Осврће се на одушевљење многобројних гледалаца док су слушали српске пјесме, на појачане патриотске емоције и слично. Сутрашње предивно јутро у Скопљу Калик користи за разгледање и упознавање града, а напоредо с тим укратко се осврће и на његову историју од времена кад је цар Душан Силни био окруњен у њему царском круном, преко аустријских запосједања града 1682. године и непотребног спаљивања и уништавања његове древне архитектуре, све до савремених дана и трговачког значаја који је имао у турској империји. Нарочито успјешно Калик описује панораму Скопља, коју је на двије неједнаке половине пресецао моћни Вардар, а на десној обали красио масив Водна, са богатим виноградима. Послије тога чланове пјевачког друштва је са одушевљењем подстакнутим успјешним концертом из претходне вечери дочекао руски конзул у Скопљу Лисијевић, а потом су по-

сјетили знаменити скопски Безистан, смјештен на лијевој обали Вардара. Трговачка гужва и мијешање различитих језика и несвјесно подсјећају писца на стихове из Дантеовог *Пакла*, а такво шаренило ствари, људи и атмосфере тешко је било видјети или пронаћи на неком другом мјесту, а још теже исказати и описати: „Све то стоји онако без реда и системе: сваковрсно јело сирово, печено, кувано, покрај казана, ковачких справа, чувених скопљанских бритава, манифактуралних производа, страног и домаћега платна, готовога одела сеоскога и варошкога, лонаца и калупција, који на својим калупима дотерују у пређашњи правилан облик фесове пролазећега света за један металик. Све је то помешано вревом, лупом заната, гурањем, виком трговаца, који нуде свој еспап на свима могућим језицима...” (64). У повратку, Калик нарочито пажљиво описује велики камени мост на Вардару, који је саграђен од бијелих блокова: „Мост је овај праве римске конструкције, висок, саграђен на сводове, међу којима је средњи највиши, тако да се пресеца на две падине, једна се пушта левој а друга десној обали. Калдрмисан је и ограђен каменитом оградом, метар високом, а на средини има четвртаст балкон” (67). Интересантно је напоменути да писац, који је, иначе, склон историјским коментарима, не помиње кад је саграђен мост, нити ко је његов задужбинар. Умјесто тога, нуди нам једно имресивно поређење. Док су застали један час на балкону моста и гледали у „чаробни Вардар”, путописца таква слика подсјећа на Мостар и сличан доживљај који је осјетио док је гледао у Неретву са Старога моста. Једину разлику чиниле су околне многобројне водопаде на Вардару, које су служиле за наводњавање скопских башти и вртова.

Након одласка из Скопља, писац „путничких бележака” примјењује технику путописног извјештаја. Укратко описује долазак у Врање, саопштава нам да је концерт у овом граду протекао успјешно и поред умора пјевача од напорног пута, али да су били непријатно изненађени малобројношћу гледалаца. Тек пошто је сутрадан кренуо у обилазак Врања, Калик са више знатижеље описује панораму града, планинске масиве и околне богате винограде, а од грађевина издваја знамениту Крстату џамију, сазидану на мјесту некадашње цркве Свете Петке и „названу крстатом, што у стрелици, која је на врху мунарета, има крстић” (75), те велику и пространу врањанску цркву која је красила овај град.

Пошто је у Врањској Бањи била смјештена жељезничка станица, београдска пјевачка дружина долази на кочијама у ово богато насеље. Калик то користи да одушевљено опише предивни крајолик и искрено зажали што нико од богатих Срба није прегао да овдје подигне модерна и уређена купатила, паркове и шеталишта, који би у таквом природном амбијенту били неупоредиво љепши од гласовитих европских бања.

„Путничке белешке” Спире Калика *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским пјевачким друштвом* завршавају се слично како су и започете, похвалом прегалаштву женских чланица хора и афирмисањем умјетничке, али и националне и патриотске мисије друштва, које је основано 1853. године на подстицај младог Милана Миловука, који је дошао у Београд из Пеште, а снажан замах у раду добило десет година касније са

доласком великог музичког педагога Корнелија Станковића у Београд, да би у посљедњој деценији XIX вијека, предвођено генијалним Мокрањцем, доживјело највећи углед и славу. Непосредни прегалац, учесник и свједок тих активности био је и сам Спира Калик. Отуда су странице Каликове књиге једна од аутентичних потврда небориве истине о умјетничком и националном значају, те о развоју хорског пјевања у Србији.

Књижевне амбиције Спира Калика биле су много скромније од постигнутог крајњег умјетничког резултата. Кад се из данашње непристрасне позиције стави у други план све оно што је у његовој путописној књизи наслеђе времена (полемика са недобронамјерним критичарима Београдског певачког друштва, узвишени патриотски и национални занос), пред нама искрсавају изврсне путописне слике и утисци о јужној Србији, о Македонији и Повардарју, о Солуну и Егејском заливу. Калик је пошао од намјере да напише „путничке белешке” о музичкој турнеји пјевачке дружине из Београда у Солуну и Скопљу, те да разбије злобне предрасуде које су у престоници оптерећеној паланачким предрасудама пратиле рад овог друштва, а на крају је створио изнад свега умјетничко дјело, књигу која иде у ред лијепих српских путописа с краја XIX вијека.

2. Мада се и прије тога огледао као путописац, јер је већ имао припремљену грађу за писање монографије о Косову,² књига *Крај обала Охридског језера* представља прво објављено путописно дјело Бранислава Нушића.³ Од средине 1891. до средине 1893. године Нушић је радио као писар српског конзулата у Битољу, а књига је настала на основу забијеложака са шест путовања по обалама Охридског и Преспанског језера (једно путовање се одвијало 1891. године, а преосталих пет 1892. године). Нушићев долазак у Битољ поклапа се с његовим наглашеним интересовањима за путописне опсервације, те за етнографске, фолклорне и географске студије, због којих су у другом плану остали и његова позоришна дјелатност и рад на комедији и хумористичкој приповијести. Додатни мотиви за упознавање овог поднебља били су изразито личног карактера: „Истражујући крајеве и насеља око језера, трагајући за старом Преспом, Нушић је у ствари трагао за властитим поријеклом”,⁴ јер су преци пишчевог оца Ђорђа Нуше живјели управо на тим просторима.

Као што је то готово уобичајено када је ријеч о синкретичкој природи документарно-умјетничких жанрова, којима путопис по својој природи припада, књига *Крај обала Охридског језера* настала је као синтеза ви-

² Грађу за путописну књигу *Косово — опис земље и народа* Нушић је углавном прикупио приликом двомјесечног боравка у Приштини од јануара до марта 1890. године, када је као писар српског конзулата у Скопљу добио задатак да замијени одсутног вицеконзула Луку Маринковића, а рукопис је завршио док је био вицеконзул у Приштини, од 1893. до 1896. године. Монографију је у два тома објавила Матица српска у Новом Саду 1902. и 1903. године.

³ Бранислав Нушић, *Крај обала Охридског језера*, Белешке из 1892. године, Државна штампарија Краљевине Србије, Београд 1894. (Сви каснији цитати урађени су према истом издању. Број у загради након наведеног текста означава преузету страну.)

⁴ Јосип Лешић, *Бранислав Нушић — Животи и дјело*, Стеријино позорје — Матица српска, Нови Сад 1989, стр. 70.

ше стваралачких поступака. Преовлађујући је и литерарно најдрагоцјенији путописни поступак у ужем смислу, који је проистекао из Нушићевих путничких опсервација, запажања, импресија и одушевљења поднебљем и природом Охридског језера, а огледа се у надахнутим лирским описима језерских и обалских пејзажа, древних грађевина, бујног растиња и колоритних боја, те у карактеризацији људи које сусреће и упознаје. С друге стране, књига носи и обиљежја историјско-етнографско-географске и привредне студије, у којој је испричана прошлост Охрида, његових старина и споменика, натписа и трагова из давних времена, али и обичаја, културе живљења и одијевања тамошњег становништва, његовог језика и пјесме, са дискретним етнопсихолошким запажањима о народу различитих вјера и етничког поријекла. У књизи су приказане и географске особености поднебља, указано је на повезаност језерских вода (Малић и Трново, Преспанско, Охридско и Скадарско), дати су детаљни описи ријечног слива Црног Дрима, који истиче из Охридског језера у Струги, али и привредне специфичности које се односе на риболов и врсте риба у Охридском језеру, на земљорадњу, сточарство и шумарство овог поднебља.

На страницама путописа испричани су и многобројне легенде и предања са обала језера, а прича из непосредног живота и блиске прошлости о Целадин-бегу и несрећној хришћанској дјевојци Ташули заузима цијело последње поглавље књиге. Нушић је касније на основу тог записа сачинио и дужу умјетничку приповијетку *Ташула*, која је са поднасловом „прича из прошлости” објављена 1902. године у часопису „Коло”.⁵

За исписивање путописне студије о Охридском језеру Нушић је консултовао и мноштво литературе: историјске, етнографске, лингвистичке, мемоарске и путописне провенијенције; познатих и цијењених аутора као што су: Срећковић, Веселиновић, Ковачевић, Хан, Маргарит Димзоић, Фалмајер, Макензијева, Ирбијева, Гиљфердинг; све до дијалектолошких студија Стојана Новаковића. Нушићу су у прикупљању грађе непосредно помогли и многобројни савременици који су живјели или су се затекли у Охриду: српски конзул у Битољу Димитрије Боди, секретар српског посланства у Цариграду Михајло Г. Ристић, професор ахенског универзитета Forcheter, који му је уступио и поједине своје биљешке, коњички капетан у оставци Светозар Тривунац, инжињер А. G. Girault, адвокат из Битоља Кемал-ефендија, др Константин Робев из Охрида, директор охридске Грчке гимназије Пихон и други.

Значајан допринос дефинитивном обликовању рукописа дали су својим савјетима и упутствима и познати научници Стојан Новаковић и Љубомир Ковачевић, који су у својству рецензена дјело препоручили за штампу и допринијели великим научним ауторитетом да књига буде објављена већ 1894. године, уз потпору Коларчевог фонда и материјалну помоћ Министарства иностраних дела.

⁵ Бранислав Нушић, *Ташула. Прича из прошлости*, Коло, 1902, књ. IV, број 1, стр. 15–21; број 2, стр. 65–70; број 3–4, стр. 129–134; број 5, стр. 245–248; број 6, стр. 309–312; број 7, стр. 373–377.

Са колико озбиљности је Нушић приступио изради књиге о Охридском језеру рјечито говоре и прецизно исцртана карта коју је сам израдио у боји, затим тридесет и три фотографије и шест нацрта, те мноштво старословенских, грчких и латинских натписа са манастира и грађевина на обалама језера, који нису били записани у дотадашњој литератури или њихови преписи нису били аутентични и прецизни.

Охридско језеро у путописним сликама Бранислава Нушића представљено је кроз шеснаест поглавља, међу којима су почетна три: „Крај обала”, „Опис језера” и „Обале Охридског језера”, у умјетничком погледу нарочито драгоцјена, јер у њима долази до изражаја ауторово мајсторство обликовања путничких импресија и неспутаног доживљаја и приказа љепоте овог необичног поднебља.

Вода Охридског језера има чудесну снагу да веже за себе онога ко се загледа у њу, да га опије неким необичним и заводљивим сном у којем „отворене очи упијају у се лепоте из раскошне природе, преносе их у душу и она будна сања” (1). Зато Нушић и започиње своје путописне импресије аркадијским описом воде и обала језерских од којих није могао данима ни ноћима да се одвоји: „Колико сам пута на њима дочекао пурпурно вече, кад запад у огњу пламти а далеко, из околних села и са бачила петринских, чује се блека оваца и лавез сеоских паса; стара, повијена врба и младо шибље тихо се лелуја додирујући тавно-осенчену површину мирнога језера, чија средина у тај мах изгледа као разливено злато” (2). Управо у тим часовима заноса, „тумарајући по његовим и пустим и цветним и питомим и дивљим обалама” (3), Нушић се и одлучио да напише књигу о Охридском језеру, а сваки пут кад је узимао перо у руке да испише путописне странице чинило му се да „врши неки завет” и да се „одужује неком дугу”. Изгледа да је то био завјет подједнако условљен чудесном природом и љепотом језера, колико и дугом према завичају својих предака.

Док плови језером и опија се прозирном бистрином воде, Нушић прецизно описује његове обале и планинске масиве који га окружују: на истоку Петрину, која одваја Охридско од Преспанског језера, на југоистоку Галичицу, на западу Белицу и Удуниште; упознаје нас са охридском, струшком и старовском равницом, које му изгледају као исушени језерски продужаци. Нушић студиозно излаже и географски опис језера, упоређује надморску висину са сусједним језерима, даје географску дужину и ширину на којој се језеро простире, расправља о дубини и температури језерске воде, пажљиво прати ријечне сликове који пуне охридску котлину водом и износи увјерење да вода из Преспанског језера пролази у Охридског језеро кроз кречњачки састав планине Галичица. Као потврду описује једно јако врело код манастира Св. Наум, које се улива у језеро али његова стакласта и ледена вода се усљед неједнаке температуре и необичне бистрине још далеко од обала препознаје у зеленој површини Охридског језера, тако да тамошњи народ вјерује да се управо ту налази извор Црног Дрима: „Вели, вода овога језера код Св. Наума не меша се са водом Охридскога језера, већ тече тако као струја под површином језерском и истиче после као Дрим код Струге” (14).

Нушић прави и читав мали запис о вјетровима који дувају на Охридском језеру: *јуџ* и *сџрмец*, *ноћник* или *вешерник*, *север* или *бран*, који изазива велике буре и олује, затим *беличник*, *сџочан* или *сушикобел*, за који народ вјерује да кад дува овце немају млијека. Најнеобичнији је вјетар *сметшење*, јер нема одређен правац и дува са свих страна и изазива велике и снажне буре. Према свједочењу рибара, језеро има и снажне подводне вјетрове, који знају мреже да однесу с једног на други крај језера.

Када је ријеч о насељима, на обалама Охридског језера Нушић издваја Охрид, као највећу, те Стругу и Подградец, као нешто мање вароши, а затим и мноштво села која су углавном удаљена од обале језерске и налазе се расута по равницама и подножјима околних планинских масива.

Са колико озбиљности је Нушић обједињавао путописне импресије и запажања са студиозним проучавањем земље, воде, људи и привреде охридског поднебља, најбоље показује четврто поглавље књиге, у којем се позабавио „Привредом језера”. Пошто је са много умјешности описао начин грађења и сам необични облик чамаца или „каика”, а затим предочио и вјештину крмарења и управљања, при чему сем мушких и жене, а нарочито дјевојке из села Трпејце, возе чамце, Нушић је издвојио седамнаест знатнијих врста охридских риба и назначио њихов квалитет и тржишну цијену. Нарочито је издвојио три врсте: летницу, врсту укусне и скупе пастрмке, јегуљу, која се највише лови у јесен у Дриму, те кресницу, врсту укусне пастрмке која се лови у Дриму код Струге. Описао је обичаје и вјеровања охридских риболоваца и возара, који су „здрави и крепки, ванредно развијених мишића и истрајни” (26), тако да су кадри да возе и по шест сати без одмора. Обично су сујевјерни и пуни предрасуда: кад пођу у лов не воле да сретну жену, не воле да се праштају, нити да им ко пожели добар улов, никад не кажу истину колико су риба ухватили, знају доста прича али се уздржавају да их казују, вјерују да је грехота убити лабеда (лабуда) и слично. Нушић са жалошћу констатује да привредна моћ Охридског језера опада и, мада је вода пребогата квалитетном рибом, мјештани често наглашавају да би вољели да умјесто језера имају красне њиве и ливаде, па да обрађују земљу. Разлог томе су прескупе аренде и закупи језерског простора за изловљавање рибе.

Када је ријеч о опису насеља на језеру, Нушић највише пажње посвећује Охриду. У четири поглавља („Охрид”, „Старине и споменици у Охриду”, „Лихнидос и стари Охрид”, „Нови Охрид”) приказани су раскошна љепота, положај и архитектура, историја и становништво овог највећег града на обалама Охридског језера. Нушић наглашава како се зависно од тога са које стране му долазимо, изглед Охрида може посматрати на различите начине. Ако му прилазимо чамцем или лађом са језера, препознајемо у њему обиљежја типичне средњевјековне приморске вароши са високим и збијеним кућама, уским улицама, са пространом обалом. Посматран са те стране, Охрид се Нушићу учинио најљепшим, поготову у сутон када се мјештани навезу чамцима на језеро и тихо се отисну на дубину, те кад им гарнетиста (кларинетиста) свира неке зано-

сне мелодије: „Ветар ноћник заношљиво љуљка барку; гарнетиста извија бескрајне, фантастичке, источњачке мелодије; месец игра по језеру са валима; весло се не миче, једва кој пут само забоду у воду да одржи правац чамца па се брзо диже из воде и са њега сипа читава кишица капљица” (39). Прилазећи Охриду са сјевера, указује нам се у даљини као стари замак са својим широким предграђем.

Изглед Охрида условљен је и његовим положајем на кречњачком рту, смјештеном на језерској обали, као и чињеницом да је саграђен на раскршћу старог пута *Via Egnatia*. Историја града је богата и бурна, помиње се још у трећем вијеку под именом *Lihnidos*, као престоница Дигаританаца. Са доласком Словена ишчезава име *Lihnidos* и преображава се у данашњи Охрид. Нушић прати многобројна етимолошка објашњења (грчка, руска, њемачка), како би разјаснио ту језичку трансформацију. У Охриду су ученици Тирила и Методија, Климент и Наум, наставили мисију ширења хришћанства. У њему је од краја X вијека била престоница Самуилове државе и патријаршијско мјесто, а потом све до XIII вијека средиште Охридске архиепископије. За владавине цара Душана Силног, господар Охрида и Охридске области био је севастократор Бранко Младеновић, родоначелник породице Бранковића и слично.

Нушић прецизно описује и охридске махале (Варош, Воска, Кошиште, Месокастро), називе улица, износи статистичке податке о броју кућа и становника, представља трговачку чаршију и многобројне занате, међу којима су ћурчијски и кожухарски најразвијенији, диве се једном старом платану на крају чаршије у чијем стаблу је било сачињено неколико малих радњи, а затим детаљно описује знамените цркве и манастире, од велике Св. Софије, која је са доласком Турака претворена у џамију, до цркве Св. Богородице (Св. Климента). Најживописнији је положај имала црква Св. Јован Канео, која је саграђена на једној језерској хриди. Нушић указује и на охридска шеталишта: Студенчиште, на истоку, гдје се налазе богати виногради, те Трсију, као главни охридски кеј сачињен испод беговских кућа. Најљепши положај у Охриду, на високој литици изнад језера, има зграда Ућумата или Сараја, у којој су некада били двори Саби-хануме, прве жене знаменитог турског господара Охрида, Целадин-бега.

Обилазећи старине и споменике у Охриду, Нушић се попут историчара и палеографа нарочито усмјерава на истраживање натписа. При томе, путем преписке тражи савјете и стручну помоћ од многобројних зналаца наведених дисциплина. Као карактеристичан примјер наводимо његову сарадњу са Љубомиром Ковачевићем око разјашњења натписа из цркве Св. Климента, захваљујући којем се дошло до сазнања да се велики жупан Гропа, за вријеме чије владе над Охридом је саграђен овај манастир, звао Андрејаш.

Путовање источном обалом Охридског језера Нушић је одабрао због упознавања два драгоцјена манастира, Св. Заума и Св. Наума. Успут описује хришћанско село Трпејци (Трпезица или Трапезица, како га многи пишу и називају), смјештено у једном затону подно брдашца Градишта, са предивном пјесковитом обалом. Посебност овога села је што

се њихове жене и дјевојке, подједнако као и мушкарци баве риболовом, те веслају и управљају чамцима кад превозе робу на пазаре у Охрид, Стругу и Подградец. Нушић наглашава да су ваљда зато тако снажне и лијепо развијене.

Манастир Св. Заум код Нушића изазива непријатан утисак јер је био потпуно зарастао у трње и коров, тако да се, иако лежи на свега пет метара од обале, из даљине једва могао примјетити. Кад су ушли у влажну и мемљиву цркву из кубета је прхнуло много слијепих мишева. Нушићев истраживачки труд и радозналост на крају су уродили плодом, јер је поред различитих легенди о овом здању изнад врата пронашао и почађавели ктиторски запис из којег је, уз каснију нужну стручну помоћ Љубе Ковачевића, успио да сазна име ктитора, ћесара Гргура Голубића, да је манастир подигнут за владавине Стефана Уроша 1361. године, као и то да је био посвећен Пресветој Богородици Захумској.

Манастиру Св. Наум посвећено је цијело десето поглавље путописа. Нушић је био одушевљен изгледом и положајем манастира, а нарочит утисак оставио је на њега предиван поглед на језеро из одаје коју су му одредили за боравак и спавање. Зато одмах на почетку напомиње да је најприсније своје осјећаје и утиске унио у посебну биљежницу коју чува само за себе и будућа присјећања на ове величанствене тренутке. „Не само народ, већ и сви путници, који су видели и најлепше стране света, пролазећи крај овога места, остајали су дуго задивљени лепотом његовом” (104). Манастир Св. Наум је живи свједок словенске историје Охридског језера; зато се Нушић претходно добро припремио за ту посјету и опскрбио историјским приручницима. У народу постоји вјеровање да Св. Наум исцјељује, тако да се на његовом гробу скупља многи народ и смјењују болесни и невољни. Нушић на једном мјесту исправља путописца Хана, који је написао да више гроба Св. Наума постоји једна стијена из које капље свето миро, те наглашава да то у овом манастиру не постоји, а да према његовим сазнањима мироточива стијена постоји у Москопољу, у Подрому, али овдје не.

Око своје највеће охридске светиње народ је искитио и многе легенде. Нушић издваја причу која казује да је манастир саграђен на мјесту некадашњих царских двора (што је свакако у вези са љепотом положаја манастирског), пошто је то мјесто светитељ добио за награду након изљечења царске кћери. Много је љепша друга прича која говори о зидању манастира. Према народном предању, двојица светитеља, Св. Наум и Св. Климент, започели су истовремено на различитим странама језера да зидају богомоље, а мајстори су преко једног затегнутог ужета додавали потребан алат. Пошто су црне врране пале на уже и затресле га, мајстори са Св. Климента према претходном договору обуставе радове и тако овај манастир остане недовршен, а мајстори на Св. Науму заврше градњу. Стога у народу и постоји вјеровање да је Турцима било лако да касније потурче недовршену цркву Св. Климента.

Са сличним одушевљењем, у једанаестом поглављу књиге, Нушић описује и Преспанско језеро, пошто се испео на врхове Галичице која раздваја Охрид и Преспу. Тада му се учинило да је угледао „тајну лепоте природе која се не показује свима смртнима” (115). Нарочито је био

импресиониран сазнањем да се воде пет великих језера: Малић, Трново, Преспа, Охридско и Скадарско, међусобно мијешају, те да на крају преко ријеке Бојана одлазе у Јадранско море. Са нарочитом страшћу Нушић је трагао за старим византијским градом Преспа, чувеном у војном округу, Македонији, а потом и престоницом Самуиловом из X вијека. Било је у томе и поетског заноса да пронађе мјесто гдје је убијен краљ Владимир, легендарни јунак старог доба и многих драмских дјела новог времена. При томе, Нушић аргументовано полемиче и побија Срећковићеве претпоставке да је можда Ресан изникао на мјесту некадашње старе Преспе.

На југозападној обали Охридског језера, Нушић по љепоти издваја манастир Калиште, чије темеље заплускују језерски таласи, а леђима је ослоњен на једну камениту литицу високу 15 до 20 метара, као и варош Струга, настањену на мјесту гдје ријека Црни Дрим истиче из Скадарског језера, на објема обалама његовим. Стругу карактерише подијељеност народа (на десној обали живе Арнаути, а на лијевој хришћани), а привредно је одржава снажна трговина, јер се налази на укрштају значајних друмова, као и велик улов јегуље на мјесту гдје Дрим истиче из језера. У струшкој равници и Дримколу, Нушић именује многа села, међу којима се као каква мала варошица издвајају Вефчани, настањени искључиво хришћанима, а укратко помиње и село Требениште, за које су неки писци изнијели вјеровање да је можда ту био саграђен некадашњи Таурисијон Јустинијанов.

У петнаестом поглављу књиге Нушић се огледа и као етнограф, тако да са великом пажњом описује живот и обичаје, ношњу и менталитет народа настањеног на обалама Охридског језера. Главну масу становништва на западној обали до Струге чине Арбанаси, а на источној обали су настањени готово искључиво хришћани. Нушић указује на постојање извјесне разлике у менталитету хришћана који живе на западној обали, помијешани са Арбанасима, од оних који живе на источној обали језера. Та се разлика осјећа и у начину живота, у одијевању, у духу и карактеру: „Они на западној обали јуначнији су, бистрији, ведрији и некако радије би се прихватили пушке но рала; ови на источној обали и охридској равни равнодушнији су, раденији, али и конзервативнији. Док ови од Арнаута трпе, дотле они тамо другују с њима; док се ови туже, они се тамо свете” (160—161).

Нушић афирмативно говори о народу обију вјера на Охридском језеру, наглашава да је лијеп, разборит и озбиљан. По физичкој љепоти и правилности типа нарочито се издвајају Стружанке: „Тамо су женске високе, смеђе па и црномањасте, лица мало дуга, врло правилних црта и богате косе” (158), тако да је о томе остала по чувењу позната узречица „Како Струга нема друга”. Са пажњом описује народно одијело и поткрепљује то многобројним фотографијама, указује на сличности и разлике у обичајима, издваја најраспрострањеније породичне славе, које овдје називају *служба* или *свешти*, описује изглед и уређеност кућа за становање, набраја сачуване многољудне породичне задруге. Најомиљенији јунак народне традиције је Марко Краљевић, о којем се и прича и пјева на свим охридским странама. Популарне су пјесме „Шетал Марко из

гора зелена” или „Шетат ми Марко из турски двороји”. Приче казују како је Марко пио вино на Габовској планини изнад Струге, на Белици има биљег докле је скочио, а испод Струге се налази Марков прстен од камена. Нушић се не упушта у детаљнију расправу о језику, али као илу-страцију цитира дијелове из познатих Новаковићевих дијалектолошких описа охридског поднебља, који јасно упућују на чињеницу да се ради о говорима српског језика.

Путописац са жаљењем наглашава да су некадашњи међувјерски односи били знатно бољи, те да су се у новије доба погоршали на штету хришћана. У прошлости је било забиљежених појава женидби, због чега су се поједина хришћанска села и поарбанасила. Нушићу су причали Дримколци да су се до прије кратког времена жене обију вјера добро односиле, те да су Арнаутке редовно излазиле у коло о свим већим хришћанским празницима. У новије доба се то изгубило и само се једанпут у години, уочи Ђурђевдана, заједно „састају у зору те пјевајући иду у биље а пред растанак одиграју коло” (163).

Шеснаесто поглавље путописа, под насловом „Прича о Целадин-бегу и Ташули”, умјетнички је значајно као показатељ укључивања легендарног и усменог причања у путописни дискурс, али и као примјер преобликовања документарно-умјетничког у фикционални приповиједни текст. Приликом првог Нушићевог доласка у Охрид, у октобру 1891. године, несрећна јунакиња Ташула била је још жива, али је тада није затекао код куће, а када је у августу 1892. поново дошао у Охрид, Ташула је већ била умрла. Народно памћење о Ташули и њеној трагичној судбини било је веома живо, тако да је изазов за писца био да причу из непосредне стварности укључи не само у путописну књигу, него и да од тог материјала касније сачини оригиналну приповијетку. Упоредивањем *Ташуле — приче из прошлости* са путописном „Причом о Целадин-бегу и Ташули”, могуће је указати и на специфичности фабуле и сижеа, у значењу које су овим појмовима дали руски формалисти. Ако пођемо од претпоставке да у фабули доминирају, те да су за њу нарочито значајни везани мотиви, јер се не могу изоставити без последице по испрличани догађај, а да за сиже могу бити значајни и слободни мотиви (одступања, дигресије, описи, опсервације), видјећемо да оба текста имају исте везане (динамичке) мотиве, а да разлике настају у коришћењу слободних (статичких) мотива. У путописној „Причи о Целадин-бегу и Ташули”, у којој је изложена фабула о трагичној судбини хришћанке Ташуле која је као робиња родила сина турскоме силнику, а потом извршила чедоморство како би спријечила да дијете буде одвојено од ње и преведено у исламску вјеру, доминирају хронолошки испрличани динамички мотиви, а статичких мотива готово да и нема. У приповиједи *Ташула* присутни су готово исти динамички мотиви, композиционо друкчије организовани и са нарушавањем хронолошког излагања, а статички мотиви су многобројни и доприносе успоравању нарације. У фикционалној творевини умјетнички поступак је обогаћен дијалогским облицима, а приповједач заузима ауториталну позицију свезнајућег приповиједача и тек на крају, у епилошком дијелу, драматизује своју објективну перспективу.

У „Причи о Целадин-бегу и Ташули” путописац се јавља као преносилац и коментатор усменог предања. Епизоди су идентични у оба текста.

Тихомир Ђорђевић је књигу *Крај обала Охридског језера* одмах по изласку из штампе оцијенио као путопис од велике вриједности, тако да се Нушић њоме српској књижевој и научној публици на најбољи начин представио и као путописац. У вријеме кад се готово сви знатнији писци српског реализма огледају и у путопису, а кад још увијек неприкосновену славу у овом жанру држи романтичарски бард Љуба Ненадовић, Нушићева појава је била драгоцјена, подједнако због озбиљности и систематичности с којом је приступио изради књиге, колико и због књижевног талента и надахнућа захваљујући којима је био у стању да на књижеван начин представи поднебља по којима је путовао.

У конзулским временима, између 1891. и 1895. године, Нушић је написао још двије књиге путописног карактера: *Косово — опис земље и народа I—II* (1902—1903) и *С Косова на сиње море* (1902), које показују његову умност и систематичност, те способност да занимљиво исприча прошлост и садашњост простора на којима је као дипломата службовао. Књига о Косову написана је објективно и без литерарних импресија, као антропо-географска и етнолошка монографија, књига *С Косова на сиње море* више је путопис, а мање документарна студија, тако да је сва заснована на личним осјећајима и путничким доживљајима и опсервацијама. Књига *Крај обала Охридског језера* дјелотворна је синтеза једног и другог поступка.

Документарно-умјетничка раван: историјске, археолошке, етнографске, етнопсихолошке, фолклорне, географске и економске расправе и осврти — доприносе наглашеној едукативној димензији путописног текста и засноване су на знатном степену студиозности и објективности. Путописне слике, личне импресије и запажања, утичу на наглашену литерарност документарне грађе, тако да у њима превасходно упознајемо субјективну димензију и књижевни таленат ауторов. Вјешто спајање фактографског са легендарним и фикционалним омогућава нам да Нушићев путописни поступак мјестимично доживљавамо као неспутано приповиједање о простору и људима Охридског језера, које је и данас блиско и занимљиво за посвећену и радозналу књижевну публику.

Goran Maksimović

ITINERARY MACEDONIA BY SPIRA KALIK AND BRANISLAV NUŠIĆ

S u m m a r y

In this essay two Serbian itineraries about Macedonia have been analysed: Spira Kalik, *From Belgrade till Solun and Skoplje with Belgrade singing associations* (1894) and Branislav Nušić, *Besides Ohrid lake* (1894). The essay pointed at particularity of itinerary ways, on monologues lyric digrees and meditation, national beauty and structures, on itinerary opservations about people, towns and cities, on historical reminiscences, story about places, on document studies about populations, which are seeing by pictures of national beauty and famous buildings.

АНДРИЋЕВИ КЊИЖЕВНОКРИТИЧКИ СУДОВИ О ФРАНЦУСКИМ ПИСЦИМА

Јелена Новаковић

САЖЕТАК: У раду се разматрају Андрићеви ставови о француским писцима с намером да се осветле његове релације према француској књижевности и значај појединих дела и аутора за Андрићево стваралаштво. Истовремено се дијалози међу писцима посматрају као повезивање сродних духова из различитих простора и времена у унутрашњу, „праву домовину” духа и језика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: језик, француска књижевност, уметност, реалност, естетско, етичко, лично, опште, преписка, интервју, облик, стил.

Као што је познато, Андрић је доста читао француске писце и велик број њихових мисли записао је у бележницама, које се сада чувају у Архиву САНУ, али се њима углавном није посебно бавио у својим књижевнокритичким текстовима. Ако је своју списатељску пажњу и посветио делима неких француских аутора, као што је исповедна проза неименованог младог париског сликара под насловом *Писма једног војника*, коју приказује 1918. у „Књижевном југу”,¹ поредећи је са антиратним романом *Огањ* Анрија Барбиса, задојеног идејама руске револуције, или роман *Ошвори очи* Анрија Бордоа, писца католичко-конзервативне оријентације, који приказује исте године и у истом часопису,² у питању су мање значајни писци којима се Андрић иначе није нарочито бавио. Овде ваља поменути и необјављени приказ збирке бележака, запажања, максима и рефлексија Виктора Игоа које је Анри Гијмен прикупио и објавио 1951. под насловом *Камење (стихови и проза)*,³ приказ чији се дактилографисани текст чува у Архиву САНУ. Ту је реч о великом и славном француском писцу, али је он представљен својим непознатим и не-

¹ *Књижевни југ*, књ. I, св. 12, 1918, стр. 467—468.

² *Књижевни југ*, књ. II, св. 3, 1918, стр. 108—109.

³ Victor Hugo, *Pierres (Vers et Prose)*. Textes rassemblés et présentés par Henri Guillemin, Genève, Editions du milieu du monde, 1951. Вид.: Јелена Новаковић, *Victor Hugo dans les cahiers de notes d'Ivo Andrić*, Филолошки преглед, XXIX, 2002/2, стр. 47—56.

сумњиво мање значајним делом у којем Андрић открива израз велике виталности и самоуверености.

Своје судове о великим француским писцима Андрић је изрекао пре свега у разговорима и интервјуима, изражавајући дивљење према неким од њих, као што су Стендал, Балзак, Монтерлан, Маргерит Јурсенар или Сартр: „Од европских романа, [...] за примат би могле да конкуришу Стендалове књиге. Иако је овај француски писац написао мало, са уметничке тачке гледишта — то је од огромне вредности.”⁴ „Видите — Балзак, како је то велики писац, огроман. Желео је увек да пише о војводама и војвоткињама и то му је био сан, а писао је о обичном животу Француске и свакидашњици, и писао је то најбоље могуће... Тај Балзак, па Толстој, то је велико...”⁵ „Од савремених романа усудио бих се да на истакнуто место ставим *Хадријанове мемоаре*, иако ова књига није к нама дошла с париске пијаце.”⁶ „А Сартр, колико је тај истина казао! Велики је то дух, молим вас”,⁷ каже Андрић у једном разговору, док у свесци означеној као *Зелена П*⁸ бележи мисао Ибера Жијена да је Сартр „човек који тражи спасење” и да је то „очигледно”, уз коментар у загради да је „спас за њега, па и за све људе ... у коегзистенцији, у миру”.⁹ Можда највеће дивљење он испољава према Монтерлану, за којег каже да је „велики писац, можда највећи француски писац двадесетог века”, да, „од Волтера наовамо, нико тако лепо није писао на француском језику као Монтерлан”, који ће стога младим писцима „увек бити угодно друштво”. „Ја мислим да је најјача црта Монтерлановог стила — једноставност. А то се, признаћете, веома тешко постиже”.¹⁰

Своје судове о француским писцима, како оним славним, тако и онима који су мање познати или чак готово сасвим непознати, Андрић је забележио и у својим свескама, уз наводе њихових мисли и одломака из њихових дела, а на њих се позивао и у својим есејима у које је уносио понеки лични осврт на њихову личност и њихово стваралаштво, или понеку њихову мисао да би са њом упоредио мисао неког српског писца или неки сопствени став. Ти судови укључују се у читав један интертекстуални сплет кроз који се оцртавају Андрићева књижевнокритичка начела иако их он није експлицитно формулисао: одвајање естетичког од етичког, уметности од стварности, стављање у први план личног односа, али са циљем да се открије универзално, успостављање вредносних критеријума како на нивоу предмета, тако и на нивоу књижевног поступка, компаративни приступ као израз тежње ка универзалности. Андрићев однос према француској књижевности, који је већ био пред-

⁴ Љубо Јандрић, *Са Ивом Андрићем*, Сарајево, Веселин Маслеша, 1982, стр. 313.

⁵ Иво Андрић, *Писац говори својим делом* (Приредио Радован Вучковић), Београд, БИГЗ — СКЗ, 1994, стр. 144—145.

⁶ *Са Ивом Андрићем*, стр. 314.

⁷ *Писац говори својим делом*, стр. 145.

⁸ У Архиву САНУ заведено под сигнатуром ИА 416.

⁹ Hubert Juin, *Les Nouvelles Littéraires*, 20. 10. 1969.

¹⁰ Љ. Јандрић, *Са Ивом Андрићем*, стр. 250—251.

мет нашег испитивања,¹¹ овог пута разматраћемо управо у светлу тих начела, усредсређујући се на оне његове аспекте којима до сада нисмо посветили пуну пажњу.

Мисао о квалитативној разлици између уметности и реалности, између романескног лика и личности из стварности, Андрић изражава у више наврата, између осталог често на посредан начин, цитирајући у *Шареној књизи*¹² одломак из предговора за роман *Адолф* преромантичара Бенжамена Констана који напомиње да ни један лик у поменутом роману нема никакве везе са особама које он познаје:

Та поама да у делима маште препознајемо људе које срећемо у друштву за та дела је права несрећа. Она их квари, усмерава у погрешном правцу, чини незанимљивим и бескорисним. Тражити у роману алузије значи природи претпоставити гњаважу, а посматрање људског срца замени-ти оговарењем.¹³

У загради Андрић упућује на цео тај предговор у вези са овом темом. У том предговору, наиме, Бенжамен Констан истиче да његов роман, у којем су критичари видели психолошку анализу његовог сопственог доживљаја, љубавног искуства са госпођом де Стал, превазилази приватно и лично да би остварио један „кориснији” и „узвишенији циљ”,¹⁴ односно да има једно много општије значење: он приказује патњу и бол које људи због своје слабости и нехотице једни другима наносе. А то су и доминантне теме многих Андрићевих приповедака и романа. Аутобиографски извор повлачи се да би у први план дошла порука која има универзалну вредност. „Свето је биће које пати зато што воли”,¹⁵ читамо даље у поменутом предговору, а Андрић и ту мисао записује у своју свеску.

Одвајање естетичког и етичког преноси се и на однос између стваралачке и људске личности писца, као што показује и запис у *Зеленој књизи*¹⁶ о Лују Гијуу, једном од француских писаца који у својим делима изражавају свест о бесмислености човековог постојања, а у којем Андрић открива супротност између ствараоца и човека:

Луј Гију. Човек који је створио велико уметничко дело, али који је целом својом појавом и својим начином мишљења и говора у друштву далеко испод тога дела. Он то зна и стално се труди да бар донекле достигне ту висину. То му даје извесну усињеност и неприродност у говору, држању и изгледу. То оставља мучан утисак на људе који добро запажају. Због тога и

¹¹ Вид.: Јелена Новаковић, *Иво Андрић и француска књижевност*, Београд, Филолошки факултет — Народна књига, 2001. и *Француски писци у Андрићевим есејима*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 30/2, 2002, стр. 431—442.

¹² ИА 405.

¹³ Benjamin Constant, *Journal intime précédé du Cahier rouge et d'Adolphe*, Monaco, Ed. du Rocher, 1945, стр. 60. Тим издањем се служио и Андрић. Вид.: Иво Андрић, *Свеске*, Београд, Удружени издавачи, 1982, стр. 126.

¹⁴ *Истио*.

¹⁵ В. Constant, *нав. дело*, стр. 61.

¹⁶ ИА 406.

пије више него што треба, али ни у пићу не може да заборави трагичну разлику и не напушта свој болни напор да је избрише или бар смањи на најмању меру.

Ово запажање добија прави смисао када га посматрамо у контексту Андрићевог схватања, израженог у *Знаковима ѿред ѿуша*, да у сваком ствараоцу постоји једна „лична и стваралачка” страна и страна која припада „општој и културној активности заједнице” у којој он живи и ради¹⁷ и да у вредновању књижевног дела не треба полазити од писца, него од дела: стварни догађаји који су имали подстицајно дејство у пишчевом стваралачком подухвату налазе се „у нарочитом односу према делу” и тај је однос „у сваком поједином случају друкчији и тражи други поступак при изучавању дела”, па стога „просто гомилање биографског материјала не може само по себи ништа да објасни а може да створи забуну и доведе до погрешних закључака”.¹⁸ То нас упућује на мисао да је дело „производ другог ја, а не оног које испољавамо у својим навикама, у друштву, у својим пороцима”,¹⁹ коју је Пруст супротставио Сент-Беговој биографској књижевнокритичкој методи, а на књижевни начин ју је изразио и у свом великом роману *У итрагању за иззубљеним временом* чији су неки јунаци уметници који се у приватном и друштвеном животу појављују као сасвим безначајни и незанимљиви, чак непријатни људи, а стварају вредна уметничка дела. Ту мисао Андрић открива и у Дидроовим *Писмима Софији Волан* из којих преписује следећи одломак:

Ако треба да бирам између Расина лошег супруга, лошег оца, лажног пријатеља и узвишеног песника, и Расина доброг оца, доброг супруга, доброг пријатеља и досадног честитог човека, опредељујем се за првог. Шта је остало од лошег Расина? Ништа. А од Расина генијалног човека? Вечна слава.²⁰

Свест о одвојености стваралачке и приватне личности, етичког и естетичког, на коју се надовезује и лична одбојност према аутобиографским исказима, одређује Андрићеве судове о низу француских аутора. Један од њих је и Андре Жид, у којем он, како показују записи у *Зеленој књизи*, налази низ моралних недостатака, али цени стилске вредности његовог дела. Улазећи у Жидов дневник²¹ „с нелагодним осећањем и хладним љубопитством, као у страну, хладну кућу” у којој га „очекују оштре, неодрживе лепоте и многе непријатности”, због ауторове отворености и склоности да разоткрива не само своју приватну личност него и личност својих пријатеља (како показује објављивање његове преписке са Рожеом Мартеном ди Гаром, на које Андрић подсећа у разговору са

¹⁷ Иво Андрић, *Знакови ѿред ѿуша*, Удружени издавачи, 1984, стр. 317.

¹⁸ Писац *говори својим делом*, стр. 186.

¹⁹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, стр. 157.

²⁰ Denis Diderot, *Lettres à sophie Volland*, II, Paris, Gallimard, NRF, 1930, стр. 104. Забележено у: *Исјиси, зајиси и белешке, грађа* (ИА 445).

²¹ У питању је следеће издање Жидовог дневника: André Gide, *Journal, 1942—1949*, Paris, Gallimard, 1950.

Љубом Јандрићем²²), као и због његове склоности да „мења поставу”, односно своја уверења, Андрић уочава „сву политичку” и „сву моралну слабост и беду овог човека”, као и његово „потпуно неинтересовање за историју”, чак извесну „одвратност према њој”, која га „чуди”. Али се с друге стране диви његовој аутентичности у приказивању свог бића и мајсторству његовог стилског израза, илуструјући своју мисао примерима које исто тако уноси у своју свеску,²³ да би на крају дао предност естетичком начелу и свој запис завршио речима: „Кад се саберем и уздигнем до праведног суда, ја видим колико грешим кад се са оштрином суђења задржавам на оном што је површно и испразно у његовим записима, а губим из вида оно од чега имам не само ја толико подстицаја и користи”.

Противречност између људских слабости и уметничке величине Андрић уочава и код Мориса Бареса, чије дневничке записе, објављене под насловом *Моје свеске (Mes cahiers)*, коментарише у *Плавој књижи*.²⁴ Скептику као што је Андрић неприхватљива је Баресова националистичка искључивост, али и његов естетицизам, па га он стога оштро критикује налазећи кривца за то у његовој охолости и сујети које су га још у младости усмериле у погрешном правцу: „Његова велика охолост и његова ситна сујета, његов естетизам, завели су га. На самом почетку његовог животног пута они су ставили пред њега лажан путоказ, који води уназад, а он је био са својом храброшћу и истинољубивишћу кренуо одлучно и слепо тим путем”, пише Андрић и закључује: „За њега би се могло рећи оно што је он написао за В. Хуга. 'Какав велики писац! Додаћу да је то поуздан мислилац, мислилац на кога се човек може ослонити; само треба мислити супротно' ”.²⁵ Ни о једном другом француском писцу чије је мисли уносио у своје бележнице, сем можда Леону Блоа о којем је хтео да напише и оглед,²⁶ Андрић није забележио толико коментара као о Баресу, и ни једног другог није тако оштро критиковао. Али се у исто време дивео истанчаности неких Баресових запажања и у његовом делу налазио заносне и поетичне одломке, као што показује и следећи запис: „Безгранична, бездушна охолост и црна безизгледност, то су два поља целокупног осећајног и мисаоног света овог човека. Између тих полова наилазимо на мале, дивне оазе поезије”.

Те „оазе поезије” Андрић открива и у дневничким записима швајцарског писца француског говорног подручја Анрија Фредерика Амјела, у којима се интроспекција преплиће са филозофским разматрањима. У *Зеленој II*, он записује:

²² Са *Ивом Андрићем*, стр. 249.

²³ „стр. 191. добра слика унутрашњости човека као што је Жид, као и стр. 204”. „Certains matins sont si glorieusement purs, que l'on ne sait qu'en faire.” (Gide, *Journal 1942—1949*, 40); „Les plaisirs sont venus se poser sur moi comme les oiseaux de passage” (Gide, 47).

²⁴ ИА 410.

²⁵ *Mes cahiers*, VI 217.

²⁶ За Андрићев однос према Леону Блоа видети: *Иво Андрић и француска књижевност*, стр. 96—120.

У овој тешкој прози и немогућој философији одједном наилазим на невероватно фино и ретко поређење. После кишне и олујне ноћи писац шета морском обалом у Холандији:

„Негде сам видео површину од ситног песка, намрешкану од воде као ружичасто непце у мачијим устима, или као небо под облачићима. Све се понавља својом сличношћу, и сваки кутак на Земљи изнова гради у сведеном и појединачном облику све појаве на планети.”

А свој запис завршава коментаром: „Ипак, све треба читати!”.

Вредносни критеријуми којима се Андрић руководи у својим судовима успостављају се с једне стране на нивоу књижевног поступка и стилске усавршености, у складу са Волтеровом мишљу да „само стил чувва дела”, коју наводи у *Зеленој књизи*, као и са Стендаловим настојањем да постигне „разуман стил, који разумно описује чак и највеће настраниности страсти”,²⁷ како бележи у *Црној књизи*.²⁸ Оно што чини оригиналност једног писца мање је тематика, а више стил који се изједначава са мишљу. Стил не чини само писца, него и историчара чије дело Андрић посматра пре свега са књижевног становишта. Како сам изјављује, у историји га мање занимају „бројне и сувопарне чињенице”²⁹ које не играју важну улогу у пишевом животу, а више неке општељудске истине на које оне указују, нарочито ако су изражене добрим стилем. Захваљујући добром стилу, неки историчари превазилазе свој научнички статус и постају уметници, попут Плутарха, којег још Монтењ хвали што мање износи податке и чињенице, а више указује на њихов дубљи смисао.³⁰ На посредан начин хвали га и Андрић када у *Зелену књижу* препишује одломак из СХI писма француског памфлетисте и преводиоца грчких писаца с краја XIX и почетка XX века Пол-Луја Курјеа, који у Плутарховом делу налази пре свега књижевне одлике:

Исправљам једног Плутарха који се штампа у Паризу. То је забаван историчар, и недовољно познат онима који га не читају на његовом језику; сва његова заслуга је у стилу. Он се изругује чињеницама, и узима само оно што му се допада, настојећи само да буде вешт писац. Он би написао да је Помпеј добио битку код Фарсале ако би то помогло да како тако заокружи своју реченицу. У праву је. Све те глупости које се називају историјом могу нешто вредети само ако су допадљиво украшене.³¹

С друге стране, Андрићева мерила књижевне вредности успостављају се и на нивоу самог предмета, односно идеје коју дело изражава кроз приказе човека и егзистенцијалних и психолошких проблема са којима се он непрекидно суочава. Стил или „облик” за Андрића је неразлучиво повезан са „садржајем” и представља „само видљив или, ако хоћете, чујан део наше мисли или нашег осећања”.³² Он се позива на

²⁷ Henri Martineau, *L'oeuvre de Stendhal*, стр. 470.

²⁸ ИА 403.

²⁹ Вид.: Писац говори својим делом, стр. 233.

³⁰ Вид.: Мишел де Монтењ, *Огледи*, стр. 63.

³¹ Paul-Louis Courier, *Lettres et pamphlets*, Paris 1882.

³² *Нешто о стилу и језику*, Историја и легенда, Удружени издавачи, 1976, стр. 39.

Стендала, који изјављује да више воли „истину која је приказана лошим стилем него блиставу реченицу која у ствари води дух ка лажној представи”,³³ а ту „истину” налази и у роману Анрија Бордоа *Ошвори очи*, чији се превод појавио у Загребу 1918, роману који нема много ни оригиналности, ни естетске вредности, али га је ваљало представити публици „ради његова гледања на свет, друштво и друштвено уређење”. Он се, по Андрићевом мишљењу, одликује „једноставном лепотом”, али и „ненаметљивом и доследном чистоћом и висином мисли које га воде”,³⁴ а чињеница да је доживео 136 издања говори о „душевној оријентацији” Француске у време када декаденција с краја века све више уступа место величању породице и брака као темеља државе. Али, то је ипак роман са тезом, што му одузима природност: „Као код свих романа са одређеном тенденцијом осећа се и овде извесна исконструисаност и намештеност лица и догађаја; писац не морализира речима, али морализира ређањем догађаја и расплетом радње”, каже Андрић.³⁵ За њега је најубедљивији лик мајке главног јунака која је и носилац ауторових идеја о значају моралних начела и подвига, а његов закључак је да је била „свакако врло срећна мисао да се ово отмено и светло дело преведе и у нас”.³⁶ У истом духу је и Андрићева оцена ратног романа *Огањ* Анрија Барбиса, који је 1917. добио Гонкурову награду. Тај роман, у којем писац приказује стравично, кошмарно искуство ровског рата у којем је као добровољац учествовао, Андрић оцењује као „одличан реалистички роман са видном (под крај одвећ гласном) социјалистичком и пацифистичком тенденцијом”,³⁷ налазећи у њему израз истог уверења као и у *Писмима једног војника* да је Први светски рат „први увет велике социјалне обнове и новог друштвеног поретка”.³⁸

Још више него социјална, Андрића интересује „лична компонента” једног дела, његов психолошки и егзистенцијални аспект. Главну вредност *Писама једног војника*, која „нису до врисак, молитва и исповед једне уметничке душе, која се савија, ломи и коначно пада под теретом живота и његова рата”,³⁹ он налази „у посве личну проживљавању, у оном надземаљском напору, којим једна душа настоји да се и прилагоди и отме неочекивано великим напорима и захтевима живота”,⁴⁰ откривајући у тим писмима и једну у исто време когнитивну и утешитељску функцију: она спадају у дела која нас „теше и крепе и расветљавају пут наш по ком се повијамо и ломимо као ’сламка међу вихорове’”.⁴¹

Његошева мисао на коју се Андрић позива упућује и на њему исто тако блиског Паскала, за којег је човек „трска, најслабија у природи”, али „трска која мисли”, која „зна да умире, и зна за надмоћ коју васио-

³³ Наводи: Henri Martineau, *Le Coeur de Stendhal*, стр. 372. Забележено у *Зеленој књизи*.

³⁴ Иво Андрић, *Историја и легијона* (допуњено издање), Београд 1981, стр. 166.

³⁵ *Исто*, стр. 168.

³⁶ *Исто*.

³⁷ *Историја и легијона*, стр. 185.

³⁸ *Исто*, стр. 187.

³⁹ *Исто*, стр. 185.

⁴⁰ *Исто*, стр. 188.

⁴¹ *Исто*, стр. 185.

на има над њим”. Та мисао налази свој одјек и у *Знаковима ѿред ѿуша*, где Андрић констатује да се човек, суочен са страшној несразмером „између несталности, крхкости и краткоће овог нашег личног живота, с једне стране, и свих наших осећања, схватања, планова, потхвата, жеља и потреба, с друге”, мучи, „крши и савија, мањи од црва и слабији од сламке, умире без болести и смрти, оборен и сатрвен самом чињеницом да је таква апсурдна несразмера могућна”.⁴² Војник, који је и уметник, сликар, успева, усред ратних разарања и крвопролића, „усред свих зала и невоља живота у рову”, да сачува своју психичку снагу и снагу своје вере „у коначну праведност и једно боље човечанство, ком се он, поред свега зла око себе, не престаје надати”,⁴³ да „одржи око себе своју атмосферу духа, која нема ништа заједничко с тим клањем и у којој он стално живи”, захваљујући својој уметничкој души, свом уметничком сензибилитету који ствара неку врсту унутрашњег уточишта: он себи дочарава мелодије Бетовена, Шумана и Хендла, слике Короа, Бројгела и Дирера, на које га подсећају предели из природе, излазак сунца, боја облака, лепота предела која му се за тренутак указала кроз пушкарницу рова, или филозофска и књижевна дела Спинозе, Верлена, Франса, Копеа,⁴⁴ уверен чак и на рубу смрти да ће љубав и лепота победити следе разорне силе, у духу мисли Ф. М. Достојевског да ће „лепота спасти свет”, коју је и сам Андрић изразио у својим приповеткама. То је „књига љубави и патње у којој је изнад свих страха, беда и порока нашег времена проговорила душа једног уметника оним сваком разумљивим и залуд ушутканим језиком душе и човечности”,⁴⁵ закључује он. Реч је о естетичком ставу према животу који имају и многи Андрићеви јунаци.

У својим размишљањима о делима других писаца Андрић се ослања на један компаративни приступ који одговара његовом схватању о универзалности и повезаности целокупне скњижевности, схватању да цело човечанство, „од првог блеска свести, кроз векове”, прича једну једину причу,⁴⁶ да „цела књижевност откад постоји пише једну исту књигу о човеку и његовом односу према свету и постојању, у хиљадама разних видова”.⁴⁷ Са те тачке гледишта, свако читање пружа могућност за различите „сусрете” са другим стваралачким индивидуалностима, како и сам указује коментаришући Баресове записе:

Са великим узбуђењем читам извесне ставове у Баресовим „Mes cahiers”. С времена на време деси се по један од оних драгоцених и чудних ’сусрета’ какве доживљавам понекад при читању (Леопарди, Вовнар, Сент-Бев). Задрхтим и помислим: кад бих му могао казати само једну реч! — али то је немогуће, данас и у вечност. И у тој немогућности видим сву трагику духа.⁴⁸

⁴² *Знакови ѿред ѿуша*, стр. 137.

⁴³ *Историја и легенда*, стр. 186.

⁴⁴ *Историја*, стр. 187.

⁴⁵ *Историја*, стр. 189.

⁴⁶ *Историја и легенда*, стр. 65—66.

⁴⁷ *Знакови ѿред ѿуша*, Удружени издавачи, 1984, стр. 249.

⁴⁸ *Бележница бр. 2* — ИА 401.

У Андрићевим свескама налазимо доста примера за такав однос према делима не само француских, него и других писаца. У једној Сент-Беговој песми он открива исту патњу коју је и сам изразио у приповеци „Мара Милосница”.⁴⁹ Читајући дневник Жила Ренара, он у *Плаву књиџу* бележи, као један од својих „сусрета”, исказ: „La gracieuse inquiétude de la tête d’un oiseau sur la branche”.⁵⁰ Читајући Игоове записе под насловом *Камење*, уочава израз „свечани глупак”,⁵¹ уз напомену да је то „сусрет”, јер и он сам има „’свечаног глупака’ у Јакову”. Овде се може поменути и „сусрет” са једним руским писцем, као што је Максим Горки. Читајући његов роман *Животи Киима Самгина*, Андрић преписује следеће поређење: „По улици су са непријатном журбом, која није особина бољег града, промицали, сударали се људи, њушили један другог, као мрави пипцима (брчићима), разилазили се”; а испод цитата додаје: „Види у ’Аникиним временима’ описаним пре двадесет година исто поређење са мравима”.⁵²

У ове „сусрете” између два ствараоца укључује се и трећи. Уносећи у *Плаву књиџу* сасвим баналну реченицу из Жидовог дневника: „Il ne fait pas plus de 8° dans ma chambre; or ma cervelle ne commence à fonctionner qu’au-dessus de 15°”,⁵³ која је привукла његову пажњу вероватно зато што је изражавала и његов сопствени доживљај, Андрић додаје: „Види код Стендала: ’L’absence de cheminée me tue’ или слично. Код других писаца. Его”. Читајући књигу Жерара де Нервала *Путовање на Исток*, он у њој уочава одломак у којем је приказано „како сиромаш млад човек у великом граду мора да гледа богатство и лепоту и да живи у беди и презиру”, а затим у загради додаје: „За Ујевића и све наше Балканце: ’уби ме сиротиња!’”.⁵⁴ Нервал упућује на Тина Ујевића, али и на оно што је и сам Андрић у детињству и раној младости спознао, сиромаштво које ствара несклад између реалности и сна и осећање „разбаштињености”. То осећање изражено је у Нерваловој песми „El Desdichado” из које Андрић преписује прву строфу, а уз њу додаје први стих XXXI сонета из Ујевићеве *Колацине*: „С раном у том срцу, тајну и дубоку...”,⁵⁵ наговештавајући уједно и „рану” у свом сопственом срцу која му, како читамо у *Ex Pontu*, „не да живјет ни умријет”.⁵⁶

Разматрање Андрићевих критичких судова о француским писцима показује да је његов однос према другим књижевницима детерминисан самим његовим животним и стваралачким искуством и својим сопственим књижевним начелима, која се оцртавају на нивоу интертекстуалних и метатекстуалних релација. У својим лектирама он проналази обележја сопственог стваралаштва, успостављајући неку врсту дијалога између

⁴⁹ И. Андрић, *Белешке за писца*, у: *Историја и легенда*, Удружени издавачи, 1976, стр. 57.

⁵⁰ Jules Renard, *Journal*, Paris, Gallimard, 1935, стр. 233.

⁵¹ „imbécil solennel” (Вид.: Victor Hugo, *Pierres*, стр. 148).

⁵² Оба поређења забележена су у *Црној књиџи* (ИА 403).

⁵³ A. Gide, *Journal*, 1942—1949, стр. 37.

⁵⁴ *Истиси, зайиси и белешке, грађа* (ИА 445).

⁵⁵ Тин Ујевић, *Пјесме*, I, Знање, Загреб 1963, стр. 131.

⁵⁶ Иво Андрић, *Ex Pontu*, *Немири, лирика*, Удружени издавачи, 1986, стр. 65.

свога *ја* и оног *друџоџ* чије се речи појављују као пројекција његовог сопственог бића. Тај дијалог се преноси и на општи књижевни план, постаје дијалог између француских и уопште страних и српских писаца јер Андрић приликом читања увек има у виду и сопствено стваралаштво и средину у којој живи и у прочитаним књигама уочава запажања која имају универзалну вредност. Кроз своје „сусрете” са другим ауторима он се укључује у онај непрекидни „збор духова” који, како читамо у његовом чланку о Његошу, траје „преко граница свих времена и мимо свих закона”,⁵⁷ повезујући сродне духове са различитих простора и из различитих временских раздобља и градећи неку врсту заједничке унутрашње, „праве домовине”, оне у којој, према Стендаловом запажању унетом у *Зелену књиџу*, „срећемо највише људи који су нам слични”. Та домовина за књижевника је језик, што је за Андрића и повод да у разговорима са Љубом Јандрићем повеже једног страног писца који не припада француској књижевности, Франца Кафку, и нашу Исидору Секулић. Тим исказом и завршавамо ово излагање:

Франц Кафка је указао на прави значај језика рекавши: 'Језик — то је звучна домовина'. А зна се да он није имао домовине и да своја чула није имао где 'озвучити', па је опет изванредно лепо писао. Можда одавде негде води порекло и она Исидорина мисао: 'Домовина добрих писаца је језик'.⁵⁸

Jelena Novaković

LES JUGEMENTS CRITIQUES D'IVO ANDRIĆ SUR LES ÉCRIVAINS FRANÇAIS

R é s u m é

Ivo Andrić connaissait très bien la littérature française qui occupe beaucoup de place dans ses cahiers de notes. Mais il n'a pas consacré un texte particulier à ses plus grands représentants. S'il a rédigé des compte rendus sur quelques livres français, comme *Lettres d'un soldat*, écrites par un jeune peintre parisien pendant la Première Guerre mondiale, *Ouvre tes yeux* d'Henry Bordeaux, écrivain qui défend les vertus bourgeoises et traditionnelles, le recueil de notes de Victor Hugo, publié en 1951 sous le titre de *Pierres (vers et prose)*, il s'agit d'auteurs ou d'ouvrages moins connus.

Andrić a exprimé surtout ses opinions sur les auteurs français dans ses conversations, en montrant une admiration profonde pour Stendhal, Balzac, Montherlant, Marguerite Yourcenar, Sartre. Il les a exprimées aussi dans ses commentaires sur leurs citations figurant dans ses cahiers de notes et dans ses essais, où il se réfère à eux pour faire un parallèle avec un écrivain serbe ou avec sa propre création littéraire. Ces jugements s'incorporent dans un réseau intertextuel à travers lequel se dessinent ses propres principes littéraires et critiques: la séparation de l'éthique et de l'esthétique, de la réalité et de l'art, l'établissement des critères de valeur au niveau du sujet aussi bien qu'au niveau du procédé littéraire, une méthode comparative qui exprime l'aspiration à l'universalité.

⁵⁷ Иво Андрић, *Умешник и његово дело*, Удружени издавачи, 1976, стр. 36.

⁵⁸ Љ. Јандрић, *Са Ивом Андрићем*, стр. 48—49.

En lisant les auteurs français, Ivo Andrić établit une sorte de dialogue entre son *moi* et l'*autre* dont le discours se présente comme sa propre projection, mais aussi un dialogue entre les écrivains français et les écrivains serbes, en ayant toujours en vue non seulement sa propre expérience créatrice, mais aussi le milieu culturel où il vit et en cherchant surtout ce qui a une valeur universelle. Par ses „rencontres” avec les auteurs français, il adhère à cette „communion ininterrompue d'esprits” dont il parle dans un de ses essais et qui se déroule „par-dessus les limites de tous les temps et au-delà de toutes les lois” pour opposer à la fugacité de l'existence humaine et à la discontinuité de la durée la continuité de la pensée et de la création littéraire et artistique.

РОМАН ПРИПОВЕДА О СЕБИ
(*Људи џоворе* Растка Петровића)

Предраг Пејровић

САЖЕТАК: Иако последња за његовог живота објављена, Расткова књига *Људи џоворе* (1931) заузима централно место у ауторовом књижевном опусу. У овом кратком авангардном роману релизују се неки од кључних Расткових поетичких ставова из прве половине двадесетих година, првенствено из есеја „Хелиотерапија афазисе” (1924) у којем је изложен концепт једног „малог романа” у којем би се испитале уметничке могућности онеобичавања језика, првенствено говорних фраза, и нове, деаутоматизоване перцепције стварности. С друге стране, овај кратки роман је поетичка и наративна спона са Петровићевим монументалним романом *Дан шестии*, писаним тридесетих година прошлог века и завршеним пред ауторову смрт у Америци. *Људи џоворе* настају у уметничком поступку двоструког жанровског кодирања, при чему се модификују постојеће наративне конвенције романа и путописа и у самом тексту аутопоетички преиспитују и легитимизују нове прозне технике. Необичан, замни или непојмовни језик који се конституише у завршном поглављу романа од изузетне је важности за разумевање авангардног и Растковог језичког и приповедачког експеримента.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: кратки роман, авангарда, жанр, поетика, приповедач, аутопетика, метанарација, есеј, путопис, језик

„Син сам Словена дивљих некада,
али сада путник.”

Растко Петровић, *Једрила* (1921)

„Код мене разговарати са неким ни-
је више ни начин саопштити нешто
већ потпуно испуњење живота.”

Растко Петровић, из писма
Марку Ристићу (1936)

Десет година након првог Растко Петровић објављује свој трећи кратки роман — *Људи џоворе* (1931), како ће се показати своју последњу за живота објављену књигу. За разлику од *Бурлеске џосјодина Перуна бо-*

џа ѓрома, која је после првобитног рецептивног шока пала у заборав оставши задуго својеврсни романескни апокриф у српској књижевности или, како је то духовито приметио Винавер — „јерес у свету добронамерних верника”,¹ потом романа *Са силама немерљивим*, објављиваног у наставцима на страницама Српског књижевног гласника током 1927. године, те коначно монументалног *Дана шестог*, са којим се наша књижевна јавност упознаје тек крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века, *Људи џоворе* постали су Петровићева најпознатија књига, незаобилазни део школске лектире, засењујући све што је пре и након ње написао. Готово једнодушно оцењена као „не само најједноставније него и најомиљеније штиво Растка Петровића, оно које се највише чита и помиње”,² ова књига је у критици често посматрана насупрот Растковим осталим романима, понајпре на плану њене књижевне вредности, а онда и у погледу стила, композиције и смисаоног склопа. Марко Ристић закључиће да су *Људи џоворе* „са чисто уметничког гледишта Растково најскладније, у извесном смислу најзавршеније дело”,³ док врсни познавалац српске авангарде пољски слависта Јан Вјежбицки истиче да је једино у књизи *Људи џоворе* Растко нашао срећно обликовно решење насупрот „стилској необузданости других дела” и избегао „уметнички неуспех” као у *Бурлески* и доцнијем роману *Дан шестии*.⁴ Коначно, Ђорђије Вуковић, аутор најпосвећенији проучавању Расткових романа, закључује да је Растко „после *Бурлеске* почео да одустаје од авангардних конвенција и експеримената у прози и све више се приклањао путопису и једноставнијим облицима приповедања.”⁵

Међутим, нити је роман *Људи џоворе* тако једноставан како на први поглед изгледа, што сам приповедач и сугерише у уводној белешци: „*куд и камо комлекснија, куд и камо простија*”⁶ — штавише могло би се рећи да је управо због те варљиве једноставности ова књига и стекла толики број читалаца насупрот „нечитљивој” *Бурлески*, нити се овај роман може сматрати одустајањем од авангардног експеримента. Реч је о делу које представља важну спону између ауторових књижевних и поетичких преокупација с почетка двадесетих година и романа *Дан шестии* писаног током тридесетих година и завршеног у Америци, који је својеврсна уметничка сума целокупног Растковог књижевног опуса. У том контексту *Људи џоворе* су део свеобухватног, енциклопедијског књижевног модела који, започет *Бурлеском*, доминира у Растковом ставралаштву. О том, никада остварљивом, енциклопедијском идеалу или вавилонској библио-

¹ Станислав Винавер, *Растко Петровић, лелујави лик са фреске*, у: *Критички радови Станислава Винавера*, Београд 1975, стр. 386.

² Драгиша Витошевић, *Једна Расткова синтеза*, у зборнику *Књижевно дело Растка Петровића*, уредник Ђ. Вуковић, Београд 1989, стр. 107.

³ Марко Ристић, *Најомене* у књизи: Растко Петровић, *Избор II*, Нови Сад, Београд 1962, стр. 463.

⁴ Јан Вјежбицки, *Српска авангарда и Растков случај*, у: *Књижевно дело Растка Петровића*, стр. 67.

⁵ Ђорђије Вуковић, *Новашор и прешеча*, у: *Књижевно дело Растка Петровића*, стр. 388.

⁶ Растко Петровић, *Људи џоворе*, Београд 1931, стр. 8 (сва подвлачења су ауторова). Сви наводи биће дати према овом, првом, издању.

теци која би обухватила све што је икада изговорено и написано, најамбициознијој замисли икада изреченој у српској књижевности и култури, Петровић пише на почетку есеја „Мисао”, објављеног исте године када и роман *Људи џоворе*: „Чути, као далеки и блиски шум, као брујање, све оно што говоре, што су говорили и што ће говорити људи свих времена и човечанства; моћи прочитати све што су записале људске руке.”⁷ Док је Растков први роман представљао енциклопедију жанрова и стилова (за)писане књижевности, од средњовековних апокрифа и записа усмених умотворина до експресионистичке прозе, *Људи џоворе* су мала енциклопедија говорних жанрова, од кратке реплике и дијалога као „најједноставнијег и класичног облика говорног општења” до интимне исповести и поверавања.⁸

Као и остали Расткови романи, и кратки роман *Људи џоворе* резултат је јединственог и оригиналног уметничког експеримента, јединственог као и сам људски живот, што приповедач на крају романа неколико пута понавља, имлицитно сугеришући и природу самог текста — „То може бити јединствена ствар... Јединствена...” (*Људи џоворе*, стр. 141). И поред очигледне разноликости у приповедачким поступцима међу Растковим романима постоји низ поетичких, тематско-мотивских и интертекстуалних веза. Поменута завршна реченица романа *Људи џоворе* управо је занимљив пример како се у правом смислу те речи успоставља дијалог међу појединим Растковим делима. Та реченица важна је као једна од очигледних копчи са његовим претходним романом *Са силама немерљивим*, који је, опет, претходница обимном роману *Дан шестии*. На почетку романа *Са силама немерљивим* главни јунак, Ирац, поставља питање: „Боже мој, је ли могуће да је тако јединствена ствар живети?”⁹ Путникова мисао на крају романа *Људи џоворе* имплицитно укључује у себе и ово Ирчево питање, као што је и сама иманентна поетика романа *Људи џоворе* у дослуху са расправом о смислу живота који воде анђели у поетички кључном, средишњем делу романа *Са силама немерљивим*, констатујући између осталог и ово: „Огромно питање: вреди ли живот или не, није свакако у: треба ли живети? пошто је и само то питање апсолутно идентично са самом силом живота! Питање постоји док сама сила живота постоји, и само осведочава њено постојање, а није никакво одабирање.”¹⁰

Могућност да схватимо природу овог романескног експеримента, којим се наративна проза обликује уланчавањем говорних жанрова, пружа нам један од најважнијих Расткових програмских есеја — „Хелиотерапија афазиие”, објављен 1923, дакле знатно раније него сам роман. Управо у том есеју аутор излаже замисао, поетички концепт, једног „малог романа” у којем би изнео „једну механику одношаја између људи”, замисао која му је у том тренутку дража од самог остварења: „Оставио

⁷ Исти, *Есеји и чланци*, приредио Јован Христић, Београд 1974, стр. 473.

⁸ Mihail Bahtin, *Problemi govornih žanrova*, prev. M. Popović, Treći program, Beograd, jesen 1980.

⁹ Исти, *Са силама немерљивим*, Београд 1963, стр. 8.

¹⁰ *Истио*, стр 68.

сам на страну остварење овог малог романа из простог разлога што ми је сањање о њему било много угодније но труд који је претпостављао.”¹¹ Пре него што се детаљније задржимо на претпоставкама ове необичне романескне замисли, треба нагласити да се свакако не може тврдити да су *Људи говоре* доследно остварење управо тог романа чији концепт је Растко изнео у овоме есеју. Међутим, очигледно је и важно да између ове ране замисли из 1923. и објављеног романа 1931. године постоје поетичке блискости, толике да се може рећи да је Расткова последња за живота објављена књига концепцијски зачета у есејистичком промишљању о функцији и смислу изговорене речи.

У „Хелиотерапији афазиие” Растко размишља о роману који би представљао уметничко остварење теоријских ставова о природи језика, односно изговорене речи у модерној култури. Сталном употребом речи су похабале и истрошиле своја значења, постајући конвенционални шаблони који се аутоматизовано употребљавају. Зато Растко предлаже могућности, односно регистре, којима би се речи могле излечити од ове психолошке, социолошке, али понајпре естетичке болести која свој најпогубнији траг оставља у књижевности — „У баналности живота важност тога делује неприметна, али чим израз постаје нешто битно и неопходно, у директном интимном саопштавњу, у уметничком изражавању, димензије те незгоде су огромне.”¹² Идеја о аутоматизацији речи, али и књижевних конвенција и жанрова, као и потреба за њеним превазилажењем, наравно није изворно Расткова и налазимо је у различитим облицима у низу авангардних манифеста и програмских текстова, од руског футуризма, немачког експресионизма, француског дадаизма и надреализма. Ова важна авангардна теза своје најпознатије и најпотпуније теоријско појашњење добила је у текстовима руских формалиста, насталим на материјалу руске футуристичке поезије (Кручоних, Хлебњиков) а првенствено у радовима Виктора Шкловског „Ускрснуће речи” (1914) и „Уметност као поступак” (1917). И у српској авангарди о „ослобађању речи, појмова, представа од њихових стега и окова” пише Станислав Винавер у „Манифесту еспресионистичке школе” (1920).¹³ Решења која Растко предлаже за излечење оболелих речи и динамизовање петрификоване перцепције блиско је концепцији Шкловског о онеобичавању као кључном уметничком поступку. Растко најпре предлаже да се пажња усредсреди на одређену реч или фразу тиме што ће се она небројено пута поновити — „већ после неколико тренутака учиниће нам се и сама реч и њен склоп чудни, као први пут измишљени.” Нешто од такве намере нашло се и у роману *Људи говоре*, где се, у прва два дела, најучесталије понављају фразе поздрављања (Добро вече, Довиђења). Зини-

¹¹ Растко Петровић, „Хелиотерапија афазиие”, *Есеји и чланци*, стр. 411–412. У уводној белешци за роман *Људи говоре* аутор ће устврдити сасвим другачије — да је задовољан написаном књигом: „Ја сам сувише задовољан што је написана да бих желео шта друго рећи о њој.” (*Људи говоре*, стр. 8).

¹² *Истио*, стр. 409.

¹³ Уп. о томе у: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo 1979, стр. 251–256. и Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд 1973, стр. 177–186.

мљиво је да Шкловски као пример одумирања смисла изговорених речи наводи у руском језику управо облике поздрављања: „Некада смо при сусрету један другоме говорили 'здравствуј' — сада је реч умрла — и ми једни другоме говоримо 'асте'.”¹⁴ До крајњих граница у говору умртвљене фразе „Добро вече” или „Добар дан” уместо конвенционалних, успутних или куртоазних израза, како се употребљавају у модерном разговорном језику (у оној „баналности живота” коју Растко помиње у есеју), у уметничкој конструкцији романа задобијају или, боље речено, обнављају нешто од изворне смисаоне намере за исказивањем добронамерности и постају битан и неопходни део разговорног интимног контакта који се успоставља међу непознатим људима. Својим учесталим понављањем ови изрази престају да делују банално и усиљено него, напротив, постају попут магијских формула зазивања, без којих је немогуће не само започети разговор него и приближити се другоме бићу и спознати његову судбину. Понављајући у сваком сусрету исти поздрав главни јунак — путник/странац се легитимише, свесно делујући на људе, изазивајући њихове реакције или узвратно обраћање којим отпочиње разговор, исповест или интимно признање, што, како ћемо доцније видети, постаје егзистенцијални чин, важан и драматичан како за онога ко говори тако и за онога ко слуша. Занимљиви су и завршеци разговора, када говорници понављају „Довиђења, дакле” или „Довиђења, онда”. Прилози „дакле” и „онда” задобијају значење потврде да је интимност, па макар и у кратком разговору, успостављена, потврђују узајамно разумевање и симпатију. Једноставни изрази и разговорне фразе учесталим понављањима добијају своју језичку и животну смисаону функцију и вредност. Непосредни и спонтани облици комуникације постају, како истиче аутор у уводној белешци, „*прейшоварени оним што је живио људи и универсума уојшше.*” (*Људи говоре*, стр. 7), враћајући тиме изговореној дијалогској усмереној речи нешто од првобитне митотворне и поетотворне снаге која се еруптивно испољава у непојмовном или заумном језику у трећем делу романа. У основи такве приповедачке самосвести о могућностима изговорене речи налази се првобитно Растково убеђење изнето у есеју „Хелиотерапија афазисе” о семантичком активирању и оживљавању речи кроз њено учестало понављање у току којег се реч онеобичава, постаје нам чудна, као „први пут измишљена”. „Сваки израз”, каже Растко Петровић, прецизирајући есејистичку замисао, „имао би своју вредност, нарочито обновљену и доказану за ово дело, које би тако било састављено као из неког тек новопронађеног језика који бисмо одмах и разумели чим бисмо га чули.”¹⁵ У роману *Људи говоре* не само да поједини изрази добијају своју обновљену вредност, доказану у смисаоном и поетичком контексту овог дела, него се на крају и заиста чује новопронађени језик, сличан ономе који, такође у олуји, чује главни јунак *Дана шестог* Стеван Папа-Катић.

¹⁴ Viktor Šklovski, „Uskrsnuće riječi”, *Uskrsnuće riječi*, prev. J. Bedenicki, Zagreb 1969, str. 17.

¹⁵ *Хелиотерапија афазисе*, стр. 411.

У истом есеју Растко говори не само о могућностима онеобичавања речи, него и о онеобичавању перцепције нарушавањем њеног аутоматизма. То би се остварило тако што би се стварност описивала као да је први пут виђена. Таква могућност у Растковом роману остварена је већ тиме што је приповедач странац који у једном тренутку управо доживљава свет као да је тек створен (могућност да, како каже Шкловски, „уметник види свет на нов начин, као Адам”¹⁶) — „Острво се купа у првом расветлењу. Све је чедно, чисто и светло; звучно, као да је стварање света тек завршено” (*Људи џоворе*, стр. 56). И у трећем делу романа приповедач има сличан доживљај провобитне изворности и исконске чистоте природе: „Рекло би се да је све у природи ново и као да је тек постало” (*Људи џоворе*, стр. 124). Путников доживљај идиличног живота на језеру за тренутак нас подсећа на старословенски деволски рај из *Бурлеске*, где човек живи у јединству са универзумом. Али, као и у првом роману, ту првобитну идилу нарушава „судбинска патетичност” човековог живота, присутна у заплету о неоствареној љубави — у *Бурлески* Набора и Управде, а у *Људима џоворе* рибара Пипа и везиље Ивоне.

Ако се задржимо на поступцима које Растко Петровић у поменутом есеју предлаже за постизање онеобичене перцепције, односно нове, изврнуте перспективе из које се посматра свет, приметимо да постоји директна веза између „Хелиотерапије афазиије” и овог кратког романа, односно поступак који Кирил Тарановски, тумачећи Манделштамову поезију, назива аутореминисценцијом. Реч је о алузији или цитату из сопственог дела. „Довољан је какав изванредни доживљај”, пише Растко у есеју, „па да и сви детаљи који га прате, и који би у свакој другој прилици остали неприметни, представе нам се такође изванредни и неочекивани.”¹⁷ И у есеју и роману приповедач описује игру чулних утисака и укрштање различитих перспектива. Док у „Хелиотерапији афазиије” аутор говори о свом доживљају када лежећи на трави лицем према небу има утисак да је небо доле, а земља горе, чиме се за тренутак чини да је поништена сила гравитације и тако разбијен уобичајени физички поредак света и место човека у њему, у роману путник лежећи на трави посматра језеро и чини му се да прстима може да здружи удаљене лађе.¹⁸ Али, за разлику од есеја, приповедач је у роману свестан да је његова игра оптичких перспектива ипак само илузија која стварност не може да промени и потчини субјекту перцепције и да је, како ће се то обзнанити на крају књиге у сцени метеорске олује, човеково виђење света и живота само део безмерних перспектива којима управљају исконске силе универзума: „Осећам се огроман, јер сам средиште свога посматрања и сво-

¹⁶ Viktor Šklovski, „O poeziji i zaumnom jeziku”, *Uskrsnuće riječi*, str. 22.

¹⁷ *Хелиотерапија афазиије*, стр. 413.

¹⁸ О изобличеним и онеобиченим сликама света у поезији Раска Петровића опширно је писао Новица Петковић у тексту „Пукотина у језику”, у зборнику радова *Песник Раско Петровић*, Београд 1999. У *Сеобама* Милоша Црњанског изузетно је наглашено онеобичавање и динамизовање перцепције постигнуто управо тиме што Вук Исаковић посматра свет лежећи у колима која се крећу, о чему Новица Петковић пише у студији „Сан Вука Исаковича”, *Два српска романа*, Београд 1988, стр. 264 и даље.

је мисли а све то друго, и ако живот као и ја, остаје минискулно и сићушно око мене до у бескрај. Међутим све је игра и заблуда личности; перспективе се уређују око мене а ја нисам господар чак ни њих. Нисам господар ничега, ничега чак ни себе. Примичем и размичем прсте и барке настављају да плове у једном неосетљивом азуру.” (*Људи говоре*, стр. 64—65). Ово рамишљање има важно место у сложеној иманентној поетици романа и односи се свакако и на позицију самог приповедача и његов однос према исприповеданом свету. Док је у *Бурлески* приповедач сасвим слободно и хировито мењао перспективе, поништавао границе између удаљених векова и простора (рај, пакао, земља), наратор у роману *Људи говоре* позиционираће себе другачије, стварајући утисак да се препушта логици случајних сусрета, да приче, већ одигране у прошлости, на пример она о Пипу и Ивони, проналазе њега и да се он ни на који начин у догађаје и судбине ликова не меша. Коначно, доживеће себе на крају књиге као бескрајно малог спрам огромне фабрике природе — „Осећам како расте и надима се важност судбине мрава а како сплашњава важност судбина Мене” (*Људи говоре*, стр. 122). Међутим, таква, у исприповеданом свету пасивизирана позиција наратора који разговара и посматра, не мешајући се у односе међу ликовима, активира његову метанаративну и аутопоетичку свест у самој прозној структури романа, чинећи да *Људи говоре* постану роман о роману који потенцира питања о природи и смислу стваралачког чина, односа уметника и стварности, могућностима књижевног језика и слично.

Концепт кратког романа изложен у „Хелиотерапији афазисе” подразумевао је и поделу на романескне главе, односно оно што Растко назива репертоарима који би обухватили први део књиге: „Сваки Репертоар засебно био би једна врста романсијерске главе сачињене из два-три најпростија елемента, таквих осам до десет Репертоара представљали би сами собом — јер се продужавају анегдотом једни у друге — половину бар целе приповетке, док би друга онда половина била написана у својој, уметничкој слободи црпећи своје мотиве из оног првог дела.”¹⁹ У композицији кратког романа *Људи говоре* може се препознати нешто од овакве Расткове замисли. Дијалог, односно разговор као носећи елемент наративне структуре у првој и другој глави романа, у трећој уступа место приповедачевом монологу који „црпи своје мотиве из првог дела”. У доживљају ноћне олује на језеру приповедач мисаоно сумира, преиспитује, уопштава и употпуњава оно што назива „сазнањем живота уопште” (*Људи говоре*, стр. 121).²⁰ У завршном делу романа се тако, како је то и сугерисано у уводној белешци, живот људи посматра као део живота универзума, ужасног и величанственог, а рођење детета у завршној сцени део је космичке драме у којој као да се цео свет поново рађа из

¹⁹ *Хелиотерапија афазисе*, стр. 411.

²⁰ У огледу „Два дела романа *Дан шестии* Растка Петровића” Радован Вучковић говори о „моћи мисаоног уопштавања и довођења неких конкретних и искључиво литерарним средствима остварених облика до мисаоних значења”, наводећи као пример оваквог Растковог индуктивног метода и роман *Људи говоре* (Р. Вучковић, *Књижевне анализе*, Сарајево 1972, стр. 157).

првобитног хаоса — „Природа баца своје метеоре, своје муње, и слике својих муња, немо и убилачки као првог дана” (*Људи љоворе*, стр. 126).

Очигледно је да есеј „Хелиотерапија афазиие” пружа могућност да се уоче неке поетичке, композиционе и наративне одлике Растковог кратког романа *Људи љоворе*. Пре него што се поново вратимо питањима која смо отворили довођењем у везу овог есеја као својеврсног поетичког језгра и његовог доцнијег, могућег романескног остварења, поменимо и Расткову завршну мисао из „Хелиотерапије афазиие” у којој се сумира идеја о уметничком експерименту који би изразио „једну механику одношаја између људи” — „У срцу тог проучавања начили бисмо једно уметничко дело где би свако подсећање на живот деловало с таквом новошћу као да је основни закон света одједном стао да делује у супротном правцу.”²¹ Живот и његова говорна артикулација, заправо сама чињеница да је говор у бити људског постојања и доживљаја света, у роману заиста делује ново, односно онеобичено и зато новооткривено. Како то примећује Шкловски, „само стварање нових уметничких форми може човеку вратити доживљај света, ускрснути ствари и утући песимизам.”²²

Али који је то основни закон света који делује у супротном правцу и зато чини да свет и живот делују новооткривено? Тај закон могла би бити сила развића и постојања коју Растко помиње у лирско-наративном тексту „Реч и сила развића” (1924). Сила/закон развића у већини Расткових дела, па тако и у његовим романима, делује у супротном правцу јер свако кретање напред, ка оном што долази, заправо је све дубље враћање ка ономе што је већ било, према прошлости, тајни рођења, пренаталном, искомском, „примитивном”, митском, нагонском, подсвесном. То је најочигледније у оба дела романа *Дан шестии* — у првоме сви социјални закони бивају раскинути и замењени племенским уредбама чопора у којем се упоредо крећу људи и животиње, односно у другом делу, који је у знаку повратка искомским културама, индијанској (у поглављу „Ходочашће”), односно старословенској, на крају романа када у тренутку смрти у свести главног јунака васкрсавају словенски преци. То да се сила развића, па тиме и сам временски ток, стално враћа ка почетку најочигледније је управо у завршецима Расткових романа — на крају *Бурлеске* у предсмртном тренутку Богољуба Марковића обнављају се прошли догађаји, симултано се одвија читава истрија: „Све се изнова или пре времена зби у исти мах: стварање, морали, Перуни, дивке, младићи, рај, Пакао, убиства, средњи век, религије, комарци, улице, улице... све се зби и умре у том тренутку.” (*Бурлеска*, стр. 174). Међутим, Расткова идеја о уметничком делу у којем би изгледало да основни закон света делује у супротном правцу ипак је најочигледнија у кратком роману *Људи љоворе*. Не само да се конвенционалне говорне фразе враћају свом изворном значењу,²³ што у трећем делу романа врхуни појавом ноћног,

²¹ *Хелиотерапија афазиие*, стр. 414.

²² Viktor Sklovski, „Uskrsnuće riječi”, стр. 18.

²³ О томе како речи „путују уназад”, ка своме извору, говорио је средином шездесетих година прошлог века песник који је у својој поезији такође полазио од говорних фраза, обнављајући њихова петрификована значења — Васко Попа: „И питају те исто тако че-

ономатопејског језика којим као да проговара из олујног хаоса створени универзум, него и сам путников дневни доживљај света, као тек насталог, добија свој врхунац у сликама олујне ноћи у којој као да се стварање света управо и одиграва. Коначно, роман се завршава сценом рођења детета — на крају је почетак новог живота, снажно наглашавајући Расткову опсесивну тему тајне рођења и митских представа о вечитом обнављању живота и универзума.

Специфични приповедачки и композициони поступци којима је остварен роман *Људи говоре* не само да имају своју могућу поетичку заснованост у Растковом програмском есеју „Хелиотерапија афазije”, него су у исти мах и предмет приповедачевих рефлексija у самом роману. Наглашени аутопоетички моменти недвосмислено показују да приповедачева намера није била да само забележи разговоре које је водио са мештанима на острву или да опише њихов живот, него и да истовремено проблематизује саму природу књижевног стварања, могућности перцепције стварности, однос уметности и живота, место човека у универзуму, те коначно значај говора и комуникације у животу људи. Може се зато рећи да је роман *Људи говоре* заснован на двострукој комуникацији — једној која је дијалогска и води се између неименованог путника и људи које среће на острву и другој, монолошкој, коју приповедач води сам са собом када у облику солилоквија и тока свести формулише и преиспитује своје поетичке и животне ставове. У приповедању се зато у оквиру истог приповедачког лица разликују две наративне инстанце. Једна је наративна у ужем смислу, њен носилац је путник који водећи дијалоге са другим ликовима конституише причу и кога, служећи се термином Вејна Бута, можемо одредити као драматизованог приповедача, телесно-егзистенцијално присутног у романескном свету. Друга је метанаративна, односно аутопоетичка инстанца — то је путникова свест која у романескном свету није присутна говором, него монолошким рефлексijaма („говором у себи”) у којима генерише поетичко разумевање приче и приповедачких поступака. Њен носилац је самосвесни приповедач („свестан себе као писца”).²⁴ Такав самосвесни приповедач близак је ауторском „ја” из Расткових програмских есеја (та блискост је очигледна у поменутом делу романа када приповедач посматра језеро и размишља о перцепцији стварности и свом месту у простору — „Лежем на траву и одмах видим цело језеро пред собом”, и даље, вели приповедач у роману, односно „Лежим бескрајно дуго на трави лицем према небу...”, и даље, како Растко, односно есејистички приповедач каже у „Хелиотерапији афазјаје”). Самосвесни приповедач активира се онда када путник остане сам, издвојен од других људи, када комуницира сам са собом или послушнује „језик” природе — то је најочигледније у претежном делу трећег дела романа. Док путник у разговорима које води са мештанима

сто, коме ти упућујеш речи своје песме. Ти их враћаш онамо одакле си их примио, враћаш их њиховом извору. Знаш да пут уназад до тог извора живе речи води кроз срце, кроз главу, кроз душу свих људи,” (В. Попа, „Извор живе речи” у књизи *Сабране њесме*, приредио Б. Радовић, Београд — Вршац 2001, стр. 567).

²⁴ Vejn But, *Retorika proze*, prev. V. Vučićević, Beograd 1976, str. 174.

упорно избегава да се идентификује, одређујући у једном разговору себе као странца, па тако о његовом животу сазнајемо јако мало, дотле приповедач читаоцу сасвим открива свој поетички идентитет, своје поимање уметничког стварања, људског живота и човековог места у универзуму.

Оно што Растков роман *Људи џоворе* чини јединственим међу другим авангардним кратким романима је то да се изражена аутопоетичка свест не односи само на одређење, оправдање и вредновање композиционих и приповедачких поступака којима је само дело остварено,²⁵ него нас директно и експлицитно упућује и на сам процес настанка дела, на психолошке и стваралачке мотиве који су довели до приповедачеве намере, јасно изречене у самом роману, да напише управо такво дело. У тренутку док сâм шета поред језера, путник спази пчеле које у „величанственом силовању” опрашују цветове који играју под њиховим летом. Тада размишља о могућности да и сам ствара као пчеле: „Какав рад! мислим у себи, ’Тако бих волео једном да стварам, скупљајући оно што је најбоље у богатствима око мене, да прерадим то затим у једну јединствену хомегеност. На крају рада пчелиног је мед који садржи у себи срж свих цветова а није чак ни скуп онога што су они, већ нешто ново и изванредно. То није ни овај, ни онај цвет; то је мед; и особине су толико друкчије да то чак није ни мирис пре свега, већ укус’ ” (*Људи џоворе*, стр. 63). Поређење уметничког стварања са пчелињим прављењем меда има дугу књижевну традицију почев од античких времена — најпознатије слике песника као пчеле су у Платоновом дијалогу *Ијон* или неким Хорацијевим одама, затим у средњовековним (Данило Заточеник у староруској књижевности) и ренесансним текстовима (француски песник Роснар), па до поезије првих деценија двадесетог века — код Вјачеслава Иванова или Осипа Мандељштама.²⁶ Захтев да уметник буде стваралац као што је и природа, а не да подражава оно што је у природи већ створено, програмски је изразио Станислав Винавер на почетку *Манифестиа експресионистичке школе* — „Ми смо ствараоци, као што је и природа.”²⁷ Уметник из природе узима елементе — „оно што је од некога и она наследила, а можда и отела” и затим од њих слободно, као нови Творац, формира своју визију света. У приповедачевој намери да ствара опонашајући рад пчела и тако прихвати једну од стваралачких могућности које постоје у природи (позиција човека у „фабрици природе” биће тема трећег дела романа) није тешко препознати кључни поетички, наративни и композициони принцип којим је остварен кратки роман *Људи џоворе*. Позиција путника који иде од једног до другог саговорника и у разговору са њима открива једноставно изречену трагику живота, одговара лету пчеле с цвета на цвет, као што и сама фрагментарна структура дела подсећа на изглед пчелињег саћа у којем се таложи мед — сваки разговор је попут једне ћелијице која је повезана са другом

²⁵ Уп. о томе: Patriša Vo, *Metaproza*, prev. N. Petrović, Reč, br. 19, mart 1996.

²⁶ Уп. о томе: Kiril Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*, Beograd 1982, str. 175—221.

²⁷ Станислав Винавер, *Громобран свемира*, Београд 1921, стр. 5.

и тако даље. И у првом Раствоком роману постојали су аутопоетички искази који су, не тако директно као у делу *Људи говоре* јер их не изговара приповедач него један од ликова, упућивали на позицију приповедача и алегорички формулисали авангардну тезу о неспутаној слободи уметника који се не обазире на просторна и временска ограничења — када на почетку треће књиге *Бурлеске* свети Петар духовито објашњава разлоге свог анахроног понашања. Међутим, оно по чему се роман *Људи говоре* издваја од других авангардних кратких романа је то да садржи у заметку један специфичан поетички и жанровски поступак који је двадесетих година прошлог века афирмисао Андре Жид у *Ковачима лажног новца* (1925) — роман о роману као облик у којем се овај жанр најочигледније упушта у разматрање сопствене уметничке артифицијелности, односно литерарности. Након наведених аутопоетичких размишљања о могућности да ствара као пчеле приповедач наставља: „Доћи једног дана на једно острво као ово, приступити свему, свакоме, саслушати све и гледати све и после, не то описати, већ из тога начинити нешто што ће имати своју боју, свој, укус, свој тон, свој парфем, своју судбинску патетику” (*Људи говоре*, стр. 63—64). Дакле, причу о боравку на острву, која се одвија у садашњем времену, приповедач претвара у аутореференцијално приповедање о својој намери да у будућности управо ту причу напише, односно „начини”. Дело које је пред нама тако у себи носи траг о сопственом настанку, односно садржи онај облик аутопоетичке рефлексije коју Михаил Головињски одређује као генетичко-психолошко гледиште — „Дело, наиме, треба да буде не само извештај о нечему него треба да буде и исповест о настајању романа и психолошком механизму његовог писања, треба да покаже како се ситне чињенице из свакодневног живота, сећања, одломци прошлости уклапају у романескну фикцију, какви су унутрашњи и спољни импулси њене конструкције.”²⁸

Приповедачева намера да ствара попут пчела не само да недвосмислено сугерише наративну и композициону структуру дела, него имлицитно отвара и важно поетичко питање о односу уметности и свакодневног живота — како се разноврсне чињенице из живота а понајпре сам говорни језик преображавају у књижевни израз и добијају „јединствену хомогеност”? Одговор на то питање није део приповедачевих експлицитних аутопоетичких рефлексija него је уписан у имплицитну поетику самог дела. Ако приповедач жели да ствара попут пчела које од цветног полена праве мед који је нешто ново и изванредно, онда је производ путничког сакупљања, његов „наративни мед”, сам роман *Људи говоре*. Поетичка трансформација „простих, безначајних ствари” које људи говоре, у јединствену и изванредну романескну творевину, која није једноставна репродукција изговореног, изведена је уметничким поступцима којима је роман остварен. Један од таквих поступака је онеобичавање о којем је поводом Раствоког есеја „Хелиотерапија афазije” било речи. Онеобичавање је присутно већ у приповедачевој намери да оно „просто и безначајно” што људи говоре и што би изговорено у свако-

²⁸ Mihail Golovinjski, *Red, haos, značenje*, prev. P. Vujačić, Beograd 2003, str. 92.

дневном животу вероватно и остало такво, попут полена на неопрашеном цвету, саслуша, схвати и вреднује као „претоварено” смислом, као нешто ново и изузетно. Овде смо на трагу једне далекосежне мисли имлицитно присутне у Растковом роману — тек у уметничком делу постајемо свесни смисла и јединствености живота, односно тек у књижевном делу долазе до изражаја све могућности језика.

Поред тога што легитимишу уметничку праксу којој припадају, аутопоетички искази у роману ту праксу и вреднују и то не само на естетичком плану него и у контексту сазнајних и друштвених вредности. Такви искази у роману *Људи говоре* нису више ствар само његове иманентне поетике него и питања сазнајних моћи човека и могућности опстанка хуманистичких вредности у модерном друштву.²⁹ У једном од дужих разговора које води са својим домаћинима на острву, путник говори о свом схватању рата и разлозима због којих ратови попут помора и катаклизми избијају. Своју причу о природи ратова путник завршава једним хуманистичком ставом о важности говорног споразумевања као облика превазилажења националних, културолошких па и самих језичких разлика које доводе до сукоба међу људима: „Докле год човек човека није видео, није разговарао са њим, док не може да га замисли, нарочито док не може да замисли да и онај други има своје занате, децу, бриге, да је у главном срећа и несрећа расподељена подједнако праведно и неправедно на свету, можда и уме да мрзи. Али кад су за истим столом, нити може пожелети да убија, нити мрзети. Разлика у језику, у обичајима, отпада чим два човека почну да се споразумевају, макар се и не разумели. Разлике нешто значе само кад се каже: њих раздваја језик, обичаји”. (*Људи говоре*, стр. 48—49). Ови искази, у којима је дакле сам разговор постао предмет разговора, недвосмислено поетички легитимизују и хуманистички вреднују основни приповедачки поступак и стваралачку замисао Растковог дела — да се напише књига у чијој ће наративној структури све оно што су људи говорили добити повлашћену функцију. Могуће је у наведеним путниковим речима препознати и имлицитно полемичко супротстављање у то време добро познатој тези Лудвига Витгенштајна изнетој у његовој књизи *Tractatus Logico-philosophicus* из 1922. године о томе да су границе нечијег језика истовремено и границе његовог света. Упознавање и разговор са другим кључни су за спознају смисла људског живота. Путниково уверење да се споразумевањем превазилазе разлике, па и оне језичке, и приближавају се удаљени светови, сазнањем да су срећа и несрећа подједнако присутне у животу људи без обзира на простор и време у којем живе, битно је и за одговор на питање којим то заправо језиком људи говоре у овом Растковом роману. Књига је написана на српском језику, али то свакако није језик првобитног споразумевања између путника—странца, који је са овдашњих простора (сећа се свога детињства на Палилули, а потом има и једну зани-

²⁹ „Када роман открива у самој себи свој дискурс, он истовремено показује и друштвени смисао тог дискурса”, примећује Александар Јерков у студији *Роман и џексџи: енциклопедијски модел књижевности*, у: *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*, br. 2, Beograd 1998, str. 17.

мљиву литерарну реминисценцију на *Кањоша Мацедоновића* Стефана Митрова Љубише) и његових саговорника који имају шпанска имена и помињу поједина места у Шпанији, на пример Мадрид (то где се заправо налази језеро и поменута острва део је једне, како Винавер примећује, ауторски осмишљене тајне која захтева подробније разрешење, па ћемо о томе касније). У књизи која поетички и приповедачки потенцира споразумевање и говор као облик сазнања и превазилажења културолошких и националних разлика то свакако није неважно питање. У уводној белешци аутор саопштава је му је намера била да запише све што су људи око њега говорили — опчињен је дакле садржајем, „стварима” о којима људи говоре, али не и самом говорном мелодијом или лексичким богатством (опчињеност гласовним могућностима и оноματοпејска игра речи биће присутне у трећем делу романа, када путник остане сам са природом). Имплицитно се подразумева активност приповедачког „ја” на превођењу разговора са „страног” на свој, српски језик, при чему постоји приповедачево убеђење да се у том преводу не губе аутентичност и значај изговореног садржаја. Разлика у језику, односно говору није у роману једноставно занемарена или поништена, него потиснута у други план, апстрахована пред хуманистичким убеђењем да та, као ни једна друга, разлика не ограничава човекову добру вољу да се споразуме са другим, као што се и приче о људској срећи и несрећи не разликују без обзира на ком језику су испричане. Говор којим комуницирају људи у Растковом роману се зато може најбоље окарактерисати Фуковоом идејом о „универзалној формализацији сваког говора” која почива управо на Растку блиском енциклопедијском идеалу о „интегралном укључивању свих говора у оквиру једне ријечи, свих књига у оквиру једне странице, читавог свијета у једну књигу.”³⁰

Фасцинираност људским говором у роману *Људи говоре* може се схватити и као директни наставак једне необичне еротске опсесије коју има приповедач Растковог путописа *Африка*. Говорили смо о Растковом интересовању за изражајне могућности језика. Међутим, у *Африци* путописац описујући нага тела младих црнкиња (афричких Ева) највише пажње посвећује њиховим устима и језику као органу у усној дупљи. Ти описи језика су међу најпоетичнијима у целој књизи: „И радује живо и прозрачно црвенило њеног језика који јој се као какав влажни цвет непрестано појављује између зуба док говори. Има нечег поетског, пролетњег и страшно саблазног у руменилу тога језика, који једини на том тамном телу објављује тајност и интимност бића. Једино кад говори црнкиња, када се види влажно црвенило унутрашњости њених уста што човек јасно бива свестан њене нагости.”³¹ Слично узбуђење приповедач ће доцније описати и овако: „Али оно што ме узбуђује највише то је влажна дивна ружичастост њиховог језика, десни, која се обзнани иза њиног брбљања. Све је угасито и тамно на њима, све је од једне боље

³⁰ Mišel Fuko, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, prev. N. Kovač, Beograd 1971, str. 374.

³¹ Растко Петровић, *Африка*, Београд 1930, стр. 45—46.

грађе но она од које смо сачињени; то није само пут, већ и оно од чега је дрво, чврсто и мрачно, и метал. Једино иза усана, и још, одакле полази живот, свиће руменило зоре која је без престанка у њима. Када црнкиња има склопљене усне, ма колико гола, она је већ одевена у велику свечаност природе, само кад расклопи усне она је гола, она је гола сасвим. Носи једну ружу љубави у својим устима.”³² Узбуђење устима и језиком као органом који обзнањује тајност и интимност људског бића у *Африци* продужава се у роману *Људи говоре* у фасцинираност говором који језик својим покретима у устима производи. Та фасцинираност изговореним речима у *Африци* је постојала само на нивоу звучности и мелодије говора — „радује чудна дивља боја њиховог гласа, у коме има узбуђених нота девојачких, пиштавих детињских и промуклих кликтања ратничких”, каже путник у овом путопису. Иако са домороцима комуницира, он њихов језик не разуме, али се диви самој говорној мелодији. У роману *Људи говоре* путник са својим домаћинима комуницира, познаје њихов језик и зато је опчињен садржајем и смислом изговореног, али не и звучањем. Задивљеност самим звучањем језика, ослобођеног сваког људском уху разумљивог смисла, појавиће се на крају романа, када путник, слично као и у *Африци*, зачује речи чије значење не разуме. Тада, у олујној ноћи на језеру, путник постаје свестан свог језика као органа у усној дупљи који дише и чини покрете „као каква полуакватична животиња” (*Људи говоре*, стр. 120).

Припадајући оном типу романа који откривају своје поетичке поступке али у исти мах и преиспитују њихов књижевни и друштвени смисао, *Људи говоре* показују се као дело које је увек сложеније него што то на први поглед изгледа. Поменуто путничково високо вредновање разговора као облика превазилажења разлика међу људима, из чега произилази и повлашћена улога дијалога у наративном конституисању романа, део је заправо путничкове утопистичке визије о престанку ратова и сукоба: „Можда ће једног дана ратови сасвим ишчезнути. Дубоке, исконске силе које покрећу ратове, више неће имати дејства”, каже путник својим саговорницима (*Људи говоре*, стр. 46). Док говори о својој визији светског мира и могућности да људи разговором превазиђу међусобне разлике, путник делује самоуверено и убедљиво, али када се разговор оконча, он почиње у себи да сумња и преиспитује изречене тврдње, релативизујући моћ говора да свет учини хуманијим: „Одједном видим да сам се одиста упустио у сувише апстрактно разлагање, можда сувише књижевно. Рат? Ко зна, можда је рат заиста вечит. Можда мржња која настаје између људи неће никада бити избрисана.” (*Људи говоре*, стр. 50).³³

³² *Исџо*, стр. 127.

³³ Занимљиво је упоредити путничкова размишљања о рату, утицају који рат има на људе и дубоким исконским силама које рат покрећу са ставовима које 1916. године износи познати француски психолог и социолог Гистав Ле Бон: „Рат не утиче само на материјални живот народа, већ и на његове мисли... Враћамо се овде на основну замисао да светом не руководи рационалност већ афективне, мистичке или колективистичке силе, заводљиви наговештаји тајанствених налога.” (Нав. према: Pol Virilio, *Rat i film: logistika percepcije*, prev. A. Jovanović, V. Čakeljić, Beograd 2003, стр. 54).

Разговор постоји као племенита и хумана могућност да се разлике и сукоби међу људима превазиђу, али потпуно остварење те могућности, и тога је путник свестан, утопијска је замисао. Зато се и роман својим наликљем открива као књига о ћутању и изостанку истинског разумевања међу људима који живе на острву. Та смисаона димензија романа очитује се у причи о судбини младог рибара Пипа, која се попут мозаика у разговорима постепено конституише у прва два поглавља и зато је занимљива и за разумевање односа који мештани имају према путнику и његове улоге у приповедачком обједињавању различитих верзија/перспектива које о истим догађајима и судбинама имају различити саговорници. Пипо путнику поверава своје незадовољство животом који води на острву. Желео је да буде морнар, али морао је да се прећутно повинује очевој жељи да буде рибар и ожени се девојком коју не воли. „Ја више никад не могу изићи из овога села”, каже Пипо, „Још сам млад а живот је за мене сасвим свршен. (...) Мислим да не волим никога. Они су ме сви уништили. Нарочито ме је отац уништио. Да ме је убио не би ништа горе учино” (*Људи џоворе*, стр. 70—71). Међутим, о Пиповом незадовољству па и мржњи његов отац Кортец не зна ништа, штавише убеђен је да не би могао пожелети бољег сина. „Нисте никада помислили да би ваши синови могли отићи у свет и радити далеко од својих родитеља?” — пита га путник након што је разговарао са Пипом — „Нашто! Ми смо сви још из давнине рибари”, одговара Кортец (*Људи џоворе*, стр. 74). Младић очигледно нема храбрости да се супротстави очевом ауторитету и искрено му призна да не живи животом који жели. У својој исповести непознатом путнику Пипо вероватно први и једини пут има прилику да своје незадовољство и неостварене жеље некоме повери, да у разговору гласно артикулише размишљања о сопственој судбини. Тако отац и син годинама живе један поред другога, а да никада нису отворено разговарали. Путник, међутим, одмах након упознавања открива да се иза породичне идиле крије један жртвован и промашен живот. Таква позиција путника којем се људи на острву отворено поверавају баш зато што је странац, објашњена је на крају првог поглавља — путник напушта острво и потом у возу чује једног незнанца који између осталог каже и ово: „Начинили сте једно познанство, измењали сте само неколико речи а увиђате да сте безразложно сазнали тачно оно што је најбитније у том човеку. Ви га познајете исто тако добро или чак и боље од његовог брата, сина и.т.д. Можете провести поред њега још двадесет година, ништа подробније о њему више немате да сазнате.” (*Људи џоворе*, стр. 79). И у *Бурлески џосјодина Перуна боџа ѓрома* Растко је искористио идентичан поступак — да неки од споредних ликова, попут доктора који лечи Богољуба Марковића на крају четвртог поглавља *Бурлеске*, изненада изговори аутопоетичку оцену, односно метанаративно објашњење исприповеданих догађаја. Поменути коментар, баш зато што се директно односи на причу о Пипу, поверен је неком незнанцу, а не путнику-приповедачу, чиме је исказ добио карактер једног општег и у психологији добро познатог искуства да човек може да се отворено и без устручавања повери пре некоме кога не познаје, него некоме ко му је најближи и кога својом

искреношћу може повредити. У другом делу романа путник ће посетити болесног Пипа у његовој кући и ту се још драматичније уверити у несрећу која у тој породици постоји а остаје неизречена. Целокупна драма одвија се у ономе што остаје неизговорено, у погледима и гестовима. Док се опрашта од путника, Пипова жена не може пред другима да му каже колико пати, али овај то види у њеним очима — „Очи жене су говориле: 'Зашто још не останеш; зашто му не кажеш да нисам крива; да треба да ме воли?' ” (*Људи говоре*, стр. 95). Тако поглед у овој сцени постаје један облик комуникације која открива више од изговорене речи, док разговор који се води заправо само скрива праву природу међуљудских односа.³⁴

На крају другог поглавља прича о Пипу добија свој завршетак и то у путниковом разговору са Ивоном, девојком коју је млади рибар тајно волео, али вољом својих родитеља није могао да се њоме ожени. У току тог вечерњег сусрета путник спознаје истинску могућност да разговор добије егзистенцијални значај и преобрази не само онога који говори него и онога који слуша. „Кад већ нисте одавде” — каже на крају своје исповести Ивона, правдајући своју искреност пред странцем. Њена исповест, у још већој мери него Пипова, постаје потпуно испуњење њеног живота, судбоносни тренутак који несрећној девојци доноси олакшање због тога што је по први пут некоме поверила најинтимнији део свог бића. Међутим, и сам слушалац—путник доживљава још чудеснији преображај:

„И одједном, апсолутна чаробност и срећа овога тренутка уђоше у мене. Учини ми се да један део те среће, као ноћне тишине, мора прећи и на њу. Волео сам са усхићењем ту девојку која је трпела у животу, која још трпи и која је дошла да то каже. Заборавио сам зашто сам је звао да дође. Да је то било ради мене а не ради ње. Ја сам егоистички желео да ради даљег 'мога' живота она унесе у ову ноћ једно осећање среће, али због среће што знам да је то добро ради 'њеног' даљег живота. Био сам срећан што има неког који, обраћајући ми се у својој патњи, не наилази на чисту себичност. (...) Волео сам је толико ради 'њене' среће да је и 'моја' почела несвесно да се тиме користи” (*Људи говоре*, стр. 112—113).

Оно о чему је Ивона годинама ћутала сада је изговорила, односно у разговору поделила са другим бићем које је умело да је несебично саслуша. Скривене емоције и мисли су артикулисане без страха и уздржавања и тако у говору добиле значај самоспознаје и потпуног испуњења сопственог живота. О говору као егзистенцијалном чину Растко, неколико година након објављивања романа *Људи говоре*, пише Марку Ристићу, који ће му узвратити ћутањем. „Сам, пуст, узалудан и непотребан” описује Растко своје стање у Америци, додајући да још једино у интимном разговору са другим људима налази смисао свог живота: „Код мене разговарати са неким није више ни начин саопштити нешто већ потпуно

³⁴ Читава драма која се одвија само у гесту и покрету, као и сам заплет о младићу који се ожени једном, а заправо воли другу девојку и зато копни од неке тајанствене болести, недољиво подсећа на Станковићеву приповетку „Они”.

испуњење живота. Постоји чак и један сирекстиман у разговору који није мањи од полног, егзибиционизам, осећање посесије итд.”³⁵ Катарактичко дејство исповести прелази са девојке на слушаоца. И путник доживљава откровење у којем се одриче егоизма и постаје самосвестан свог новог ја које сопствену срећу налази у срећи другог бића.

Разматарајући природу језика Бахтин подсећа на Хумболтов став, који су преузели и доцнији лингвисти, да језик изражава индивидуалну свест онога ко говори, односно настаје из потребе човека да изрази и објективира себе. Међутим, Бахтин наглашава и онај узвратни моменат који говор има на слушаоца — „Свако разумевање живог говора, живог исказа има активно узвратни карактер (иако степен ове активности бива веома различит); свако разумевање бременито је одговором и обавезно га рађа у овом или оном облику; онај који слуша постаје онај који говори.”³⁶ Странац који је у сусрету са острвљанима махом био слушаљак, постаће приповедач, односно од онога ко слуша написаним романом постаће онај ко уметничким делом говори.

Након разговора са Ивоном путник силази на обалу језера. „Све што је људско на језеру, спава. Нема више ничег човечанског у овом пределу” (*Људи говоре*, стр. 119) констатује приповедач на почетку трећег, завршног поглавља романа. Тај исказ се не односи само на тренутни живот људи на острву. Све људско, чега у ноћи поред воде нема, је читав поредак културе и историје који сада приповедачу изгледа безначајан спрема поретка вечних и немерљивих сила у универзуму — „Шта чини сада што дању по њему гамижу људи!”, размишља приповедач на обали језера, „Шта чини што су ту логоровале римске и маварске војске, гинули легионари а Сан Дијего, окружен птицама и рибама, пловио Острву!” (*Људи говоре*, стр. 119). Наглашено опонирање дана, који припада људима, и ноћи, када неспутано владају елементарне силе природе, важно је за разумевање поетике Раствовог романа, тим пре што слично супротстављање дневног и ноћног постојања налазимо и на почетку другог дела *Дана шестог*: „И то што се збивало дању, током те двадесет и три године, између више од осам хиљада свитања и толико залазака, збивало се на земљи и припадало је људима. (...) Али ноћу, између више од осам хиљада залазака и више од осам хиљада свитања, ништа више није било људско. Све је припадало само бескрају.”³⁷ Већина аутора који су писали о роману *Људи говоре* истакли су да су прва два дела дијалогска, а трећи монолошки, односно да у прва два поглавља путник разговара са људима, а у трећем остаје сам. Међутим, ову подвојеност можемо да посматрамо управо као разлику између дневног и ноћног дела романа, односно језика дана и језика ноћи. Романописац који је у контексту европске модернистичке књижевности свакако најближи Растку Петровићу, по жанровском, приповедачком и језичком експерименту — Џејмс Џојс, на сличан начин је покушао да објасни разлику између

³⁵ Нав. према: Marko Ristić, „Tri mrtva pesnika”, *Prisustva*, Beograd 1966, str. 345—346.

³⁶ Mihail Bahtin, „Problem govornih žanrova”, str. 241.

³⁷ Растко Петровић, *Дан шестии*, Београд 1982, стр. 454.

Уликса и Финеганово̄ бдења — „Кажу да је нејасан”, вели Џојс поводом свог последњег романа, „Упоређују га са *Уликсом*. Али радња *Уликса* углавном се одвија дању. Радња мог новог дела збива се ноћу. Природно је да ноћу ствари не буду тако јасне, зар не?”³⁸ Док дан у прва два дела романа *Људи џоворе* припада људима и њиховом поретку културе и језика, дотле ноћ на језеру припада величанственим, елементарним и човеку непојмљивим силама универзума. Тек када поредак културе више не делује, човек може себе да доживи као биће које је неодвојиви део природе и да допре до једног другачијег, свеобухватнијег сазнања о животу и смрти који су интегрисани у судбину универзума — „... то је јаче од сазнања живота преко дана, које је сазнање личног живота. Сазнање живота уопште. Сазнање једне више лепоте, сазнање своје смрти” (*Људи џоворе*, стр. 121).

Поступак приповедања и језик у завршном делу романа *Људи џоворе* битно се разликују у односу на претходна два поглавља. У трећем делу доминира она наративна инстанца коју смо раније назвали самосвесним или контемплативним приповедачем, али чија је самосвест сада раслојена и усложњена у покушајима да се супротстави рационалној контроли и препусти слободном, асоцијативном току мисли и игри речи која води ка подсвесном. „Глупо је”, мисли у једном тренутку приповедач, већ уморен овом игром различитих нивоа свести, „овако сваки час падати у сан а час бити луцидан као пред стрељање” (*Људи џоворе*, стр. 130). Оно што је најпре интригантно у овом делу романа је управо та позиција приповедача који час луцидно и у форми есејистичких размишљања хоће да формулише своју визију човековог живота у васељенском поретку, док на моменте покушава да се супротстави сваком контролисаном раду мисли („Или не, све је то лаж јер је мисао. Нећу да мислим”, или „Моја мисао такође више не ради. Само да закључи да живи и да је ту једина”, *Људи џоворе*, стр. 126). Позиција приповедача у завршном делу романа *Људи џоворе* блиска је позицији Стевана Папа-Катића у првом делу романа *Дан шестии*, у поглављу које је графички издвојено и курзивом маркирано а зове се индикативно — „Стеванова ’Мисао у олуји’ када је добила свој смисао и свој облик”. И завршно поглавље романа *Људи џоворе* могло би се слично назвати — путникова мисао у олуји када је добила свој облик и смисао. Оба текста су исприповедана у презенту а мотивске, стилско-језичке и мисаоне подударности готово да захтевају њихово укрштено читање. Тако се Папа-Катић у једном тренутку пита: „*Колико је то било слојева мисли у мени? Колико? Има две, три, четри... Покушавајући, ево да се понови цео сложени рад мозга. Али из њега само луминозно искачу речи: Колико слојева мисли има у мени? Колико слојева?*”³⁹ Очигледно је да се у оба текста на имплицитно поетичком плану разрешава питање односа између свесног и подсвесног у поступку приповедања. Ово питање је једно од кључних у авангардним поетикама и Растко је о

³⁸ Нав. према: William York Tindall, *James Joyce: His Way of Interpreting the Modern World*, Greenwood Press, 1979, стр. 102.

³⁹ *Истио*, стр. 156 (подвлачење је ауторово).

томе писао у есеју *Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести*, објављеном у часопису „Сведочанства” 1924. године. Критикујући надреалистички захтев да се аутоматским писањем целокупно књижевно стварање ограничи само на оно што пружа подсвест, Растко поставља важно питање о аутентичности онога што се таквим поступком, наводно из подсвести, добија. „Тек сталним свесним поправакама”, истиче Растко, „у стању смо дати сву непосредност једног свог подсвесног геста.” Зато мобилисање свих моћи свести даје могућност да се „објаве дубоки импулси и замрачена тешка осећања виталности”.⁴⁰ Завршно поглавље романа *Људи говоре* може се схватити управо као такав покушај да се мобилишу све моћи, односно сви нивои свести не би ли се доживео пуни, интегрални живот. Приповедачеви покушаји да не мисли, заправо да се супротстави рационалној контроли мисли, само интензивирају и динамизују његову свест, отварајући у једном тренутку онај њен најдубљи, непојмовни слој изражен једним необичним и неразумљивим језиком заснованим првенствено на повезивању речи по звучању. Управо у разарању појмовног, референцијалног, разумом контролисаног, једном речју дневног језика Растко проналази могућност за откривање и артикулацију подсвесног,⁴¹ за разлику од надреалиста, који у својим аутоматским текстовима, чија структура почива на обликовању и смењивању необичних поетских слика, никада нису декомпоновали лексику и синтаксу.⁴²

Какав је то заправо непојмовни језик који приповедач чује у ноћној олуји на језеру? Управо након исказа да је ноћ безмерна приповедач наводи речи којима као да сам ноћни универзум проговара у његовој свести ослобођеној сваке разумске контроле. Тај језик сличан је понајпре ноћном језику *Финегановог бдења*. У Растковом роману то је низ онома-топеја и по звучању повезаних речи без икаквог лексичког значења „Шта то чух, шта то чух! Слух, дух, крух...сух, плуг...пух, слух...њух..чух, њух, бух, трух, дух...сух, вух, клух, срух, дух, дух, слух...чух...чух... бух, вух, дух, гух, ђух, зух, жух, кух, лух, мух, нух...” и који се потом продужава у асоцијативни ток приповедачеве свести — „Билијон! Билијон, билијон; нух билијон. Звезда која пада? Не! Паланкинос? Не! Нух билијон, нух билијон. Нух, нух. Шта то, шта то? Ах, да; шта то чух, шта то чух?” и даље (*Људи говоре*, стр. 127). На почетку Џојсовог романа, као најизразитији пример његовог непојмовног језика, је реч, односно звук грмљавине сатављена од стотину слова „Bababbadalgharaghtakam minar-ronnkonnbronneronntuonnthunntrovarrhhounawntoohoohoordenenthurnuk”.⁴³ И

⁴⁰ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 470—471.

⁴¹ У својој студији *Досејка и њен однос према несвесном* Фројд пише о различитим могућностима тумачења несвесног које се манифестује у играма речи. Полазећи од појединих Фројдових ставова, Жак Лакан ће почетком седамдесетих година устврдити да је несвесно структурирано управо као језик, односно да је несвесно чист означитељ способан да прими мноштво значења.

⁴² Говорећи о разлици дадаистичког (чему је ближи Растко) и надреалистичког текста, Радован Вучковић закључује да „надреализам није разарао традиционалне језичке норме, није покушавао да уместо раеченицама говори гласовима и речима, тј. олупинама реченице,” (Р. Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд 2000, стр. 221).

⁴³ Нав. према: W. Y. Tindall, *nav. delo*, стр. 121.

Растков и Дојсов ноћни језик својом синтаксом, ритмом и звучањем деструишу здраворазумски „дневни” језик користећи се игром речи која наговештава многе нивое значења. У средишњој и поетички кључној сцени у првом делу *Дана шестог*, која се као и ова на крају романа *Људи говоре* збива у олуји, Стеван Папа-Катић као најдубљи слој свести, нео-светљен разумом, сазнањем и значењем открива исти непојмовни језик — „Неки неразумљиви слогови, којих нисам сасвим свестан али на које иприсијајем, који нема никакве везе са ошћим људским говором а ипак долазе с његовог извора... (...) И једне и друге речи не значе ништа, или баш значе оно право, ошћо су као у ошћану ирвих говора извиране из самих бића. 'Рена, врао драна ми, мана ре, крун! — Ах, да крун! — Не, крена, крена!’”⁴⁴ Нема сумње да је Растко у свом последњем роману поетички и приповедачки наставио управо линију овог језичког експеримента, односно непојмовног или неререференцијалног језика који приповедач чује у олујној ноћи на крају романа *Људи говоре*. И један и други језик као да се рађају из саме олује, и Стеванова и путникова мисао образују се у величанственом хаосу универзума у којем се човек, као првог, исконског дана, поново стапа са природом, његово тело и дух постају део једног великог организма. „Посћоји ова олуја”, говори Стеван сам са собом, „час сћора и ирријајена, час бесомучна, дисање свешта, и ошћоји швоје дисање, и ово друго је само иродужење онога ирвог (...), и швоја је мисао шодисање...”⁴⁵ Олују у књизи *Људи говоре* приповедач пореди са првим даном стварања света — „Природа баца своје метеоре, своје муње, и слике својих муња, немо и убилачки као првог дана” (*Људи говоре*, стр. 126), а речи које потом чује као да су прве, изворне речи тек створеног света. Рађање универзума и говора (попут библијског „у почетку беше реч”) добија свој наставак у рођењу детета у завршној сцени романа.

Природа Растковог непојмовног говора постаје још занимљивија доведемо ли је у везу са различитим облицима испољавања језичких могућности — од инфантног и немуштог језика до симболистичке поезије и дадаистичких и кубофутуристичких експеримената. Управо све те облике манифестовања неспутаног креативног духа Растко помиње у свом есеју „Младићство народног генија” из 1924. „У данима нашег детињства”, пише Растко, „жељни да изразимо масу ствари, осећања, сензација, којима не бисмо умели наћи еквиваленте у матерњем језику, или за које би нам се познате речи учиниле и сувише обичним, жељни такође да имамо један свој специјални језик којим бисмо само између себе општили, ми смо проналазили неки свој.”⁴⁶ Тај инфантни језик који се заснивао на повезивању речи по звучању, преметању и уметању слогова чиме се образује нека врста говорне шифре, Растко пореди са језиком наших фолклорних бајалица и разбрајалица, али са идеалом тајанственог немуштог језика из наших бајки који би човеку омогућио да општи са животињама. Међутим, сличну тенденцију да се створи особени

⁴⁴ *Ишћо*, стр. 160. (подвлачење је ауторово).

⁴⁵ *Ишћо*, стр. 154. (подвлачење је ауторово).

⁴⁶ *Есеји и чланци*, стр. 354—355.

језик који укида предметна значења и успоставља специфичне звуковне и асоцијативне везе међу речима („једна реч повлачила је по једној тајанственој логици другу за собом“) Растко проналази и у модерној поезији. „Цела поезија подсвести, асоцијација, аутоматизма приближава се и нехотице више народу, нашим бројаницама, ако се тако сме рећи, но што је продужила уметност која је непосредно била за њом.“⁴⁷ Поезија француског симболизма, поготову Рембоова песничка алхемија речи и Верленови стихови, који су, доказује Растко, необично блиски својим ритмом нашим разбрајалицама, настоји да песнички језик приближи музици, а значење замени наговештајем и моћним сугестијама. Генерација песника која потом долази, предвођена Аполинером, а потом и дадаистима и руским футуристима, иде корак даље и покушавајући да поезијом изрази подсвесно разара и јединство саме речи. У тим покушајима Растко види заправо један модерни фолклор и позивајући се на америчког психолога Вилијема Џејмса у свим наведеним облицима језичких експеримената проналази остварење онога што припада колективном несвесном. Коначно, Растков језички експеримент има своје могуће изворе у далеким, егзотичним језицима који су наведени у путопису *Африка*, објављеном годину дана пре романа *Људи говоре*. Путописац не разуме говор афричких црнаца, али је опседнут његовим звучањем и музикалношћу.⁴⁸

Непојмовни или заумни говор у трећем поглављу романа *Људи говоре* свакако се не може једноставно изједначити само са једним од поменутих инфантилних, лудистичких, или песничких преиначења језика, али је идентично стваралачко искуство свакако у основи и Растковог језичког експеримента. Ономапојеска и асоцијативна игра речи у завршници романа можда се понајпре може одредити управо као ноћни језик којим у приповедачевој/путничковој свести проговара величанствени и безмерни ноћни универзум у олуји. У уводној белешци аутор обзнањује да је говор у књизи претоварен „оним што је живот људи и универзума уопште“. Док су у прва дела људи говорили о свом животу, у трећем, у којем се живот људи посматра као део свеопште трагичне и херојске борбе за опстанак која се у води у природи, и сама природа проговара.

Расткову књигу *Људи говоре* жанровски смо одредили као кратки роман, полазећи најпре од ауторове есејистичке концепције о малом роману у којем би се испитале могућности језика и онеобичене перцепције и изразило једно ново, обновљено интересовање за живот и односе међу људима. Наглашена и за модерни роман карактеристична поетичка самосвест о артифицијелности која покреће питања о односу стварности и уметности, затим преиспитивање сопствених наративних и композиционих поступака, многобројне везе са другим Растковим романима, те ко-

⁴⁷ *Исто*, стр. 357.

⁴⁸ У напоменама за Растков роман *Дан шестии*, у Нолитовој едицији Српска књижевност — Роман, Ђорђевић Вуковић каже: „У првом делу *Дан шестии*, у одељку под насловом 'Стеванова мисао у олуји', налазе се речи неког непознатог језика. Можда је у питању неки афрички језик или дијалекат јер нешто слично постоји и у *Африци*." (Р. Петровић, *Дан шестии*, стр. 677).

начно доминација форме кратког експерименталног романа у авангардној прози, такође су аргументи за овакво жанровско одређење. Међутим, тиме се питање жанровске природе ове књиге не исцрпљује, него заправо тек почиње јер су и *Људи љоворе*, као и остали Расткови романи (понајпре *Бурлеска* и *Дан шестии*) и наравно претежни део авангардне прозе, засновани на сложеном жанровском мешању. То није једноставно и непроблематично стапање конвенција различитих жанрова него својеврсна жанровска и језичка игра у којој се, у сваком роману на специфичан и поетички и приповедачки мотивисан начин, укрштају, сукобљавају, изневеравају и модификују поједина традиционална жанровска ограничења. Изразиту жанровску многострукост ове Расткове књиге најбоље је изразио Марко Ристић назвавши је „делом које је роман или новела, повест или дијалог, односно дијалогисани одломак једног транспонованог путописа, а можда пре свега једна поема.”⁴⁹

Јасно је да је жанровско полазиште овог Растковог авангардног романескног експеримента путопис. Аутор то истиче већ на почетку своје уводне белешке — књигу је написао за време једног путовања, али одмах додаје и да је основна жанровска конвенција путописа изневерена — „Одједном, све *шћио* су људи *љоворили* око мене *конкретизирило* се и *сћавило* *исћред* *ћредела* и *ћраћевина* које сам *ћледао*” (*Људи љоворе*, стр. 7). Винавер је први приметио да је путопис и фигура путника у основи целокупног Растковог књижевног дела. „Растко је себе осећао највише као путника”, вели Винавер, „Тај му је симбол био најдражи. Путник једнако нешто открива. Путник никада није стигао, ни ишта усталио: после пута, опет предстоји — пут.”⁵⁰ Путопис је, рекли бисмо, Расткова жанровска база. Он не само да је написао велик број путописа, него и песама у славу путника и путовања, од којих су неке изразито програмске — „Споменик путевима” у првом броју часописа „Путеви” 1922, „Путник” у збирци *Оћкровење*, посвећена управо Станиславу Винаверу, потом „Азије путује” (1931) и „Битински пастир” (1932). Све оне припадају оном кругу европског авангардног песништва који Гиљермо де Торе назива „путујућом лириком” а за њихове ауторе примећује да су „донкихотовски, више волели путовање од пребивалишта.”⁵¹ Најизразитији представник такве „путујуће лирике” у европској авангарди је свакако Блез Сандрар, а код нас, поред Растка и Раде Драинац.

Хронотоп пута је на различите начине присутан у свим Растковим романима. Приповодач и поједини јунаци *Бурлеске* слободно путују и кроз простор (земља, рај, пакао) и кроз време (прошлост, садашњост, будућност). Средишњи део романа *Са силама немерљивим* поетички актуелизује познати антички и средњовековни топос пловидбе по узбурка-

⁴⁹ Марко Ристић, „Напомена” у књизи: Р. Петровић, *Са силама немерљивим. Људи љоворе*, Београд 1977, стр. 206. О различитим жанровским одређењима која су поједини аутори давали овом Растковом делу види у: Драгиша Витошевић, *Једна Расћкова синћеза*, у зборнику *Књижевно дело Расћка Пећровића*.

⁵⁰ Станислав Винавер, *Расћко Пећковић, делујави лик са фреске*, стр. 399.

⁵¹ Гиљермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*, прев. Н. Маринковић, Сремски Карловци — Нови Сад 2001, стр. 10.

ном мору, први део романа *Дан шестии* прати пут српске војске кроз Албанију, а средишње поглавље другог дела зове се „Ходочашће” и посвећено је посети главних јунака индијанском резервату. Повлашћено место које у приповедачкој структури Расткових романа има хронотоп пута проистиче најпре из ауторове животне и поетичке опсесије за упознавањем других култура и удаљених простора. Од романа Милована Видаковића српска књижевност није имала романописца у чијим делима је не само путовање кроз необичне и удаљене пределе, него и симболика простора имала тако наглашену улогу. Као што је у прози Милоша Црњанског, од „Објашњења *Суматре*” и *Дневника о Чарнојевићу до Романа о Лондону*, доминантна фигура двојник, тако је у књижевном делу Растка Петровића изразита фигура путника. Хронотоп пута, и од њега нешто ужи хронотоп сусрета има, како то показује Бахтин, огроман значај у развоју књижевности, понајпре романа, као што и само поимање простора има важну улогу у конституисању слике света у човековој свести. Ако знамо да је на почетку Расткових књижевних и уметничких интересовања управо истраживање богатог културног наслеђа средњег века, онда је занимљиво да наглашено присуство топоса пута и путовања у његовом књижевном делу посматрамо у контексту неких ставова познатог руског семиотичара култура Јурија Лотмана. Говорећи о појму и симболици простора у средњовековним текстовима, Лотман запажа да је за средњи век карактеристичан такав приступ географији који је не третира као научну дисциплину него као варијанту религиозно-утопијске класификације. „С тим је повезан и посебан однос према путнику и путовању: дуготрајно путовање повећава човекову светост.”⁵² У Растковом књижевном делу путовање богати човекову духовност, даје му способност да разуме друге људе и културе.

Управо је категорија простора у књизи *Људи џоворе* једна од кључних за разумевање Расткове трансформације путописног жанровског полазишта у експериментални кратки роман. Говорећи о природи и генези жанровских иновација, Лотман примећује да „новаторство и јесте у томе да се принципи једног жанра преуреде по законима другог, при чему се тај *друђи* жанр органски уписује у нову структуру и у исто време чува памћење о другом систему кодирања.”⁵³ Растково дело *Људи џоворе* настаје таквим двоструким жанровским кодирањем, путописним и романескним, при чему настаје једна специфична форма експерименталног кратког романа. Иако је путопис жанр који се, као ни роман, не може тако једноставно, како то на први поглед изгледа, формално дефинисати у свом чистом облику, што потврђује богата путописна традиција у српској књижевности,⁵⁴ од њега се понајпре очекује да географски лоцира и

⁵² Јуриј М. Лотман, „О појму географског простора у руским средњовековним текстовима”, *Семиосфера*, прев. В. Сантини, Нови Сад 2004, стр. 263.

⁵³ *Исто*, стр. 205.

⁵⁴ О жанровском одређењу путописа види: Слободанка Пековић, „Путопис — условљеност жанра”, у зборнику *Књига о џуђојису*, Београд 2001. О жанровској отворености /нестабилности путописа у време авангарде уп.: Слађана Јаћимовић, *Сриски авангардни џуђојис*, Београд 2005.

описе простор у којем се приповедач креће, као што је то случај у Растковим текстовима о Македонији, Далмацији, Шпанији или у књизи о Африци, где ни једног тренутка нисмо у недоумици на ком географском простору се аутор налази. Међутим, у роману *Људи говоре* поетички смишљено а сасвим несвојствено путопису, присутна је извесна конфузија око тога где се то неименовани путник заправо налази, у којој земљи су језерска острва Мање и Веће. Најпре можемо да приметимо да се радња Расткових романа и појединих наративних песама често дешава поред језера, односно поред воде — тако је на пример у песамама „Бодинава балада”, у којој површина језера огледалским удвајањем пребацује лирски субјект у давну прошлост, или „Песник над водом”, чији наслов асоцира на завршно поглавље романа *Људи говоре*. Старословенске књиге *Бурлеске* одвијају се у језерској деволској долини; јунаци другог дела *Дана шестог* проводе ноћ у индијанском резервату поред реке која добија мистичну димензију — „Вода је дисала као каква велика радосна животиња. Покривала се сликом шума, бојама зелених врба, и истезала пут бескрајних простора. Бил је гледао како људи спуштају три мреже, једну за другом. И то је за њега имало препотопско значење утапања једног бића у друго, преображај једне материје у другу. Хтео је да ту исту воду утопи у своје руке, своје лице, и да их више никада не вади.”⁵⁵

Ако покушамо да одговоримо где се заправо налазе језеро и острва у роману *Људи говоре*, свакако најпре морамо помислити на Шпанију — места Хуента, Ескалона, Толедо, а и имена ликова несумњиво асоцирају на земљу на Иберијском полуострву. Међутим, већ је један од првих аутора који је писао о овој Растковој књизи, Тодор Манојловић, запазио да је то „нека чудна, неодређена, иреална Шпанија”.⁵⁶ Али постоји један детаљ због којег свакако не можемо бити сасвим уверени у овакво просторно лоцирање. Наиме, неколико пута се у разговорима помиње трамонтана — северни ветар који дува само у Италији (итал. tramontana). Ова „нелогичност” или „грешка” заправо је сигнал читаоцу да простор у књизи није ни приближно тако поуздано одређен нити има онакву улогу какву бисмо могли да очекујемо у путопису, него је посредни једна врста топографске мимикрије или фингиране фактографије која је пре блиска роману. Док је Винавер запазио да се разговори и сусрет само тобоже дешавају у Шпанији, а заправо се све одвија на Сицилији, један други авангардни аутор разрешиће ову тајну. У књизи *Код Хиперборејаца* (1966) Милоша Црњанског, у чијој се сложеној жанровској природи, као и у Растковом делу, укрштају романескно, путописно, аутобиографско, есејистичко и песничко, приповедач који борави у Риму сетиће се у једном тренутку свог пријатеља Растка Петровића: „Да бих је развеселио, ја јој обећавам да ћу је водити у оближња места која се зову: Велико и Мало. Мајогі — Мипогі. Чини ми се да се налазе у једној књизи, коју је један наш пријатељ, Растко, у Италији написао. Чекали смо га у Риму.

⁵⁵ Растко Петровић, *Дан шестии*, стр. 492—493.

⁵⁶ Тодор Манојловић, *Р. Петровић: „Људи говоре”*, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, књ. 328, св. 1—2, стр. 145.

Био је отишао преко океана, у Америку. Нисмо ни сањали да га више никада видети нећемо.”⁵⁷ Међутим, приповедач романа *Људи говоре* поетички и жанровски свесно уноси ову конфузију, увлачећи читаоца у игру фикционалног и фактографског, привидно документарног и уметнички конструисаног, на чему је још у већој мери била заснована и *Бурлеска*. Винавер сведочи о једној особитој Растковој опсесији коју је остварио управо у роману *Људи говоре* — преношење слике и акцента из једне, изворне, у другу област: „Често смо разговарали, Растко и ја, о том преносу као о нечему чудесном, што није разумео Раскин: о преображају средине у средину. Њему је то долазило, Растку, на махове, као рад каквог рецимо ренесансног сликара, који преноси девичанска чуда какве варварске принцезе у Фиренцу или у Сијену, у њихове куле и пиргове, — место да варваре и пратиоце остави у Малој Азији.”⁵⁸ Преносећи документарну и аутобиографску заснованост своје приче из реалне Италије у чудну, иреалну Шпанију у којој дувају непостојећи ветрови, Растко модификује путописну топографију у романескно конструисани простор. У амбијенту који је ослобођен свих путописних атрибута, детаљних описа грађевина, предела, знаменитости, те коначно и описа људи, разговори о људској срећи и несрећи добијају једну наглашену универзалну димензију, припадајући заправо сваком простору и сваком времену. Само у таквом простору, који својом једноставношћу и сведеношћу добија димензије исконског и архетипског предела, „просте и безначајне речи” могу добити снагу и истину онога што је „живот људи и универзума уопште.”

И друга димензија хронотопа — време добија у Растковом кратком експерименталном роману специфичну функцију, несвојствену како путопису тако и традиционалном, на миметичким поступцима заснованом роману. Иако се два путникова боравка на острву не могу прецизно датирати, постоји један важан временски оквир који чврсто обједињује причу. Долазећи по први пут на острво путник случајно сазнаје да је жена неког Карлоса недавно затруднела. У последњој, ноћној сцени романа приповедач присуствује порођају управо те жене. Прича је тако смештена у временски циклус од приближно девет месеци, од зачећа до рађања новог живота. Расткова песничка опсесија тајном рођења тако је уписана у временску димензију романа. Рађање детета симболични је и завршни одговор на питање о смислу и вредности живота. Готово иронично коментаришући разговоре које је са мештанима претходно водио („Смешно је како људи говоре о животу. Сваки има свој суд о њему...”, *Људи говоре*, стр. 141) путник-приповедач на крају романа фасциниран је исконском снагом вечно обнављајућег живота људи и универзума. Ту снагу развића и обнове човек својом мишљу никада неће успети сасвим да схвати нити да јој се својим скептицизмом и неповерењем у живот супротстави. Последњи исказ о животу као јединственој ствари добија своју потврду у јединствености самог уметничког остварења какав је ро-

⁵⁷ Miloš Crnjanski, *Kod Hiberborejaca*, knjiga II, Beograd 1966, str. 121.

⁵⁸ Станислав Винавер, „Људи говоре” од Раска Петровића, *Криички радови Станислава Винавера*, Београд 1975, стр. 404.

ман *Људи говоре*. Символика оплодне и рађања добиће свој пуни сми-сао у роману *Дан шестии*, у којем Стеван Папа-Катић долази до спознаје о људском телу као клици, семену, односно сићушном светлом праху, баченом вољом васељенског творца у „миријаде светова” — „То је свитање и свитање света, а ти си у томе сићушан светли прах, у вихору вечности сићушни светли прах. Са твојом свешћу и осећањима, и страстима, и жудњама, и усхићењима, и сумњама. Светли прах.”⁵⁹

Растков кратки роман *Људи говоре*, као последња ауторова за живота објављена књига, симболично је означио завршетак авангарде и њених приповедачких и жанровских експеримената у српској међуратној књижевности, али и постао клица новог, изузетног романа — *Дана шестииоџ*, једног од врхунаца српске романескне прозе у протеклом веку.

Predrag Petrović

CINEMATOGRAPHIC WRITING OF A NOVEL
(Stanislav Krakov's *Krila*)

S u m m a r y

Stanislav Krakov's *Krila* (*The Wings*) (1922) is a short avantgarde novel which most consistently expresses the new narrative possibilities close, that is analogous to the techniques of film montage. Unlike other avantgarde authors (Miloš Crnjanski or Dragiša Vasić), in Krakov's case one can already talk about the more direct and intensive merging between the novel and film. Specific narrative procedure with which the novel *Krila* was realized is in this text related to the standpoints of some avantgarde authors about film, primarily to Sergej Eisenstein's reflections about the technique of film montage, as well as to the programme standpoints of some avantgarde narrators like Alfred Döblin, to base the novel on some cinematographic principles.

⁵⁹ Растко Петровић, *Дан шестии*, стр. 454.

ЈЕДАНАЕСТ КЉУЧНИХ РИЈЕЧИ РАЗЛИКОВАЊА (О изузетности Владана Деснице у свом времену)

Јован Делић

САЖЕТАК: Овај рад је настао из дубоког увјерења његовог аутора да су романи Владана Деснице сасвим различити од свега што је педесетих година настало у српској и југословенској прози. Та различитост је овдје сажета у једанаест кључних ријечи разликовања.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: естетизам, индивидуализам, интуиционизам/ирационализам, антиреализам, релативизам, субјективизам, песимизам, разарање приче, отвореност, многостранична визија свијета, оксиморон

Романи Владана Деснице — *Зимско љешовање* (1950), а поготову *Прољећа Ивана Галеба* (1957) — посматрани у српском и југословенском књижевном контексту педесетих година, са дистанце од пола стољећа, доживљавају се као сасвим изузетна дјела у свом времену, много ближе остварењима која ће доћи деценију-двје касније, са Данилом Кишом и Бориславом Пекићем. *Зимско љешовање* је наш први прави модеран роман са темом Другог свјетског рата, који само ратном тематиком може бити близак тадашњој југословенској прози, а по односу према тој тематици, књижевним јунацима и њиховим међусобним релацијама, по умјетничким поступцима, сасвим је различит готово од свега што се тада појавило. Роман *Прољећа Ивана Галеба* тешко да се може довести у везу са било којом књигом тога доба, па ни онима написаним знатно касније.

Педесете године су у поезији, а поготову у прози, биле у знаку борбе између социјалне и естетске функције, у знаку разарања догматских соцреалистичких позиција и продора модернијих идеја и поступака, што је прво у поезији добило пуноћу израза и постало уочљиво. У прози се — то се види из најбољих дјела наших најзначајнијих писаца тога времена (М. Лалић, Д. Ђосић, Б. Ђопић, О. Давичо) — борба социјалне и естетске функције одвијала веома драматично, а тај унутарњи сукоб као да није додирнуо Владана Десницу. Он је књижевно живио готово усамљенички, изван владајуће политике и естетике, па једна од основних дихотомија XX вијека и једна од кључних књижевних и, уопште, умјетничких тема стољећа — однос поезије и револуције — Десницу и његове

романе није ни дотакла. Овај писац је уистину озбиљно био само у естетици, односно умјетности и њоме се озбиљно бавио. Трауме социјалистичког реализма и његових рецидива, компромиси с налозима социјалне литературе и дневне политике, конгресни реферати, резолуције и закључци, кроз шта је прошла велика већина наших, нарочито прозних писаца, не припадају књижевном искуству Владана Деснице. Због тога овај писац дјелује као усамљеник и изузетак у српској и југословенској књижевности педесетих година. Због тога је он неминовно морао бити у неспоразуму са актуелним књижевним животом и са дневним критеријумима, па повремено постати и њихова жртва. Зато је естетизам прва кључна ријеч његовог разликовања.

Десница је писац озбиљног теоријског, превасходно филозофско-естетичког образовања. У основи крочеанац, поштовао је аутономију књижевних дјела и када их је писао, и када је о њима судио. А бити крочеанац четрдесетих, па и педесетих година XX вијека у југословенској књижевности — у вријеме апсолутне доминације вулгаризованог и бољшевизованог марксизма — било је, благо речено, необично, идеолошки проблематично и непробитачно. Десница је, несумњиво, плаћао данак својим естетичким увјерењима; морао се налазити у сталном односу напетости, пригушене и прикривене полемике са владајућим књижевним животом и увјерењима на којима је тај живот почивао.

Из специфичног Десничиног естетизма излази и његов *индивидуализам* у вријеме духа колективизма. Књижевно дјело је јединствена вриједност, а његов аутор изразита индивидуа, која се не да свести ни на какав правац, епоху или стилску формацију, да употребимо термин А. Флакера, знатно млађи од Десничиних романа; стваралачка индивидуа која својим дјелом гради своју „многостраничну” визију свијета. Такав индивидуализам не прихвата нити познаје рестриктивну и репресивну естетику, него је у начелу одбацује.

Десница не вјерује да је човјек превасходно, а поготову не искључиво, рационално биће нити вјерује у велике домете рационалног сазнања, нарочито не у умјетности. Упућен у психоаналитичке теорије, он је био склонији вјеровању у моћ подсвјесног и несвјесног, у снагу нагона и емоција, а као добар познавалац, поштовалац и преводилац Крочеа, морао је знати и његове ставове о интуицији, њеном односу према експресији и форми. Из романа *Прољећа Ивана Галеба* више се слуги него што се у њему декларише интуициониста. Иван Галеб је далеко од рационалистичког виђења свијета: онај ко се игра свјетлошћу и тамом, ко испишује цијеле странице о игри свјетлосног миша, ко озбиљно узима измишљенога Бућка, ко држи до патње, преосјетљивости, осјећања, ко је двоструки умјетник, не само да је далеко од рационалистичке концепције свијета него јој стоји насупрот. *Интуиционизам насупрот рационализму*, тако би се најкраће могла описати позиција и писца, и главног јунака. Галеб не само иронично него и презриво говори о тривијалним, рационалистичким духовима, а више пута ће се ослонити на „луду наду”, толико карактеристичну за филозофа трагичног осјећања живота — Мигеле де Унамуна.

У интерпретацијама Десничине прозе употребљаван је каткад и термин *реализам*. Међутим, шта год се под тим термином подразумијевало, он је за Десницу потпуно непримјерен. Десница је, наиме, програмски и поетички — *антиреалиста* у соцреалистичком и постсоцреалистичком времену. Штавише, овај писац према реализму његује благ презир и о њему говори са иронијом. Иван Галеб не вјерује у реалност реалнога. За њега су осјетљивост и фантазија „крв и мисао умјетности”, а осјетљивост и фантазија развијају се у дјетињству:

„Све, ама баш све, износимо из дјетињства. (...) А нарочито нашу прђију сензибилитета.”

Онај ко инсистира на дјетињству као ризници „прђије сензибилитета” и на дубини, рафинираности и лукавости подсвијести, тешко да може његовати миметички однос према свијету. У Ивану Галебу је рано жива и будна жеља да се расплине слика стварности и да се размакну обриси. Антиреалистична је и борба за немогуће, односно прометејство као својство умјетника који се, настојећи да превлада обруч детерминисаности и савлада вријеме и смрт, супротставља људској пролазности и коначности. Умјетник је, заправо, борац против „реалности реалнога”. Настојање модерног умјетника да „развије вријеме”, односно његову линеарност — а то Иван Галеб својим сјећањима и скоковима кроз вријеме чини — јесте вид борбе за немогуће и побуна против „реалности реалнога”. Уосталом, Галеб, како сам каже, пише „иреални дневник”.

Педесетих година долази до *субјективизације* српске прозе, до персонализовања нарације, чешћег појављивања првог лица у приповиједању. У том смислу, Десница је врло карактеристичан писац: његово ремек дјело *Прољећа Ивана Галеба* написано је из перспективе главног јунака. Главни јунак је наратор, односно писац свог „иреалнога дневника”. То је довело до лиризације и поетизације прозе, до њеног отварања према медитацији, интелектуализму и трактату, до уношења елемената лирског и есејистичког у роман, до хибридизације жанра. Десничин субјективизам далеко је од идеологизованих захтјева за објективним приказивањем друштвене стварности. Истина, педесетих година Десница у том погледу није био усамљен. Ријеч је о читавом једном процесу који је карактеристичан за водеће српске писце: Д. Ћосића (*Корени*), М. Лалића (*Лелејска ђора*, *Хајка*, *Зло прољеће*), О. Давича (*Песма*).

Субјективизацију приповиједања по правилу прати и субјективно доживљавање времена. Разликује се приповиједно од доживљајног времена, па долази до *релативизације* времена, до сабијања, сажимања „објективног”, физичког времена, али и до његовог растезања. Дан је у литератури понекад дужи од године, од живота; понекад способан да у себе сажме цио живот. Разарају се хронологија и линија времена. Доводи се у питање линеарно схватање времена. У приповиједању су измијешане прошлост, савременост и будућност. Субјективизацијом нарације најчешће се развија једна тврда, догматизована, „објективна” слика свијета; вриједности се провјеравају и доводе у питање; проблематизују се строга и чврста начела и концепти. Једносмјерној и једностраној слици свијета супротставља се „многостранична визија свијета”. *Релативизам* се по-

ставља против окамењеног и конзервативног свијета, против догме и догматизованог система вриједности, против свега што се као оков поставља пред живот и литературу. То је позиција на којој чврсто стоје и аутор и наратор *Прољећа Ивана Галеба*.

Искази Ивана Галеба о човјеку као груди мяса која пати и о клупку интимних контрадикција зашивених у једну људску кожу, како и о човјечанству које се довољно прозлило, имају озбиљну антрополошку тежину и исти значењски правац: указују на наглашен Галебов и Десничин *антитројолошки пессимизам*. Десница је изразити песимиста у времену задатог, пожељног, програмираног и прописаног оптимизма. Десничино осјећање свијета можда је најближе ономе које је шпански филозоф Мигел де Унамуно назвао *трагичним осјећањем живојца*. Основна двојност људске природе за Галеба је расцјеп између коначног и бесконачног. Човјек се као горостасна трагична фугура налази на размеђу смрти и бесмртности. Отуда је смрт „вјечна и кључна тема пјесника и филозофа”. Она је „у суштини једина тема пјесника”, па и Деснице и његовог романа *Прољећа Ивана Галеба*. Овдје, међутим, почиње друга расправа: о чежњи за бесмртношћу и њеним видовима у овом Десничином роману, као и о богатој интертекстуалној мрежи у коју се Десница позиционира овом темом.

Из Десничиног естетизма излази пишчев однос према другим умјетностима, посебно према музици. Главни јунак његовог романа *Прољећа Ивана Галеба* је музичар, виолиниста; естетска, преосјетљива природа; умјетник који је дјечаком остао сироче, преосјетљив на звукове, посебно на музику, тако и толико да га је чак и весела музика могла распакати; умјетник који размишља о умјетности, музици, књижевности, о главним књижевним темама, међу којима тема смрти има средишње и повлашћено мјесто, и та своја размишљања обликује као необичне дневничке забљешке из болнице, као својеврсну одбрану од смрти, као естетичке трактате, есејистичке фрагменте који су у сагласности са његовим разбијеним свијетом и измученом свијешћу. Галеб је, дакле, прије свега једна хиперсензибилна естетска свијест, запитана над собом, смрћу, умјетношћу; свијест измучена болешћу, фрагментарна и раздробљена; свијест која естетизује своје животно искуство и саопштава га тестаментарно, као гранично искуство, односно искуство „с међе” живота и смрти. Десница, дакле, тематизује умјетника и умјетност, однос живот-умјетност (музика, литература), однос између појединачних умјетности (поезија-театар).

На тему о природи умјетности и умјетника, о односу театра и поезије Десничин јунак води сократовски дијалог у настојању да њиме дође до истине. Иван Галеб се у болници, подстакнут на асоцијације, сјећа разговора које је водио са занимљивим људима. Тако се, на вијест о смрти познатог умјетника, редитеља и глумца, буди Галебово сјећање на разговоре са њим и оживљава дијалог о умјетности, поезији и театру. Интелектуални дијалог постаје вид *поетског истраживања фабуне и интелектуализације прозе*. Ни један глас у дијалогу не јавља се као апсолутни глас истине, него се до заједничких ставова долази кроз дијалог, провјером

појединих тврдњи питањима, противставовима, аргументима. Учесници дијалога нијесу ни у спору ни у надметању, агону, него им је једини циљ да у разговору с блиским људима дођу до задовољавајућих одговора на питања која их муче и која живе.

У том дијалогу умјетник се показује као расцијепљено и антиномично биће, и то расцијепљено одувијек и по природи саме ствари: у њему је „вјечити антагонизам између човјека и умјетника”, „непревладива антиномија и безнадан антагонизам” у којем час човјек надвиси умјетника, што се у дијалогу квалификује као тужно, а час умјетник човјека, што је за Десничиног јунака још тужније.

Да би умјетник непосредно упућен на публику, попут музичара, редитеља или глумца, успио у свом послу, он мора испољити, па чак и развијати, један дио театралног и спољњег у себи; један дио „лакрдјашког који је најчешће у супротности са истинским умјетниковим сензибилитетом. Умјетник је расцијепљен између театра, публике, јавности, представе и своје самоће јер су велики умјетници чести и рафинирани сладокусци самоће.” Без „основног, пеливанског и занатског момента (...) ни највећи умјетнички сензибилитет не може да успије у нашој струци”, у струци упућеној на публику. Тако се долази до идеалне формуле о контрадикторној природи умјетника: „један пеливан и један сензибилан умјетник зашивен у истој врећи”.

Двојица умјетника различито виде значај сујете за умјетничково стваралаштво. Галегов пријатељ сматра да у сујети „лежи језгра сваког умјетника и крајњи потицај сваке умјетности”, а Галего да „истинска умјетност почиње ондје гдје престаје сујета”, када се превазиђу личне и емпиријске преокупације. Али двије контрадикторне изјаве се код Деснице не искључују, него воде необичној визији свијета у знаку контрадикција и парадокса:

„— Хе знам. Можда имате право и ви. Умјетност почиње гдје престаје сујета. А гдје престаје сујета почиње шутња. Контрадикција. *Circulus vitiosus*. Ето је, и ту, у још једном смислу, симболичка змија која сама себе уједа за реп можда најбоља графичка фигурација зачараног круга умјетности.”

Као да над рефлексијама Десничиних контемплативних јунака титра одсејај старе романтичне ироније којом се доводе у питање властита поетичка увјерења и властито остварење. Галегов сабесједник види као симптоме „оне потребе да се изађе из властите коже, да се дезертира с поља умјетности” настојање писца који жели да надрасне устаљене књижевне форме и презире „схематичност и конзервативност формалистичких оквира и облика, па стане да исписује дневнике и биљежнице, да ниже записе и маргиналије, медитације и контемплације, писма и солилоквије, вјерујући да је тек у тим ’аморфним формама’ успио да из себе истијешти чисту и згуснуту кап суштине равно на папир.

Галегов сабесједник потом даје дефиницију великог умјетника као идеалну синтезу великог ума, великог духа и великог талента. Као да не престано има на уму лик Лава Толстоја, који му је потврда да „истински

велик умјетник никад не може изићи из круга умјетности, чак ни онда кад је из њега свјесно и хотимице изишао”.

Толстој је, зацијело, био један од великих Десничиних оријентира. Уосталом, цијела XLVI глава романа може се разумјети као похвала Толстоју и упокојеном пријатељу Ивана Галеба, који је умро „негдје у провинцији, у некој болници попут ове моје. Сасвим далеко од Астапова.” Дио ове посљедње реченице налази се и као мото XLVI главе: *Далеко од Асѿајова*.

Умјетник Галеб има, наравно, свијест о форми сопствених забиљежака из болнице: оне творе неки „иреални дневник”, „један неосмишљени животопис” из којег се види да је живот састављен од кинеских позоришта сјена. Галеб је, дакле, двоструки умјетник, музичар и писац, са свијешћу о форми коју ствара. Зато се он изјашњава и о питањима поетике, па су неки његови поетички ставови подударни са основним поетичким начелима романа *Прољећа Ивана Галеба*, те се структуром романа потврђују и као Десничини аутопоетички ставови.

То се нарочито односи на *попискивање ѿриче, фабуле, у дружи ѿлан*. Галебов идеал књиге јесте она са одсуством динамичких мотива, са одсуством догађаја. Ретардирајући, поготову статички, мотиви постају главни. Роман постаје роман ретардације, роман интелектуалних и асоцијативних дигресија. Галеб је изричит и лапидаран у исказивању свог поетичког идеала:

„Да ја пишем књиге, у тим књигама се не би догађало ама баш ништа.”

Потискивање фабуле оправдава се експанзијом зла и погоршањем човјекове природе: човјечанство се довољно прозлило да би му требало фабулирати. Говорећи о односу „нити” и „дигресија”, Галеб недвосмислено даје предност дигресијама, поготову ако би се „нит” разумјела као неки уланчани низ збивања: суштина је у дигресијама, мисли Десничин јунак, а то потврђује и сам писац управо овим романом.

Галеб инсистира на помјерању акцента са динамичких на статичке мотиве у писању књига, са догађаја на мисаони и емотивни свијет човјеков. Довољно је приказиван човјек у акцији, како чини зло; човјечанство се довољно прозлило; ваља приказати човјека како размишља или како пати. У нашим патњама лежи наш квалитет — мисли Галеб — па је човјек за њега „груда меса која пати”.

Да је писац — а он то, ипак, јесте — Галеб се никад не би плашио контрадикција или недоследности. Управо су контрадикције оно „што лику подаје крепчину и рељеф”. Галеб, стога, и види човјека као клупко интимних контрадикција зашивених у једну људску кожу. Међутим, и сам Десница ће свог главног јунака уобличити по истом моделу: у очима фра Анђелика, а то потврђује и цио роман. Галеб је такође контрадикторан, чак сушто оличење контрадикције.

Церебралност и емотивност, лирска сугестивност и мисаона и емотивна дубина — то су Галебови и Десничини списатељски идеали, и њихово остварење је директно повезано с промјеном концепције романа, с промјеном „форме”, „израза”, „експресије”.

Идеал церебралности изискује, и омогућава, стилизацију Галегових сопствених животних и естетских искустава као кратких трактата, есеја, па се поводом овога романа говори о „роману-есеју”. Али овдје је више ријеч о дочаравању драме једне узнемирене естетске свијести на међи између живота и смрти, неголи о философском расправљању о појединим естетичким и животним проблемима. Та свијест је антирационалистичка и без повјерења у философско системско мишљење, па мисаони фрагменти најбоље изражавају њену драму, увиде и домете. „Есејистичко” је овдје подређено умјетничком обликовању лика и његовој визији свијета. Та визија досеже универзалност, али као умјетничку, а не као философску истину. Карактеристично је и Галегово виђење философа: философи су за њега прерушени пјесници. Галегобу је страно схватање философије као система, а поготову као затвореног система којим се изграђује један кохерентан поглед на свијет. Галегоб контрадицију супротставља кохеренцији, затворености — отвореност, а једностраном погледу на свијет *многостраничну визију свијета*. Галегоб страхује од сваког упрошћавања и редуccionизма, од осиромашења богатства живота. „Многостранична визија свијета” привилегија је правог умјетника.

Овај, у основи, естетски идеал „многостраничне визије свијета” био је потпуно опречан тада актуелном пожељном и једностраном виђењу свијета; виђењу свијета у знаку једне идеологије, која је у својим упрошћеним, функционализованим варијантама попримала својства религије, а, каткад, и нудила низ практичних упутстава за репресивну политику и квазиестетику, сведену на једнопартијски програм. Зато је Галегова „многостранична визија свијета” имала далекосежан значај и служи на част Владану Десници. Ово залагање за вишезначност и вишегласност умјетности један је од најљепших тренутака наше књижевне мисли педесетих година и једно од најдубљих Галегових естетских открића и обасјања.

Педесете године су донијеле и прва отварања послеријатне југословенске књижевности према свијету. Сукоб са Информбироом довео је до дистанцирања од догматски схваћеног социјалистичког реализма и до отварања према западноевропским књижевностима, мада се оно одвијало опрезно и постепено, уз снажну идеолошку контролу. Десница је, међутим, и у том погледу изузетан. Живео је међу књигама једне ванредно богате породичне библиотеке, рано оспособљен да се служи страним језицима. Говорио је италијански, француски, шпански и руски, а, судећи по његовим списима, служио се и латинским, њемачким и енглеским језиком. Темељно је познавао француску, руску и италијанску књижевност, тако да није трпио посљедице културне изолације земље, него је био једнако отворен према руској књижевности, у првом реду према класицима, Л. Н. Толстоју и Ф. М. Достојевском, као и према италијанској и француској литератури. Ова отвореност према свијету у једном сасвим затвореном времену чини га изузетним и омогућава му да својим књигама, у првом реду романом *Прољећа Ивана Галегоба*, прати тенденције у свјетској прози. Зато Десница јесте писац који се најбоље чита, разлиставља и разумије у широком европском контексту. Његова

литература добија када се посматра компаративно: према Толстоју и Достоевском, Рилкеу и Ману, Прусту, Крочеу, Пиранделу и Унамуну, а код нас према Андрићу, али и према млађима, који су му, типолошки гледано, најближи — према Кишу и Пекићу. Владан Десница није подлегао искушењима ни временског ни просторног провинцијализма, па на тај провинцијализам не смију пристати ни његови тумачи.

Најзад — *оксиморон*, омиљено Десничино стилско средство, истакнуто чак у наслову романа *Зимско љетовање*. У овом раду ријеч *оксиморон* има двоструку функцију: прво, да укаже на пишчеву склоност ка овој стилској фигури, и, друго, да као синегдоха скрене пажњу на Десницу као стилисту и на повремено наглашену фигуративност његовог језика; да скрене пажњу на Десничино поштовање *форме*, а форма је за једног крочеанца исто што и експресија, односно израз интуиције. Десница је један од стилски најизграђенијих и најсамосвјеснијих писаца у југословенским књижевностима педесетих година. Десница је, дакле — сугерира нам овдје ријеч *оксиморон* — човјек форме и стила.

Оксиморон је, уз то, примјерен Десници, његовом виђењу подвојености и парадоксалности свијета и човјека у њему, човјека као клупка контрадикција зашивених у људску кожу. Онај ко осјећа, и свјесно мисли, да се двије супротне истине међусобно не искључују и да би искључење једне значило „осакатити стварност, осиромашити живот, лишити мисао једног њеног пола”, сасвим природно изражава своје осјећање свијета и своју књижевну истину оксиморонима. Оксиморон је у складу с „многостраничном визијом свијета”, са Десничиним скепсом, која га је чувала од заоштрених и тврдих, поготову једностранних, једносмјерних и догматичких ставова. Његов Галеб апелује:

„Треба се умивати сумњом као водом.”

Оксиморон је, дакле, Десничин природан израз, сасвим усклађен са његовом визијом свијета, умјетника и умјетности. Видећи умјетност као „најнаивнију и најпрепреденију од људских дјелатности” у исти мах, Иван Галеб означава умјетника оксиморонима: „препредена наивчина, прелукаво дијете”.

Ово је био покушај да се сажето, у једанаест тачака, изрази Десничино „диференцијално осјећање”, како би то рекао њему сасвим сродни, од њега знатно млађи, Данило Киш. Наравно да би се морале издвојити на десетине „кључних ријечи” да се опишу специфичности Десничине поетике; наш циљ је био да укажемо колико је, и у чему је, Десница био изузетан у свом времену кроз ових одабраних једанаест појмова.

Jovan Delić

ELEVEN KEY WORDS OF DISTINCTION
(On Extraordinariness of Vladan Desnica in his Time)

S u m m a r y

This paper tends to point out the distinctiveness of Vladan Desnica's novels within the Serbian and Yugoslav prose in the 1905s. Written according to the principle of encyclopedic technique of condensation, he concentrated on the eleven key words which were processed as encyclopedic units (entries): esthetism, individualism, intuitivism/irrationalism, antirealism, relativism, subjectivism, pessimism, destruction of the story, openness, multi-sided vision of the world, oxymoron.

ФАКТОГРАФИЈА И ТАНАТОГРАФИЈА
У ГРОБНИЦИ ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА, ПСАЛМУ 44
И ПЕШЧАНИКУ ДАНИЛА КИША

Renate Lachmann, Konstanz

1.

Фантастика у поезици Данила Киша — у неком смислу аналогна том појму код Достојевског — односи се на бизарну, схизоидну, параноидну стварност. У *Гробници за Бориса Давидовича* та је стварност Велики Терор из касних тридесетих, у *Пешчанику* је то масакр на Дунаву у Новом Саду 1942, који су починили мађарски фашисти, и смрт његовог оца у Аушвицу. Мада ту стварност треба предочити прије аутентичним причама неголи фикцијом, аутентично у његовим прозним текстовима доиста се мијеша с фантастиком, не иреалном фантастиком која конструира алтернативне свјетове, него с фантастичком „документацијом” катастрофе. Фантастика је легитимирана аутентичношћу и обрнуто.¹

Према томе, документи предочени у Кишовим романима су фактуални и фиктивни (као што су то и у Борхесовим *Ficciones*). Но у својој етичкој поезици, „по-етици”, како ју је називао, Киш се дистанцира од лудистичко/разигране ерудиције Борхесових фиктивних докумената.² Док Борхес фиктивне документе раби како би денунцирао контингенцију чињеница и разоткрио могућност/немогућност других свјетова којима управљају необични, паралогички сујави поретка, Киш устрајава на кобности докумената које диктирају чињенице.

¹ Данило Киш сам свој материјал, свјестан његове амбиваленције, назива „аутентичним фабулама” (1978, 65).

² Из Кишове анализе Борхесове поетике постаје јасно зашто је *Гробница за Бориса Давидовича* истовремено „*éloge à Borges*” и проту-књига. — Кишова је књига изазвала скандал у Србији, будући да је „Киш одбио дисимулацију, одбио претварање да је револуционарна повијест међународнога комунизма била славан политички пројект и одбио игнорирати масовно крвопролиће.” (Лонгиновић 1993:112) Књижевни је естаблишмент оптужио Киша због плагијата (указујући на Борхеса) како би дискредитирао политичке импликације књиге. Киш је одговорио поетолошким дјелом *Час анатомије* подучавајући своје критичаре семантици интертекстуалности. Емигрирао је у Париз, гдје је, слиједећи Камуја (Camus), јавно говорио о постојању ГУЛАГ-а. *Гробница* је у француском пријеводу постала бестселер.

Унаточ својој критици, Киш као да рекапитулира Борхесову разиграну ерудицију, но на парадоксалан начин. Предмет приче *Књиџа краљева и будала* из *Енциклопедије мртвих*, „Протоколи сионских мудраца”, јест документ који није ни фалсификат ни књижевни изум. Па ипак, замршена повијест његовог текстуалног настанка, или точније, истинита прича о фалсификату, мистификацији, плагирању и пре-писивању скандалозног текста, коју Киш разоткрива, читаатеља подсећа на Борхесове псеудо-документе. Прича о ексцентричној судбини текста (у чијој су негативној каријери судјеловали политички системи и повијесне особе), о трансформацији француске сатире о Наполеону III у памфлет руских религиозних фанатика о жидовској свјетској завјери и непосредној појави Антикриста у сваком случају подсећа на фикцију. Киш се усредсређује на кобни „плотски”³ карактер текста, његову сличност с текстом-фалсификатом, његовом неподесном (невјеројатном) „интертекстуалношћу”. Парадоксално, када Киш не користи стварне документе него их измишља, покушавајући контролирати њихову неvjеројатност, чини се као да нема ни трага симулације, измишљања или неvjеројатности. За Киша фиктивни текст документира језгру реалности. Или точније: сама њихова фиктивност води до језгра чињенице. Уз помоћ фиктивног документа аутор покушава спознати стварни, покушава контролирати његову неvjеројатност (или фантастичност). Фиктивни документ замјењује стварни, будући да је он мање вјеројатан или фантастичнији него фиктивни. (Или изнова, парадоксално, фиктивним се документом огољује документарност а њиме се у исто вријеме демонстрира да се вјеројатност, могућност, могу измислити.)

Кишу су били познати руски постреволуционани књижевни појмови и дебате које су се тичале документа и који су се налазили у самој средисти такозване антикњижевне књижевности чињеница, „литература факта.”⁴ Авангардистичким се документаризмом руске књижевности двадесетих година канило успоставити модел усмјерен против bourgeois belles lettres (против фикционалног заплета, констелације измишљених особа, миметичких стратегија, приповједача као посредника и ауторства). Антилитерарни је програм давао предност био-интервјуу, извјешћима свих врста, описима путовања, мемоарима итд. Виктор Шкловски, један од теоретичара поетичких механизма заплета,⁵ сковао је термин „внесјужетнаја проза” (Шкловскиј, 1929: 222—226) — проза изван заплета, или: проза без заплета. Намјеравани се ефект некњижевности (или беззаплетности) ипак не може досећи. Као што је то био случај са раним тумачима фотографије који су вјеровали да је сама природа ушла у фотографију без посредовања људскога ока и руке, идеја „факто-

³ „Плот” у смислу „комплот” или, још боље, „завјера” (усп. Воум, 1999: 97—122).

⁴ Програмацка публикација *Литература факта* (Чужак, 1929) окупила је и књижевне критичаре и списатеље. Њоме се мислило реагирати на рестауративне тенденције у постреволуционарној књижевности.

⁵ Анализирајући наративне шеме и њихове естетичке ефекте Шкловски је обратио особиту пажњу на пародијске жанрове чије је доминантно средство „обнажење приема”, огољавање поступка (Шкловскиј, 1925: 139—161).

графа” по којој стварност представља саму себе, без аутора, показала се погрешном. Заплет, „сјужетосложение” (композиција сижеа) обнавља се средствима попут монтаже или уланчавања, „сцепление”. Шкловски је тај наратолошки појам посудио из Толстојеве поетике у којој се под „сцепление” подразумева уређивање наративних компонената у таквом поретку који би омогућио рекапитулацију, преплитање, паралелизам, надређивање, конфронтацију извјесних догађаја приказаних у приповиједању. Појам уланчавања помаже у разумијевању наративне синтаксе као базичне форме интерпретације исприповиједаних догађаја унутар самог текста. Монтажа, коју је у теорији и пракси филма развио прије свега Сергеј Ејзенштејн, показала се и књижевним поступком (на примјер у *Црвеној коњици* Исака Бабелја). Њоме се жели створити одређени контекст, „контекстное сопоставление”, скупљањем слика инконгруентних чињеница. Не слике као такве, него њихов међуоднос, сусрет контрадикторних семантичких поља као и зачуђујући или застрашујући ефекти који се надају из неочекиваности таквих сусрета, јест оно на што циља монтажа. Умјесто одбацивања „сјужетосложение” уланчавањем се и монтажом замјењују његове старије шеме. Враћа се приповиједање. Некњижевни жанрови, попут извјештаја са партијских састанака, протокола судских истрага, саслушања свједока, интервјуа итд., служе било као материјал интегриран у приповједни текст, било као стилистички или генерички модели. Унаточ антибелетристичке „доктрине”, *Сенџи-менџално џушовање* Шкловског, извјешће о послјереволюционарним годинама и грађанском рату, Третјаковљев *Ден-Схи-Хуа. Био-интервју кинескога студента*, Тињановљев повјесни роман *Пушкин*, најбољи су примјери софистицираног књижевног дискурса који раби чињенични материјал подређујући га правилима приповиједања.

Кишови текстови који комбинурају различите фактографске жанрове на први поглед представљају дезинтегративни модел приповиједања. Но, ослањајући се на монтажу и уланчавање, Киш ствара семантички хомогене ентитете у којима су повезани књижевно-фикционално фактуалног и фактуално-реалистичко фиктивног документа.

Док је милитантни анти-белетризам постреволуционарне фактографије (унаточ неизбежној ре-литераризацији) служио позитивном циљу „изградње живота” (жизнестроение) и потицао оптимистичку антропологију, Кишова фикционална фактографија слиједила је супротни циљ за који руска авангарда није сковала засебан термин. Прозни су текстови анти-белетристе Киша усмјерени ка катастрофи.

2.

Киша не занима транспарентна комбинација фактографије и фикције, него сложена семантика фиктивних докумената која произлази из познавања и спознаје чињеница (фактицитета). Аутентични документи свједоче о стварности. Они су њен дио. Као да је стварност оставила знакове, трагове у документима (као да се стварност одражава у доку-

ментима). Но фиктивни документи носе и инскрипције, знакове, рефлексije: рефлексije имагинације надахнуте специфичним искуством. То је метонимијска функција документа. На другој страни може се тврдити да „кривотворени”, фиктивни документ функционира као метафора. Она је троп који замјењује прави израз а да га при томе не брише.

Проматрано из те перспективе, на тропу лежи терет свједочанства. Оно што је ту важно јест да и овјеровљени, аутентични, и фиктивни документ припадају истом семантичком пољу, да су повезани сличношћу, да се један зрцали у другоме.

Стварни догађај, чињеница, замијењен је псеудо-означитељем, симулакрумом, метафором. Примарни знак (аутентични документ) и секундарни знак (троп-документ) посједују збуњујућу сличност. Но читатељ може видјети разлику, спознајући да симулакрум, који као да игнорира повијесну збиљу служи другој сврси. Та је сврха оно што реторика назива *enargeia*, *evidentia*. Киш је зове „дубљом аутентичношћу”. Симулакрум помаже аутору у конструкцији „истинске” стварности надређујући фиктивна свједочанства збиљи коју су доживјели и починитељи и жртве.

У *Гробници за Бориса Давидовича* (1976) Киш употребљава *enargeia* у трансформирању одломака из аутобиографије Карла Штајнера *7000 дана у Сибиру*. У једном поглављу своје књиге Штајнер извјешћује о игри карата криминалаца, не политичких затвореника. Побједник наређује побијеђеноме да изврши злочин, на примјер убојство. Штајнер приповиједа да је такво злодјело доиста и извршено. Тај одјељак из Штајнерових мемоара Киш развија у сложени заплет. Оно што га занима јест чињеница да одсутна особа (љечник др Таубе, поријеклом Жидов, са социјалистичком прошлостју) која постаје жртва побједникове осуде не зна ништа о свом положају жртве. Киша је заинтригирала чињеница да је губитник игре — како би повратио част неумољивог криминалца — годинама слиједио свој плијен и да је Таубе на крају убијен сјекиром док је оперирао пацијента. Киш предочује догађај као врхунац криминалне самовоље.

Приповијетка *Гробница за Бориса Давидовича* у истоименој књизи чита се као пародија историографских жанрова. Биографија Бориса Давидовича Новског је низ претпоставки, погрешних претпоставки, гласина о његовој вишезначној особи, сину руског рабина, с револуционарном и терористичком каријером, који учестало мијења имена и начине живота те се одликује храбрим акцијама. Приповједач указује на непоуздане изворе и као да повремено губи траг свог јунака. На концу Новски се опет појављује као затвореник, осуђен на смрт у вријеме Великог Терора. Подвргава се правноме испитивању којим се циља на произвођење лажног свједочанства које би се уклопило у захтјеве партијске линије, признања које би уништило његов углед неподмитивог револуционара и члана партије. Принуђен је да пристане на њега када истражитељ наређује погубљење младих мушкараца, његових затвореничких другова, једног по једног, пред његовим очима.

Композиција лажног документа у једној врсти кооперације истражитеља и оптуженога јест ритуал у којем се на упечатљив начин рекапитулира пракса стаљинистичких чистки. На крају Кишов јунак нестаје у лонцу с кључајућим металом, без икакова трага. Стога је и гроб Бориса Давидовича кенотаф.

Јосиф Бродски, субјект и објект једног од најспектакуларнијих московских процеса, који није завршио у Гулагу него његовим изгоном из Русије, коментира Кишову књигу у уводу америчком издању из 1980: „Можда је једина услуга коју истинска трагедија чини остављајући оне који су је преживјели као и њене жртве без ријечи унапрјеђивање говора коментатора. Најмање што се може рећи о *Гробници за Бориса Давидовича* јест да она досиже естетичку спознају тамо гдје етика не успијева. Наравно, владање језиком једва да се може сматрати заштитом у нашем подузетничком стољећу; али оно бар ствара могућност одговора без које су људи осуђени да остану робови свога искуства. Написавши ову књигу Данило Киш је једноставно сугерирао да је литература једино приручно оружје за схваћање феномена чија би величина иначе отупјела осјетила и измакла се људскоме схваћању.” (Brodsky, 2001: XVII)

Наравно, аутентичност је двојбен појам. Ако се промотри аутентичност мемоара схваћених као документ (на примјер Штајнерови мемоари који су инспирисали Киша), појам постаје чак и двојбенији. У интерпретацији приповијести преживјелих Гулага Леона Токер то потцртава на следећи начин:

Мемоари одражавају вантекстуалну стварност на начин који је посредован у најмање трострукој мјери: било које особно опажање је селективно; памћење проузрочује додатно цијеђење; а у процесу су композирања садржани даљњи избори између ствари које треба укључити и ствари које треба изоставити [...] Аутори који рабе хронологију свога мучеништва у логору као основу слиједа материјала у мемоарима омогућују снажнији утјецај вањске стварности над њиховим приповједним текстовима те такођер производе осјећај веће вјерности чињеница. (Токер, 2000: 125)

Штајнерових *7000 дана у Сибиру* резултат су свјесног меморирања и снажне воље како би се извјешће жртве пренијело што је могућно вјерније. Радећи с материјалом те врсти Киш трансформира његову семантичку и наративну структуру: он га дестилира, кристализира, кондензира и очуђава. Продукт је оксиморон; истински псеудо-документ.

Постоји још један аспект псеудо-документа: мултипликација. Чињенице се мултиплицирају фикцијом. Стварна се злодјела повећавају њиховим фикционалним аналогомом. Када аутентични документ (као цитат из провјерљивог извора) ступа у додир с фиктивним, књижевни починитељ, аутор, узурпира ауторитет стварних починитеља, усваја њихово ауторство. То је парадокс псеудо-документа, парадокс прозе. Киш је свјестан тога када даје исцрпне описе мучења која точно одговарају стварнима. Он говори о „стварности која чека милост уобличења.”

3.

Милост се уобличења мора ускладити с проблемом предочавања. Кишова двослојна документарна проза показује да се неисказиво⁶ не може адекватно изразити у патетичком модусу (патос није медиј за свладавање неисказивог). Умјесто тога Киш раби реторичке стратегије *enumeratio* и *brevitas*. Абревијација значи празна мјеста, елипсе и прецизност којом се искључује сваки случајни елемент. Друго средство стављања емоција у заграде јест литота којом се производи нешто што би се могло назвати „под-представљањем”. Реалност масакра на Дунаву, тзв. новосадских „хладних дана” у зиму 1942, (Braham, 1981) — „догађаја” који се чини кључним за неке од Кишових текстова — као да је под-представљена литотама, т. ј. обрнутим хиперболама. Литоте, умањивања и абревијације водеће су фигуре у многобројним Кишовим приповједним текстовима, фигуре отпорне на било који облик патоса.

У тексту *Псалм 44* (1962) проблем исказиво-неисказиво предочен је као борба између шутње и тишине, памћења и заборавља. У том је смислу значајан разговор троје људи, свједока новосадског масакра. Док се Соломон Розенберг, један од учесника у дијалогу, чини немилостивим, непогођеним извјештачем сцена клања на обалама Дунава, његов супарник у разговору, старија жена, не може прихватити ту опцију и проналази уточиште у језику нормалности. Њен је циљ заштита прошлости, избегавање онога што Yosef Yerushalmi назива „la rupture dans la transmission” (1988: 15). Ријека која је застрашује анаграм је њеног имена. Тетка-Лела, као да се наговјештава, јест *Lethe*, ријека заборавља. Катастрофа обиљежује расцјеп у процесу разумијевања, расцјеп у ланцу знакова који повезује прошлост са садашњошћу. Катастрофа се мора тумачити како би се успоставио поредак знакова.

Старија жена покушава рестаурирати свакодневицу уз помоћ континуитета обичног језика и баланса знаковоног сустава на којем је заснован инзистирајући на његовој нерањивости. За њу је комуникација могућна само корицањем догађаја које се Розенберг не устеже артикулирати. Елоквентно, и без емоција, Розенберг посуђује глас клању. У његовим ријечима догађај добива структуру, стјече људску димензију. Испад као да се контролира тиме што се о њему извјешћује.⁷

Он, свједок, посједује вокабулар помоћу којег може описати мучење и његово оруђе као и монструозна метаморфоза унакаженог тијела. Приповједач Розенберг не може се ушуткати. Прошли догађаји неумољиво проналазе пут до језика — као да ријечи изговара медиј. Језик га се дочепало. Тетка Лела, жена-*Lethe*, жели задржати масакр изван простора људског језика, ексорбитантно изван орбите језика. Њено цензурирање непрекидног Розенберговог говора оруђе је *ars oblivionalis*. Прво му заповјеђује да престане а онда га проклиње.⁸ Појам прошлости која

⁶ В. расправу о „неисказивим” стварима и негативности из филозофске перспективе у: Budick/Iser, 1989: XI—XXI.

⁷ Koppenfels, позивајући се на Прима Левија, тај процес назива „Wiederaneignung von Zeichen”, поновно стјцање знакова (Koppenfels, 2000: 215).

⁸ Усп. појам „damnatio memoriae” (Weinrich, 1997: 51).

се не може повратити Jean-François-a Lyotard-a могао би илустрирати одбијање жене-Lethe да заборави. Као у психоанализи, тврди он, у повијесној се анализи налази нешто што се не може предочити, или прецизније: предочавање мора имплицирати непредочиво као своје Друго. „Друго” је „незаборавно заборављено”. Незаборавно заборављено је нешто чега се не може сјетити. Сјећање значи предочавање, обликовање, разумијевање. Оно чега се мора сјетити јест да постоји заборављање, нешто што се опире предочавању. Не-предочавање у тој аргументацији значи да ће заборављање бити запамћено (Lyotard, 1988: 56—9). Поричући предочавање Lyotard тај процес поставља изван семиозе.

Трећа особа у чудном разговору о, или, прецизније, не-о масакру је млада жена која није способна употријебити вербалне знакове како би изразила оно чему је била свједок. Док Розенберг говори, она се сјећа. Артикулирани и унутарњи говор су супостављени.

У конфронтацији с неисказивим Кишови ликови представљају три опције: тјерање неисказивог у језик, његово чињење јавним; тражење склоништа у нерањивости приватног језика и комбинирање меморије са афазиијом.

4.

У *Пецчанику* (1972) предочавање масакра из „хладних дана” скраћено је и кондензирано у спектакуларну слику. То је изненадни, упечатљиви опис желатинасте узбибане масе, просути мозак др Максима Фројда, новосадског психијатра. Овим се описом слиједи стратегија шока унутар поетике очућавања:

Мозак господина Фројда, примаријуса. То бејаше парче замрзлог, пихтијастог меса, сасвим добро очуваног, као јагњећи мозак сервиран исцела (у Бечу, године 1930, у ресторану *Danubius*). Снег около, утабан гусеничастим траговима баканци и ципела са ексерима, као да бејаше малко отопљен једино око мозга, на којем су се јасно разазнавале таласасте вијуге, налик на вијуге у ораку, као и црвене нити капилара. Мозак је лежао тако у снегу на углу Милетићеве и Грчкошколске улице, и чуо сам када је неко рекао коме је тај мозак припадао, чијој лобањи. Мозак господина Фројда, примаријуса, лежао је дакле на малој снежној ади, између две стазе утабане у снегу, интелигенција јасно издвојена из коре лобање, као шкољка из тврде смарагдне љуштуре, пулсирајућа дрхтава мождана маса у снегу као у фрижидеру, али (знајући коме је припадао тај мозак) не као мозак идиота у стакленој посуди, него као мозак генија, конзервисан, сачуван у инкубатору природе, да би у њему (том инкубатору), ослобођен окова телесног, израстао неки мрачан бисер мисли, мисао најзад материјализована, кристализована.” (68)

У поетичком трактату *Час анатомије* Киш излаже да идеја очућавања (у *Гробници за Бориса Давидовича*) појачава аспект дистанцирања, одмицања од објекта:

Јеврејство у *Гробници за Б. Д.* има двоструко значење: с једне стране, захваљујући мојим ранијим књигама, ствара нужну везу и проширује митологеме којима се бавим (и на тај начин ми, кроз проблем Јеврејства, даје приступницу једној теми, уколико је за то потребна нека приступница), а с друге стране, *јеврејство је и шу, као и у мојим ранијим књигама, само ефекат онеобичавања.* Ко то не разуме, не разуме ништа од механизма књижевне транспозиције. (1978, 51—2. Потцртао Д. К.)

Чини се да је Кишово очућавање адекватна, макар и радикална, интерпретација појма Шкловског „остранение”, развијеног у почецима руског формализма и повезаног с проматрањем ствари из друге перспективе, њиховим виђењем у новом свјетлу. Елемент шока у Кишовом тексту посједује и понеку аналогију са раним идејама Ејзенштејна о монтажи, тзв. „монтаж атракционов”, монтажи атракција, т. ј. спајањем запањујућих шоу-елемената (Lachmann, 1970).

У наведеном одјељку Киш не мијења презиме убијеног лијечника. Максим Фројд био је позната особа у Новом Саду. Име „Freud” изазива и легитимира асоцијације, чак и оне које произлазе из снова протагонисте чија критика Freud-ове теорије снова укључује гротескне слике: просути мозак постаје тијело/месо, његова се јестивост навјешћује успоредбом са јаћењим јелом. Мозак је мозак јањета, жртвеног јањета.

Постоји ли веза између новосадског Фројда и мозга бечкога психоаналитичара, који није, али је могао бити, жртва покоља. Мозак истргнут из тијела енигматски се зове „тамним бисером” и „материјализацијом идеје”. Које идеје: психоанализе, жидовства, смрти?

Наведени је одјељак дио мнемотехничке секвенце у којој се у *Пешчанику*, макар и не слиједећи хронолошки образац, приповиједа о појединцу, лутајућем Жидову, на којег се указује иницијалима Е. С., познатом као Едуард Сам из ранија два романа Кишове обитељске трилогије. Е. С. из *Пешчаника* је „слика” Кишовог оца који је извјесно вријеме провео као пацијент у психијатријској клиници, преживио масакр у Новом Саду и нестао у Аушвицу.

У *Пешчанику* „отац” дијели ауторство са сином, приповједачем у трећем лицу. Е. С. је ко-аутор различитих жанрова повезаних техником монтаже. Он пише „Белешке једног лудака”, он је оптуженик и истражитељ у „Истражном поступку”, писац „Бележака с путовања” и свједок у „Испитивању сведока”. Кишов отац-приповједач сјећа се прошлости у самом тренутку прије хапшења и слања у Аушвиц. Та истовремено лудна и луда сјећања крећу се унапријед и уназад, антиципирају и биљеже прошло, мијешају садашње и прошле догађаје са онима који ће се тек збити. Она преносе утисак да Е. С. нестаје, умире и враћа се како би опет нестао (на начин Brunna Schulz-а). Унаточ хронолошком „нереду” и унаточ различитим приповједним обрасцима који одређују те жанрове, она успостављају извјестан секвенцијални поредак равномјерно се смјењујући и дијелећи или рекапитулирајући састојне елементе. Мада се ти облици не могу назвати књижевним жанровима у правом смислу (осим путописа), Киш им придаје генеричку функцију која се чини плаузибилном у цијелом тексту. Уводе се као да се спонтано појављују у уму

оца-приповједача када сједа да напише писмо. Писање писма наводи га на примјену облика исказивања друкчијих од епистоларног, из којих се онда развија и роман. Писмо је на крају и завршено. Адресирано је на сестру Е. С.-а и наведено на крају романа. То је аутентично писмо, изворно писано на мађарском, које Киш, син, преводи на српскохрватски са минималним промјенама.⁹ Писмо на крају текста функционира као нека врст сажетка. У њему се рекапитулирају централни мотиви којима се бави жанр — сваки жанр усваја друкчију перспективу у односу на исте чињенице.

5.

Четири жанра у овом вишеслојном роману обилато се користе стратегијама попут абривијације или набрајања које, унаточ својим формалним и семантичким разликама, показују сличност у каталогизирању. Док се абривијација састоји у изостављању веза, и синтактичких и семантичких, набрајање, слиједећи становити секвенцијални поредак, тежи акумулацији. Кишови каталози, у редању елемената који припадају истој класи објеката, знају бити преиздашни или отворенога краја. Они сажимају листе особа, ствари (особито смећа) и догађаја, али исто тако и служе за пројцирање слика индивидуалних живота, слика извјесних епоха, повијести. Тако Киш приказује жидовску повијест у Мађарској и Србији као каталог који се састоји од набрајања догађаја, мјеста и особа.

Кишов се каталог придоданом (и разрађеном) наративном функцијом разликује од каталога из античке епске поезије.¹⁰ Оно што је зачуђујуће јест изостављање веза које „нормално” функционирају као организацијски фактор у приповједним структурама. Помоћу њих се производе празнине које се могу (и морају) попунити. Саме празнине имплицирају изостављени заплет, изостављање дјелује као ентимемско средство. За разлику од прозе Шкловског и формалистичке „внесужетне прозе”, прозе без заплета, којом се означаје одбацивање измишљених „литерарних” заплета, Кишове елипсе сугерирају везе које недостају у подређеним приповједним текстовима, у којима се зрцали проживљени живот.¹¹

Имагинарно узајамно дјеловање између испитивача и окривљеника у „Истражном поступку”, и у истој мјери имагинарни интервју у „Испитивању сведока”, засновани су на упитнику чије теме наводе Е. С.-а да

⁹ Оригинал се чува у Кишовом архиву. Усп. ЦД-Ром, Данило Киш, *Оставштина* 2001 (Wolf-Grieblhaber, 2006).

¹⁰ Кишу је, наравно, била позната повијест каталога, укључујући и Rabelais-ове гротескне каталоге из *Гаргантуе и Паншагруела* — које је бриљантно анализирао Бахтин, као и многобројни каталози из барокне књижевности.

¹¹ Захвална сам Zephiri Porat и Ruth Ginsburg за потицајну расправу у вези са приповједним аспектом каталога. Њен ме резултат убјеђује да дискусију ваља наставити како би се разјаснила упораба термина попут заплета, приповједне структуре и сл. у контексту самога каталога. — Узгред речено, француски и њемачки језик омогућују мање проблематично повезивање нарације и енумерације: raconter-compter повезани су етимолошки исто као и erzählen-zählen. На енглеском су повезани account и count, а једна од конотација глагола to tell имплицира исто тако аспект бројања.

именује догађаје и њихове узроке који су обиљежили цијелу његову животну причу, околности у којима је живио, политичку позадину, социјалне увјете итд. Каталози продиру у „Белешке једног лудака” и у „Слике с путовања”. Та су два сегмента *Пешчаника*, будући на извјестан начин „особне” нарави, отворена према начинима биљежења који почивају на стратегији струје свијести (која се у неким случајевима замјењује унутарњим монологом или слободним индиректним говором). Но Киш у сценама правне истраге или испитивања раби измјену питања и одговора како би „објективирао” чињенице. Он тако супоставља два начина приказивања, од којих је први карактеристичан за модернистички, а други потјече из извора блиских античком роману.

У „Испитивању сведока (II)” упознајемо радни логор:

„Покушајте да се сетите.

Правили смо неки насип. Рекао сам већ.

Шта се догодило тога дана?

Застао сам на тренутак да наместим завоје на рукама. То заправо и нису били завоји, него две марамице. Помогао ми је око везивања Офнер.

Ко је Офнер?

Инжењер. С њим сам се упознао у радној чети.

Да ли сте тог дана били испунили радну норму?

Да. Мислим да јесам.

Шта је било даље?

Био сам сасвим заслепљен, јер ми се на стаклу наочара скорило блато.

Наставите.

У једном тренутку учинило ми се да сам видео, или сам осетио, да се нешто догађа. Као да беше престала шкрипа таљига, а силуете које сам назирао као да су нагло застале. Када сам већ почео да се питам шта се догађа, осетио сам ударац по темену.

Наставите.

Почело је да ми се мути у глави. Онда сам, под ударцима, схватио да је и Офнер оборен на земљу.

Наставите.

Клечао сам на коленима, заклањајући главу рукама. За то време чуо сам, кроз вику оних који су нас тукли, како таљиге поново зашкрипаше, сад сасвим близу, готово крај моје главе. (234—5)

Када се Е. С. осврће на свој живот за вријеме Аустроугарске монархије и последице њеног слома, сјећања искачу у облику каталога: каталог ресторана и јела у којима се евоцирају атмосфера, понашање, начин живота епохе; каталог отпада који приповиједа о стварима у свакодневном животу; и мнемонички каталог који Е. С. пројектира са својим пријатељем Гаванским. То је каталог свих мртваца које знају, људи који су умрли природном смрћу, људи који су умрли насилном смрћу, људи који су починили самоубојство, пали као жртве невјеројатних злодјела. Ту постаје јасно крајње значење каталога као згуснутог, скраћеног облика приповједања, као приповједног скелета: у приповједном се скелету ради о смрти. Каталог (дугачак пет страница) компримира силовито набрајање кобних судбина, оне су дио испитивања у којем окривљени мора од-

говорити на питања која се тичу његових рођака, сусрета с њима, тема о којима су разговарали и коначно на она која се тичу свих његових пријатеља и познаника којих су се он и Гавански могли сјетити.

У „Истражном поступку II” два се пријатеља сјећају:

Господина Драгутина Флоријанија, судског пристава, који је године 1924. победио у симултанки на девет столова чувеног Ота Титуса Блатија из Будимпеште; господина Рихарда Енгла, трговца, који је боловао од клаустрофобије и који је године 1938. скочио под точкове брзог воза оставивши за собом младу удовицу и две кћери; господина Тихомира Петровића, чин. мин. фин., који се негде око хиљаду деветсто двадесете вратио из Париза са бујном црном косом, тврдећи да је хормоналним лечењем задобио не само изгубљену косматост него и своју мушкост; господина Андријана Фехера, званог Феђа, који се пре две године обесио због несносне главобоље; господина Максима Фројда, примаријуса, кога су стрелили 24. јануара 1942. и чији је мозак избачен из лобање, лежао цео дан у расквашеном снегу на углу Милетићеве и Грчкошколске улице; неког Шандора (презиме непознато), који је могао да испије три литре ружице надушак; господина Јована Гонђе, гробара, који је убијен на гробљу заједно с женом и дететом; општинског стрводера Хелмара Беле, с којим су пили неколико пута у Католичкој порти, код Вајхебла, а који је ту недавно препилио једну жену и бацно је затим у Дунав; трговца А. Циглера, који се парализовао; Господина Беле Штернберга, жел. надинспектора, који се децембра 1941. бацио под теретни воз код подвожњака, наводећи у свом опроштајном писму да се на тај корак одлучио због „општег хаоса”; господина Миксата Кона, велетрговца, који је био стрелян заједно са својом породицом (жена и троје деце); господина Жарка Узелца, пекара, коме су одсекли бркове и уши, али је остао жив; господина Паје Шварца, званог Херц Шварц, коме су разбили главу секиром, а затим га бацили у Дунав, под лед; госпође Кенигове, учитељице, коју су силовали мађарски војници, а затим је убили бајонетима. (88—9)

Слиједи још четири странице. На једној од посљедњих је споменут Карло Штајнер, југославенски револуционар аустријског поријекла, аутор *7000 дана у Сибиру*, као особа која је 1937. у Совјетском Савезу нестала без трага.

Скелети приказују сам заплет живота указујући на смрт као на крај приповиједања — момент у којем је пјешчаник празан, када је истекао пијесак. Тај каталог, још и више него други, може се проматрати у мнемотехничкој традицији (Yates, 1966). Мнемотехника се изводи депонирањем слика на одређена мјеста. У Кишовом је случају одређено мјесто лист папира који он прекрива именима мртвих људи. Чини се плаузибилним Кишову праксу каталогизирања сагледати у контексту Цицеронове интерпретације грчког изума мнемотехнике од стране Симонида са Кеоса. Цицерон изједначује мјесто (*locus*) са таблом за писање (*cera*), а слику (*imago*) са словом (*littera*) (Lachmann, 1997: 1—24). Мнемоничка слика на Кишовом листу папира има структуру *littera* (у Цицероновом смислу) направљену од особних података: презиме, име, занимање, узрок смрти — могла би подсјећати на детаљан натпис на надгробном споменику, када би такав обичај постојао. Случајно и знаковито, Симо-

нидова мнемотехника настаје из самог контекста посмртних ритуала. Поновно именовање гостију који су сједили у одређеном поретку на гозби, а сада су, након што се зграда срушила на њих, унакажени до не-препознатљивости успоставља поредак памћења. У том поретку унакажени који су именовани проналазе мјесто. Памћење, грчки „мнеме” здружено је с надгробним спомеником, грчки „мнема” (Goldmann, 1989: 43—66).

Абревијације представљају само једну страну Кишове хибридне наративне конструкције. На другој се налази исцрпни приказ Е. С.-ових психичких немира и опис слика које га опседају. Његова присјећања на тренутке среће или на кобна збивања којима је био свједок или жртва извјешћују о узалудности, готово осјећању или предосјећању смрти. Киш развија појачану семантику танатографије. Слика просутог мозга Максима Фројда избија на површину, Киш је понавља три пута, као хијероглиф смрти.

Трагови смрти присутни су у цијелом тексту. У „Белешкама једног лудака” појављују се као траке с црним тачкама, као огромна сликовитост смрти. „Посматрати своје биће из аспекта вечности (читај: из аспекта смрти)” (35), то је темељна диспозиција Е. С.-а. Он слуша буку из тла панонске земље (гдје ће се све и збити 1942), чује је археолошки, продирући у њене повијесне слојеве, опажајући њену вјечиту агонију. Игра дјецe с кромпирима је смртоносна игра луткама: „...када смо још као деца чистили проклијали кромпир у остави како смо налазили те мале човеколике кромпире, с малецним главама и закржљалим, наказним удовима, мале хомункулусе којима смо се играли као с луткама, све док им не би отпала глава, или док се не би згрчили, свенули као старци.” (60—1) Он говори о „стубићу пепела” (69) и коментира: „То нагло мрвљење труле кичмене мождине цигарете збило се намах [...] У том тренутку бејаш понесен снажним осећајем протицања, као да је тај стубић пепела (још увек видљив као *сџуб*, мада већ срушен и распаднут, пребијена кичма времена.” (69 — потцртао Д. К.) Осјећаји пролазности и таштине које повремено застире сликама из Старог завјета смјењују се са осјећајем наде да ће он једини преживјети катастрофу.

Када се Е. С. суочи са рушевинама своје куће, он тумачи рушење зидова. Један од њих представља зид плача, записи на њему које он, „муромант”, назива „муромантичким списима” успоређују се са свицима Торе. Након рушења куће — које значи крај, смрт, катастрофу — каталог ствари опет је оно што простим набрајањем успоставља поредак. По истражитељу у „Истражном поступку” (т. ј. њему самом у улози истражитеља) он умире имагинарном смрћу под рушевинама куће. Они који рашчишћавају руине изгледају као гробари чије су разнолике професије дате у свеобухватној листи којом се преноси идеја да је сватко гробар (некога другога). Истражитељ се занима за могуће писце писама суђути, институције које представљају, градове и државе из којих долазе. Киш ту опет, скицирањем неколико координата, распростире мађарску, аустријску, српску и хрватску територију.

Имагинарни мртвац се пита за какву се врст спровода одлучио. Његова сугестија, исказана хумористичким тоном, подсећа на листу представника религиозних група из његове околице:

Ломио се између скромног погребног церемонијала у кругу најуже родбине (а по изричитој жељи покојниковој), и помпезне сахране првог реда (о државном трошку, дакако), а уз равноправно учешће верских представника свих закона.

Шта га је привлачило овој другој варијанти?

Естетички и космополитски тренутак: наизменични след рабинског нарицања (хебрејски), католичког контрапункта (латински), православног појања (старословенски) и мухамеданског запевања (арапски).

Којем се решењу беше најзад приклонио?

Средњем решењу, које бејаше неком врстом компромиса: у овој трећој варијанти, за његовим би ковчегом ишла циганска капела свирајући тужне циганске песме о љубави и смрти. (126)

Па ипак, допустивши приповједачу да открије мисли које га муче, Киш појачава мрачни, пријетећи аспект неизбјежне судбине. Он произлази из једне врсти хиперболичке самосвијести коју потиче психоза. „Кобна помисао” му је запалила мозак: помисао на смрт. Мозак му се ломи. Стојећи на обалама Дунава Е. С. доживљује своје биће као подијељено у его и не-его, у једно које је живо и друго које ће умријети. Он узвикује: „Моје кукавно, предвојено ја.” (162) Расцјеп између ега и не-ега укључује расцјеп између лика и приповједача, мозга и тијела. Мозак је подијељен на вањски и унутрашњи дио. Кишов приповједач алудира на Freud-ову (и бечку) теорију несвјеснога и његову теорију снова. У неким дијеловима „Бележака једног лудака” Е. С. развија појмове супротне Freud-овима и жестоко напада његове теореме анализирајући своје мучне снове. (Wolf-Grieblhaber, 2001: 58) Freud-ова „Urszene” као да се преокреће у схизоидну драму коју доживљава у себи. Запањујућа луцидност (аналитичког) лудака који у себи носи „семе смрти” (и обичне од које нитко не може побјећи, и изванредне насилне смрти која га очекује у блиској будућности) тјера га да формулира једну врст особне филозофије смрти у којој су одбачене све утјехе или смисао стварања идеја. То је повезано са библијским и понекад гностичким схваћањем „vanitas” које као да се изводи сахраном његовог „мртвог рукописа” у „мртвом мору времена”. Ту Киш, син и двојник, ступа на сцену. Оживјевши оца као ко-аутора свога романа (постмортална нарација) и подигавши текстуални споменик он мрмља хорацијевску утјеху за свог оца и самог себе: „Non omnis moriar”.

То је једини патетични тренутак који Киш нуди својим читатељима у цијелој књизи. И доиста, он се супротставља свепрожимној топици романа, топици смрти. Све описане, упамћене и каталогизирани смрти — оне које изазивају страх, ексорбитантне, спектакуларне, без преседана и невјеројатне — могуће су, стварне смрти. Кишова се танатографија показује као фактографија.

Са енглеског по рукопису превео
Давор Беѓановић

БИБЛИОГРАФИЈА

а) Примарна

- Киш, Данило. 1983а (1962). *Псалам 44*. Београд, Загреб.
 1983б (1973). *Пешчаник*. Београд, Загреб.
 1976. *Гробница за Бориса Давидовича*. Загреб.
 1978. *Час анаџомије*. Београд.
 1983ц. *Енциклопедија мртвих*. Београд, Загреб.

б) Секундарна

- Boym, Svetlana. 1999. *Conspiracy Theories and Literary Ethics: Umberto Eco, Danilo Kiš and The Protocols of Elders*, *Comparative Literature* 51, 2, 97—122.
- Braham, Randolph L. 1981. *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*. 2 sv. New York.
- Brodsky, Joseph. 2001. *Introduction to Danilo Kiš. A Tomb for Boris Davidovich*. Dalkey Archive Press, IX—XVII.
- Budick, Sanford, Iser Wolfgang, 1989, „Introduction.” *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Budick, Iser (ur.), New York.
- Goldmann, Stefan, 1989, *Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos*, *Poetica* 21 (1—2), 42—46.
- Koppenfels, Martin, 2000, *Dante in- und auswendig. Primo Levis Gedächtnisgefüge*, *Poetica* 32 (1—2). 203—225.
- Lachmann, Renate, 1970, *Die „Verfremdung“ und das „neue Sehen“ bei Viktor Šklovskij*, *Poetica* 3. 226—249.
- 1991. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M.
- Literatura Fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFA*. 1929. Prir. N. F. Čužak, Moskva.
- Longinović, Tomislav, 1993, *History, Performance and Horror in The Tomb for Boris Davidovich*. In: *The Borderline Culture*. Fayetteville. 109—142.
- Lyotard, Francois, *Heidegger und die Juden*. Prev. Clemens-Carl Härle, Beč.
- Šklovskij, Viktor, 1925, *Parodyjnyj roman. Tristram Šendi Sterna. O teorii prozy*, Moskva, Lenjingrad.
- 1929. „K tehnike vnesjužetnoj prozy.” In: *Literatura fakta*, Moskva.
- Toker, Leona, 2000, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors*, Bloomington.
- Weinrich, Harald, 1997, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München.
- Wolf-Grießhaber, Katharina, 2001, *Zur Literarisierung von Fakten in „Grobница za Borisa Davidoviča“*, In: *Entgrenzte Repräsentationen/Gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik*. Ur. Angela Richter, Tatjana Patzer, München.
- 2006. *Der Körper in Danilo Kišs Peščanik*. (Ms.)
- Yates, Frances, 1966, *The Art of Memory*, London.
- Yerushalmi, Yosef, 1988, *Réflexion sur l'oubli*. In: *Usages de l'oubli. Colloques de Royaumont* Paris.

Renate Lachmann

FACTOGRAPHY AND TANATOGRAPHY IN DANILO KIŠ'S *TOMB FOR
BORIS DAVIDOVIČ, PSALM 44 AND THE HOURGLASS*

S u m m a r y

The paper focuses on the three works by Danilo Kiš in which death is the central topic: the Soviet camps in the 1930s, the massacre at the Danube in 1942 done by the Hungarian fascists and his father's death in Auschwitz. The fantastic component in Danilo Kiš's poetics is in a sense analogous to that notion in Dostoevsky: reality is bizarre, schizoid, paranoid, fantastic. In Kiš's prose, authentic stories are mixed with the fantastic „documentation” of the catastrophe. Combining different factographic genres and relying on montage and linking, Kiš creates semantic homogeneous entities which relate the literary-fictional of the factual and the factual-realistic of the fictitious document.

Fictitious documents are tropes — they function as a metonymy and a metaphor — which replace the real expression, but do not erase it, so a trope carries the burden of a testimony. In his hybrid narrative constructions, Kiš develops an intensified semantics of tanatography.

ЈУГОСЛАВЕНСКА ВАРИЈАНТА СТАЉИНИЗМА: ГОЛИ ОТОК И *ГОЛИ ЖИВОТ*

Давор Беџановић

САЖЕТАК: У средишту пажње овога рада је документарни филм *Голи животи* који је емитиран тек након смрти Данила Киша. Овим остварењем Киш заокружује и комплетира своје бављење темом логора проширујући је на југословенски простор и логор Голи оток. Кишов филм и тема логора посматрају се у широком европском компаративном културном контексту.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: концентрациони логор, документарни филм, проза, умјетничко уобличавање, трагична прошлост, тоталитаризам, жртва, злочин, дјелатност—недјелатност, промена, карневал зла, комуникација, испитивање свједока

Данило је Киш устрајно и дуготрајно одбијао проговорити о проблематици југославенских концентрационих логора, зато што му се чинило да ће се његов евентуални прилог укључити у већ инфлаторни број текстова који су се осамдесетих година отворили и према посљедњој табу теми на нашим просторима. Оно што га је ипак приморало да се посвети Голом отоку јест жеља да својим говором, својом етичком позицијом изнова стане на страну жртава. Као што је то код Киша често био случај, његова је шутња била знаковита, а говорење о самим логорима био је посљедњи стваралачки задатак који је себи задао. Документарни филм *Голи животи*, који ће за тему имати југославенски Гулаг отјелотворен у трима малим далматинским отоцима, Голом, Светом Гргуру и Перасту, довршен је и емитиран тек након његове смрти — још једна симболичка потврда тезе о достојанственој и одмјереној шутњи којом је Киш у цијелом пројекту одао достојну пажњу онима којима је био посвећен. А логори, као отјелотворење тоталитаризма чијом се стваралачком прерадом Киш бавио цијелог живота, били су сасвим логичан тематски завршетак опуса којим су доминирале опсесивне теме везане за трагичну прошлост и покушаји њихова умјетничког уобличавања.

*Екскурз: Два рана љокушаја љоимања љољалиљаризма
у двадеसेљоље сљољећу — Hannah Arendt и Albert Camus*

Из досада реченога, као сасвим логична конзеквенција се намеће постављање логора у само средиште тоталитарних сустава, које подузима Hannah Arendt те тиме истиче суштинску невјеројатност која се крије иза њихове неприродне издвојености из предвидивог и познатог свијета живота:

Као што стабилност тоталитарног режима овиси о изолирању фиктивног свијета покрета од вањскога свијета, тако је и експеримент тоталне власти у концентрациономе логору везан с потребом да га се, и унутар једне земље којом се тоталитарно влада, учини непропусним за свијет свих других, уопће за свијет живих. С том је непропусношћу повезана истинска нестварност и невјеродостојност која је заједничка свим извјештајима из логора и представља једну од највећих потешкоћа за истинско разумијевање тоталних облика власти с чијим постојањем настају и нестају концентрациони логори и логори уништења; јер ти су логори, ма колико то невјеројатно звучало, истинске средишње институције тоталнога апарата моћи и организације. (Arendt, 1986, 908)

Тајновитост тоталитарних владара, њихова жудња за прикривањем самог постојања логора онај је обиљежујући фактор који се може открити и у нацизму и у стаљинизму. Циљ им је, прије свега, избјећи говор о логору, прешућивањем њиховог постојања убиједити вањски свијет у илузорност саме идеје о егзистенцији таквих институција које би могле бацити моралну љагу на чисте идеолошке циљеве који се крију иза њихова формирања. Но још је и важније било из процеса сазнања елиминирати непосвећене, оне који нису способни спознати унутарњу сврховитост једног процеса који на својој површини може дјеловати као етички одуран, али је за оне који га извршавају испуњен дубоким вишим смислом. Тоталитарни се сустави на тај начин двоструко осигуравају: према вањштини, за своје поштоватеље који не треба да виде баш сваки њихов детаљ, и према унутрашњости, како би се избјегла транспарентност која може водити покушајима побуне или изазвати евентуално морално гнушање које би нагризало танки популистички слој који се формирао на њиховој површини.

Hannah Arendt истиче још једну битну одредницу логора уништења:

Истинска стравa концентрационих логора и логора уништења састоји се у томе да су затвореници, чак и када случајно преживе, дјелотворније одсјечени од свијета живих него што би био случај да су умрли, јер терор изнуђује заборав. Убојство се ту збива без обзира на људско биће; оно се изједначаје с гњечењем комарца. Нетко може умријети зато што подлијеже систематском мучењу или глади или зато што је логор препун или зато што се сувишни људски материјал мора ликвидирати. Обрнуто, може се исто тако десити да због мањка новоиспорученога људског материјала настаје опасност да логор изгуби становнике и да слиједи наредба потискивања рате смрти свим средствима. (916)

Док је замагљивање тактика која се примјењује према вањским и унутарњим „неутралним” проматрачима, на саме се пребиватеље логорског пакла мучитељи и њихови идеолошки наредбодавци усмјерују стратегијом заборава. За разлику од „обичног” убојства у којем се уништава живот али не и трагови његове пријашње егзистенције који остају као извор туговања онима који су били блиско повезани са жртвом, убојство у логору циља потпуном уништењу, анонимизацији смрти која, на крају, резултира разарањем идентитета, забравом. Неутрализирање особности затвореника елиминира осјећај моралне одговорности код починитеља злочина, резултирајући често оспораваном категоријом „баналности зла” коју је Hannah Arendt темељито разрадила у књизи *Eichmann u Jerusalem. Izvještaj o banalnosti zla.* (Arendt, 19866) Та баналност, која се као (не)етичка категорија засигурно може примијенити и на безбројне друге извршитеље у тоталитарном саставу логора, почива на чињеници да „он (Eichmann — Д. Б.) [...] никад није ни *прећисловио што је заправо учињено.*” (56, потцртала Х. А.) Стравична је конзеквенца тог слијепог извршавања наређења да „таква удаљеност од реалности и недостатак размисљања у појединцу могу донијети више несреће неголи сви зли нагони који можда постоје у човјеку узети заједно.” (57) Према томе, жртве су у својој патњи суочене с најмање два типа починитеља: креаторима идеолошких предувјета за извршење масовног уморства, с једне, и извршитељима њихових заповиједи, с друге стране. Комплексна је машинерија масовног убојства управо могла и функционирати због такве технологизиране прерасподјеле задатака.

Једна друга позиција из педесетих година додатно свједочи о вирulentности проблематике тоталитаризма у првим годинама хладнога рата. Ријеч је, наиме, о Камиевој већементној осуди нацизма и стаљинизма из збирке филозофских есеја *L'homme revolté.* Ками не тежи апсолутном изједначавању нацизма и стаљинизма. Оба у себи носе јасне елементе месијанизма, учећи о крају повијести и њеном разрешењу, било у комунизму, било у тисућгодишњем Reich-у. Но њихов је однос према бинарној структури крвник/жртва у основи различит. Ако на оствареном циљу стоји човјек-побједник онда га ваља и славити. Док у нацизму крвника-побједника прославља други крвник, у другом тоталитарном саставу је жртва дужна одавати признање својему крвнику:

Први никада није ни сањао да ослободи читавога човјека, него само о томе да неке ослободи потчињавањем других. Други, у својему најдубљем принципу, тежи да ослободи све људе тако што ће их све, привремено, поробити. Његовој се намери мора признати величина. Али исправно је средства и једнога и другога идентифицирати као политички цинизам који су оба црпла из истог извора, моралнога нихилизма. (Camus, 1951, 303)

Откуда потјече тај морални нихилизам? Оба политичка састава желе по сваку цијену наметнути човјечанству апсолутну вриједност (у случају марксизма то је бескласно друштво, у случају нацизма тисућгодишње царство које нема објективно покриће ни у повијесној збиљи нити у психолошкој заданости оних који га желе створити и оних који треба да

буду његови уживатељи) која не почива на повијесним основицама: јер, ако класноме друштву нужно слиједи бескласно, које, пак, и само мора посједовати своју супротност, онда ту супротност тек ваља дефинирати. У том је смислу немогућно мислити о крају повијести, а управо је тај крај разлог што марксиста захтијевају жртве у циљу остварења свога идеала — бескласног друштва.

Као што је тој вриједности истовремено туђ и морал, она заправо и није вриједност која би регулирала наше понашање, већ догма без основе коју се може присвојити у очајничкоме покрету мишљења угушеног у усамљености или нихилизму, или која му је наметнута од стране оних који од те догме профитирају. Конац повијести није ни узор нити савршенство. Он је начело самовоље и терора. (277)

Помало прикривено појављује се појам усамљености (*solitude*), један од средишњих у саставу Камијеве мисли. Питање које се природно поставља јест: тко је носитељ осамљености, тко је *осамљени*? Његово најчистије отјелотворење Ками проналази у личности маркиза de Sade-а. У својим се визијама он види као најмоћнији, као онај тко преживљује, који остаје сам након катаклизме, као једини Бог и господар свијета (*l'isolitaire, l'unique*). Осујећење Sade-а-усамљеника нужно је зато што је он још увијек побуњени човјек (*l'homme révolté*). Усамљеност зла које ће бити способно такав сан о моћи довести до остварења морат ће причекати сљедећи прекретни повијесни догађај. Тек ће *човјек револуције* успјети реализирати тај сан и превести га у његово актуално остварење. Негативни јунак очитоват ће се у лику објективног злочинца (*un criminel objectif*), а циљ друштва биће максимална производња таквих зликоваца. С њим се повезује и свијет политичких процеса којима је циљ предочити објективном злочинцу у чему се састоје, за њега невидљиви, пријеступи. Политички се сустав показује ефикасним у производњи противника, формира се попут пирамиде на чијем се врху налази отјелотворење безграничне моћи, апсолутни усамљеник.¹

У склопу је те проблематике важно указати на још једно разликовање које Ками уводи позивајући се на парадигматске фигуре јогија и комесара што их је у својим есејима из 1942. и 1944. инаугурирао Arthur Koestler.² Оне ће, истовремено, помоћи Камију у додатном појачавању и потцртавању разлике између револта и револуције:

Али те антиномије (револта и револуције — Д. Б.) постоје само у апсолутноме. Оне претпостављају један свијет и једну мисао без посредника. Доиста, није могућно било какво помирење између једнога Бога потпуно одвојеног од повијести и једне повијести прочишћене од цијеле трансценденције. Њихови су представници на земљи јоги и комесар. Али разлика између та два типа човјека није, као што се вели, разлика између ништавне чистоте и дјелатности. Први се не одлучује само за неефикасност апстинен-

¹ Ками не узима у обзир усамљеност жртве која је много већа од усамљености починитеља, макар функционирала на различитој антрополошкој разини.

² Усп. Koestler, 1965.

ције а други за разарање. Будући да обојица одбацују посредничку вриједност коју револт, насупрот томе, открива, они нам нуде, подједнако одвојене од стварности, само двије врсте немоћи, ону добра и ону зла. (356)

Свакако је проблематично то што Ками немоћ зла и немоћ добра проматра на истој аксиолошкој разини. При томе је, наравно, немоћ зла (коју засигурно ваља схватити и у психолошком смислу — као немоћ досезања хармоније са свијетом и са собом самим) својом способношћу разарања (*destruction*) у стању нанијети несразмјерно већу штету (што показују и повијесни примјери многобројних „комесара“) него немоћ добра, чији је највећи гријех суздржавање (*abstention*). Дјелатност и недјелатност активни су и пасивни однос према стварности свијета и на сличан начин отклизавају у правцу политичког цинизма (који Ками повезује са тотализирајућим мишљењем апсолутног рационализма и апсолутног ниҳилизма). Он, при томе, губи из вида да оба тоталитарна сустава двадесетог стољећа одликује управо чудновата мјешавина та два апсолутизма.

Оно што је особито погубно, по људско достојанство и људски морал, у цјелокупном тоталитарном саставу јест самовољност у доношењу смрти, отцијепљеност од норми понашања. Тек та самовољност у жртвама може пробудити потпуни осјећај беспомоћности пред извршитељима који према свом циљу кроче с техничком прецизношћу која карактеризира модерно доба. Ту су тезу о техничкој увјетованости масовног уништења у својим расправама заступали многи проучаватељи тоталитарних сустава, попут Раула Хилберга, Зигмунта Баумана или Цветана Тодорова. У обрату типичном за такав начин размишљања Тодоров каже:

У том се смислу наша индустријска и технолошка цивилизација може учинити одговорном за логоре: не зато што су одређена индустријска средства била потребна како би се омогућило масовно убијање и изазвала бескрајна патња (у Њемачкој се није употребљавало много више од барута, отрова и ватре; у сиромашнијој Русији ограничило се чак на хладноћу, глад и болести изазване њима), него зато што је и човјечанство *шакођер* било ухваћено „технолошким“ менталитетом. Тај је развој трагичан, јер се не може замислити точка на којој ће се зауставити. Нагон ка специјализацији и ефикасности уписан је у нашу повијест, а ипак су његове кобне посљедице по, у истинскоме смислу хумани, свијет непоречиве. (Тодоров, 1991, 320—1)

Коригирајући технологистички став везан уз масовно уништење, Dominick LaCapra указује на становите лудистичке, карневалистичке и гротескне елементе који се могу пронаћи код нацистичких идеолога и извршитеља те идеологије. Осим тога, он указује и на жртвовања, на искривљену идеју о потрази за спасењем или на негативно узвишено:

Ови фактори ни у ком случају нису били јединствени за Холокауст или Нијемце, али су без обзира на то важни и стјечу дистинктивне карактеристике управо као враћање потиснутога које је одвојено од било које зва-

ничне религије, уписано у секуларној, неопаганској идеологији и уметнуто у модерни, индустријализирани, бирократски контекст у којем се доимљу потпуно чуднима и измјештенима. (LaCapra, 1998, 191)

Покушај интерпретације проблематике логора било уз помоћ технологи-зираног менталитета починитеља, као што то чини Тодоров, било на основи специфичне неопаганске идеологије која ће техничка досегнућа спојити са изопаченим присвајањем древних култова или специфичне идеологије узвишенога, што је LaCaprin циљ, оставља по страни скупину невиних жртава техницизованих или пак псеудо-паганских идеолошких пријеступа.

Постоје приступи у којима се та неравнотежа покушава избалансирати. Прије свега, ријеч је о теоријским и повјесничарским радовима и умјетничким дјелима који свједочанства преживјелих стављају у средиште свог интересовања.³ Промјена тачке гледишта нужна је жели ли се разоткрити и наличје мрачне стране терора. Тек она омогућује и сучељавање с проблемима негативности, немогућношћу свједочења о неисказивоме или с нужношћу потпуно нове етичке упитаности над бесмислом зла. У књизи *Što je ostalo od Auschwitza? Svjedok i arhiv* Giorgio Agamben радикалним деконструкцијским захватом поставља питање које се тиче онога што назива апоријом Аушвица — „реалност која нужно превазилази своје чињеничне елементе.” (Агамбен, 1999, 12) Агамбен указује на темељиту обрађеност чињеничког материјала о *Endlösung*-у, али и на еклатантан недостатак разумијевања етичке и политичке димензије збивања. Према њему је „апорија Аушвица [...], доиста, сама апорија повијеснога знања: неподударане између чињеница и истине, између овјеровљења и схваћања.” (*Исџо*)⁴ Проблем тог неразумијевања крије се и у чињеници да већину особних свједочанстава о логорима уништења износи, овдје Агамбен цитира припадника *Sonderkommando*-а Зелмана Левентала, „мала група безначајних људи”.⁵ А, и то је још једна лекција Аушвица, „бескрајно је теже схватити ум обичне особе неголи ум Спинозе или Дантеа.” (13)

Задатак изучавања свједочанстава састоји се управо у покушају схваћања начина размишљања обичних људи, дакле већине оних који се могу сврстати у категорије починитеља и жртава. У расправама о логорима масовног уништења често је кориштена метафора кругова пакла. Она је и једна од доминантних слика предочавања комплексне проблематике свједочења у кратком роману *La chute* Албера Камија.⁶ Но ако би се дои-

³ Узорита расправа која отвара нове правце истраживања је већ споменута, Фелман/Лауб, 1992.

⁴ У Агамбеновој се распри може пронаћи доста детаља који оправдавају употребу особне именице „Auschwitz” као синонима за све логоре масовног уништења. У том смислу је ваља и проматрати у мом кратком приказу његове аргументације. С друге стране, питање сврсисходности таквог метонимизирања засигурно је легитимно. Не умањује ли се њиме значај жртава свих других логора уништења?

⁵ „Obscure people”, вели Агамбен, доиста треба схватити као људе које се не може опазити.

⁶ О улози Албера Камија у проблематизирању свједока и свједочанства усп. Фелман/Лауб 1992 (93—119 и 165—203) и полемички одговор Доминицка LaCapre у: LaCapra.

ста хтјело открити фигуру која почива у посљедњем кругу пакла концентрационог логора био би то засигурно *Muselmann*.⁷ У *Muselmann*-у Агамбен проматра индивидуу подвргнуту дехуманизирајућој десубјективизацији. За њега је он точка на којој се биолошка моћ, коју разликује од суверене, уписује на најдраматичнији начин у појединца. Додуше, она му понекад допушта преживљавање, ма колико елементарно било, али му одузима сваку могућност свједочења о самом том преживљавању.

О *Muselmann*-у је апсолутно немогућно свједочити, он је невидљива арка биолошке моћи. Невидљива јер празна, јер *Muselmann* није ништа друго до *volklose Raum*, простор у средишту логора испражњен од људи који, раздвајајући живот од њега самог, обиљежује точку на којој се грађанин претвара у *Staatsangehörige* не-аријскога подријетла, не-аријевац у Жидова, Жидов у депортиранога и, на крају, сам депортирани Жидов у *Muselmann*-а, то јест у голи, неприписиви живот о којем је немогућно свједочити. (156ф. потцртао Г. А.)

Muselmann као парадоксални свједок који говори о немогућности свједочења, као екстремни случај растапања индивидуалног идентитета у психичкој и физичкој немоћи — он (она) стоји на најтеже доступном ступњу спознаје (не)етичке или политичке димензије логора масовног уништења. Умјетност, повијест, или филозофија покушат ће превладати ту апорију, посветити се свједочењу и покушати докучити његове границе, понекад посегнути и иза или изван њих. При томе се Агамбенов радикални захват у саму његову суштину неће показати неопходним увјетом или пак лакмус-тестом успјешности или неуспјешности предочавања. Не смије се заборавити да је његова само једна од варијаната приближавања феномену неисказивога.

Најтемељитији примјер покушаја досезања дубинског свједочанства, у којем ће се сломити баријера коју разумијевању поставља „ум обичнога човјека”, у досадашњој умјетничкој пракси јест документарни филм Claude-a Lanzmann-a *Shoah* (1985), чији је вербални материјал публициран у истоименој књизи изворно објављеној на француском исте године. О револуционарности приступа коју је понудио тај филм опширно је дискутирано, многобројни есеји и разговори с аутором расвијетлили су

1998 (73—95). Те двије интерпретације покушавам ревалоризирати и Камијеве романе прочитати у свјетлу проблематике индивидуалног и колективног идентитета у: Бегановић, 2005.

⁷ У друкчијем би контексту било потицајно сагледати специфичне димензије у којима се може проматрати лик *Muselmann*-а. С медицинског стајалишта, његови су симптоми произведени недовољном исхраном каква је била типична у логорима. С друге стране, изучавања Бруна Бетелхајма указују на немогућност његовог свођења на клиничку димензију. За Бетелхајма он постаје „парадигма кроз коју је проматрао своје проучавање дјечје шизофреније” (Агамбен, 1999, 46), не проналазећи код њих нити једну црту која се не би дала открити код аутистичне дјеце. Према томе, „*Muselmann* је обиљежио покретни праг на којему човјек прелази у не-човјека и на којему клиничка дијагноза прелази у антрополошку анализу.” (47) Сасвим је извјесно да та кључна фигура није сводива на само једну димензију своје патње и да се клиничко-медицински увјети мијешају с психолошким посредујући сложено антрополошку слику.

његове поједине аспекте. Неки су аутори о њему писали и критички,⁸ али је тенор увијек указивао на јединственост разбијања димензије не-предочивости коју је аутор уско повезао са проблемом „разумијевања”. Јер, по Lanzmann-у, основна је грешка у приступу Холокаусту и логорима масовног уништења управо покушај њиховог свођења на рационалну димензију, тражење разлога који би могао разријешити дилему скривену иза питања „зашто” и „како”.

Довољно је формулирати питање у симплицистичким појмовима — Зашто су Жидови били убијени? — да би се само то питање одмах разоткрило у свој својој опсцености. У самом се пројекту разумијевања налази апсолутна опсценост. Не разумјети: за мене је то био жељезни закон за вријеме једанаест година продукције *Shoah*. Држао сам се тог одбијања разумијевања као јединог могућег етичког а у исто вријеме и оперативног става. То је сљепило за мене било животни увјет креације. Овдје сљепило ваља разумјети као најчистији начин проматрања, погледа, једини начин да се не окрене од стварности која је дословце засљепљујућа. (Lanzmann, 1990, наведено према: Lanzmann 1995, 204)

Ријеч је о одбијању рационалности као кључа за рјешење загонетке коју су иза себе оставили највећи злочини у повијести човјечанства. За Lanzmann-а је сваки напор ка разумијевању уједно и напор ка уљепшавању, ка доместицирању ужаса који се на тај начин може учинити бар донекле прихватљивим. Одбацити сваки коментар, сваки напутак свједоцима и пустити их да сами, својим ријечима, мимиком и гестама проговоре о ономе што им се десило (ако је ријеч о жртвама) и о ономе што су учинили (ако је ријеч о починитељима) једини је конзеквентан пут у мучноме процесу спознаје. Иза тог поетичког начела крије се једна средишња забрана: забрана постављања питања „зашто?”. По интерпретацији Славоја Жижека, њена се суштина налази у томе што

не постоји тајновита мистерија Холокауста коју би требало изнијети на свјетло, нема енигме коју би требало ријешити. Оно што треба додати након што смо истражили све повијесне и остале околности Холокауста јест једноставно амбис самога чина: слободне *одлуке* у свој њеној монструозности. (Жижек 2002, 66 — потцртао С. Ж.)

Поступак који је Lanzmann користио како би досегао свој циљ коштао га је много времена (снимање материјала потрајало је једанаест година), понекад га доводио у пријетеће ситуације (особито када је потајнице снимао исказе остарјелих нациста) и, на крају, резултирао монументалним документарним филмом дугим осам и пол сати у којем је готово досегнут вјеран приказ минималистичке аутентичности свједочења. „Проблем је упризорити губитак, у филму оприсутнити одсутност мртвих, а да се при томе не репрезентира тај изгубљени објект, свијет разорен скупа с умореним Жидовима.” (Roth, 1995, 219)

⁸ Усп. La Capra, 1998, 95—134.

У самоме филму неколико момената у својој вирулентности нуде расвјетљујућу паралелу са цјелином Кишовог дјела. Прије свега, ријеч је о бабилонској помијешаности језика. Код Киша се она могла запазити у фиктивном опроштајном говору Е. С.-а из *Пешчаника* или у самртничком ропцу Хане Чижевске у приповијести *Нож с дршком од ружина дрвеша* из збирке *Гробница за Бориса Давидовича*. У тежњи за реконструкцијом несталога свијета Жидова Средње Европе и Lanzmann користи ту бабилонску помутњу као својеврстан миметизам. Говори се на француском, енглеском, њемачком, пољском, јидишу или хебрејском. Мултиплицирањем рабљених језика метафорички се указује на немогућност разумјевања, тешкоће које настају у комуникацији; проблеми преводјења се стављају у први план и додатно потенцирају тиме што је лик преводитеља присутан у филму, он пресијеца и прекида комуникацију између Lanzmann-а-испитивача и његових свједока-испитаника. И сам наслов, *Shoah*, као што истиче Shoshana Felman, доприноси расцијепљености језика творећи га једном од средишњих загонетака филма у којем се и на тај начин жели проговорити о мучним тегобама свједочења:

Shoah, хебрејска ријеч која [...] без члана, енигматично и неодређено значи 'катастрофа', овдје именује саму туђост језика, саму безименост катастрофе коју не може посједовати ни један матерњи језик и која се, унутар језика пријевода, може само именовати *непреводивом*. (Felman, in: Felman/Laub, 1992, 212ф., потцртала С. Ф.)

Осим тога, немогуће је не примјетити знаковиту дискрепанцију која, на парадоксалан начин, повезује Lanzmann-ов филм с Кишовим прозним дјелима. Док је Киш радикално слиједио естетику *brevitas*-а филмски режисер се у свом предочавању Холокауста служи потпуно супротним поступком, екстремном дужином. Та је дужина у служби миметичких репетиција којима као да се жели имитирати репетитивна нарав самих трауматских догађаја који стоје као исходишна точка филма. С друге стране, из ње резултира обиље детаља које пријети застрти цјелину која се жели приказати, те тако ослобађа простор и за критичку просудбу Lanzmann-ова приступа. Dominick LaCapra, указујући на сродност његових размишљања с тзв. „бирокупатском тезом”,⁹ истиче:

чини се као да опсједнутост детаљима Lanzmanna води до понављања, његовим властитим гласом испитивача, аспеката бирокупатског менталитета којег испитује. На исти начин она код Хилберга до изражаја доводи једну врст архивскога фетишизма који свједочи о изузетној фасцинацији документима у успостављању контакта или континуитета између прошлости и садашњости. (LaCapra, 1998, 132)

LaCaprina критика циља управо на оно мјесто на којем се Lanzmann-ова, ма колико на први поглед неконвенционална, предодба уништења еу-

⁹ Под „бирокупатском тезом” подразумијева се приступ у којему се Холокауст предочује као производ прецизности њемачке бирокупатске машинерије, теза коју је најизразитије заступао Раул Хилберг, али чији се трагови проналазе и у термину „баналност зла” који је сковала Hannah Arendt.

ропског Жидовства ужљебљује у традиционалну струју историографије деветнаестог стољећа, по којој је нужан предувјет разумијевања збивања спознаја њиховог континуитета. Потврду таквој тези LaCapra проналази не толико у Lanzmann-ову филму колико у пропратним текстовима из којих се стјече дојам да он доиста циља пронаћи истински извор самога Холокауста у кршћанском антисемитизму који се може открити још у средњем вијеку. На тај се начин ствара тензија између самог филма, који својим говором посредује дисконтинуираност и јединственост Холокауста, и текстова који се презентирају као његово додатно објашњење.

Још је једно мјесто на којем LaCapra заоштрава критику Lanzmann-а оно на којем се овај налази у улози испитивача. Његов је начин испитивања свједока такав да не успијева задржати дистанцу, него сугестивним питањима на испитанике пројцира своје особне психолошке доживљаје и сензације:

Његови разговори често одражавају његове властите опсесије, афекте и фантазме и не укључују напету интеракцију између близине и даљине која је потребна за критички дијалог. Па ипак, испитивачким жаром или зрцалном пројекцијом, они наводе друге да открију оно што је у њима — мада се пожељност начина у којима су те обзнане подстакнуте може довести у питање. (LaCapra, 1998, 134)

Из LaCaprine је критике јасно да се *Shoah* у неким својим битним димензијама може реципирати као фикционално дјело, да се одређени начини презентације у њему удаљују од повјесничарских или документаристичких стандарда и приближују пољу на којем је једна особна пројекција присутна у мјери која нарушава циљеве објективног предочавања које је аутор, избором жанра а и изјавама које су пратиле настајање филма и коментирале његове потоње пројекције, сам себи наметнуо.

Поставља се питање у коликој је мјери уопће могућно елиминирати такву тензију унутар самог жанра документарног филма. И, као друго, је ли могућно замислити особу испитивача која би се доиста одвојила од сугестивних питања свједоцима, али би ипак на неки начин обиљежила своје присуство и улогу у самом настанку филма? Lanzmann-ов се поступак састоји у свјесном изостављању цјелокупног „секундарног” материјала — аутентичних филмских снимака или фотографија — и концентриања на свједоке. Тиме се удаљује од традиционалног документарног филма и његових покушаја реконструкције повијести. Истовремено се ствара оно што LaCapra назива „халуцинаторска реинкарнација прошлости у детаљима садашњости без обраћања архивима.” (133)

Чини се да је Данило Киш био свјестан проблема које изазива приступ попут Lanzmann-овог. Стога је у *Голом животићу*, филму који непобитно стоји под Lanzmann-овим утјецајем али који се у становитој мјери може схватити и као прикривена полемика с њим, развио стратегије предочавања и приповиједања којим ће, донекле, слиједити постулате свога претходника, али се истовремено одвојити од његове, повремено мисионарске, страсти те о страхотама југославенске варијанте тоталитаризма проговорити на начин комплементаран ономе којим се у *Гробници*

за *Бориса Давидовича* посветио совјетскоме — с дистанцом која ипак неће прикрити дубину његовог интелектуалног и емотивног ангажмана, нужнима да би се проникло у готово непрозирну тајну логора масовног уништења.¹⁰

То је своје посљедње умјетничко дјело, документарну телевизијску серију *Голи животи*, Данило Киш остварио у сарадњи са режисером Александром Мандићем, а она је настала као резултат путовања које га је 1985. одвело у Израел. György Konrad се присјећа околности које су Киша довеле до сусрета који ће иницирати настанак филма:

Таскали смо на дугачкој тераси под стубовима, али је зазвонио телефон и већ су га водили у неки кибуц, где су пет југословенских Јеврејки, све већ у годинама, желеле да му испричају своје животне приче. И оне су биле на Голом отоку, на том стеновитом острву-затвору у Далмацији. Пре него што умру, желеле су да своје приче испричају управо њему, да би их он исписао, јер су рекле да он то сигурно уме. Данило уопште није желео да пише о овом острву, јер је сматрао да је то одједном постала мода. Због тога се већ не сме писати о овој теми, следи инфлација књига о логорима. Али ове жене су га ипак узбудиле својим причама. (Konrad, 1990, 73—4)

Од пет жена Киш се одлучио изабрати двије из чијих ће животних прича сачинити документарни филм. О томе постоји и сљедеће свједочанство Александра Мандића:

Киш је 1985. као гост удружења писаца боравио у Израелу и провео, између осталог, један цијели дан с Евом Панић (Нахир) и Џени Лебл. Двије су га жене потражиле и замолиле да саслуша њихове животне приче, приче о двема судбинама у којима су се спојиле све трагедије нашег простора из посљедњих педесет година. Ева и Џени су инзистирале на томе да управо Киш чује њихове приповијести, јер су у њему препознале идеалног слушатеља и потенцијалног тумача. (Мандић, 2001, 211)

Кишу је требало четири године прије него што се одлучио на поновно путовање у Израел, на интервјуирање својих свједокиња и на снимање разговора с њима. У ожујку 1989, већ смртно болестан, интервјуирао је Џени Лебл и Еву Нахир-Панић, а обиље материјала које је настало том пригодом искориштено је за монтажу троиполсатног филма, подијељеног у четири епизоде. Киш није дочекао завршетак радова, нити је видео филм у цјелини. Умро је у Паризу листопада 1989, а Александар Мандић је дао коначан облик филму, убацујући у њега снимке аутентичних мјеста збивања испражњених од људи те повремено рабећи документарни фотографски материјал из приватних збирки јунакиња који је, међутим, предочен без било каквог коментара. Са формалне се стране на тај начин филм одмиче од класичног документарног поступка. У њему фотографије увијек посједују статус објеката сјећања, квалитету која

¹⁰ С нешто би се смјелости могло устврдити да се *Голи животи* налази у истом односу према Lanzmann-овом филму као *Гробница за Бориса Давидовича* према свом борхесовском предлошку.

их одмиче од обичног документарног материјала и претвара у посредо-
вателје носталгије. Некоментирани Кишове и Мандићеве фотографије,
насупротив томе, постају нешто што би се, ријечима Marianne Hirsch, мо-
гло означити као „индексни трагови прошлости пројицирани у садаш-
њошћу, виђени у садашњости као наслаге памћења.” (Hirsch, 1999, 6) У
њима се препознају друга времена која су пројицирана на садашњост,
одбијајући бити њезина илустрација и показујући своју акутну присут-
ност у њој. Слично је и са, наизглед, анонимним мјестима увијек фото-
графираним покретном камером. Или с брода, попут уводне шпице за
сваки од наставака у којима се око гледатеља приближује Голом отоку
истовремено не испуштајући из вида прамац брода, или на рамену ка-
мермана који пролази кроз једва препознатљиве пејзаже Рамског рита
које је могућно реконструирати тек из контекста. Ако се тај иновативни
рад на формалним елементима филма може приписати Александру Ман-
дићу, његова иновација на тематском плану јест дјело Данила Киша.

Животне приче двију жена су у заоштrenom смислу парадигматичне
за Југославију средине двадесетог стољећа. У њима се одсликава трагика
судбине за коју би се готово могло рећи да се у својој типичности не из-
дваја особито од сродних љевичарских животних путева у комунистич-
ким државама насталим након Другог свјетског рата. Један фактор до-
приноси њиховом очућавању, те им тако придаје „атракцијски потенци-
јал” који их издиже изнад нивоа просјечности. Ријеч је о Жидовству.¹¹
Жидовство мултиплицира трагику двију жена чинећи их истовремено
жртвама и нацизма и титоистичке варијанте стаљинизма. Киш у свом
испитивању инзистира на питању анти-семитизма. Он га занима и као
феномен у Краљевини Југославији и у њеној социјалистичкој наследици.
Док Џени Лебл указује на антисемитске појаве и у једној и у другој
држави, Ева Нахир нијече његово постојање, али се то нијекађе показу-
је варљивим. Наиме, пред крај прве епизоде и она вели да се официри
југославенске војске, а њен је муж био коњички наредник, нису смјели
женити Жидовкама. Према томе, њена тврдња да није упознала анти-се-
митизам у најбољем случају је примјењива на уски круг људи у којем се
кретала и с којима се дружила. Тако се и ту показује да је његово дјело-
вање било као конститутивно начело назочно већ и у организацијским
структурама друштва. Наравно, и сама емиграција двију жена из Југо-
славије, која слиједи непосредно по ослобађању из логора, свједочи о
немогућним увјетима у којима се по завршетку рата нашла жидовска за-
једница Југославије (односно они њени дијелови који су преживјели ге-

¹¹ О Жидовству као очућавању Киш је писао у *Часу анатомије*: „Јудаизам уз то —
можда више у случају личности из мојих књига Е. С.-а и Б. Д. Новског, него у мом лич-
ном — има нешто од оне снажне и афективне привлачности о којој говори Фројд, нешто
од оне 'узнемирујуће необичности', која је већ сама по себи вид *онеобичавања* и на књи-
жевном плану.” И даље: „Јеврејство у *Гробници за Б. Д.* има двоструко (књижевно) значе-
ње: с једне стране, захваљујући мојим ранијим књигама, ствара нужну везу и проширује
митологеме којима се бавим (и на тај начин ми, кроз проблем Јеврејства, даје приступни-
цу једној теми, уколико је за то потребна нека приступница), а с друге стране, *јеврејство је*
и ту, као и у мојим ранијим књигама, само ефекаш онеобичавања. (Киш, 1978, 53. — потцр-
тао Д. К.)

ноцид). Једини могући излаз из ситуације, која је по много чему била карактеристична и за однос према Жидовима у другим земљама будућега Источног блока, било је пресељење у Израел.¹²

Цени Лебл, из угледне београдске жидовске обитељи, избјегавајући почетком рата депортацију у сабирни логор на београдском сајмишту (у који јој Нијемци смјештају а потом и убијају мајку и сестру) бјежи у Крушевац. Четрнаест јој је година те се тамо прикључује једној скојевској ћелији покрета отпора, хапсе је, скупа с осталим члановима групе, Бугари и депортирају у Њемачку. Будући да је успјела прикрити своје жидовско подријетло, представљајући се као Јованка Лазић, није смјештена у логор масовног уништења него у радну јединицу. Отуда је пребацују у Берлин у којем доживљава трауматску сцену инсценираног смакнућа, дочекује ослобођење и враћа се, преко Пољске и Украјине, у Југославију. По повратку се уписује на правни факултет, почиње волонтирати као новинарка у *Полицици*, објављује чланке и о политичким темама и готово добива акредитацију као вањско-политичка дописница из Париза, због познавања страних језика. У апсурдном обрату, толико типичном за социјалистички тоталитаризам, бива без икакве најаве ухапшена у травњу 1949. Проводи вријеме у истражном затвору, а да се против ње не подиже никаква конкретна оптужница, да би (још једно опће мјесто) сазнала да јој је средишња кривња то што је исприповиједала политички виц у којем се исмијавао Јосип Броз-Тито, а истовремено није пријавила онога тко јој је тај виц први испричао. Иза те особе се, заправо, крио провокатор који је желио испитати њену „политичку будност”. Након завршетка „истражног поступка” депортирају је на „друштвено корисни рад”,¹³ прво у злогласни логор у Рамском риту, потом на изградњу женског логора на отоку Свети Гргур и, на крају, на Голи оток.

Ева Нахир-Панић потјече из богате чаковачке жидовске обитељи. Прије Другог свјетског рата удаје се, против воље обитељи, за коњичког официра војске Краљевине Југославије, Србина сељачког подријетла из Шумадије. По избијању рата обоје се придружују покрету отпора, дјелују на Космају и у Београду. Након рата пресељавају се у Београд, гдје Панић ради као високи официр народне милиције. Осим тога, као јахач учествује и на спортским натјецанима. Вријеме резолуције Информбироа пролази без већих посљедица по њих, али је Панић приведен на полицијско испитивање 1951. у вези с оптужбама за шпијунажу у корист Совјетског Савеза подигнутим против његовог вјенчаног кума. У ислџдном се поступку вјеша у ћелији, а жену му хапсе и послје дуготрајног ислџђивања у којем јој се покушава подметнути иста оптужба као и њеном мужу депортирају у концентрациони логор на отоку Свети Гргур, тада већ изграђеном женском пандану озлоглашеног Голог отока.

¹² У том погледу је особито негативну улогу играла Пољска, у којој су се по завршетку Другог свјетског рата збили погроми над преживјелим Жидовима.

¹³ Још један плеоназам иза којег се крије ознака рада који је, можда, у смислу идеолошког преваспитавања, друштвено користан, али је својим сизифовским карактером заправо усмјерен на уништење особе која га обавља. О томе зорно свједоче његови описи којима филм обилује.

Двије различите а ипак сличне животне приче на овом се мјесту срећу, истовремено показујући и разлике у устројству логорског система које су настале протоком времена. Цени Лебл на Гргур долази у првим моментима његове претворбе у концентрациони логор. Ева Панић је тамо 1951, када је комплетан логорашки сустав довршен. Осим тога, и прогон „непријатеља” је почетком педесетих година унеколико спласнуо тако да се у свједочанству Леблове (која је, иначе, 1951. већ била на слободи) много чешће могу чути извјешћа о смртним случајевима него код Панићеве. Па ипак, кроз обје приче гледатељи могу оћутјети једнаку страву пред злодјелима која су чињена у име идеологије, запањеност пред ситним особним анимозитетима који су се прикривали иза наводних виших циљева, подлост у разрачунавању са слабијима, но и повремене узлете људске величине и моралне храбрости чије се постојање у паклу концентрационог логора могло замислити само уз помоћ елиминирања невјерице која се граничила с увјереношћу у лаж пренетих свједочанстава.¹⁴

Већ сам напоменуо да се Киш у своме поступку испитивања свједока разликује од Lanzmann-а. Он је интензитетом питања, њиховом прецизношћу која никада није прелазила у наметљивост интервјуисте којем је важније рећи нешто о себи но о интервјуираној личности, покушао продријети у *особно свједочанство* као медиј који у својим поступцима реконструирања културалног памћења дотада није користио. Усмено свједочење се тако у његовом дјелу први пут „усудило” потиснути писани документ у други план. У чему се састоји Кишово инзистирање на прецизности одговора? Прије свега, он жели размотрити термилошке проблеме који би могли настати између „становница логора”, упућених у жаргон који је тамо говорен, и гледатеља којима нијансе тог жаргона остају прикривене. Говор логораша/ица детерминиран је и моментом његовог повијесног настанка у којем је компонента која би се могла назвати бирократско-идеолошком била апсолутно доминантна. Упораба ријечи у суженом идеологијско-бирократском свијету своди се на њихово етикетско пришивање уз појединце или колективе, те тако, иза кринке привидног разјашњавања, разоткрива процес потпуне дехуманизације осуђених на ношење тих етикета. Као примјер такве дехуманизације најбоље може послужити разликовање колектива и банде. У колективу се налазе оне логорашнице које су „ревидирале”¹⁵ своје ставове, а банду сачи-

¹⁴ У овоме се може открити средишња разлика између Гулага и нацистичких логора уништења. Као константа у свим се причама из Аушвица понавља потпуно уништавање моралности логораша. И Агамбен га истиче у својој студији. У причама из Гулага фигурирају ликови који се изнад околиша уздижу моралном храброшћу, људскошћу коју је било тешко замислити у таквим нељудским увјетима. Прерано је доносити опћенитије закључке, али чини ми се да је идеолошка компонента, која је била главни покретач у стаљинистичкој варијанти тоталитаризма, ипак остављала више слободног простора за етичке чинове но што је то био случај са расним лудилом које је покретало нацистичке злочинце.

¹⁵ Под ревидирањем става подразумијева се ригидна промјена идеолошког мишљења која је изнуђена средствима физичке и психичке принуде. При томе је врло чест случај да се заправо ни нема што ревидирати. Људи су у логоре довођени не само као доказани кривци, него и као невине жртве чија се кривица састојала једино у томе да су чланови

њавају оне које још увијек нису прошле кроз тај процес идеолошког „оздрављења”. Једно од главних средстава за досезање тог циља јест „бојкот”, под којим се подразумевајемо тотална изолација оних који се под њим налазе. Та тотална изолација иде толико далеко да се бојкотирани не смију сами удаљити ни до клозета, него им је и у ту сврху додијељена пратитељица. До даљњег диференцирања долази и унутар саме категорије колектива. Његови особито успјешни чланови називају се „бригадом”, а из њихових редова се регрутирају надзорници осталих логораша.¹⁶ Они се истичу особитом суровошћу којом се надају искупити грјехе и стећи привилегирано мјесто унутар логорашке хијерархије. У успомене Еве Панић су се због своје суровости особито утиснуле босанске „ревидирке”, а међу њима и једна Жидовка — за њу доказ да није битна скупина којој се припада, него да је зло уткано у индивидуи. Ријеч која се као описна категорија приписује индивидуи и колективу постаје и једино средство диференцирања, она је повод физичког разрачунавања с наводним непријатељем и, ако је потребно, његове/њене ликвидације. На тај начин у њој се концентрира „licence to kill” и придаје јој се апсолутна, готово би се рекло монструозна, моћ.

Осим тог инзистирања на терминолошкој јасноћи, и раније споменутог покушаја проналажења трагова антисемитизма, Киш се као испитивач држи по страни. Циљ му је пустити свјedoкиње да саме приповиједају своју повијест, без његових сугестија, без тражења одговора који би потврдили неке унапријед постављене тезе. Једно од таквих карактеристичних несугестивних питања јест оно постављено Еви Панић на почетку четврте епизоде: „Сећаш ли се још нечега из логора што те се особито дојмило?” Значи, не циља се ни на што конкретно, упитано се особи оставља слобода избора властитог исказа и омогућује јој се његово формулирање по особном избору. Као да се од ње дискретно тражи становита десубјективизација уз чију ће се помоћ досећи вјерније предочавање какве друге особе из логорског живота.¹⁷ Она се присјећа двију логораша у којима се, погледа ли се пажљивије, могу препознати фигуре које посједују фрапантну сличност с *Muselmann*-има, онаквим какве их је предочио Примо Леви, на основу којих је, добрим дијелом, Giorgio Agamben засновао своју теорију Аушвица као апокалиптичког мјеста уништења из којег више нема повратка у нормалан живот — Јованке Ребраче и Гордане Аћимовић. Јованка Ребрача смјештена је у неку просторију која изгледа попут кавеза, у којој може само стајати. Просторија се нала-

њихове обитељи (као што је то био случај са Евом Панић) били ухапшени под лажним или правим оптужбама. Код таквих се заробљеника цио процес ревизије заправо показивао као самосврховито мучење.

¹⁶ У узредној напомени Цени Лебл вели да се УДБА (југославенска тајна полиција) није бавила „прљавим стварима” попут изравног надзирања логораша. Њен циљ се састојао у идеолошком прочишћењу кроз процес сличан инквизицијском, чију смо фикционализирану варијанту упознали у приповијести *Гробница за Бориса Давидовича*.

¹⁷ Видљива је мудрост Киша-испитивача: он је у Еви Панић препознао особу која је, за разлику од Цени Лебл, окренута више према спољашњости, која у предочавању своје патње не заборавља ни патње других логораша и која се показује као нетко суосјећајан, као нетко коме су тегобе других једнаке, ако не и теже, од њених.

зи вани, изложена је сунцу, а она има кроничну дијареју чиме се додатно појачава њезина биједа. Тек јој из самилости понеко приђе и полије је водом како би јој бар донекле олакшао муке. Још је дојмљивији приказ Гордане Аћимовић. Ријечима Еве Панић: „У лошој психолошкој фази била је Гордана Аћимовић. Седила је онако као нека јадна без, без... Цуриле су јој слине и овако је била сва слинава, прљава.” Будући да се Ева налази у тешкој фази преласка из бојкота у „нормално” стање, а једини начин излаза из те ситуације јест показивање ревидирања става које се манифестира мучењем још увијек бојкотираних логорашица, једна супатница савјетује Панићеву да је пљуне у пролазу, јер Гордана Аћимовић то ионако не може разумјети. Но Ева из моралних разлога одбија посрјешити особни положај ако је цијена коју за то мора платити малтретирање слабијих од себе.

Те се двије фигуре на најупечатљивији начин преселјавају из сјећања Еве Панић у свијест гледатеља. Квинтесенција њихове патње исказана на екстремно прегнантан начин показује исправност Агамбенове тезе по којој је *Muselmann* „језгра логора [...] он је истинска ларва коју наше памћење не може сахранити, оно незаборавно с којим морамо рачунати.” (81) Доиста, оно чега се свјedoкиња сјећа јест оно што је незаборавно унутар суства Гулага; Јованка Ребрача и Гордана Аћимовић стоје као заступнице цјелокупног свијета у којем је средишњи циљ дехуманизација субјекта. Уколико сам раније указао на разлику између нацистичких и стаљинистичких логора, на овом се мјесту збива њихово поновно приближавање. По Агамбену, који се позива на Foucault-а, на прагу модернога времена политика се претвара у биополитику, а тај процес је потакнут преобразбом територијалне државе у државу становништва (демографску). Модерна биополитика обиљежена је двијема кључним конструкцијама: концентрационим логорима и структурама великих тоталитарних држава двадесетог стољећа. (усп. Агамбен, 2002, 13ф.) Истичући као посебан примјер Хитлерову Њемачку, Агамбен вели да се у њој „на дотада невиђен начин апсолутизација биолошке моћи *давања животиња* пресијеца с једнако апсолутном моћи *давања смрти*, таквом да се биополитика у истом тренутку изједначаје с танатополитиком.” (Агамбен, 1999, 83) Биополитика формира цезуре уз чију се помоћ изолирају поједине зоне у биолошком континууму. Тако нирнбершки закони постављају наизглед прецизно границе које обиљежују тко је Жидов а тко није. Те се границе показују флексибилнијима но што би према закону требало да буду, а степенице на скали деградирања завршавају се у концентрационом логору чији је најнижи ступањ *Muselmann*:

Тада је могућно разумјети одлучујућу функцију логора у систему нацистичке биополитике. Они нису само мјеста умирања и уништења; они су исто тако, и прије свега, мјеста производње *Muselmann*-а, коначне биополитичке супстанце која се може изолирати у биолошком континууму. *Иза Muselmann*-а налази се само гасна комора. (85)

Југославенски логори функционирају на сличан начин. Наизглед прецизна линија раздиобе формира се око питања „јеси ли за резолуци-

ју ИБ-а или против ње?”¹⁸ Сви који су се изјаснили за Стаљина, а против Тита,¹⁹ долазе на Голи оток, симбол југослаvensког Аушвица. Они други, идеолошки чисти, остају вани. Но, паралелно са структуром која се може проматрати у нацистичком свијету, границе се могу ширити или сужавати по слободној вољи оних који су их поставили. Чланови обитељи противника у истој су мјери опасни, мада се извана показују беспријекорнима. Исто се односи на пријатеље и познанике. Свијет потенцијалних непријатеља се проширује у бесконачност а самим њим и продукција *Muselmann*-а. Плинска комора је с оне стране, али њен се изостанак на Голом отоку губи у друкчијим модалитетима страве и физичког уништења које је он способан продуцирати. Нирнбершки закони у својој комплицираности која тежи савршеном артикулирању расне јасноће с једне, једноставно питање на које се одговара са „да” или „не”, с друге стране, лице су и наличје жетона чији је улог живот или смрт. Примјер из *Голог живота* указат ће на постојање фигура успоредивих са *Muselmann*-ом и у стаљинистичком тоталитаризму. Управо на том мјесту долази до интерсекције нацизма и стаљинизма, разлике између двају политичких сустава — једног заснованог на расним и другог на идеолошким претпоставкама — постају прекорачиве, пропусне, постепено се замагљују и, на крају, спајају у чину поништења биолошког живота. И један и други облик власти, може се рећи, сусрећу се у процесу производње *Muselmann*-а.

Ипак једна разлика остаје вирулентна. Избор *Muselmann*-а у нацистичком логору уништења је самовољан. Слиједећи Прима Левија (Леви 1992, 1993) ваља закључити да су особе сведене на такво стање у становитом биолошком изборном процесу којим доминирају еволутивне компоненте. Сватко може постати *Muselmann*, детерминанта је, парадоксално, достатна физичка издржљивост која омогућује постепено пропадање, такорекућ ступњевито спуштање наниже. Нацистички логори уништења ту фигуру продуцирају, дакле, свјесним занемаривањем елементарних људских потреба које је вођено беспримјерном равнодушношћу њихове расне идеологије. Код комуниста је посљедња инстанција човјековог живота бар донекле пребачена са подручја контингентне арбитрарности на идеологијску детерминираност. Комунистички мучитељи имају довољно времена за уништење својих противника. „Прање мозга” повезано је са физичким малтретирањем у суптилно-монструозну конструкцију истражног поступка или судског процеса чији је циљ задржати на површинској основи привидне елементе крхког правног сустава, привидно уки-

¹⁸ Резолуција Информбироа донета је како би се осудила наводна „десна скретања” унутар Комунистичке партије Југославије, а њен је циљ био потицање чистке којом би се с власти уклонила руководећа структура југослаvensких комуниста с Титом на челу. Тај је покушај који је иницирао особно Стаљин пропао, а у самој се Југославији рефлектирао у масовној и беспощедној борби против „унутарњих непријатеља”.

¹⁹ У просторима култа личности легитимно је говорити о идеолошким садржајима персонифицираним у личностима које их заступају, или наводно заступају. Вододјелница Тито/Стаљин на тај начин сажима двије варијанте социјализма које се на први поглед, у самом свјетлу политичкога руковођења и манипулирања свијетом живота, разликују, али које показују мање или више прикривену једнозначност.

нути случај као начело и свему што се са жртвама збива придати вањштину рационалног догађаја који је, штовише, у својој друштвеној детерминисаности неизбјежан и, на крају, у најбољој манири псеудо-марксизма и повијесно нужан. Наравно, иза такве увјетованости се крије елементарни волонтаризам. Лаж, као руководеће антрополошко начело цјелокупног процеса стаљинистичког уништења оних који мисле друкчије, на тај се начин уводи у структуру државног устројства и на себе преузима функцију идеолошког одредитеља друштвених струјања у контексту негативно карневализованог свијета наопачке.

Да би се та конструкција додатно специфицирала потребно је промотрити и категорију оних који у саставу југославенског стаљинистичко-гитоистичког Гулага посједују моћ манипулирања другима уз помоћ интензивног проширења свијета лажи и пријеваре. То су припадници управе логора и „удбаши”.²⁰ За разлику од Lanzmann-а, Киш и Мандић их не предочују изравно, него искључиво из перспективе својих двију свједокиња. Lanzmann-ова ширина захвата се губи у Кишовој и Мандићевој поетици бревитаса, на тај се начин додуше сужава могућност „објективности” која подразумијева максималну укљученост чињеничнога материјала, али то је управо оно до чега творцима *Голог живота* заправо и није стало. Починитељи не смију добити глас којим би се могли оборити од оптужаба.²¹ Стога они у свједочењима играју важну улогу која је присутна тек у фокусу разговора испитивача и испитаница. Изван тог фокуса расплињују се у фигуре које губе значај, које своју функцију могу испуњавати само у датом контексту, а изван њега постају анонимни починитељи зла дјелотворни тек унутар туробне масе колектива којем су припадали. Као први елемент њиховога структурирања у свједочанствима намеће се тајновитост коју је као опћу карактеристику свих логора уништења, а и тоталитарних сустава опћенито, истакла Hannah Arendt. И у *Голом животу* се може препознати двострука тенденција те стратегије прикривања и затајивања. Прије свега, вањски свијет треба бити изолиран од спознаје онога што се збива „иза затворених врата”, али треба да се развију и перфидне психолошке методе заборављања оних који су нестали са њихове друге стране. Психа оних који стоје вани тако је препарирана да се несталих више уопће не могу ни присјетити. Они, као људи с оне стране, престају постојати као дио реалног свијета и пресељују се у имагинарно подручје на које разум поштеђених нема право приступа те га стога и искључује из свог видног поља. Та се стратегија примораног заборављања особито вирулентном, и у својој пуној трагичности, показује када су они који су приморани заборавити чланови обитељи и најближи пријатељи. У тим моментима кидања најинтимнијих веза долази и до најжешћих и најтежих сломова у психи протаго-

²⁰ „Удбаши” је ознака која се даје припадницима југославенске тајне полиције, а потјече од скраћенице УДБА — Установа државне безбједности.

²¹ С друге стране, тешко је било и замислити неког високог функционера Државне безбједности који би се показао спремним свједочити пред камерама. Њихова је позиција и даље била позиција побједника — последица већ споменуте амбивалентности југославенског обрачуна са стаљинизмом.

ниста.²² Особна драма Еве Панић је опримјерење таквог нехуманог избора пред који је била стављена: могућности које су јој се нудиле биле су исказ против властитога мужа, уз чију ће се помоћ он раскринкати као зликовац, и потом потпуно заборављање било какве везе с њим (недозвољиво је остати у вези с издајником), с једне стране, или одбијање сурадње с властима, с друге. Етичка позиција која је руководила избор Еве Панић на крају ју је одвела у логор, а њен се муж, видјели смо, својим самоубојством определио за позицију искупљења части и одбијања пристанка уз идеологију лажи.

Осим таквог, назовимо га психолошким, затајивања државна власт се користи и манифестнијим средствима која су у креирању стратегија заборав јаснија али не и мање промишљена од раније описаних. То се прије свега односи на методе транспорта.²³ У истражни затвор Еву Панић доводе аутомобилом у којем мора лежати на поду, како би се избјегло да је било тко види. Исто се дешава и са Џени Лебл. Одатле се затворенице транспортирају, према Лебловой, у аутобуским колонама, под заштитом ноћи, у замраченим возилима. Влакови и бродови којима се пребацују до самих логора увијек возе у вријеме у које вањски свијет спава, те је тако искључен од могућности било какве спознаје о ономе што му се збива пред очима — тако близу, а ипак тако далеко. Превози служе као метонимија цјелокупног друштвеног система. Мрак, шутња, тајновитост који их обавијају огледална су слика истих симптома што се надају као основна одредница тоталитарних друштава. Прикрити како би се оно што је очевидно учинило неочевидним, могућно немогућним, дозвољено забрањеним. А изнад свега стоји неизвјесност као константа којом се одређује цјелокупни сустав Гулага. Оно што је најнужније јест натјерати његове становнике да не знају што их може очекивати сутра, да им се укине будућност, али да се истовремено и оне који би с њима могли суосјећати убиједи у чињеницу да је за ту скупину људи будућност као пројективна временска димензија постала илузорна. Суровост транспорта наставља се и у стравичним сценама пристизања на Голи оток, „дочецима” праћеним батинањима чији су главни актери логораши који се већ налазе на одслужењу казне.

Стратегија којом се сами заробљеници приморавају на „благотворни” заборав, овог пута властитих идеолошких ставова, користи се методом прешућивања њихове кривице и понављањем значајних ријечи по којима они сами знају зашто се налазе ту гдје се налазе. Откривање грјеха слиједи тек као круна мучног процеса испитивања. Иста се мустра

²² Особито упечатљиву слику таквог слома дао је Душан Јовановић у драми *Карамзови*, у којој се сукоб три потпуно различита брата, који је тема једног од највједнијих романа руске класике, преноси на, бар дјелимице идентичну, сцену расапа једне југославенске обитељи у доба резолуције Информбироа.

²³ Те се методе показују паралелне с нацистичким пребацивањима Жидова у логоре масовног уништења: исте жељезничке композиције, затворени вагони, нехигијенски увјети, блокирани колодвори, споредни колосијеци. Све указује на запањујуће паралеле у структурама мишљења једног и другог тоталитаризма. Човјек који је те транспорте организирао јест Adolph Eichmann, „Јунак” књиге *Eichmann u Jeruzalemu* Hanne Arendt, она особа на основу чијег је портрета и сковала термин „баналности зла”.

понавља и по доласку у логор. Бојкотирање уз опетовано „прање мозга” у писаној и усменој потрази за идеолошким застрањивањем које, онда, као нужну последицу има и конкретну примјену те лажне новостечене идеологије у служби вањског и унутарњег непријатеља.²⁴ Прикривање истинске кривице, инзистирање на томе да је сама жртва открије, наводно прочишћење кроз процес разоткривања гријеха и коначно заборављање, заборављање свега: прошлости и садашњости, концентрирање на њихове сегменте одсјечене од цјелине; све то води само једном резултату, уништавању индивидуалног идентитета и његовом беспоговорном утапању у колектив чијим се чланом постаје управо присилним изнуђеним заборавом.

Изнад готово фантазмагоричних ликова припадника тајне полиције стоји још једна скупина фигура на коју ваља обратити пажњу жели ли се прозријети цјелокупна логорска конструкција и њена идеолошка и политичка позадина. То су ликови управитељица логора које се у свједочанствима Цени Лебл и Еве Панић смјењују оним ритмом који обиљежује и различито доба њиховог боравка на Светом Гргуру. Оне се могу проматрати као својеврсна интерпретацијска парадигма цјелокупног логорског суства. Привидно парадоксална ситуација настала помјерањем времена у којем јунакиње *Голоџ животи* започињу своје бивствовање у логорима говори о томе да је управитељица Хилда коју је Ева Панић запамтила као највећег злотвора за Цени Лебл донијела ослобођење у односу на њену претходницу, Марију, под чијом је управом је бестијалан начин мучен и убијен велик број логорашица. Хилда и Марија предочују валове идеолошких промјена у којима се налази друштво које још увијек не зна и не може ситуирати себе само у окружју нових политичких пријатељстава или непријатељстава. И у томе се може видјети потврда горе цитиране тезе Hanne Arendt у вези с привидно самовољном промјеном политике у управљању логорима. Једном је та промјена диктирана економским, други пут политичким увјетима, но начин на који се моћ рефлектира на животе (или смрти) оних који су јој изложени (или на њихова субјективна осјећања с њом у вези) увијек је исти: апсолутна самовоља иза које се не може прочитати никакав смислен план или уписати разазнатљива семантика којом би се могла оправдати унутарња мотивација прикривена иза на први поглед немотивираних чиновна.

Тако је *Голи животи* постао последња точка у Кишовом суочавању са, сада се то може дефинитивно утврдити, феноменом тоталитаризма који је стајао у позадини највећих злочина који су се у двадесетом столјећу обрушили на Еуропу. Чак је и *Мансарда*, роман који на први поглед избјегава експлицитно бављење политичким или етичким питањима, у једном прикривеном облику, указујући на нестабилност индивиду-

²⁴ Вриједан је примјер инзистирања на нужној успоредности оралности и литерарности у процесу идеолошког прочишћавања приморавање Еве Панић-Нахир на двоструку исповијест. Писану, у којој је обавезна испривидјати цијели свој живот а иследник је тај који коригира њену исповијед све до оног тренутка у којем он сматра да је досегла идеално стање, и усмену која се очитује учесталим понављањем заповиједи „Признај!”, мада она сама не зна што конкретно треба признати.

алног идентитета у његовој изложености вањским утјецајима, проговорила о тој тематици. Сви остали Кишови романи и збирке приповједака за средишњу точку свога интересовања имали су управо ту тематику коју су покушали обухватити на најразноликије начине: од наивне документарности *Псалма 44*, преко лирске субјективности *Башиће, њејела* и *Раних јада*, до рафинираних упораба документарне грађе у *Гробници за Бориса Давидовича* и *Голом живоју*, с једне, и комплексне разраде топоса не-предочивости у *Пешчанику* и интертекстуалног поигравања с њим повезаном фантастичком или алегоријском мотивиком у *Енциклопедији мртвих*, с друге стране. И Кишова полемичко-књижевнотеоријска расправа *Час анатомије* својом узоритом обрадом национализма као једног од засебних облика тоталитаризма успјела се одмакнути од својих првобитних накана и оцртати обресе теме која ће се у својој пуној вирулентности показати на тлу Југославије поткрај двадесетог стољећа, у њеном распаду и ратовима који су му слиједили. Може се претпоставити да би Киш, као успјешан пророк, био задовољан својом мудрошћу, али и да би истовремено, „као посљедњи југославенски писац”, с болном меланколијом проговорио и о том трагичном догађају којим се на простору Балкана завршило једно од најтежих раздобља његове повијести. Можда је и Кишова срећа што није доживио ту посљедњу манифестацију тоталитаризма. Можда је наша несрећа што нисмо могли чути његову мудру просудбу онога што се збило у том посљедњем (?) чину оргијастичког, али истовремено брижно планираног и прецизно изведеног карневала зла.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Agamben, Giorgio, 1999, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the archive*, Prijev. Daniel Heller-Roazen, New York.
- Agamben, Giorgio, 2002, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das Nackte Leben*. Prijev. Hubert Thüring, Frankfurt.
- Arendt, Hannah, 1986 (a), *Elemente und Ursprünge Totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, München, Zürich.
- Arendt, Hannah, 1986 (b), *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Prev. Brigitte Granzow, München, Zürich.
- Bal, Mieke / Crewe, Jonathan / Spitzer, Leo (ur.), 1999, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover i London.
- Beganović, Davor, 2005, *Gdje smjestiti pojedinca? Etičke pozicije individualnoga i kolektivnoga kod Alberta Camusa*, u: *Književna smotra*, 136—137, 2005. 51—64.
- Camus, Albert, 1951, *L'home révolté*, Paris.
- Felman, Shoshana / Laub, Dori, 1992, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York i London.
- Hirsch, Marianne, 1999, „Projected Memory. Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy”, u: Bal et. al. (ur) *Acts of Memory*.
- Киш, Данило, 1978, *Час анатомије*, Београд.
- Киш, Данило / Мандић, Александар, 1991, *Голу живоју*, Београд.
- Koestler, Arthur, 1965, *The Yogy and the Commissar and the Other Essays*, London.
- Konrad, Gyorgy, 1990, „Danilo Kiš”, u: *Pismo*, 70—5.
- LaCapra, Dominick, 1998, *History and Memory After Auschwitz*, Ithaca i London.

- Lanzmann, Claude, 1995, „The Obscenity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann”, u: Caruth (ur.), *Trauma*. 200—220.
- Lanzmann, Claude, 1995, *Shoah. The Complete Text of the Acclaimed Holocaust Film*, New York.
- Levi, Primo, 1992, *Ist das ein Mensch*. Prijev. Heinz Riedt, München. Orig. izdanje 1958.
- Levi, Primo, 1993, *Die Untergegangenen und die Geretteten*. Prijev. Moshe Khan. Orig. izdanje 1986.
- Mandić, Aleksandar, 2001, „Wie 'Goli život' entstand”, u: A. Richter (ur.) *Entgrenzte Repräsentationen gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Poetik*, München. 211—12.
- Roth, Michael S., 1995, *The Ironist's Cage. Memory, Trauma and Construction of History*, New York.
- Richter, Angela (ur.), 2001, *Entgrenzte Repräsentationen gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Poetik*, München.
- Солжењицин, Александар, 1988, *Архивелаџ Гулаџ 1918—56. Покушај књижевног истраживања*. Пријев. Видак Рајковић, Београд.
- Todorov, Tzvetan, 1994, *Face à l'extrême*, Paris.
- Žižek, Slavoj, 2002, *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*, London i New York.

Davor Beganović

THE YUGOSLAV VARIANT OF STALINISM: GOLI OTOK AND *GOLI ŽIVOT*

S u m m a r y

With the documentary film *Goli život (Bare Life)*, Danilo Kiš gave his contribution to the topic of the Yugoslav Gulag — the Goli Otok Island — thus rounding up his treatment of the topic of concentration camps in the 20th century. The author of this paper directs attention to the two early understandings of totalitarianism in the previous century: Hannah Arendt placed camps in the very centre of the totalitarian systems, equalizing in that respect Stalinism and fascism. Albert Camus does not opt for that equalization, since their relation to the binary opposition executioner-victim is different; in Nazism, the executioner-victor is celebrated by another executioner, and in Stalinism the victim is obliged to pay respect to his/her executioner. However, they have in common the moral nihilism. Special attention is dedicated to Camus's short novel *La Chute* and to the figure Muselmann located in the last circle of hell of the concentration camp; it is a witness speaking about the impossibility of testimony. The paper then discusses the documentary film by Claude Lanzmann, *Schoah*, the author who believes that it is a mistake to reduce the camps for massive destruction to a rational dimension. That film had an inspiring effect on Kiš's film *Goli život*, that is a documentary TV serial realized in cooperation with the director Aleksandar Mandić. The serial was created as a result of the travel to Izrael, where the Jewish women from Yugoslavia wanted to tell their experience from the Goli otok Island particularly to Kiš. Kiš chose Eva Panić (Nahir) and Jenny Lebl to prepare the documentary film based on their life stories which he never saw in its entirety and in its final version. With the intensity and precision of questions, Kiš brought the respondents and their tragic experience to the first plane, so the film became a personal testimony in the process of the reconstruction of cultural memory. The story of the two women is a defeat of a totalitarian system which wanted to hide its victims both inside and outside, but also a testimony about the defeat

of humaneness. The film *Goli život*, here viewed in a broad European comparative context, is a natural end of Kiš's interest in the tragic position of man as a victim of a totalitarian regime and his intention to reconstruct the crimes of the past century using the procedure of testimonies and the procedure of investigation.

ГЛАСОВИ ОБЕЋАНЕ ЗЕМЉЕ: ПУТ У БИРОБИЦАН ЈУДИТЕ ШАЛГО

Владислава Гордић Пејковић

САЖЕТАК: Рад се бави мотивима потраге у постхумно објављеном роману Јудите Шалго *Пућ у Биробицан* (1997) и мотивом усмених порука које испуњавају двоструку функцију: ширећи тајну о Женском континенту, оне је успешно чувају. Тајна о митској земљи смештена је у језик лудила и болести јер се тако најбоље чува од структура моћи и од официјелних митова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: пикарески роман, женско писмо, мит

„Но је ли сигурна да је јасно чула да је речено *женски континент*? Није ли *женски континент* или нешто треће? Када из сумрака вире само реч или две, тешко је утврдити да ли је ту хумчица крај пруге или облак, планински масив или читав свет/континент над обзорјем, на крају света.”

Јудита Шалго, *Пућ у Биробицан*,
Београд, Стубови културе, стр. 74.

Читава конструкција романа *Пућ у Биробицан* почива на неспоразуму главне јунакиње Берте Папенхајм са светом: шта ако није добро чула, или није добро разумела, гласове — и гласине — који су допрли до ње? Њену потрагу за Женским континентом, о којем нема никаквих писаних трагова ни докумената, омогућују само усмена сведочанства непозданих сведока — жртава криминала, порока и болести — према којима је друштво а priori неповерљиво.

У роману *Пућ у Биробицан* Јудита Шалго јеврејски мит о потрази за заједничком државом преиначује у женску потрагу за идентитетом и утопијски пројекат о женском континенту, поигравајући се конвенцијама пикареског романа, али и темељима постмодернистичке поетике. Будући да је дело услед ауторкине преране смрти остало недовршено, његова принудна некохерентност и незаокруженост пружили су читаоцу неочекиван увид не само у развој приче, него и у рад приповедања, у тајне и недоумице ауторског поступка, у функционисање стваралачке имагина-

ције, често изложене неочекиваним изазовима и напорима. У оквиру *Пуша у Биробицан* објављени су и одломци из радног дневника Јудите Шалго који су не мање интригантни од путописа њених јунака, будући да се у њима јасно очитују списатељске недоумице и колебања творачке маште.

Позициониран у роману тако да делимично одговори на читаочева питања, нарочито на оно шта разнородне јунаке попут песника Ненада Митрова, руске емигранткиње Марије Александровне или чланова породице Рот уопште доводи у везу, радни дневник Јудите Шалго указује да је њима заједничка управо нејасна жудња за путовањем у далеку, непознату земљу која за свакога од њих представља нешто друго — указује на то пре него што централна личност приповести ступи на сцену. Можемо, чак, рећи да детаљи из дневника имају задатак да читаоца припреме на суделовање у завери стварања једног алтернативног света. Тако сазнајемо да мистериозни топоним Биробицан означава „женски континент”, „земљу без убијања”, „лудницу”, „утопију”, „резервну домовину”, „мочварни расадник јеврејског семена”.

Од свих одредница, она о женском континенту биће најважнија за заплет. Даљи ток романа, у којем се као централна личност појављује бивша Фројдова пацијенткиња и хуманитарна активисткиња Берта Папенхајм, указује да је Биробицан чак и идеал социјалне правде, нека врста женске егалитаристичке Интернационале. Биробицан је друго име за егзодус потлачених и понижених Европљанки, које траже своју прапостојбину и у њу доспевају само уз помоћ „екстремних мера” — пут у Биробицан води кроз ратове, проституцију, затворе, болнице, полицијске канцеларије. Помињемо *Њуј* зато што је кретање кроз друштво и простор неопходан услов да се обећана земља конституише.

Тако је роман Јудите Шалго, који исцрпно говори о путевима трговине белим робљем, о стазама порока и патње али и о ходочашћу спасења, у великој мери жанровска ревизија пикарског романа. Он је, такође, важним својим делом интимна биографија добротворке која се, помажући угроженима, бори са својим болестима и страховима, несигурна у праву границу стварности и уобразиље. У извесној мери, међутим, *Пуш* у *Биробицан* пародира јеврејске митске мотиве лутања и потраге за домовином тако што потрагу за митском земљом смешта у пикарски оквир. Такав оквир подрива митове патријархалне културе јер, с једне стране, показује њихову испразност и лажност, а са друге добија пародијско-утопијску женску перспективу са нужним елементима тајне и завере. Лутање и потрага за Биробицаном нису резервисани за привилеговане, него за обесправљене а тајна о митској земљи смештена је у језик лудила и болести јер се тако најбоље чува од владајућих структура моћи и од официјелних митова. Јудита Шалго се, слично Томасу Пинчону, играва имагинативним могућностима завере и литерарним потенцијалима параноје: појам Биробицана отуда уједињује мотиве завере, опсесије и мисије.

Као што је постојање обећане земље проблематично, као што је та обећана земља можда само жеља, слутња, колективна фантазија или чак

плод поремећеног ума, главна јунакиња Берта Папенхајм више је оличење нејасне слутње него индивидуализовани појединац: она је генерички тип, алегорична фигура лутања и потраге, именитељ свејеврејства и женскости.

Највећи део овог мозаичног романа описује путовање Берте Папенхајм, председнице Друштва јеврејских жена и оснивачице Фонда за помоћ посрнулим девојкама, преко Беча, Будимпеште и Београда према Палестини и Египту, године 1911. Циљ путовања је да се испита социјална заштита обесправљених жена, самохраних мајки, проститутки и сирочади, али и размере трговине белим робљем. Папенхајмова посећује сиротишта, болнице и јавне куће од Софије до Смирне, од Цариграда до Јерусалима, постајући полако сведок и актер ширења приче о Женском континенту, али и мита о појави женског Христа, Месијане, која ће стићи из Египта и све обесправљене жене повести пут обећане земље, претходно их својим чаробним додиром излечивши од сифилиса.

Идеју о Месијани шире жене оболеле од сифилиса и туберкулозе, ванбрачна деца, малолетне труднице, људи са социјалног дна и без перспективе. Берта, која покушава да открије обећану земљу и за њих и за себе, само је привидно боље социјално интегрисана од њих: она је некадашњи душевни болесник који ни сада није сигуран у здравље свог духа и тела. Она је, наиме, бивша Фројдова пацијенткиња, излечена од хистерије, један од његових најславнијих случајева. Бертин псеудоним Ана О. — који ју је учинио славном у историји психоанализе — Шалгова тенденциозно смешта у оквир мита, апокрифа и алтернативне историје: име асоцира и на Атлантиду, и на свету Ану, мајку Девике Марије, наводећи на заводљиву претпоставку да је очекивана Месијана можда баш Берта Папенхајм. Проститутке које најављују долазак Месијане изопштене су једном заувек без могућности социјалне реинтеграције: оне нису само апстрактна претња алијенације и насиља (која се због саме природе социјалног апарата тешко икад остварује), него и објава врло конкретног и увек могућег продора алтернативних истина у владајући дискурс. Иако су „луетичарке и лунатичарке” заробљене у свом друштвеном статусу, који им ограничава слободу деловања чак и онда када није физички или економски понижавајући, њихов мит се шири као зараза. Болнички лекар у светом Року, венеролог др Вамош, и сам понесен болесним фантазијама својих пацијенткиња за које је сковао назив „синдром луетичког месијанизма”, саопштава Берти: „Ове жене кажу за вас да сте дошли из Египта и да ћете их одвести одавде”. На тај начин се њена мисија спасавања жена релативизује, јер она сама постаје нечија фантазма Месијане. С друге стране, Берта чује гласине да се престареле проститутке из јавних кућа у Галицији, Пешти, Солуну и Истамбулу „изолирају и експедирају у неку далеку земљу на истоку где на миру могу да болују и умру.” (Шалго, 997: 90). Млади циник Хаим Азриел, београдски Јеврејин, сматра ту необичну миграцију последицом женског самочишћења, потребом да са прљавштином из куће уклоне и себе, ако су извор болести или заразе.

Велики градови средње Европе и Балкана су пијаце на којима се тргује женама и децом, позорнице болести, проституције, чедоморства. Находад и копилад, сувишна деца, многобројни су колико и сувишне жене. Надајући се саосећајном уху у београдским јеврејским круговима, Папенхајмова набраја страшне примере препродаје деце: „у Египту (...) 71 случај. Једно дете од четири године, остала између шест и десет, већина између четрнаест и шеснаест” (Шалго, 1997: 118). Иако је полиција спречила искрцавање шездесет четири малолетне Јеврејке у Порт Саиду, тиме није решила ништа јер је број нерешених случајева десетоструко већи од решених. И након што схвати да су припадници грађанског staleжа равнодушни према злоупотребама жена и деце исто као што су богати Јевреји незаинтересовани за патње сиромашних сународника, Берта упорно и без престанка прича о борделима Пеште, Галиције, Солуна, о Јеврејкама и јеврејској деци која се разбољевају и страдају, носећи у својој болести и клицу месијанизма, вере у чудесно исцељење и чудесну земљу спаса. Она повест о страхотама сексуалног израбљивања уводи у грађанске салоне, а ту повест једино жели да ућутка управо жена — госпођа Гутман, која и не сања да се опасне женске месијанске болести крију и у сигурности њеног породичног дома, има утисак да ће у њеној мирној грађанској кући „белосветска Јеврејка сумњиве религиозности” Берта Папенхајм „избљувати све ђубре, сву гомилу пикантерија о јеврејским курвама, куплерајима Пеште и Галиције” (Шалго, 1997: 122).

У својој борби за обесправљене жене Берта може да се позива једино на неажурирану документацију, на нерегистроване случајеве, на вести, дојаве, сведочења и остале врсте усмених порука о трговини белим робљем. „У природи је стварности, догађаја, да хоће да изневере, превазиђу, преваре запис, слику о себи: догађаји теже да остану незабележени, слободни, да слободно плове, витлају кроз време и простор, да могу бити приписани и једнима и другима, и овде и тамо, и јуче и сутра.” (Шалго, 1997: 69). Берта је, више него ико, свесна како записи манипулишу стварношћу и крију праву истину од света.

Приликом посете болници светог Рока у Будимпешти Берта Папенхајм упознаје једну од гласница Женског континента, госпођицу Клајн. Ова јектичава црнка била је „најлепша Јеврејка коју је она у животу видела” (Шалго, 1997: 79), али начета болешћу која јој даје чудну привлачност: „На девојчиној горњој усни показао се велики црвени плик као комад жара који Берта у први мах није опазила. Болест је као и гнев, у међувремену добила фатално убрзање. Девојчине црне очи су гореле, плануле су наједном и јагодице у које се сабрала сва преостала боја лица и врата и кроз сифилистички плик усијавао се и гасио њен стањени, потрошени дах. (...) Њена болест била је лепа, даривала јој зарумењене јагодице и ватрену таму у очима. Лепа смрт као знак награде.” (Шалго, 1997: 80). Јектичава Јеврејка је, међутим, ненадани весник Утопије, први знак једног колективног сна о срећи: Берта „зачује за собом крик и окренувши се види црнокосу јектичаву девојку како укочено седи на кревету показујући прстом негде кроз зид и не скидајући очи са Берте, кричи: ’Женски континент! Женски континент!’ ” (Шалго, 1997: 81). Та

иста жена ће се појавити у Београду, у прљавој спаваћници и похабаној чојаној пелерини, без исправа, ужурбана и у стању путне грознице, чврсто решена да крене пут Цариграда иако је у поодмаклом стадијуму сифилиса и туберкулозе. Појавиће се под именом Сутина. Млада београдска Јеврејка Флора Гутман сазнаће за њу од породичног пријатеља лекара, потом испричати њену причу Берти, из чега ће закључити да су Сутина и Јеврејка из болнице светог Рока иста особа. Гласу ове болесне жене се не верује, али га је ипак могуће следити, наставити пут. У писму за непознатог пошиљаоца, Флора пише: „(...) сумњам у успех жениног рада, верујем у пораз феминистичких идеја. (...) Шта ми је преостало? Да кренем за малом, болесном проститутком која је побегла са нашег одељења и кренула пут осталог робља — уколико није умрла; ако је умрла, да наставим пут уместо ње, за њену душу, ако није измишљена” (Шалго, 1997: 154).

Довољан је, дакле, један поглед у лице незнанке да се препознају сродности, да се препознају женски интереси и опсесија женским циљевима; довољан је крик који дозива женски континент да се покрене потрага за њим. Бунцање самртнице у поодмаклом стадијуму луетичког месијанизма комуницира језиком који заобилази патријархални дискурс и социјалну хијерархију, без директне конфронтације али са притајеним отпором. Јудита Шалго ће уз помоћ алегориског потенцијала Биробицана женски род представити као тајно друштво са сопственим ритуалима понашања и комуникације, као распршену заједницу у потрази за конзистентном територијом. Међутим, све док је Биробицан само сан и нада, једна проблематична визија социјално обесправљених, то тајно друштво је расуто по свету, по болницама и лудницама, без снаге, утицаја и могућности деловања. Берта Папенхајм и Флора Гутман у стању су да препознају афирмацију женскости у језику болести и бунила: но њихов рад са „посрнулим” женама је и отпор сопственој женствености и магловита потрага за алтернативним сексуалним идентитетом.

Могућност да је Берта и даље болесна, те да бежи по свету од своје хистерије слично језичавим и сифилистичним женама — али и могућност да је она женски Месија који води у обећану земљу — говори да се роман на алегориском нивоу значења бави скривеном снагом, непознатим моћима и нереализованим идејама. Јудита Шалго храбро али доследно модификује предлог пикарског романа како би у њега уденула архетипску и алегориску потрагу за срећом. Тајна о митској земљи смештена је у језик лудила и болести јер се тако најбоље чува од структура моћи и од официјелних митова. Усмена порука о постојању Женског континента преноси се од уста до уста не зато што је Биробицан плод колективне маште, него зато да би се сачувао од кривотворења.

Vladislava Gordić Petković

THE VOICES OF A PROMISED LAND: *THE VOYAGE TO BIROBIJAN*
BY JUDITA ŠALGO

S u m m a r y

The motive of the quest in Judita Šalgo's posthumous novel *The Voyage to Birobijan* is strongly related to the voices and messages announcing the existence of a women's Utopia and a female Christ. Oral testimonies and verbal hints in the novel serve the purpose of both guarding the secret of the Female Continent and spreading the word about it. The myth of Birobijan persists in the language of insanity and illness, thus being hidden from the apparatus of power and its „official” myths.

ПОСЛЕДЊА ФАЗА КИШОВОГ ТУМАЧЕЊА МАЂАРСКЕ ЛИРИКЕ: СУСРЕТ СА ПОЕЗИЈОМ ЂЕРЂА ПЕТРИЈА

Марко Чудић

САЖЕТАК: Поезију свог савременика Ђерђа Петрија Данило Киш је открио осамдесетих година прошлог века. Киш је превео и у периодици објавио значајан број Петријевих песама, али их за живота није скупио у једну збирку. Поезија Ђерђа Петрија на неки начин одудара од свега што је Киш дотада из мађарске лирике превео, јер је Петријев песнички израз намерно депоетизован и вулгаризован и стоји у некој врсти критичког дијалога и полемичког односа са традицијом предратног естетизма и његовог концепта поезије као еманације лепог. У тим преводима први пут се догодило да је Киш у неким елементима свесно одступио од своје веома строге преводилачке поетике, приближавајући Петријеве песме српској поетичкој традицији. Можда се у избору Петријевих песама најбоље читује Кишов принцип да за превођење бира само песме које одговарају његовом сензибилитету и тренутним поетичким интересовањима. Духовна блискост Киша и Петрија превазилази пуке мотивске сличности и огледа се у читавој атмосфери и егзистенцијалној ситуацији двају лирских светова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: превођење поезије, преводилачка поетика, мотивска сличност, стваралачки дијалог, преводилачки избор, верност, одступање

Као што је у аутопоетичким есејима и интервјуима често коментаришао свој књижевни поступак, тако је (разуме се, у знатно ужем обиму и са много мање кохеренције) Данило Киш разрадио и једну особену кишовску поетику песничког превода (препева): превођење поезије посматрао је као пре свега песнички, а не филолошки или лингвистички изазов. Наравно, духовна блискост са песничким светом аутора чију лирику преводимо је нужан услов, али потребно је поседовати и језичко-версификацијско умеће да би се то искуство непоновљивог духовног сусрета са страном песмом могло преточити у адекватну форму на матерњем (циљном) језику. Јер, Киш је био заклет баштиник тзв. „средњоевропске традиције поетског превода” који од преводиоца (који је најчешће и сâм песник, или, као у Кишовом случају, „фрустрирани пе-

сник” који своје потиснуте поетске импULSE остварује преводећи поезију захтева строго поштовање форме (ритма и риме) оригинала. Препевавање песама је у Кишовој интерпретацији, дакле, стваралаштво на задату тему и форму. (Хајне би рекао „плес са везаним ногама”, а некако слично изразио се о томе тридесетих година овог века и мађарски песник Деже Костолањи). А Киш је испуњавао још један важан услов за преводиоца поезије. Француски лингвиста Жорж Мунен у својој књизи *Les problèmes théoriques de la traduction* (Paris 1971) сматрао је да преводилац пре свега треба да буде добар етнограф нације из чије књижевне баштине преводи (Киш је Муненову књигу имао у својој библиотеци). Иронија је судбине да је Киш стицајем несрећних животних околности један важан период свог детињства провео у западној Мађарској, у забаченом месту Керкабарабаш, где је похађао и основну школу. На тај начин не само што је био принуђен да савлада мађарски језик, него је у једном злом добу упознао „душу народа” и стекао увид у менталитет сељака.

Преводећи врхунска остварења руске, француске и мађарске лирике, Данило Киш је стварао један паралелан преводни књижевни опус који органски допуњава његову прозу. Специфично место у оквиру тог богатог и разгранатог преводилачког опуса заузима мађарска поезија коју је, због овладавања овим језиком у раној младости (како смо видели), веома рано имао прилику да упозна (са Адијевом лириком се упознао као гимназијалац, у библиотеци свог ујака Риста Драгићевића). Превео је чак 274 песме 26 мађарских песника, од чега је поезија четворице песника (Ендреа Адија, Атиле Жојефа, Миклоша Раднотија и Ота Толнаија) представљена и у оквиру самосталних збирки поетских превода (Адијевој поезији посветио је чак три збирке). Почео је да објављује преводе мађарских песника средином педесетих година и то његово интензивно дружење са лирским световима мађарског језичког израза траје све до 1970. године, када, у сарадњи са Иваном В. Лалићем и Иваном Ивањијем објављује репрезентативан избор превода мађарске поезије из разних епоха у збирци под насловом *Новија мађарска лирика* (Нолит, Београд 1970). Углавном је преводио песнике двадесетог века, песнике тзв. мађарске „класичне модерне” (период између два светска рата), као и своје савременике.

Током седамдесетих година Кишово интересовање за превођење поезије, не само мађарске, постепено слаби. Тек 1983. он открива поезију једног савременог мађарског песника, Ђерђа Петрија (Petri György, 1943—2000), којег ће сматрати занимљивим и достојним превођења. Потребно је, међутим, овај Кишов последњи преводилачки период посматрати независно од свега онога што је он дотада преводио из мађарске лирике, чак би ваљало поезију Ђерђа Петрија (у Кишовом избору и интерпретацији) посматрати као својеврстан контраст целокупном дотадашњем Кишовом интересовању за мађарску лирику. Мирјана Миочиновић сматра да је Киша „сусрет са поезијом Ђерђа Петрија, толико различитом од мађарске песничке традиције која је Киша дотада занимала,

изнова, почетком осамдесетих, вратио превођењу поезије уопште.”¹ У чему се очитује та огромна разлика (и да ли је заиста тако огромна) између Петрија и осталих мађарских песника које је Киш дотада преводио, и уопште од средњеевропског поетског сензибилитета? Киш у својој 11. *Варијацији на средњоевројске шеме*² (1986) каже да је Петри „програмски разорио, унаказио” неговани поетски израз који су баштинили естетички настројени „њугатовци” Костолањи и Ђула Јухас (песници окупљени око чувеног часописа *Nyugat* — Запад, који је почев од десетих година прошлог века па све до Другог светског рата, изнедрио бар три велике генерације песника). Петри је, сматра Киш, „радикално раскинуо са целом том подунавском, бечком и пештанском традицијом поезије као еманације лепог. *Поезија је ружна као стварност*. И та се стварност не да, дакле, ’опевати’, у њој и о њој може се само мумлати, бунцати, лајати и повраћати, у њој нема ’бекства у самоћу’, нема ’лепих предела’, платонских љубави, усхићења; ближи јој је несрећни Атила Јожеф него маестрални Костолањи и његов Корнел Ешти.³ Традиционална поезија, са националним петефијевским заносима, делује данас као лаж, као идеалистичка пројекција без будућности, као оптимистичко бунцање месечара.” Па ипак, без обзира што је био свестан да је Петри у то време у Мађарској био забрањиван и да је био неком врстом „унутрашњег дисидента”,⁴ Киш га не сматра ангажованим песником, и у том смислу, имплицитно, такође види једну линију Петријевог раскида са мађарском поетском традицијом, о којој је још 1970. у свом предговору *Новијој мађарској лирици* говорио као о парадигматичном примеру ангажованости. Насупрот тој ангажованости *par excellence* која је красила песнике „класичне модерне” и њихове послератне следбенике, Петри пише сасвим другачије: „Петријева поезија није, међутим, поезија протеста; она ништа не тражи, она не носи никакву поруку, она нема никаквих ревандикација; она жели да буде, и она јесте, тренутни снимак мађарске пустоши.”

Овај Кишов осврт на Петријеву поезију настао је 1986, када је Киш већ превео преко четрдесет Петријевих песама (а објављено је укупно 46, с тим што се у рукописној заоставштини налазе још четири недовршена превода).⁵ То песничко (али и лично) дружење Данила Киша и Ђерђа Петрија своје прве плодове донеће 1983. године, када су у „Књи-

¹ CD-ром *Данило Киш: Осјавшћина*. Приредила Мирјана Миочиновић (диск приредили Александар Лазих и Предраг Јаничић). *Архива и коментари; мађарска поезија; Ђерђ Петри — варијанше*.

² Данило Киш: *Животи, литература*. Приредила Мирјана Миочиновић. Свјетлост, Сарајево 1990, стр. 40—41.

³ Киш почетком седамдесетих година поред Костолањијеве поезије открива и романе овог аутора, који ће му се веома допасти (по сведочењу Мирјане Миочиновић, негде у то време планирао је да преведе Костолањијев роман *Édes Anna (Ана Едеш)*, који је доцније у Суботици и објављен, али под насловом *Ана* и у преводу Јосипа Варге (Минерва, Суботица 1978).

⁴ Петри се никада није, попут Киша, „скрасио” у Паризу.

⁵ У број од укупно 274 преведене мађарске песме, разуме се, уврштени су само довршени и објављени преводи (укључујући и постхумно објављене).

жевној речи” (у два маха) објављене по две руковети Петријевих песама у Кишовом преводу.⁶ Једној од тих руковети Киш је дао наслов *Вечни њонедељак* (то је дослован превод Петријеве самиздат збирке из 1981, *Örökhétfő* из које је Киш превео убедљиво највише песама). Затим, 1884, опет под истим насловом, излазе неке нове Петријеве песме у Кишовом преводу,⁷ а врхунац Кишовог дружења са поезијом Ђерђа Петрија биће 1985. године, када Киш, у заједничком избору са Ласлом Вегелом, у часопису „Писмо” објављује једну малу антологију Петријевих песама (укупно 39), опет под Кишу тако омиљеним насловом *Вечни њонедељак*.⁸ Овај избор представљаће неку врсту синтезе и рекапитулације Кишовог бављења Петријевом поезијом. Након овога, Киш ће објавити само још један, али са становишта његове преводачке поетике веома важан превод Петријеве песме *A pártitkár nyilatkozik* (*Партијски секретар даје изјаву*) чији је наслов Киш, као уосталом и целу песму, „препевао”, па он на српском гласи *Изјава надлежног друга у вези са њорасњом цена*.⁹ Постхумно је (из рукописне оставштине Данила Киша) објављена још једна Петријева песма у Кишовом преводу.¹⁰ Укупно 46 Петријевих песама, колико је Данило Киш превео и објавио, стављају овог постмодерног мађарског песника, по броју преведених песама, одмах иза Ендре Адија у Кишовом преводачком опусу. Постхумно (1994) хунгаролог Сава Бабић скупио је све песме Ђерђа Петрија које је Киш превео и објавио их у облику књиге, којој је дао наслов *Вечни њонедељак*, поштујући Кишов најчешће употребљавани наслов који је он сам давао изборима из својих превода Петријеве поезије, када их је осамдесетих година објављивао по часописима¹¹ (ово већ делимично задире и у тему постхумне рецепције Кишових препева мађарске поезије). Но други разлог због чега је Сава Бабић овој књизи дао наслов *Вечни њонедељак* јесте највероватније тај што је, од 45 Петријевих песама унетих у ову књигу, чак 27 преведено управо из Петријеве истоимене самиздат збирке *Örökhétfő* (1981). 8 песама припада циклусу *Изосјављене њесме* (*Kihagyott versek*), а само 10 чине песме које је Петри још могао званично да објави, у збиркама *Објашње-*

⁶ Ђерђ Петри: *Вечни њонедељак*. Избор и превод Данило Киш. — Књижевна реч, XII: 203 (3. 2. 1983), стр. 12—13. Прештампано у: Летопис Матице српске, CLIX: 181: 1 (1983), стр. 38—39; видети такође и: Ђерђ Петри: *Песме*. Превео Данило Киш. *Књижевна реч*, XII: 223—224 (25. 12. 1983), стр. 34.

⁷ Ђерђ Петри: *Вечни њонедељак*. Превео с мађарског Данило Киш. — Књижевна реч, XIII: 238—240 (1984), стр. 44.

⁸ Ђерђ Петри: *Вечни њонедељак*. Изабране песме. Избор Данило Киш и Ласло Вегел. С мађарског превео Данило Киш. — Писмо I: 2—3 (1985), стр. 5—29. Треба напоменути да је песма *Lehrstück* (која се касније нашла у овом избору Данила Киша и Ласла Вегела, објављена исте године, само нешто раније, и у Књижевним новинама (XXXVI: 687 (1. 11. 1985), стр. 21).

⁹ Ђерђ Петри: *Изјава надлежног друга у вези са њорасњом цена*. Избор, препев с мађарског и преводачка белешка Данило Киш. — Књижевне новине, XL: 754 (15. 5. 1988), стр. 5. Прештампано у: Данило Киш: *Живот, лићерајтура*. Приредила Мирјана Миоциновић. Свјетлост, Сарајево 1990, стр. 192—195.

¹⁰ Ђерђ Петри: *Љубавна њесма извесног К. М.* Превео Данило Киш. — Ковине, I (јул 2001), стр. 18.

¹¹ Ђерђ Петри: *Вечни њонедељак*. Са мађарског превео Данило Киш. Приредио и говор написао Сава Бабић, Матица српска, Нови Сад / Цицеро, Београд 1994.

ња за М. (*Magyarázatok M. számára*, 1971), из које је Киш превео 7, и *Описано сиройошћивовање* (*Körülírt zuhanás*, 1974), из које је превео 3 песме. По мишљењу Јаноша Бањаија, сусрет Данила Киша са поезијом Ђерђа Петрија не само што није случајан, него се Киш за тај сусрет, преведећи мађарске песнике, „ту од Петрија посве дивергентну линију у мађарској поезији”, веома интензивно припремао. Бањаи чак сматра да би Киш, чак и да се он и Петри нису познавали лично (а јесу), кад-тад налетео на Петријеву поезију и не би одолео да је не преводи.¹² Бањаи такође налази аргументоване разлоге због чега је управо збирка *Вечни њонедељак* највише заступљена у Кишовом преводилачком опусу Петрија: „тај податак [да се у књизи Кишових превода Петрија налази тако велик број песама из поменуте Петријеве самиздат збирке, прим. аут.] указује на то да је за Данила Киша била привлачна баш она линија Петријеве поезије која је, уз неке љубавне песме, егзистирала у тзв. другој јавности.” Када се тим песмама придода и осам песама из циклуса *Изосиављене њесме*, та цифра од укупно 36 Петријевих „самиздат” песама (у односу на укупно 46, колико је превео Данило Киш) јасно указује на чињеницу да су управо те „забрањене” и прећуткиване песме Ђерђа Петрија Киша највише привлачиле. Бањаи сматра да је Данила Киша Петрију одвела, како овај истраживач каже, за оба песника карактеристична критичка рецепција мађарске класичне модерне, пре свега песника окупљених око часописа „Nyugat” „[...] Данила Киша би већ и савршено разумеванье довршене, рекло би се класичне модерности мађарске књижевности, свакако одвело до Петријеве поезије”, тврди Јанош Бањаи. С том разликом, додајмо, што се код Петрија та критичка рецепција испољавала кроз његову поезију и поетски дијалог који је водио са својим мештрима, пре свих са Атилом Јожефом, а код Киша кроз превођење. Сава Бабић, пак, сматра да је Киша Петријевој поезији привукло то што је „Петри, по узору на мађарске велике песнике-борце, улетао у најосетљивије теме и разарао их својом иронијом. Свака таква песма била је локална, домаћа по конкретности, али је у Петријевом изразу стизала до универзалног.”¹³ Управо то специфично средњеевропско, а истовремено и универзално у Петријевој поезији могло је бити тас на ваги који је Киша определио управо за овог, а не неког другог мађарског савременика.

Што се тиче језичко-стилског аспекта Петријеве поезије, она на први поглед делује намерно депоетизовано, са доста вулгарности, аргоа и израза из свакодневног живота. Па ипак, временом ће Петри постајати и у формалном смислу све захтевнији. Сава Бабић тачно примећује да ће у тој Петријевој „самиздат фази” његова поезија, мада ће суштински остати иста, ипак „расти, допуњавати, заокруживати се.” Поготову ће,

¹² Јанош Бањаи: *Киш преводи Петрија и њише њесму*. У: Поља, Нови Сад, бр. 430, год. 2004 (интернет верзија, погледано 22. јануара 2004). Сви остали цитати од Бањаија су из овог његовог текста.

¹³ Сава Бабић: *Киш и Петри, или сулуда и бравурозна возња са уживањем*. Поговор наведеној књизи Ђерђ Петри: *Вечни њонедељак*, стр. 85 (преостали цитати од Бабића узети су из овог поговора).

по мишљењу Саве Бабића, све више у први план избијати њено језичко богатство: „Склоност Петрија језичкој игри и поигравању стално ће јачати, па ће и његове наизглед једноставне песме постати сложене, тешко ухватљиве, поготову за преводиоце.” Могло би се, дакле, закључити да је Петри за Киша био сјајна прилика за још једну језичку егзибицију. Па ипак, Кишов преводилачки поступак сада се радикално мења, мења се у истој оној мери у којој се Петри разликује од свих дотадашњих мађарских песника које је преводио. Јанош Бањаи је, анализирајући Кишове преводе Петрија, дошао до закључка да у Кишовим преводима „ни на нивоу граматике, ни на нивоу поезике нема дословности”. Али истовремено нема ни жеље да се песма сасвим посрби, прилагоди циљном језику, упозорава Бањаи. „Пошао би погрешним путем онај ко би, упоређујући оригинал и превод, усредредио пажњу на лексичка или синтаксичка одступања. Јер Киш није преводио речи и реченице, него песму, целину песме. Киш је само делимично прилагођавао своје преводе традицији и пракси српске поезије”, каже Бањаи. Управо једно од најпознатијих таквих делимичних прилагођавања традицији и пракси српске поезије јесте, у случају Кишових превода Петрија, песма *A párttitkár nyilatkozik (Партијски секретар даје изјаву)* чији је наслов Киш променио у *Изјава надлежног друга у вези са њорасиом цена*. И не само што је променио наслов, Киш је изменио читаву структуру песме која је у оригиналу неримована. Киш у свом преводу умеће риме и асонанце у песму без неког системски правилног понављања. Овај свој поступак, ово своје одступање од форме оригинала Киш објашњава у преводилачкој белешци, заправо изванредном мини-есеју (израз Мирјане Миочиновић): Киш сматра да је ова песма и у оригиналу, онако неправилна и неримована, хтела да буде „ружна” попут реалности коју описује (а не опева). Петри је пишући ову песму „сматрао да овај сиже не заслужује песму која би била формално одвећ дотерана, јер не би била адекватна садржини”,¹⁴ тврди Киш. За разлику од мађарског читаоца који познаје Петријеву поезију, а у чијем се хоризонту очекивања Петријеве песме појављују управо у оваквом, „ружном” облику, као „отклон од традиционалне лепе поезије”, наш читалац, сматра Киш, не би могао у дословном преводу песме да осети „тај фон, тај терет традиције, то ’диференцијално осећање’”. А опет, с обзиром на то да је социјална позадина песме блиска нашем читаоцу, песма просто вапи за преводом. Киш је овај свој превод свесно назвао препевом, управо због удаљавања од оригинала. Киш је био свестан да у српској песничкој традицији сатирична песма углавном јесте римована, и због тога је, један једини пут у својој преводилачкој пракси, одлучио да неримовану песму преведе са римама, али не одступајући од Петријевог вулгарног језичког израза ни на српском језику. Кишов превод ове Петријеве песме, и ван свог примарног контекста, отворио је многа питања везана за мађарске утицаје и импулсе у поезији самог Данила Киша. Јанош Бањаи греша када Кишов превод ове Петријеве песме сматра непосредним поводом настанка Кишове ду-

¹⁴ *Животи, литература*, стр. 195.

ге сатиричне поеме *Песник револуције на њредседничком броду*, коју је Киш дорађивао све до смрти.¹⁵ Та грешка је напросто материјална, с обзиром на чињеницу да Киш ову Петријеву песму преводи тек 1988. године, док Кишова сатирична поема настаје 1986. Но, без обзира на ову материјалну непрецизност, Бањаијево запажање о духовном сродству и сличности атмосфере ових двеју песама заслужује да се помене, с тим што не прихватимо став о било каквом Петријевом утицају на Киша у овом случају. Према Бањаијевом мишљењу, „Киш је оваквим преводилачким поступцима повећао степен сатиричне оштрине оригинала. Оно што оригинал даје само наслутити, превод јасно исказује, песничке слике често преводи у нарацију. Као да је Данило Киш баш у овој песми, у превођењу ове песме нашао тон, поетику и граматику своје дуге сатиричне поеме.” И премда ово тврђење није тачно, запањујућа је сличност тих двеју специфичних „граматика” ових песама, што само потврђује Кишову преводилачку самосвест и чињеницу (у интервјуима неколико пута поменуто) да је за превођење бирао искључиво песме које му одговарају. И одиста, убиствено сатирични тон Кишове поеме сродан је језичком изразу и фону који је Киш при превођењу ове песме употребио. Штавише, и на формалном плану има великих сличности: ово се нарочито односи на смењивање дугих и кратких стихова у обе песме, као и хаотичном размештају ефектних рима. Но, Бањаи не сматра да се са овом песмом завршавају сви Петријеви утицаји на Киша (опет материјална грешка ланчано произашла из поменуте. Ипак, сличности постоје, само што је сâм проблематични појам „утицаја” оно што би овде требало искључити). Он сматра да Кишова поема нема додирних тачака само са овом, него и са другим Петријевим песмама, а између тих песама и Кишове поеме може се, тврди Бањаи, „запазити необичан и вишезначан пример интерлитерарности.” Овакви утицаји, по Бањаијевом мишљењу, стварају „често скривена и играва преплитања између поетичких традиција и култура, често и између оних о којима се мисли као о ни са чиме упоредивим, аутохтоним обележјима националне књижевности и културе.” Мотивске, па чак и ванкњижевне и контекстуалне сличности између Петрија и Киша овим нису исцрпљене. Узмимо једну другу песму за пример. Ако се зна да у једној књизи интервјуа постоји документарна фотографија на којој се види „песник револуције” како са наочарима за сунце, са још тројицом својих „линијашких” колега по перу, крајње хедонистички стоји на палуби Титовог чувеног брода „Галеб”¹⁶ онда би се, с тим у вези, конкретно могла поменути Петријева песма *Једна фошграфична на којој се они рукују (реквием за мађарску демократију)*. Нарочито је, по мотивској сличности, значајан последњи стих (у Кишовом преводу), само што код Петрија нема тог разорног и бурлескног сарказма као код Киша:

¹⁵ Јанош Бањаи, *нав. текст*.

¹⁶ На ту фамозну фотографију указује Кишов савременик Предраг Чудић у свом тексту *На маргинама Кишове поеме. Песник револуције на њредседничком броду*. У: Предраг Чудић: *Савези младом иису или књижевна иочешница*. Радио Б92, едиција Апатриди, Београд 1996, стр. 31–48.

Две скрхане,
 две упрљане
 руке једна другу тресу.
 Исти струјни круг
 дрма заједнички кукавичлук.
 Два разбојника
 стежу једно другом влажне руке.
 (А што је један жртва а други будала! Па шта?)
 И тако се завршило оно што је тек започето.
 То се догодило. И нема речења, олакшања.

Разлика је једино у томе што је Петријева песма непосредно политичка. Такође је, овог пута због лексике, значајна и подударност неких елемената Кишове поеме са Петријевом песмом из циклуса „Изостављених песама”, *Песма-захвалница Ервину*, која извргава руглу и брутално изврће панегирички тон најављен насловом, јер се та захвалност лирског субјекта односи на тоалет-папир који је лирски субјект, у крајњој нужди, на крају ипак добио (од дотичног Ервина, разуме се). Довољно је сетити се шта протокол-мајстор све каже песнику револуције када га учи етикецији, па и у Кишовој поеми видети тај степен демистификације лажног, квазиуметничког, а заправо дилетантског, анахроног и, у крајној линији, за уметност штеточинског патоса и мегаломаније (чијег је „песник револуције”, као парадигматичан пример песника-удворице, у својој прози типичан представник; то је Кишу било савршено јасно).

Петријева је поезија, дакле, махом неримована и Киш је, осим у једном случају, тако и преводи. Ипак, треба рећи да на микроплану и неких других Петријевих песама, у једном или два стиха, Киш прибегава рими тамо где му се нуди згодна прилика, а где у оригиналу риме нема, или постоји само једва приметно понављање сугласника. Тако у песми *Муза њрелеће њреко њесниковоџ креветџа* (Кишов превод наслова опет мало одступа, дословно би било: *Муза њрелеће њреко њесникове болесничке њосиље*) у последња два стиха прве строфе Киш уноси риму. Упоредимо (наводимо целу строфу):

Volt ihlete a fenének!
 Bámúltam a fehér falat:
 „íródnék ha versem mégegy!”
 S lerakódott arcomra a szürkület,
 míg így őgölte a semmit az akarat.

Ма врага сам ти имао надахнућа!
 Буљио сам у бели зид
 „Писала би се да има још која песма!”
 Сумрак се полако таложио на *лице*
 док је воља чувала пустош — *неџремџце*.

Постоји, у књизи Кишових препева Петрија, и једна кратка песма од седам стихова, под насловом *На крају (A végén)*, такође из Петријеве збирке *Вечни њонедџлак* (1981), коју је приређивач Сава Бабић, сасвим разумљиво, ставио на крај књиге. Слутим да је ова песма, такође нимало случајно, нашла места у Кишовим препевима Петрија и да представља само један од честих израза једног свеопштег скептицизма и сумње у себе и у моћ литературе уопште, којима је Киш, као што је познато, пред крај свог живота био итекако склон. Распоред рима је *aabbxxa*, и Киш се тог распореда веома верно држи и у свом преводу:

A végén minden, mint a tej fogak —
 harcok, barátok, nők: kihullanak.
 Nem emlékszik az agg a kisgyerekre,
 mint járta ki az „életiskolát” remegve.
 Korhadt ínyében (duzzadt emlő rémlík,
 édeskés íz, meleg erős kéz)
 csikorognak a rozsdás vasfogak.

На крају све је ко млечни зуби —
 битке, пријатељи, жене: све се губи.
 Старац се не сећа како је у болу
 дршћући прошао „живота школу”.
 У трулим деснима (причиња се дојка,
 слаткаст укус, топла, снажна рука)
 шкрипе зарђали гвоздени зуби.

Киш је, дакле, Петрија, после Адија, највише преводио. Остају, међутим, нека отворена питања, односно претпоставке. Да ли би Киш, да је поживео, објавио збирку својих превода Петријевих песама и због чега то још за живота није учинио, поготову ако се има у виду велика блискост, и пријатељска и поетичка, између ове двојице песника? Ово хипотетичко питање важно је и стога што би Петријева поезија објављена у облику посебне збирке представљала на неки начин „страно тело” у мађарском корпусу Кишовог разгранатог преводачког опуса. Но, то би се страно тело ипак дало уклопити у тај мађарски поетски низ у Кишовој интерпретацији, поготову што би се из паралелног читања Кишових превода модерних класика, с једне, и Петријевих песама, с друге стране, могао можда донекле схватити и Петријев полемички дијалог са мађарском књижевном традицијом.

Marko Čudić

THE LAST PHASE OF KIŠ'S INTERPRETATION OF HUNGARIAN LYRICAL POETRY: AN ENCOUNTER WITH THE POETRY OF GYÖRGY PETRI

S u m m a r y

Danilo Kiš discovered the poetry of his Hungarian contemporary György Petri during the 1980's. Kiš translated quite a respective number of Petri's poems and published them in Serbian literary magazines, but he never collected those translations nor did he publish them in a form of a book. The poetry of György Petri is somewhat different to that what Kiš by that moment translated from Hungarian poetry due to the fact that Petri's poetical expression is deliberately de-poeticised and vulgarised and leads a kind of a critical and polemic dialogue with the tradition of pre-war Hungarian esteticism and it's conception of poetry as an emanation of beauty. In these translations it happened for the first time that in some elements Kiš did not stay faithful to his very strict poetics of literary translation by nearing Petri's poems to the Serbian poetical tradition. It is quite possible that observing Kiš's choice of Petri's poems is the best way to see Kiš's principle to translate only those poems which corresponded with his sensibility and current poetical interests. The spiritual closeness of Kiš and Petri is far beyond the pure motive resemblances and it can be noted in the whole atmosphere and existential situation of the two author's lyrical universes.

О ПРИСТУПУ ДИСКУРСУ ПРОЗНОГ ДЕЛА*

Славко Сџанојчић

САЖЕТАК: Аутор полази од тезе да роман *Очеви и оци* Слободана Селенића представља скоро идеалну материју за анализу односа носилаца језика према оствареном језичком изразу, укључујући и однос носилаца језика који се јављају и у виду пишчевих ликова, наратора који се, природно, не поклапају с писцем, што је у овом роману најчешћи случај, и у виду самог писца када се јавља као наратор. С тим у вези, аутор представља свој лингвистичко-филолошки приступ језичкој грађи датог Селенићевог романа, која је била предмет његових детаљних истраживања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Слободан Селенић, језик, дискурс, проза

1.

У проучавању језичке материје која је тематски означена као материја *репрезентације* и *идентификације* у дискурсу романа Слободана Селенића *Очеви и оци* — истраживачу лингвистичке вокације стоји на располагању више приступа датог материји.

Ја сам пошао од принципа да лингвистичка уопштавања која оваква тематика подразумева, па и извесне теоријске поставке, можемо непосредно применити на анализу конкретне језичке материје, овде — језика Селенићевог романа *Очеви и оци*.

То је значило да је моје истраживање подразумевало прихватање одређених научних ставова, формираних у литератури из области лингвистике дискурса, односно текст-лингвистике, природно — селективно узетих. Али и да је моје истраживање било сконцентрисано на врло конкретну језичку материју.

С једне стране, овакав приступ омогућавао ми је довољно *апстрактности*, која би била заступљена — у виду уопштавања анализираних језичких појава и стварања њихових општијих схема на бар по једном месту у већини поглавља рада који је износио резултате истраживања.

* Овај рад је израђен у оквиру Пројекта 148024Д, који финансира Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије.

С друге стране, овакав приступ омогућио је да мој рад буде не само *покушај* извесне теоријски настале апстракције појединих дискурских категорија, него и *објективно* употребљив *приказ система језичких средстава карактеризације и изградње идентитета* који се садржи у једном прозном тексту писца који је значајан стваралац у српској књижевности XX века, и који је — као такав — и значајан стваралац у изградњи *језичког израза* у нашој средини.

2.

У резултату, истраживање засновано на овом приступу обавезује лингвисту да му на првом месту, најважнији, буде *приказ конкретног језичког материјала*, и то инструментима текст-лингвистике, уз *селективно уопштавање*, формирано *применом оштрих критерија појединих теоријских радова* из те научне области, али формирано и *инструментима грамаћике* конкретног — српског језика.

Зато се у структури студије која износи резултате конкретног истраживања текста романа налази и позивање на ауторе који су у области истраживања *лингвистике дискурса*, одн. *текст-лингвистике*, али и позивање на ауторе који су у области изучавања *грамаћичких* и *лексичких система српског језика*.

Довољно је рећи да је и у опису *конкретног, Селенићевог језика*, било места позивању, с једне стране, на ауторе као што су: Н. Ферклоу (Ферклоу, 2003), Д. Кристал (Кристал, 1988), Џ. Лајонс (Лајонс, 1999), Двајт Болингер (Болингер, 1975), В. Половина (Половина, 1999), Р. Бугарски (Бугарски, 1991) и др., из прве области и области *новије оштрих лингвистике*. И било је места, с друге стране, позивању на ауторе као што су: А. Белић (Белић, 1951, 2000), М. Рифатер (Рифатер, 1961), Е. Сапир (Сапир, 1992), Ст. Улман (Улман, 1966) и др. из области *традиционалне оштрих лингвистике*. Посебно је било места позивању на ауторе као што су, нужно, у конкретном опису *београдске реализације* српског књижевног језика, па и Селенићевог језика — А. Белић (Белић, 1934), М. Стевановић (Стевановић₁₋₂, 1986), М. и П. Ивић (Ивић М., 1957, Ивић П., 1998) и други лингвисти (Радовановић, 1996)¹ из области проучавања развоја *српског језика* уопште и, посебно — из области проучавања *језика српских писаца*, оних који ће чинити и историју српског књижевног језика.

Са гледишта књижевноисторијских наука, у таквом опису је и позивање на ауторе какви су П. Палавестра (Палавестра₁₋₂, 2002), Св. Кољевић (Кољевић, 1996, 2004), Д. Норис (Норис, 1993) и више других проучавалаца књижевног дела Слободана Селенића, и посебно романа *Очеви и оци*. Они су ту у погледу констатација *о месту Слободана Селенића у историји књижевности*, што битно утиче и на његово место у *историји*

¹ В.: *Српски језик на крају века* (редактор: М. Радовановић, аутори: М. Радовановић, Б. Брборић, И. Клајн, Д. Петровић, Ж. Станојчић, М. Луковић, Д. Ђупић и М. Пешикан, рецензенти: Павле Ивић и Ирена Грицкат), Београд 1996.

српског књижевног језика, и у социолингвистичком и у унутарјезичком аспекту те историје.

Природно, лингвиста у овом последњем — књижевноисторијском — узима само *дошове судове* историчара књижевности о животу, раду, вредности и месту Слободана Селенића у историји српске књижевности. И то углавном оне податке и судове које би *драматичар* узимао када приказује било *социолингвистички аспекти* језичког израза писца, било *језички израз писца у контексту дискурса* његовог конкретног дела, али и увек — на основи слике језичких прилика средине у којој ствара.

3.

Изабрани приступ као свој резултат производи чињеницу да је у центру студије која је проистекла из истраживања — управо језичка материја, а она сасвим одређено показује да Селенићев роман *Очеви и оци* представља готово идеалну материју за анализу односа носилаца језика према оствареном језичком изразу. И то носилаца језика који се јављају и у виду пишчевих ликова, међу њима и наратора који се не поклапа с писцем, што је у овом роману најчешћи случај, и у виду самог писца када се јавља као наратор. Природно, и баш у вези са овим последњим, *конкретна анализирана језичка грађа дашо Селенићевог романа јружиће могућности и даље лингвистичког уочивања*, као што ће, уверен сам, бити и *корисан опис језика једног ствараоца* који апсолутно заслужује да буде у *изворишћима* модерног српског језика, у духу правила да „само језик модерних писаца треба да оправда данашње граматичке норме”.²

С тим у вези, наглашавам основну методологију изабраног приступа. Наиме, сама структура романа *Очеви и оци* као *целовито дискурса* карактерише се поделом на поткатогеорије које текст-лингвистика дефинише као *омеђени дискурс*. То су *поглавља* којима изразито доминирају поједини ликови — носиоци карактеристичног језичког израза. Та чињеница омогућила ми је да се сасвим одређено сконцентришем на *језичка средства*, условно речено — на *драматичку* њиховога говора. А под појмом *драматичка* подразумевам не само морфолошке, творбене и синтаксичке системе, него и избор лексике. И подразумевам, природно, и значењске системе *појмова* (ситуација) који су носиоци сваког омеђеног дискурса.

Структура романа (подела на ликове), дакле, омогућила ми је да применим методе и *филолошког истраживања* (којем је основа — виšekратно прочитавање текста), и методе *лингвистичке анализе* (којој је основа — анализа језичких јединица са нивоа морфологије, творбе, синтаксе и лексикологије, као категорија идентитета носилаца датог језичког израза).

² М. Ивић, *Једно поређење Вуковог језика са нашим данашњим књижевним језиком*, Зборник за филологију и лингвистику, I, Нови Сад 1957, 126.

4.

У овоме другој — на првом месту је приказ *социолингвистичке ситуације писца Слободана Селенића*, али је и само дело *Очеви и оци* предмет систематисане анализе *језичких средстава*, датих инструментима лингвистике дискурса, односно инструментима науке о српском језику, а сконцентрисаним на њихову функцију изградње (и представљања) идентитета говорника београдске језичке и културне средине.

Томе је подређен и поступак описа (омеђеног) дискурса категорија: *наратора-писца Слободана Селенића* и *наратора-главних*, односно епизодних *ликова* саме фабуле романа. Опет, и тај је опис дат — инструментима лингвистике дискурса, али и инструментима који оперишу са гледишта анализе конкретног српског граматичког система.

Наиме — скоро свако поглавље романа је језик *наратора-лика*, оног којег лингвиста (скоро механички) може означити индексирањем: *наратор-лик₁*, *наратор-лик₂*, *наратор-лик₃*,... итд. Наравно, увек је присутан и језик *наратора-писца*, који је природна средина (медиј) и оних језичких особина које он свесно уноси са циљем осликавања ликова. У прагматичком погледу, могло би се рећи — јачим изразом — нешто као следеће: Слободан Селенић као да је писао овај свој роман имајући у виду поставке лингвистике дискурса, односно текст-лингвистике о језичким средствима обележавања идентитета, он је, заправо, структуру свог романа — дао истраживачима са дефинисаним границама омеђеног дискурса. Свако поглавље у роману — стварно је концентрат језичких средстава, а тај концентрат је настао по избору самог писца. Истраживачу је остало само да та средства опише својим, у овом случају — лингвистичким инструментаријем.

5.

Поштујући и принцип *репрезентативног узорка језичке материје*, што је у лингвистици уобичајени метод приказивања система сваког *живог* језика, у резултатима истраживања изабраним методом приказао сам и **(а)** *формалну* страну језика битних поглавља романа, дакле — карактеристичне језичке црте нивоа *морфологије*, *грађења речи*, *синтаксе* и *фразеологије*, као и карактеристичне црте *уобичебе стилски маркиране лексике* у анализираним поглављима. А истим методом приказао сам и **(б)** *семантичку* страну мањих дискурских целина у оквирима већих таквих целина, дакле страну *ситуација*, односно *појмова*, који су центри омеђеног и другог дискурса уопште.

У том погледу, условно се може рећи да се лингвистичка студија на основи таквих истраживања састоји из два дела, уз напомену да, лингвистички гледано, нема чврсте границе између тих делова, односно да се — према потреби — те две стране (формална и семантичка) и налазе напоредно, и приказују напоредно, у једном комплексу, зависно од поглавља које се описује.

ЛИТЕРАТУРА
(коришћена у истраживачкој фази рада):

- Белић, 1934: Белић, А., *Београдски стил*, Наш језик, II, св. 7, Београд 1934, стр. 193—200.
- Белић, 1951: Белић А., *Око нашег књижевног језика*, СКЗ, Београд 1951.
- Белић, 1951—1952: Белић, А., *О књижевним језицима*, Јужнословенски филолог, XIX, 1—4, Београд 1951—1952, 1—16.
- Белић, 2000: Белић, А., *О значају језичког осећања за вршење синхроничке језичке анализе (24. X 1952)*, Изабрана дела, Тринаести том, О различитим питањима савременог језика, Београд 2000, стр. 527.
- Болингер, 1975: Bolinger, Dw., *Aspects of Language*, New York 1975.
- Бугарски, 1991: Bugarški, R., *Uvod u opštu lingvistiku*, Beograd 1991.
- Ивић М., 1957: М. Ивић, *Једно поређење Вуковог језика са нашим данашњим књижевним језиком*, Зборник за филологију и лингвистику, I, Нови Сад 1957, 126.
- Ивић П., 1998: Ивић, П., *Преглед историје српског језика*, Целокупна дела, VIII, Сремски Карловци—Нови Сад 1998.
- Кољевић, 1996: Кољевић, Светозар, *Селенићеви „Очеви и оци“: да ли је човек роб или израз свог културног заокружења*, Летопис Матице српске, 1996, год. 172, књ. 467, св. 4, стр. 527—535.
- Кољевић, 2004: Кољевић, Св., *Сусрећи српске и енглеске културе у делу Слободана Селенића*, Споменица Слободана Селенића, САНУ, Научни скупови, CVII/16, Београд 2004, стр. 125—138.
- Кристал, 1988: Kristal, D., *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Nolit, Beograd 1988.
- Лајонс, 1999: Lyons, J., *Semantics*, 2, Cambridge—New York 1999.
- Норис, 1993: Norris, D. A., *Дискурс у савременом српском роману: Употреба енглеског језика у Селенићевом роману „Очеви и оци“*, НССВД, 21/2, Београд 1993, 95.
- Палавестра₁, 2002: Palavestra, Predrag, *Selenić i njegova generacija*, Književni glasnik, Beograd, mart—april 2002, god. II, br. 8(11), str. 20—25.
- Палавестра₂, 2002: Палавестра, Предраг, *Биографски записи (II): Гробље на каиџији ушойије. — Summary: Biographical essays II. — Глас САНУ, књ. СССХСIV, Одељење језика и књижевности, књ. 19, Београд 2002, стр. 79—92.*
- Половина, 1999: Polovina, V., *Semantika i tekstlingvistika*, Beograd 1999.
- Радовановић, 1996: *Српски језик на крају века* (ред. М. Радовановић, аутори: М. Радовановић, Б. Брборић, И. Клајн, Д. Петровић, Ж. Станојчић, М. Луковић, Д. Ђупић и М. Пешикан, рецензенти: Павле Ивић и Ирена Грицкат), Београд 1996.
- Рифатер, 1961: Riffaterre, M., *Vers la definition linguistique du style*, Word, 17/3, New York 1961, 318—344.
- Сапир, 1992: Sapir, E., *Jezik*, Novi Sad 1992.
- Стевановић₁, 1986: Стевановић, М., *Савремени српскохрватски језик, I. Фонетика — Морфологија — Творба речи*, Београд 1986.
- Стевановић₂, 1986: Стевановић, М., *Савремени српскохрватски језик, II. Синтакса*, Београд 1986.
- Улман, 1966: Ullmann, St., *Language and Style*, Oxford 1966.
- Ферклоу, 2003: Fairclough, N., *Analysing Discourse*, London — New York 2003.

Slavko Stanojčić

ON THE ATTITUDE TOWARD THE DISCOURSE OF A PROSE WORK

S u m m a r y

Author is starting from the thesis that the S. Selenić's novel *Očevi i oci* presents almost ideal substance in the linguistic analysis of a language speaker's relation with the realized language expression. The thesis includes the relation of speakers who appear in the form of writer's heroes, who as narrators, naturally, most frequently do not coincide with the writer himself, what is the most usual case in the novel, as well as the writer himself, when — in the novel — he himself appears as the narrator. With regard to this, author is presenting his own linguistic and philological attitudes toward the analysis of language material of the Selenić's novel, which was the subject of his detailed research work.

СЛИКА ХРИСТА У ХЕЛДЕРЛИНОВОМ ПЕСНИШТВУ

Миодраг Лома

Први део рада тражи темељна упоришта за тумачење Хелдерлинових химни Христу у повести истраживања тих песама. Ово трагање је вођено очигледном потребом да се Хелдерлиново библијско штиво интерпретира библијски доследно. У том циљу је дотична историја прегледана од почетака критичког испитивања Хелдерлинове христолошке иконографије. Ова литерарна критика је у својој релативној целовитости била могућа тек крајем деветнаестог столећа, након објављивања готово читавог корпуса песникових химни Христу. У тај корпус су тада поред *Паймоса и Јединог* улазили још увек само први нацрти *Празника Мира*. У овом раду повесни преглед истраживања тих песама тече све до утихнућа велике расправе о Хелдерлиновом виђењу Христа почетком шездесетих година двадесетог века. Поменути херменеутички спор је избио непосредно након проналаска последње верзије *Празника Мира* средином педесетих година. Закључно са том дискусијом на Хелдерлиновим химнама Христу испробани су готово сви за ово столеће меродавни филолошки методи и поступци духовних наука.

Основна дилема која се намеће при анализи Христове слике-лика-иконе у Хелдерлиновом песништву је у томе како ћемо схватити то дело у целини, по његовом крајњем исходу, јер је оно најближи, најприснији смисаони контекст ове христолошке иконографије, из којег почиње њено тумачење. Дакле, пре свега се можемо двоумити око тога да ли је Хелдерлин изворно хришћански песник или није. Западњачка филологија, филозофија, па и теологија су на ово питање давале углавном одречан одговор са становишта своје генералне рационализације, секуларизације и чак атеизације свега изворно мистичног, у овом случају ≠ оног откровењског, јеванђеоског и Христовог, богочовечанског. Утолико се на Западу губио смисао за темељну мистичку димензију хришћанства. Но, то је процес чији је пун замах започео управо у Хелдерлиново доба, у веку разумског просветитељства, а песников однос према овом савременом интелектуалном струјању је био углавном негативан, те су његова мерила углавном непримерена Хелдерлиновом делу.

Истраживање повести тумачења Хелдерлинових христолошких химни сведочи да је још недовољно проверен остао једино покушај да се

Хелдерлинова христолошка иконографија — ван свих модерних хришћанских конфесионалних опредељења — схвати као збиља христолошка и поетска, па сходно томе да се испита у свом односу према изворном, античком, библијском хришћанству као врхунцу хеленске антике, којој је Хелдерлин целог свог зрелог живота био сасвим предан, те да се прикаже у песничким сликама на основу свих естетски функционалних фрагмената, које су нудиле различите верзије Хелдерлинових химни Христу.

Увиђањем наведених пропуста у повести истраживања ових песама била су назначена и мерила за преиспитивање претходне књижевнокритичке традиције. Пре свега су високо вредновани сви филолошки поступци који помажу да се текст утврди у свим његовим димензијама, а од интерпретативних метода \neq они који су у стању да ауторову основну христолошку интенцију препознају као такву и да је сместе у њој одговарајући духовни контекст. При таквом описивању и одмеравању вредности различитих критичких ставова који се односе на Хелдерлинову христолошку иконографију, узгредни производ је једна кратка немачка, али и европска духовна повест од краја деветнаестог, па до друге половине двадесетог века, сагледана и проверена са свог религиозног аспекта.

Други, херменеутички део рада је непрестано методски дихотоман. Наиме, Хелдерлинове поетске иконе су превасходно реконструисане из самог текста различитих верзија његових христолошких химни, али је стално провераван библијски контекст за сваки тако добијен иконописни детаљ. Тај библијски смисао је испитиван и као дослован, и као пренет, а највише као типски, будући да је овај последњи због своје сликовности најприкладнији за поетско-иконаграфска истраживања. За ово допунско библијско испитивање постоје два темељна разлога. Најпре је то проста књижевноповесна чињеница да су истраживане Хелдерлинове химне заиста химне Христу, а Христос је у литерарном погледу пре свега библијски Христос. А потом је то незаобилазни биографски факт да је сам аутор тих химни хришћански, протестантски теолог по свом образовању, што само по себи води закључку да је најприснији контекст у којем треба да схватамо његову икону Христа — управо *Библија*. И преко ова два основна разлога, ту је напослетку истовремено књижевноповесна и биографска чињеница да је Хелдерлин био веома добар познавалац старогрчког језика, те тако и новозаветних изворника који су полазиште за изворну христолошку иконографију. Утолико се могло претпоставити да се Хелдерлин ослањао на оригиналне библијске представе о Христу, мимо повесно насталих вероисповесних разлика и аномалија.

Напослетку је протестантски евангелизам, чијем је најнепосреднијем утицају био изложен од почетка па до краја свог школовања, управо сталним упућивањем на јеванђеље одиграо значајну улогу у Хелдерлиновој зрелој јеванђеоској преоријентацији, али не на онда уобичајен рационалистички начин, него на онај пијетистички и мистички. Све су то књижевноповесне чињенице, које се тичу Хелдерлиновог религијског образовања, те које у овако јасном узајамном односу, већ по свом уском критеријуму избора, лако могу да сугеришу одређену духовноисторијску

интерпретацију идеалног образовног исхода. У том смислу се зрели Хелдерлин кроз лично предано доживљавање јеванђеља отварао за јеванђеоско надахнуће, које је ушло у пуноћу свог испуњења у његовим христорошким химнама. То значи да су Хелдерлинови зрели песничко-виделачки доживљаји започињали у његовом јеванђеоском доживљају, кроз који му се отварао бескрајна перспектива у све димензије повести, како у дубине прошлости, тако и на раван садашњости и на висине будућности, пре свега оне личне, а потом оне европске и националне. То је било упориште са којег се дала сагледати читава поест богооткривања, те јеванђеоски протумачити. Тако су за њега божански јављени идеали човечанства и грчке паганске епифаније били само пројављивање у тварној природи једног јединог и јединственог, оностраног свемоћног божанства, које својом очинском силом све ствара и све одржава у свом божанском бићу, те се и свему спасоносно јавља кроз лице своје Речи у лицу свога Духа. Истовремено му се тиме ширио видокруг преко скучених граница пијетистичког унутрашњег доживљаја у доживљавање божанског у васељени. Хелдерлиново песништво је сазрело у повратку изворном, античком, јеванђеоски мистичком доживљају Христа као живог и сведелатног Бога, чија је животодавна и спасоносна делатност присутна и осетна у нашем свету, те у повратку хеленском, јовановско-павловском хришћанству, у којем је мистички већ била зачета асимилација претходне грчке философске и религиозне традиције. Хелдерлиново песништво задатак је био да тај асимилативни доживљај само до краја доследно уметнички изведе и конкретизује, те претвори у један тоталан духовни доживљај, представљив свим духовним чулима маште. Но, тиме је његово песништво попримало литургијски смисао и форму.

Дакле, претходно је неопходно одредити шта би то била слика Христа у Хелдерлиновом песништву, односно — икона Христа у Хелдерлиновој поетској иконографији. Песничка слика Христа није било која и било каква појава Христовог лика у Хелдерлиновом књижевном опусу, него само она појава Христовог лика која задовољава основни христорошки захтев за темељношћу језичког израза тог лика и основни иконографски захтев за конкретност овог израза. Дакле — уједно узев онај теолошки и овај естетски захтев: посреди је богословско-уметничко тражење да се језички конкретно прикажу темељне богочовечанске црте Христовог лика. Оно поетско се овде показује у језичко-уметничкој конкретности израза, која га чини прозирним за слику Христа у Хелдерлиновој машти. Како би се ово постигло нужна је композицијска христорцентричност одређеног уметничког дела. Том захтеву удовољавају само три велике Хелдерлинове химне, које се зато с правом могу назвати христорошким (*Празник Мира, Једини и Пајмос*). Настајале су у више верзија, по свој прилици, напоредо током неколико најзначајнијих година у песниковом зром стваралаштву. Стога оне заједно, са становишта песничког виделаштва и његове иконографије, представљају покушај да се виђено изрази кроз форму триптиха.

Аналогија са ликовном уметношћу је овде утолико упадљивија што су нове верзије сваке од ове три химне често и дословно нанашене на

претходне. Зато је тешко говорити о поништавању старе верзије новом. Пре би требало говорити о старим верзијама као о естетски конструктивним и функционалним елементима нових. Поготову што химне *Једини* и *Пајмос* и немају своје коначне верзије. Ону верзију *Пајмоса* коју је послао ландгрофу од Хомбурга, којем је песма и посвећена, Хелдерлин је потом бар два пута прерађивао. То само сведочи о његовом зрелом уметничком поступку. Посреди је наношење различитих перспектива визије једне преко друге, те њихово узајамно преламање, што представља перспективно продубљивање — те досезање мултиперспективности, али тако да свака од тих перспектива при томе задржава своју изворну иконографију, а истовремено учествује у стварању једног сложеног и целовитог виђења које је примерено сагледавању јединог потпуног и савршеног Бога и човека. У том смислу је форма триптиха један још даљи ступањ у погледу сложености и целовитости приказивања и схватања богочовечанске личности. С обзиром на израз светог и божанског у Хелдерлиновој зрелој химници у целини — могло би се штавише говорити, са становишта песничког виделаштва и његове иконографије, о покушају да се оформи иконостас као сведочанство о поступности богооткривања. У сваком случају средишње место на њему би заузимао триптих о Богочовеку Христу.

Прилично касно, тек 1954, откривена је коначна верзија *Празника Мира*. Управо ово откриће је покренуло велику расправу о Хелдерлиновој христологији. Разлог за овако бурну књижевнокритичку реакцију заснивао се на сведочењу једног довршеног и уметнички савршеног дела о озбиљности Хелдерлиновог хришћанства. Наиме, дотад је фрагментарност песникове христолошке иконографије представљала наизглед непрелазно ограничење у осведочавању његове хришћанске вероисповести. Но ово више говори о ограничености књижевнокритичких мерила примењиване естетике, него о самом делу. Већ је неколико претходних верзија *Празника Мира*, које почињу, те се и именују ословљавањем *Помиришељу* — пружао снажно изражен лик васкрслог, вазнетог и долазећег Христа, који је иконографско средиште и *Празника Мира*. Но, недокршеност ових верзија је представљана, пре свега са естетског становишта, као недостатак који, за разлику од поентиране романтичарске фрагментарности, показује уметничку немоћ у савлађивању религиозне традиције, те тиме указује на неспособност да се она усвоји као лична вероисповест.

Насупрот томе, ту се откривала дотад невиђена уметничка способност за преламање, једних кроз друге, различитих приказа једног те истог предмета, при чему је формална недокршеност свакога од њих постајала неважна пред њиховом савршеном узајамном комплементарношћу. У том смислу је *Празник Мира* показао само цизелиран, својствено обрушен горњи, површински и прозирни слој који у себи кроз властиту жижку прелама све претходне слојеве и радове у њима, односно — све претходне верзије, те их чини опет видљивима у себи, у својој својственој перспективи. Ова довршена верзија је имала чврстину и естетску убедљивост савршене форме, али њоме није никако унутар себе пони-

штавала динамику претходних недовршених верзија. Утолико ни Хелдерлину није падало на памет да начинивши коначну верзију уништи све оне раније. Оне нису морале бити приказане публици, која никако не би имала разумевања за њихово појединачно уметничко несавршенство, али су морале постојати пре свега само за песника као фундамент коначне верзије. Једноставно, она би без њих остала без утемељења у песниковом: уметничком искуству. Појавила би се као пука уметничка илузија, а не као органско нарастање језичког израза једне истинске, и саме динамичне визије.

Управо зато је неопходно на Хелдерлиново песништво применити њему прилагођен метод читања палимпсеста. Дакле, баш једног таквог палимпсеста који својим рукописним слојевима сведочи о настајању једне језичкоуметничке творевине. Наиме, Хелдерлину је било уметнички преко потребно да сачува читав развој израза примерен виђењу које се постепено отварало његовом унутрашњем погледу. Једино тако је могао сачувати, бар за себе, своје језичкоуметничко дело као органски целивиту стварност која израста из корена који су учвршћени у оностраности виђења. Важно је нагласити не само просторну целовитост света уметничкога дела, него и временску: у том смислу да је то сложен духовни простор, који настаје у много планова и њима иманентних перспектива, те који се развија кроз време до својих крајњих органских димензија.

Утолико је време пре свега генетичка категорија уметничког дела, насупрот претпоставци Бориса Успенског о превасходној важности различитих временских становишта тек у довршеном приказу у делу.¹ За право и потпуно вредновање уметничког дела веома је важно да се, тамо где о томе постоје књижевна сведочанства, у потпуности упозна то време настајања, та генеза, како би се у целини схватили егзистенцијална логичност и естетичност тог дела, смисао и осетност његовог постојања, али и његова онтолошка вредност, његова истина и лепота, уколико инспиративно допире до ње и уметнички је осетно остварује. То значи да су временске, развојне фазе уметничког дела — логички и естетски функционалне за његову органску целину, која у својој егзистенцијалној повезаности са бићем може бити ванвремена, вечна вредност. Дакле, најпре морамо имати у виду логичност и естетичност тих фаза, смисаоност и упечатљиву конкретност њиховог постојања, ако желимо да судимо о њиховом коначном продукту — артефакту. Овај захтев је у самој ствари супротстављен оном Крочеовом за репродуковањем читавог уметничког стваралачког процеса, те и свега онога што је током њега одбачено као естетски нефункционално, да би се могло показати крајње, чисто естетско постигнуће створеног уметничког дела.²

За нас је најважнија виделачка, имагинативна перспектива песништва, која у надахнућу продире до заиста метафизичких духовних представа, до оностраних митских визија. Према томе је мит за нас истовре-

¹ Уп.: Борис Успенски, *Поетика композиције* (1970), *Семiotics иконе* (1971), Београд 1979, стр. 83—116.

² Бенедето Кроче, *Естетика*, Београд 1934, стр. 197—198.

мено и прича, језички израз, и оно што је испричано, изражено, при-
такнуто — језички дотакнуто, оно чега се језички израз тиче: самосвојна
и својствена онострана духовна стварност коју чине у својим узајамним
односима сасвим конкретна духовна бића, која су представљива нашом
имагинацијом, а управо она је та која сазнајно посредује између те
стварности и њеног језичког израза. Тај метафизички и митопоијетички
свет је виделачко извориште њиме надахнуте, врхунске поезије. Управо
такве метафизичке, митски конкретизоване и реализоване истине језич-
ки утемељује поезија у људском постојању. У том смислу, по Хелдерли-
новим речима на крају његове песме *Сйомен*, „оно што остаје утемељују
песници”.³

Фазе ове поетске генезе углавном можемо репродуковати, и у слу-
чају да нам нису сачуване у писаној форми на основу довршеног дела и
у њему присутне поступности његовог органског развоја, што значи да
најпре утврђујемо његово метафизичко језгро које је — митопоетски
конкретно и очигледно, дакле његов изворни мит, из којег и око којег се
све развија у органској стваралачкој експанзији. У самој ствари се већ на
почетку, у самом приступу преко тих својствених поетских година усред-
сређујемо на њихову поијетичку митску срж — на зачетничку поетску
слику.

Додуше, као и на филму, песничке слике су покретне, или тачније
речено — покренуте, и то управо индивидуалном маштом читаоца, којој
песникова машта даје неопходне представне, просторно-временске ко-
ординате. Док у филму гледамо туђим видом и чујемо туђим слухом,
очима и ушима сниматеља, монтажера и редитеља, у песничству се слу-
жимо не само властитим унутрашњим погледом и слухом, него свим чу-
лима наше сопствене маште у једном тоталном унутрашњем доживљају,
који управо својим понутрењем укида сваку дистанцирану контемплаци-
ју, поништавајући сваку дистанцију између примаоца и предмета естет-
ског пријема, будући да наша духовно-душевна нутрина, наша машта,
наша моћ естетског представљања и опредељивања непосредно у себе
прима, односно у себи репродукује, те има сам естетски предмет. На тај
начин смо изнутра захваћени естетским доживљајем, што значи да смо
унутра увучени у њега, без посредовања спољашњих чула и без принуде
њихових специфичних поступака разликовања у пријему, те њихове ну-
жде дистанцирања од самог предмета који се естетски прима. Утолико је
песничству много више потребан талентован читалац неголи филму је-
дан такав гледалац. У тој мери је и Хердер био у праву када је тврдио да
је поезија једина уметност која делује непосредно на душу, односно на
машту. Преламање кадрова једних кроз друге, што је у филму само једна
издвојена техника, у погледу времена маште у песничству је правило.
Управо то песничко време — с обзиром како на природу маште тако и
језика као органа њеног непосредног испољавања-изражавања — тече
истовремено и у прошлост, и у будућноет, и кроз садашњост. Свака пе-
сничка реч, као основна јединица, монада песничког израза, односно

³ *США* 2, 189, 59.

свака језичкоуметничка представа-слика — креће се синхронијски у свим овим трима димензијама времена, па их чак и пробија тим тоталним покретом, те залази у домен како прапочетне тако и есхатолошке откровењске безвремености и вечности. Баш зато што опажамо сопственим унутрашњим чулима, такав наш доживљај се слободио креће у себи адекватним чулним, естетским асоцијацијама кроз све димензије времена и ван њих. А у филму је наш поглед фиксиран туђим, једнозначно одређеним те ограниченим перспективама.

Једна песничка реч својом оригиналном естетском, песничком функцијом, што значи својим особеним, откровењским углом представљања, по чему се и легитимише као песничка реч, истовремено отвара поглед на своју специфичну употребу и на контекстуалност код дотичног песника, како у датом делу тако и у целом песничком опусу, те — за неопходну разлику од ове превасходне, поетски спецификоване перспективе — на своје место у језичком систему песниковог времена, па на читав свој значењски спектар за савременог читаоца, као и на властито претпесно коренско значење, у којем су изворно сливене и из којег истичу све повесне значењске потенције, да би указале на чисто, коначно, есхатолошко значење речи. Напротив, неки филмски предмет значи само онако и онолико како и колико нам је у датом тренутку режијски предложено. Управо је захваљујући овој својој синхроној и неограниченој духовној мултиперспективности поезија универзална и прогресивна уметност, како је то већ тврдио Фридрих Шлегел у свом чувеном *Фрагменту број 116 из Ајенеума* (1798).

Тријадни начин Хелдерлиновог компоновања христолошких химни очито показује динамичну дијалектичку структуру времена у песништву. Наравно, овде никако није у питању Хегелова дијалектика временске прогресије, него дијалектика прожимања прошлости, садашњости и будућности. Наиме, Хелдерлинове христолошке химне су састављене из тријада строфа. Свака строфа ту истиче једну временску димензију истовремено указујући и на друге, а свака тријада једну слику у њеној синхронијској свеобухватности. На равни целине песме сви ови односи се поново враћају кроз узајамне односе тријада и њихове претежне временске оријентације, но утолико просторно-временски тотализовани што се све оне тријадне слике узајамно прожимају као да су дате истовремено. У том смислу ово песничко време, ова једновременост свих времена у песништву — диктира песнички простор, т. ј. песничку слику. Оно што естетски перципирамо у временској сукцесији као приче о привидно различитим временима, у ствари је, по окончању тог процеса, синхроно у нашој машти, и то у свим својим временским и просторним димензијама. Тако је песничка слика у самој ствари један целовит духовни свет, дат у свим својим просторно-временским димензијама и у свој својој осетности, у који се може ући путем имагинативног садејства свих наших духовних сазнајних моћи, те учествовати у његовој целовитости као у једном тоталном доживљају, који не треба бркати са Дилтајевим на крају интелектуално усмереним доживљавањем, које је сводљиво на је-

дан апстрактно одредљив поглед на свет,⁴ нити пак, са друге стране, са Крочеовом песничком интуицијом која је идентична са својом специфичном уметничком експресијом, односно изражајном формом, будући да тотални доживљај може, али и не мора да буде сасвим уметнички изражен, односно оформљен, што управо даје уметничко-критичке критеријуме.⁵ Наиме, уметничко дело се самоодређује као уметничко формалним указивањем: на један такав доживљај, а мера прозирности, јасноће и потпуности тог формалног показивања је мера његове уметничке успешности. За разлику од сличног Де Санктисовог дуализма садржаја и форме, чија је перспектива пројектована из спољашње предметне стварности у обликотворну уметничку унутрашњост,⁶ ми метафизички преокрећемо перспективу и видимо потпуну духовну стварност унутрашњег уметничког доживљаја као онострано духовно откривење и оформљење, те фантазијски новостворену стварност, као један нови свет, који је егзистенцијално равноправан са свим створеним стварностима, са свим створеним световима, а који се језичкоуметнички може мање или више успешно изразити, испољити и егзистенцијално утемељити.

Истовременост, те узајамно преклапање и прожимање фантазијских слика непрестано имамо у виду када читамо, преживљавамо, наново доживљавамо, схватамо, те тим репродукованим и схваћеним, свесно обухваћеним, освешћеним естетским доживљајем — тумачимо и вреднујемо неко песничко дело у његовој уметничкој реализацији. Ту нам није од помоћи пуко аналитичко читање, него органско, које је по сугестији Фридриха Шлегела у ствари изнутра организовано тако да појединачне деонице дотичног дела пажљиво ишчитава пре свега с обзиром на његову целину.⁷ То значи да морамо читати више пута, најмање двапут, и да морамо тумачити сваки детаљ у контексту целине уметничког дела, чији је конститутивни и функционални елемент. Исто онолико колико он омогућава постојање и естетско функционисање датог дела, толико и сам добија леп живот и егзистенцијални смисао једино из целине тог дела.

У том смислу Хелдерлинове христолошке химне, које постоје у више верзија, морамо ишчитавати почев од органски најцеловитије верзије дотичне химне сагледавајући управо у њеном контексту сваки довршени, започети, или тек овлаш скицирани детаљ из њој претходних или потоњих фаза органског нарастања песме. Баш у томе се и састоји наш метод читања палимпсеста: ми полазимо од песнички најцеловитије те естетски најоучљивије и најочигледније верзије, да бисмо у њеном контексту тумачили све претходне и потоње уметничке интервенције, које су на својствен начин прекривене и покривене најцеловитијим текстом. У ствари су и све накнадне верзије испод једног таквог текста када су или као да су писане између његових редова.

⁴ Уп: Rene Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, Bd. 3, Berlin, New York 1977, стр. 301, 306; v. d.; R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*, стр. 117, нап. 24 на стр. 290.

⁵ Уп: Б. Кроче, *Естетика*, стр. 72—73. 76.

⁶ Уп: R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, Bd. 3, стр. 96—99, 100—101.

⁷ Уп.: R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, Bd. 1, стр. 268.

Методом органског читања палимпсеста могуће је са потпуним схватањем ишчитати и протумачити Хелдерлинове преводе Пиндара, који су настајали у „интерлинеарним верзијама грчког пратекста” сасвим дословно, „без много обзира на структуру и синтаксу сопственога језика”,⁸ али исто тако и Хелдерлинове пиндаровске песме, које су настајале у више верзија, а компоноване су у јасној динамици представа кроз супротстављање по строфним тријадама, да би коначно опет тријадно биле уравнотежаване.⁹ Уфхаузенов синоптички поступак едиције, који динамички конституише критички текст — је управо комплементаран нашем предложеном егзегетском методу органског читања палимпсеста, зато што је сасвим прилагођен динамици Хелдерлиновог стварања представа, како на равни за прву руку довршене песме, тако и на целокупној генеричкој равни претходних, за прву руку довршене и накнадних верзија, те на равни сваке од ових појединачно.

Овим смо доспели до синоптичке структуре у едицији Хелдерлинових христолошких химни, која је у том погледу слична оној синоптичких јеванђеља. Исто тако је и наш метод органског читања палимпсеста сличан типолошком поступку библијске егзегезе, утолико што типове-ликовне-представе посматра у унутрашњем синоптичком и синхронијском контексту као нанете једне преко других ради узајамне артикулације. А најнепосреднији спољашњи контекст за Хелдерлинову христолошку иконографију је — како се само по себи разуме — велико језичко, ликовно и духовно богатство *Библије*. До њега можемо доспети такође превасходно овим типолошким поступком библијског тумачења, трагајући за што маркантнијим типским сагласностима, што најчешће само од себе захтева интерпретативну допуну како дословним тако и духовним библијским сагласностима. Тако наш начин читања студијски уноси библијске сагласности у интерпретацију читаног христолошког текста — под претпоставком да је таква интерпретативна сагласност управо примерена том тексту, те да је он штавише у стању да библијски ортодоксно поднесе једну такву интерпретацију.

Хелдерлинова христолошка иконографија је тако, у свој сложености својих ликовних перспектива, само перспективно упућивање на себи адекватне контекстуалне библијске перспективе, које се могу предочити у виду традиционалних библијских сагласности. Но може се приметити тенденција како умножавања њиховог броја тако и обима са развијањем и напредовањем библијског тумачења Хелдерлиновог текста, јер је у природи овом кумулативном процесу да потпуност досеже ближећи се крају. Исцрпније сагласности тако прерастају у мале библијске студије, које следећи библијски редослед отварају перспективу у поступност откривања дотичне религиозне представе. Поступак ових библијских студија је исти као и онај органског читања палимпсеста. Наиме, све јединице библијске сагласности су наведене у низу који је синопсис, те тај

⁸ Dieflich Uffhausen, Hrsg., *Friedrich Hölderlin: „Bevestigter Gesang”, Die neu zu entdeckende hymnische Spätdichtung bis 1806*, Stuttgart 1989, стр. XI.

⁹ Уп.: *уццо*, стр. XII—XIII.

низ не само да открива поступност божанског објављивања, него и узајамно преламање једног кроз друго свега онога што је у једној одређеној перспективи откривано, тако да се цела слика, без губитака, добија тек на крају у потирању сваке времености и поступности, као суштински вечно откровење. Управо овај библијско-егзегетски поступак показује како се обиље библијских религиозних представа из различитих верзија песникових христолошких химни мозаички уклапа у Хелдерлинову укупну визију Христа. Хелдерлин узима учешћа у оном библијском појетичком процесу, градећи сходно њему своју христолошку иконографију кроз различите верзије својих химни Христу, знајући да Бог не жели све одједном, како то сам песник каже у 161. стиху своје химне *Пајмос*, него да Бог пре свега жели да сачувано буде чврсто слово о свим Његовим откровењима, онако како су се она појединачно одигравала, што закључно тврди на крају исте химне (ст. 222—225). Ту богојављенску истину је Хелдерлин следио као закон за једну националну поезију, о чему програмски сведочи последњи стих ове химне.

Иконографију Хелдерлинове визије Христа било је могуће пратити у њеном нарастању све до оне тачке након које оно једноставно престаје, а да није досегло неки крај, тако што би се закључило у једној јасно омеђеној композицији свих многобројних представа које учествују у њему. Али то не значи да је дотле нарасло песничко дело естетски и теолошки мањкаво. Напротив, оно савршено изражава досегнути ступањ поетско-религиозне визије, избегавајући класично затворену композицију и њену илузију коначности. Његово савршенство је у томе, што остаје отворено према прогресивном усавршавању, уколико је могућа прогресија саме визије. Но о тој могућности ништа више не дознајемо од Хелдерлина. И на тај начин се структура његовог христолошког лирског опуса открива као романтично прогресивна и универзална.

ПРИПОВЕДНИ ПОСТУПЦИ У РОМАНИМА ЦОНА АПДАЈКА

Биљана Дојчиновић-Нешић

САЖЕТАК: Теза дисертације *Приповедни поступци у романима Цона Апдајка* је да су различите приповедне стратегије основа разноврсности романсијерског опуса овог америчког писца, као и да у њиховом разматрању треба применити комбинацију наратолошке и контекстуалне анализе. Досадашња критичка литература о Апдајковим романима много више је посвећена њиховој садржини, те рад има циљ да, користећи и ранија читања, анализом поступка расветли неке од најзанимљивијих аспеката обраде материјала у овим романима.

Рад има пет средишних поглавља у којима је реч о укупно 19 романа овог аутора: „Роман и романса”, „Трилогија по Скерлетном слову”, „Употребе аутобиографије”, „Шоу Зеке Ангстрома” и „Метафикција и самопародија”. Прво поглавље бави се проблемом жанра и форме у романима *Венчај ме*, *Бразил*, *Парови* и *Иствичке вештице* као делима у којима су комбиноване традиције европског романа, америчке романсе и других облика који се такође називају романсом (romance).

У поглављу „Трилогија по *Скерлејном слову*” анализирани су романи *На свети Никад*, *Роџерова верзија* и *С.*, као специфична читања Хоторнове романсе. Теоријски проблеми који се разматрају су фокализација, приповедање у првом лицу, поуздани и непоуздани приповедач, иронија и пародија.

У поглављу „Употребе аутобиографије” реч је о романима *Кеншаур*, *Са фарме* и *У лејоши љиљана*, а приповедни поступци у фокусу су промене перспективе у приповедању, митологизација, метафора и метонимија.

Поглавље „Шоу Зеке Ангстрома” представља централни циклус Апдајкових романа (*Бежи Зеко*, *бежи*; *Повраћај Зеке*; *Зека је богаи* и *Зека на умору*). У овом поглављу реч је о реализму, прикривеном наратору, приповедању у садашњем времену, поступку камере и, нарочито, карактеризацији и уопште истраживању ликова у оквиру анализе приповедних поступака.

Последње поглавље „Метафикција и самопародија” посвећено је романима *Успомене на Фордову владу*, роману *Пуч*, као и циклусу о Беку, у којима долази до изражаја однос модернизма и постмодернизма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Апдајк, роман, романса, поступак, приповедање, наратологија, метафикција, модернизам, реализам, постмодернизам

„...кроз заслепљујући живи песак,
мочвару празног папира.”

„Марширајући кроз роман”¹

На америчкој књижевној сцени Џон Апдајк (John Hayer Updike) појавио се 1954. године, објављујући у „Њујоркеру” („New Yorker”) причу „Пријатељи из Филаделфије” (Friends from Philadelphia). До краја те деценије имао је за собом збирку прича, збирку поезије и један роман, а до сада више од педесет књига у више жанрова: седам збирки поезије; седам збирки есеја и критичких текстова о књижевности и сликарству; једну аутобиографску књигу, две драме; пет књига за децу, једанаест збирки прича и 24 романа.² Без обзира на сву разноврсност опуса, Апдајк се и даље сматра првенствено романописцем. Он заузима истакнуто место у послератној америчкој литератури, о чему сведочи и то да је добитник готово свих националних награда за књижевност, међу којима су две Пулицерове награде и Хауелсова медаља, као и чињеница да на сваку његову нову књигу књижевни критичари у најважнијим часописима редовно реагују. У једној од студија посвећених овом писцу, Џејмс Шиф (James Schiff) закључује да је Апдајк писац који ће стати раме уз раме са великанима америчке књижевности: Хоторном, Витменом, Мелвиллом, Емили Дикинсон, Хенријем Џејмсом, Едит Вортон, Фокнером, Фицџералдом и Набоковим.

Упркос томе што га многи критичари сматрају једним од најтамнијих америчких писаца, нарочито романсијера, истичући посебно метафоричан и алегорички језик и склоност описима психолошких стања, има и оних који тврде да су његова стилска истанчаност и барокне реченице у ствари покриће за небитне теме. Критичка рецепција Апдајка заправо се рано претворила у дебату два велика табора: први су чинили критичари који су му се дивили и сматрали га једним од „чувара језика”, док су други тврдили да нема шта да каже, премда су углавном признавали да то чини на изузетан начин (Канон, 1972, 74). Критичари су од тада пролили много мастила пишући о стално растућем опусу овог писца, али је амбивалентност опстала: његове књиге скоро без изузетка изазивају крајње опречне судове: слављен као стилиста, Апдајк је до сада био оптуживан за плиткост, расизам, мизогинију или, најчешће — крајњу амбивалентност, то јест нејасност у погледу моралне поуке својих дела; и, брањен као писац који залази у дубине људске душе, пише са емпатијом женама и о другим расама или својом неопредељеношћу читаоце наводи да преиспитају сопствене ставове.

¹ „...through the dazzling quicksand, / the marsh of blank paper.” Updike, „Marching Through a Novel”, *Collected Poems*, 111.

² У појединим библиографијама романи о Хенрију Беку помињу се као збирке прича, што даје нешто различит број романа и збирки прича. Мада је и сам Апдајк изјавио да књиге о Беку не сматра романима, оне се у ствари најпре могу тако посматрати.

У веома обимној критичкој литератури о прози овог писца највећи део чине текстови посвећени садржинским аспектима његовог дела, ономе *шта* писац каже, док је текстова о томе *како* нешто каже и о његовим приповедним поступцима веома мало. Пре две деценије, Чарлс Харис (Charles Harris) замерио је критичарима Доналду Грајнеру (Greiner) и Џорџу Сирлсу (George Searles) што су у својим студијама о Апдајку једноставно пренебрегли новије критичке струје, пре свега структурализам и постструктурализам (Harris, 1986, 280—1). На такве студије ипак је морало да се причека — дисертација Мико Кескинен, *Одговор, оштор, деконструкција: Чишање и писање у/о три романа Џона Апдајка (Response, resistance, deconstruction: Reading and writing in/of three novels by John Updike)*, објављена 1998 у Финској и преведена на енглески, бави се романима *Повраћак Зеке (Rabbit Redux, 1971)*, *На светиш Никад (A Month of Sundays, 1975)*, и *Пуч (The Coup, 1978)*, користећи наратологију, *reader-response* теорију, феминистичку и теорију рода, као и деконструкцију. Џек Де Беллис (Jack De Bellis), један од најпознатијих критичара који се баве Апдајком, у неколико краћих текстова указао је на различита средства, од коришћења личних имена до филмова, као на технику преношења и учвршћивања/дестабилизовања значења. У *Енциклопедији Џона Апдајка (The John Updike Encyclopedia, 2000)* Де Беллис посвећује одељак приповедном гласу (narrative voice) у делима овог писца, истичући да такво истраживање „обухвата разматрање питања као што су: у којој мери је приповедач склон протагонисти? Које тактике примењује приповедач да прикрије сопствени глас? Да ли препознавање тог гласа мења читање текста.” (De Bellis, 2000, Narrative Voice). Вилијем Причард (William Pritchard), у књизи објављеној 2000. године, констатује да је дотада посвећено више него довољно критичке пажње садржинским елементима Апдајкових текстова, у којима се „одређени роман или кратка прича разматрају... као средство преношења идеја којима се аплаудира или које се осуђују, а не као нешто што треба искусити по себи.” Али, мада и Причард настоји да исправи очигледну неправду ћутања о списатељском умећу Апдајка, он не залази дубље у техничка средства која овај аутор користи, него се више усмерава на ефекте његових поступака.

Апдајков поступак се готово узгредно разматра у текстовима посвећеним тематским испитивањима, и то најчешће у вези са четири романа о Харију Ангстрому Зеки, који имају јасно истакнуте специфичности. Тако Томас Диш (Thomas Disch) помиње специфичан начин приказивања свести у четвртом роману о овом јунаку, док Филип Стевик (Phillip Stevick) разматра Апдајков стил не као монолитан начин писања, него као захватање у двојност и двогласје. Детаљније истраживање стила као технике део је и кратке студије Самјуела Бекофа (Samuel Beckoff) о прва два романа о Зеки — под стилем он подразумева не само језик, него и структуру романа, преплитање слика, симболе, метафоре, мотиве. Студија Мери О’Конел (Mary O’Connell) приближава се опсежнијем истраживању односа садржине и начина њеног представљања, истовремено се бавећи посебним проблемом ових романа — представљањем маскулититета. Џон Викери (John Vickery) је, пак, у читању *Кеншаура* као рома-

на истицао технику примене различитих стилова и тачака гледишта³. Отуда је право мајсторство овог писца, његово умеће да на различите начине обради тематски прилично оскудан материјал, остало скоро незапажено.

Циљ овог рада није да покаже да ли Џон Апдајк има шта да каже, него како то каже и како се значење остварује у сваком тексту посебно, као спрега поступка и садржине. Истраживање се не бави стилем у смислу у којем га је критика у вези са овим писцем често користила, као језичку бравурозност, него ближе оном одређењу које се бави склоношћу метафорама, минуциозним описима. У односу стила и поступка у овом случају важна је чињеница да Апдајк заправо користи више него један стил (како су то учили Стевик и Причард), а начин њиховог избора и примена у одређеном контексту у ствари су суштина поступка. Појам приповедних поступака или технике који се користи у овом раду значи анализу обликовања материјала унетог у књижевни текст, слично томе како је Марк Шорер (Mark Schorer) одредио овај појам у есеју „Техника као откриће” (Technique as Discovery) далеке 1948. године. Иако је од објављивања овог текста прошло скоро шест деценија, он је и даље актуелан по томе што јасно указује на неопходност заједничког разматрања технике и садржине, на њихову нераздвојност чак и у анализи дела. Многе технике које Шорер помиње: заокупљеност прозе самом собом, поступак сличан филском (камера), представљање унутрашњег живота јунака, мреже симбола, обрада аутобиографије, заправо су разрађиване у каснијим теоријским приступима, те његов есеј представља згодну почетну тачку која их окупља и наговештава. Шорер је истицао питање како се нешто преиначава у уметнички текст, јер је то суштинска разлика између искуства и уметности, или, како је он назива, „*исстигнутије* садржине”.⁴ Говорити о „техници” значи говорити „скоро о свему”⁵ што у неком тексту постоји, јер није реч само о организовању материјала, него о његовом откривању и дефинисању вредности, о томе да материјал није дат него задат и да као такав по први пут и настаје у том једном, одређеном делу.

Период од пола века присуства на књижевној сцени значао је за писца који се профилисао као уметнички хроничар и време великих, дубоких промена у тенденцијама доба. То се уочава не само на документарном нивоу, што је најупадљивије у циклусу о Зеки, него и на дубљем нивоу основних идеја које прожимају одређена дела. За разлику од, на пример, митски обојеног *Кеншаура* из 1963, *Бразил* 1994. говори о границама, о расним, класним, полним променама, о телесности на начин који захтева тумачење из угла нових теорија. Слично је и са свим осталим делима овог писца — *Роџерова верзија* има неколико дискурса, како

³ Stevick, Philip „The Full Range of Updike’s Prose”; Disch, Thomas M. „Rabbit’s Run”; Beckoff, Samuel, *John Updike’s Rabbit, Run and Rabbit Redux*; Marry O’Connell, *Updike and the Patriarchal Dilemma: Masculinity in the Rabbit Novels*, Vickery, John B. „The Centaur: Myth, History, and Narrative”.

⁴ „achieved content” (Schorer, 1972, 387).

⁵ „Стога, када говоримо о техници, говоримо скоро о свему” (Schorer, 1972, 387).

их Лоџ (D. Lodge) одређује, при чему је један тада био потпуно нов за овог писца — научни. Све је то захтевало да се у читању Апдајковог опуса у светлости поступка примени еkleктички теоријски приступ или, да употребим израз Анет Колодни (Annette Kolodny), „плурализам метода”. Уместо доследног бављења приповедним стратегијама у строгом, наратолошком смислу, плурализам метода употребљен је да се тражи и објасни „оно пресудно место у склопу романа где се најлакше може доказати међусобни утицај и узајамна зависност садржаја и форми приказивања” (Штанџл, 1987, 29—30). Читање Апдајкових романа у светлости поступака стога ће у овом раду подједнако узимати у обзир и оно што је контекст дела и оно што су специфичности обликовања материјала.

Целовитост Апдајковог романескног опуса огледа се и у понављању одређених тема и мотива. Заплети већине романа у вези су са ликовима из америчких предграђа из средње класе, њиховим браковима, прељубама и унутрашњим потрагама и недоумицама. Чак и када је радња смештена у сушне пределе измишљене афричке државе Куш, у годину 2020, или у градове и прашуме Бразила, основне теме, односи и приступи остају врло блиски осталим романима. Апдајк је сам одавно одредио религију, секс и уметност као „три велике тајне ствари” а америчку свакодневицу као своје основно тематско подручје, истичући да је његов циљ да буде сведок живота у Америци у другој половини овог века.⁶ Отуда се и његово дело, пре свега романсијерско, може одредити као тежња да се учртају кључне тачке тог модерног света на некој имагинарној мапи. Апдајкова склоност религијским питањима, о којој је било много речи и у интервјуима и у студијама о овом писцу, исказује се у његовој прози као доктринаран, религијски дискурс, или као митско/мистично преобраћење свакодневног. Међу првима су о томе писали Алис и Кенет Хамилтон (Alice, Kennet), ишчитавајући у његовом делу хришћанске алегорије.⁷ Мада се углавном инсистирало на религијском одређењу у оквиру протестантизма, не треба previdети и друге религијске и филозофске утицаје попут егзистенцијализма, трансцендентализма, платонизма, манихејства. Апдајк истиче да је одгајен у лутеранској варијанти протестантизма,⁸ а веома јак интелектуалан и религијски утицај на Апдајка имали су дански филозоф Серен Киркегор (Soeren Kirkegaard), швајцарски теолог Карл Барт (Karl Barth) и немачки теолог Паул Тилих (Paul Tillich). Критичари су се понекад спорили у вези са тим ко је од двојице реформиста

⁶ „Циљ ми је да будем што бољи сведок живота у Америци у другој половини овог века, и да ми ум остане мање-више отворен: да су ми очи отворене и ум да ми је отворен.” (McNally, Stover, у: Plath, 1994, 205).

⁷ Једна од најновијих студија посвећена овом питању је и зборник који је сачинио професор религије и филозофије, Џејмс Јеркес (иначе и аутор web-site-а посвећеног овом писцу). У зборнику *Дон Апдајк и вера: осећај светиога и покрети милости* (James Yerkes, *John Updike and Religion: The Sense of the Sacred and the Motions of Grace*), Јеркес је сакупио есеје 16 аутора које је сврстао у три целине: „Апдајк и религијска димензија” (Updike and the Religious Dimension); „Апдајк и хришћанска вера” (Updike and the Christian Religion); „Апдајк и америчка вера” (Updike and American Religion).

⁸ „У Пенсилванији сам одгајен као лутеран. Лутеранци верују да је важна доктрина — вера, а не оно што чине, јер смо сви заглибљени у грех.” (Sally Reston, у: Plath, 1994, 20).

протестантизма, Тилих или Барт, имао претежнији утицај у појединачном Апдајковом делу. Углавном се, међутим, слажу, да је Апдајк „ученик” Карла Барта,⁹ који је тврдио да је Бог „Потпуно Друго” (Wholly Other), премда има и критичара који тврде да у појединим делима Апдајк усваја и Тилихову идеју етичког деловања — по Клиновицу (Jerome Klinkowitz), на пример, кретање од романа *Бежи, Зеко, бежи* ка роману *На светици Никад* обележено је управо том тематском прогресијом ка „коначној секуларизацији Апдајкове прозе” (Klinkowitz, 1978, 489). За Апдајкове јунаке Бог није мртав јер сама потрага за њим подразумева његово присуство, али „ми живимо у времену у ком има мало вере и много сумње” и стога су, по Сузан Хенинг Апхаус (Susan Henning Uphaus), „његови романи често насељени алтруистичним хришћанима који моралним и друштвеним деловањем замењују религиозну веру” (Henning Uphaus, 1980, 6—7).

Божја трансцендентност значи и људску усамљеност у свету, небо које „ћути”. За Барта Апдајк каже да је, као и Киркегор, уметник који нешто казује на два начина истовремено,¹⁰ што импликује да постоје две стране једне ствари: Киркегорово одрицање од синтезе супротности, и њихово истовремено постојање, као или-или ситуација, уклапа се у Апдајкову идеју двојности, амбивалентности. Апдајк говори о посебном квалитету својих дела, као о нечему што се може назвати особином „да, али...”, и то као реакцији критичара, али и тематској особини својих дела.¹¹ Са Киркегором се повезују и индивидуализам и стрепња (Angst), који доминирају људском егзистенцијалном ситуацијом. Индивидуализам је опет, и велика тема Емерсона, једна од „типично” америчких тема, а утицај Емерсона очевидан је у наслеђу трансцендентализма и платонизма. Хо је сматрао да у разумевању Апдајка мора прво да се прихвати разлика између „човека из Едена” и „човека из Аркадије”, то јест између калвинистичког и античког, грчког погледа на свет. Неразумевање те разлике „безнадежно замагљује анализу” (Haugh, 1977, 489). Али, веза која постоји између ова два погледа на свет чини се можда и значајнијом, јер су и један и други „човек” често у истом лику, а њихове жудње и осећања се сукобљавају, али и преклапају. Преклапање хришћанских и античких утицаја присутно је управо у трансцендентализму, том важном

⁹ Ма како лош, по сопственом признању: „моје осећање религиозности првенствено делује као осећај Бога Творца, који је за мене прилично стваран, а потом, као осећај тајне и несводивости сопственог идентитета помешаног са страхом да је идентитет илузија или смрвљен. Нисам добар Бартовац — у ствари, ако право погледате, нисам ни добар хришћанин.” (Campbell, у: Plath, 1994, 103).

¹⁰ „И он је, помало од оног 'да, али' и мајстор умећа да се нешто каже на оба начина.” (Campbell, у: Plath, 1994, 103).

¹¹ „Постоји црта 'да-али' у мом писању... која чини да се оно не може никоме потпуно допасти.” (Howard, у: Plath, 1994, 16).

„Да, али”. Да, у *Бежи, Зеко, бежи*, нашем унутрашњем снажном шапату, али — друштвено ткање убитачно се сручује. Да, у *Кеншауру*, саможртвовању и дужности, али — шта је са приватном људском агонијом и нестајањем? Не, у *Вашиару у сиротици*, нашој друштвеној хомогенизацији и губитку вере, али — чујте гласове, радост истрајног постојања. Не, у *Паровима*, религијској заједници заснованој на међусобном физичком и душевном продирању у туђе животе, али — шта друго да чинимо кад Бог уништава наше цркве.” (Samuels, у: Plath, 1994, 33).

систему мишљења који је обележио америчку књижевну традицију. Као мешавина различитих филозофских система запада и истока, која „дугује много више грчким но хришћанским становиштима” (Naugh, 1975, 489), трансцендентализам је у суштини био нека врста монизма који је говорио о јединству света и иманентности Бога у свету и такође наглашавао вредност овоземаљског. Према трансценденталистима, све на свету представља микрокосмос који у себи садржи законе и смисао постојања. Отуда можда и потиче Апдајков платонизам, приказивање стварности као сенке трансцендентних, вечних вредности. Код Апдајка је при томе нагласак на оностраном, овоземаљском.

Као тема, платонизам се појављује у скоро свим Апдајковим романима — у *Кенџауру* је не само повезао мит са стварношћу и нарацијом, него и његови ликови говоре о овом свету као о Платоновој пећини: у *Повраћку Зеке* свештеник Еклз, важан лик у претходном роману о Зеки, појављује се само на тренутак и тада говори управо о изласку из пећине; у *Роџеровој верзији* идеја сенки у пећини појављује се као општа метафора постојања која повезује стваралачки импулс са божанским, у *Пучу* Платонова пећина је симбол затворености у свет текста, језика, у *Успоменама на Фордову владу* главни јунак покушава да се избори са мишљу о непостојању историје у смислу праћења вечне идеје, у *Лейџи љљана* главни јунак првог дела своју религиозност замењује седењем у биоскопу где посматра „сенке на зиду”... Платонизам и уверење да изван света појавног постоји свет трансцендентних вредности и суштине утичу на Апдајкову прозу и у погледу поступка, пре свега метафоричности. Свакодневно, обично, само је маска, сенка, појавно лице нечег дубљег и на тај начин успоставља се и основни дуализам Апдајкове прозе. Платонова дела утицала су и формом расправе на Апдајка — у вези са *Роџеровом верзијом* он, на пример, помиње Платона као један од узора у том погледу.¹² „Платонизам” стога може бити шира ознака за поступак у којем је материјалност света откривена до најситнијег детаља да би се истакло одсуство духовности.

Апдајкови јунаци најчешће не трагају за идејом лепоте или истине, него за неком врстом просветљења, божанским знаком или једноставно одсутном суштином. Они то чине, што је најважније, на сасвим овоземаљске начине, често преко сексуалности. Мада веза полности и религиозности може изгледати парадоксална, Апдајк сматра да су у Америци полност и религиозност повезане, као и да је полност такође и велика тема културе, нарочито од Фројда наовамо, када је пуританска негативна конотација сексуалности замењена позитивнијим тоновима. У вези са романима *На светици Никад* и *Роџерова верзија*, он каже:

„У полном чину, на неки начин се потврђује наше сопствено постојање и огромна унутрашња вредност коју не можемо добити другде, осим можда у мајчином наручју док смо одојчад. Стога није изненађујуће да су цркве секси места. ... То није парадокс: вера и полност су у Сједињеним Државама традиционално повезани.” (Nunley, у: Plath, 1994, 256).

¹² „Облик расправе — Зато помињем Томаса Мана и Платона.” (Salgas, у: Plath, 1994, 179).

О сексуалности као потрази за првобитном присношћу са мајчиним телом писала је готово идентично и психолог Дороти Динерстин (Dorothy Dinnerstein). По њој, блискост и јединство који се остварују у контакту новорођенчета са мајком понављају се можда само касније у сексуалном искуству,¹³ што у оба случаја упућује на полност као вид потраге за целином људског бића, доживљајем апсолутног. На тај начин, религијско значење које може да се чита у доктринарним оквирима протестантизма, такође постаје и ознака духовности уопште или психолошког стања човека. Сексуално искуство за Апдајкове јунаке често представља пут којим они траже просветљење, „знање” (gnosis) којим трансцендирају оквире свакодневног, понекад потпуно нову врсту религиозности, а најчешће пут бекства од стрепње (Angst) и страха од смрти. Екстатичко поимање света кроз сексуалност, и сексуалност као део свакодневице, чине је великом Апдајковом темом, често здруженом са темом страха од смрти, коначности. Сматрана „скандалозним” аспектом његовог дела, нарочито у вези са *Паровима*, за овог писца полност је део људског постојања и нелагодности у свету.

Двојност, амбигвитет или амбивалентност као одлика Апдајкових дела манифестује се на више равни: на тематској равни постоји особина коју сам аутор назива *да, али...* Она доводи до тога да се јунаци налазе у ситуацији напетости, што је основна књижевна, фикционална ситуација. Такође, двојност и раздор између духа и тела је једна од основних Апдајкових тема. У једном од интервјуа (McNally, Stover) он јасно каже да су Американци навикли на дуализам.¹⁴ Сузан Апхаус, у студији о Апдајковим романима објављеној 1982. године, каже да је Апдајк у свим романима до романа *На светици Никад* из 1976. приказивао непремостив јаз између духа и тела, духовног и материјалног света, и да је то истовремено и њихова основна тема. Према њој, у Апдајковим делима увек је присутан „физички, природан свет, који се поима телом и његовим чулима и гладима”, али истовремено постоји и „други, натприродан свет (било да је реч о хришћанском, класичном или исламском), који се поима душом, путем вере.” (Henning Uphaus, 1980, 5—6) Стога, сматра она, Апдајк људско биће види као „двојно створење, подељено између физичких жудњи с једне, и духовних стремљења, с друге стране” (Henning Uphaus, 1980, 6) које само у појединим тренуцима може да се издигне над материјалним светом. Дуализам који се манифестује као манихејство, наслеђено пре свега од Хоторна, тема је студије о америчким романсијерима Самјуела Чејса Коула (Samuel Chase Coal). Он о Апдајку пише као о једном од америчких аутора који су одржали форму романсе у овој књижевности и који тематизују идеју света као попршта борбе супротстављених принципа.

¹³ В. нарочито поглавље „Љуљање колевке”, одељак „Веза између родитеља и детета и сексуални односи одраслих”, Динерстин, 2000, 29—32.

¹⁴ „Навикли смо на дуализам у нашој прози. Себе осећамо и као дух и као тела. ...Чини се да смо ми двојност у јединству, двоструки на неки чудан начин. Ми смо и сведоци самима себи. Сведоци смо и сопственим интимним чиновима и чиновима беспомоћности, осим док спавамо.” (McNally, Stover, у: Plath, 1994, 203).

На моралној равни, о којој су критичари често склони да кажу да је код Апдајка нејасна, двојност чини да се не може видети за коју је страну опредељен. Апдајк у својој прози слика, а не суди, и та дистанца понекад збуњује критичаре који нису сигурни у његово „наравоученије”. Поводом заплета који у роману *Парови* доводи до развода два брака, Апдајк је истакао позицију аутора као сведока:

„Нисам ја створио тај разлаз; то је учинило друштво око мене. Најзад, нисам ја одговоран за модерни свет. Ја само сликам његов портрет.” (Saffoff, у: Plath, 1994, 184).

Апдајк своје јунаке наводи да кроз копрену обичног и свакодневног трагају за мистичним искуствима, за јединством духа и тела, недостигном у расцепљеном свету, за божанским додиром који се указује као „милост” (grace), за знаком у свету који је одвојен од свог Створитеља или за неком другом врстом утехе. Па ипак, његови ликови то чине на различите начине, као што су и ситуације у којима се налазе сличне, али ипак различите.

Тако, на пример, и у *Ващару у сиротишћу* (*The Poorhouse Fair*), као и у *Паровима*, Апдајк приказује појаву неке нове, нехришћанске религиозности, која треба да испуни духовну празнину. Иако је у оба случаја реч о „религији као међуљудској игри, укључујући и полну игру” (Campbell, у: Plath, 1994, 87), ова два романа се битно разликују. Још јаснији пример представља роман *Успомене на Фордову владу* који рециклира многе дотадашње Апдајкове теме, али на потпуно нов начин. Приступи који су битно садржински оријентисани тешко могу да истакну основну разлику у делима која су по теми слична, али по обради различита. Иако се може утврдити доследно појављивање појединих уверења, тема или поступака у Апдајковим делима, он ипак не ствара филозофски систем, социолошку студију или теолошку расправу — сви ови елементи постоје у сваком делу понаособ на потпуно нов, самосвојан начин. Они су део приповести, а када говоримо о прози, приповедном тексту, говоримо о материјалу који је обрађен. Истраживање технике обухвата начин на који садржина постоји у приповести. Тако, ауторови религијски ставови утичу, како поједини критичари показују, и на књижевну технику. Варго сматра да Апдајк, настојећи да створи метафоре које чине разумљивим питања попут бесмртности и ускрснућа, спаја духовно са физичким, доводећи тиме до „сакраменталног разумевања материјалног света”. А да би „испунио познате предмете и гестове свакодневног искуства религијским значењем, морао је да се доведе у склад са значењем и најмањег детаља.” (Варго, 1973, 485).

Било да је реч о дијалектичким супротностима, истовременом постојању супротности, ситуацији или-или, говорити о „оба истовремено” значи говорити о целини у терминима двојности. Дуалитет и двојност тако су заправо ознака за вишезначност. Мери О’Конел је у књизи о маскулинитету код Апдајка навела бинарне опозиције¹⁵ које се могу свести

¹⁵ Према Елен Сиксу (Helene Cixous), коју О’Конелова ту заправо цитира.

на дихотомију женско/мушко и тиме посредно указала на то да, у западном начину мишљења, говорити о двостраности, двојности, значи говорити о целини која се опажа као изнутра раздвојена. Иако О'Конелова не инсистира на томе, њена студија показује управо читав спектар могућности у тумачењу Апдајкових романа и импликује обухватније значење од њене тврдње да су „Апдајкове метафоре мултидимензионалне” (O'Connell, 220). Другим речима, двојност Апдајкових романа у ствари је њихова вишезначност. Управо то тврди и Џек ДеБелис. Он сматра да Апдајков избор тачке гледишта, приповедног гласа и структуре зависе од специфичних захтева појединачног рада, што чини веома тешким говорити уопштено о његовој концепцији романа. Па ипак, постоји и нешто што је њихов заједнички именоватељ: „Чини се, међутим, да се он ослања на двојности да би драматизовао супротности.” (De Bellis, 2000, *The Novel*). Задржавајући „оба истовремено” Апдајкова проза настоји да прикаже свет у тоталитету, привидно неоштећеном интервенцијом уметника. Један од путева ка томе је визуелно умеће, сликарски или такозвани поступак камере.

Важност гледања, уочавања, било да је реч о наратору или рефлектору, у свим романима овог писца је изузетна: своју поетику Апдајк је у више наврата повезивао са сликарством. Понекад је чак говорио да само покушава да наслика ствари онаквима какве јесу, упућујући на своје сликарско образовање — он је годину дана провео у Енглеској, као студент Раскинове сликарске школе, али је пре тога у харвардском листу „Лампун” (*Lampoon*) цртао карикатуре. Изоштрена перцепција и осећај за светлост, сенке и нијансе чине од Апдајка, по Џејмсу Плату, „вербалног Вермера”¹⁶ који у своја дела преноси сликарске синтагме. Он тврди да Апдајк прихвата традиционалну архетипску везу светлости са истином, спасењем, знањем и преображајем, насупрот тами и сенки. (Plath, 1998, 218). И други критичари су Апдајка поредили са Вермером, утолико што: „...попут Вермера, он може да обасја мале тренутке и испуни их важношћу” (Kanon, 1972, 74), или са холандским „жанр” сликарством уопште: „Увек ми се чинило да је у својој преокупираности мирноћом предмета у домаћинству Апдајк потомак, у писању, холандских жанр сликара, за које је све у дому, у природи или у људском ставу имало сјај употребе на себи без којег култура дубоко уроњена у домаће не би могла да преживи сопствену досаду. Нагласак на периферним стварима, чак и етикета на производу, унела је нешто живо у писање америчких комичних писаца као и озбиљних моралиста.” (Pritchett, 1981, 202). Једно од врло занимљивих тумачења повезује садржину Апдајкове прозе са овим сликарством, али начин на који је обрађена са — Питом Мондријаном. Док је садржина Апдајкових дела, према овом тумачењу, налик „жанр” сликарству, начин њеног коришћења заснива се на апстракцији и то „на начин аналоган Мондријану”. Тиме се, по Џоунсу, указује на филозоф-

¹⁶ Вермер је, иначе, по сопственом Апдајковом признању, његов омиљени сликар. Склоност ка Вермеру приписује и појединим ликовима, нпр. Питеру Калдвелу из *Кеншаура*, а о Вермеровом сликарству пише у есејима.

ски оквир који се може објаснити терминима холандске уметности: „Обојица афирмишу понешто од митског обрасца по ком је људско друштво у одређеном моменту просторни израз равнотеже између индивидуалног и универзалног.” Мада је Апдајкова „барокност” потпуно супротна Мондријановој геометријској сведености, Џоунс истиче да ипак постоје дубоке сличности између дела ове двојице уметника, нарочито када је реч о „метафоричном балансирању хоризонталног и вертикалног”. (Jones, 1973, 4—10).

Ово истраживање настоји да представи Апдајково романескно стваралаштво у том широком опсегу које симболично могу да представе управо Вермер и Мондријан, као дело које обухвата различите крајности — вербалног и сликарског медија, филозофских и теолошких елемената, опседнутости стварношћу и оним „иза” појавности. Истраживање има пет средишњих поглавља: „Роман и романса”, „Трилогија по *Скерлеином слову*”, „Употребе аутобиографије”, „Шоу Зеке Ангстрома” и „Метафикција и самопародија”. Прво поглавље овог рада бави се проблемом романа и романсе. Апдајк одређује свој тематски оквир као простор „америчке средње класе у малим градовима”, тврдећи да се „управо ... у срединама сударају крајности” и да „тамо амбигвитет неуморно влада” (Howard, у: Plath, 1994, 11), што указује на форму романсе, један специфично амерички књижевни облик. Према Ричарду Чејсу, једна од специфичности америчког романа јесте и „снажан елемент 'романсе' ” (Chase, 1957, 2) у њему, што представља израз америчке „културе контрадикција” која чини да „амерички роман има тенденцију да почива међу контрадикцијама и у екстремним опсезима искуства” (Chase, 1957, 2). На тај начин, форма постаје израз двојности и извор различитих ефеката. Апдајк је комбиновао традицију европског романа, америчке романсе и других облика који се такође називају романсом (romance), што је довело до стварања тако различитих романа као што су *Венчај ме*, *Бразил*, *Парови* и *Истичке вештице*.

Роман *Венчај ме* анализиран је у светлости романсе као америчког романа. Указано је на тензију између европског романа, која је и тематизована у роману, и облика романсе, ситуиране на „неутралној територији”. Овај роман је читан као пародија романсе у смислу потраге за идеалном љубављу, остварене техникама премештања митског значења као и променљивим перспективама које не дозвољавају фиксирање и устаљивање „централне свести” романа. Бразил је представљен као америчка романса и пародија љубића, као и преиспитивање разлика — расе, класе и рода, граница, новог виђења телесности, односа реалног и фантастичног и као поновно писање древне легенде о Тристану и Изолди. Читање романа *Парови* и *Вештице из Истивика* почиње од анализе Самјуела Коула, који их је представио као хоторновске романсе, приче које отеловљују манихејско виђење света. У анализи *Парова* у овом раду наглашава процес реконструисања, на нивоу приче тематизован као професионална специјализација главног јунака, а у структури романа примењен као прерада старе приче — не модерно издање, нити потпуна реплика старе конструкције, него очување духа приповести са свим потреб-

ним модернизацијама. Куће су представљене као централни симбол романа, и то не само као уточишта или катакомбе, него и као посебан скуп ликова. *Истичке вештице*, које деле многе црте са *Паровима*, имају важне елементе „нестварног” кроз које пробија „друштвена стварност”, што поново ствара генеричку тензију романа и романсе. Психолошко нијансирање у кључној сцени убиства и самоубиства постигнуто је управо техникама карактеристичним за романсу, очувањем двојности између материјалног и нематеријалног света.

Друго поглавље, „Трилогија по *Скерлејном слову*”, повезано је са претходним утолико што се бави Апдајковим романима написаним као посебан циклус и неком врстом комуникације са Хоторновом романсом *Скерлејно слово*. Три Апдајкова романа, *На свети Никад*, *Роџерова верзија* и *С*. из савремене визуре говоре не само о ширим проблемима које је Хоторн покренуо у својој романси, попут дуализма духа и тела, него и главне јунаке *Скерлејног слова* ставља у савремени контекст, додељујући свакоме посебно приповест у првом лицу и привилеговану тачку гледишта. У овом поглављу је реч управо о приповедању у првом лицу, проблемима фокализације, иронији и пародији као ефектима „актуализације” појединих класичних књижевних ликова.

Треће поглавље, „Употребе аутобиографије”, бави се другим основним, поред књижевности, извором Апдајкових романа — његовим сопственим животним искуством. Како се једна иста тема обрађује на различите начине; како аутобиографија постаје приповест и који су различити поступци могући у њеном преиначавању у приповест: преко митологизације, психолошког нијансирања, увођењем појединих централних метафора. У овом поглављу реч је о романима *Кеншаур*, *Са фарме* и *У лејоши љиљана*, а приповедни поступци у фокусу су промене перспективе у приповедању, митологизација, метафора и метонимија у ширем смислу.

Поглавље „Шоу Зеке Ангстрома” представља средишњи циклус Апдајкових романа, по многим критичарима, његова најбоља дела или, како га сам аутор такође назива, „мега-роман” о једном јунаку. Специфичности поступка о којима је реч у вези са овим романима односе се на појам реализма у књижевности, затим појмове прикривеног наратора, приповедања у садашњем времену, појам камере и, нарочито, на карактеризацију и уопште истраживање ликова у оквиру анализе приповедних поступака.

Последње поглавље, „Метафикција и самопародија”, посвећено је романима *Успомене на Фордову владу*, роману *Пуч* као и циклусу о Беку, у којима долази до изражаја однос модернизма и постмодернизма. Наиме, Апдајк, као изразито реалистички и модернистички писац, није се одрекао појединих поступака који се везују за постмодерну прозу, пре свега, аутореференцијални текст, али и њима приступа са дистанце, полемички и пародијски. Роман *Успомене...* анализиран је као пародија историографске метафикције, која је и сама пародија, као и поступка деконструкције. Маневар којим се вредности модернистичког света враћају на сцену, дестабилизоване, али ипак важеће, има за резултат многе ко-

мичне ефекте. Разлика процеса ре- и де-конструисања објашњена је и кратким поређењем драме о Бјукенену са овим романом. Основни проблеми технике у роману *Пуч* су промене перспектива и наизменично приповедање у првом, односно трећем лицу, нарација о језику као говору и писму. Књиге о Беку анализирани су као романи упркос уобичајеној класификацији као збирке кратких прича. Циљ је да се покаже да оне не само да одговарају на пример Кајзеровој (Kaiser) дефиницији романа ликова (Figurenroman), него и да је Бек као лик „ван” жанрова — нека врста „перформативног бића”¹⁷ који се може појављивати у причама, романима и интервјуима. У овој групи романа границе метафикције и реалистичке прозе су померене, а резултат је књижевност самопародије.

На крају треба напоменути да је и нашој публици Апдајк познат пре свега као романописац, иако су до сада објављиване његове песме као и кратке приче. Од 1968. до сада преведено је 13 његових романа на српскохрватски и српски језик: *Сајам у убожници*; *Бежи, Зеко, бежи!*; *Кенџаур*; *Парови*; *Повраћак Зеца*; *Зека је богаји*; *Романса*; *Истичке вештице*; *С*; *Роџерова верзија*, *Бразил*, *Герџируда и Клаудије* и *Поштражи моје лице*. У критичкој литератури на нашем подручју Апдајкова дела су углавном представљана у предговорима и поговорима превода, или у приказима, и до сада нису била предмет обимнијих студија. Стога је један од циљева ове студије и да иницира нова критичка читања и виђења овог писца. Указујући на његово приповедачко умеће она треба да подстакне интересовање за мајсторство које је до сада остало превиђено и, пре свега, да охрабри нове, будуће читаоце овог писца да управо у начину на који Џон Апдајк нешто каже открију врхунско уживање у тексту.

ЛИТЕРАТУРА

- Beckoff, Samuel, *John Updike's Rabbit, Run and Rabbit Redux*, Macmillan Publishing, New York 1998 (orig. publ. 1974).
- Chase, Richard, „The Broken Circuit”, in: *The American Novel and Its Tradition*, Doubleday & Co., New York 1957, pp. 1—28.
- Coale, Samuel Chase, *In Hawthorne's Shadow: American Romance from Melville to Mailer*, The University Press of Kentucky, 1985.
- De Bellis, Jack, *The John Updike Encyclopedia*, Greenwood 2000.
- Динерстин, Дороти, *Сирена и миноџаур: односи међу њоловима и људска нелагодност*, превела Драгана Старчевић, Феминистичка 94, Београд 2000, 294 стр.
- Hamilton, Alice and Kenneth, *John Updike: A Critical Essay*, William B. Eerdmans Publisher, 1967.
- Hamilton, Alice and Kenneth, *The Elements of John Updike*. Grand Rapids: Eerdmans, 1970.
- Henning Uphaus, Suzanne, *John Updike*, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1980.
- Jones, Edward T., „An Art of Equilibrium: Piet Mondrian and John Updike”, in: *Connecticut Critic*, March, 1973. pp. 4—10.

¹⁷ „performing self (Poirier).

- Kanon, Joseph, *Saturday Review*, September 30, 1972, p. 74.
- Keskinen, Mikko, *Response, resistance, deconstruction: Reading and writing in/of three novels by John Updike*, Phd Dissertation, School: Jyvaskylan Yliopisto (Finland), Date: 1998.
- O'Connell, Mary, *Updike and the Patriarchal Dilemma: Masculinity in the Rabbit Novels*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1996.
- Plath, James, „Verbal Vermeer: Updike's Middle-Class Portraiture”, *Rabbit Tales: Poetry and Politics in John Updike's Rabbit Novels*, 1998, pp. 207 — 230.
- Poirier, Richard, *The Performing Self: Composition and Decomposition in the Languages of Contemporary Life*, Rutgers University Press, New Brunswick 1992.
- Pritchard, William H., *Updike: American Man of Letters*, Steerforth Press, South Royalton, Vermont 2000.
- Schiff, James A., *John Updike Revisited*, Twayne, Boston 1998.
- Schorer, Mark, *Technique as Discovery*”, *20th Century Literary Criticism*, A Reader, Edited by David Lodge, Longman, London 1972, pp. 387—400.
- Stevick, Philip, „The Full Range of Updike's Prose”, *New Essays on Rabbit, Run*, 1993, pp. 31—52.
- Штанцл, Франц К., *Тийичне форме романа*, с немачког превела Дринка Гојковић, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

ИНТЕРВЈУИ

- Plath, James, ed. by *Conversations with John Updike*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994.
- Campbell, Jeff, „Interview with John Updike” (1976), Plath, 1994, pp. 84—104.
- Howard, Jane, „Can a Nice Novelist Finish First” (1966), Plath, 1994, pp. 9—17.
- McNally, T. M. and Stover, Dean, „An Interview with John Updike” (1987), Plath, 1994, pp. 192—206.
- Nunley, Jan „Thoughts of Faith Infuse Updike's Novels” (1993), Plath, 1994, pp. 248—259.
- Sanoff, Alvin P., „Writers 'Are Really Servants of Reality' ” (1986), Plath, 1994, pp. 181—185.

ДОДАТАК

*Романи Цона Аидајка са њодацима о њреводима
на српскохрватски и српски језик*

1. *The Poorhouse Fair* (1959)
Sajam u ubožnici, prijevod Gordana Popović-Vujičić, August Cesarec, Zagreb 1979.
2. *Rabbit, Run* (1960)
Бежи, Зеко, бежи! с енглеског превела Невена Стефановић-Чичановић, Просвета, Београд 1979.
3. *The Centaur* (1963)
Kentaur, prevod Milenko Popović, Zora, Zagreb 1968.
4. *Of the Farm* (1965)
5. *Couples* (1968)
Парови, превоо Александар Саша Петровић, Просвета, Београд.
6. *Bech: A Book* (1970)
7. *Rabbit Redux* (1970)
Povratak Zeca, prevod Vjera Balen-Heidl. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1978.
8. *A Month of Sundays* (1975)

9. *Marry Me: A Romance* (1976)
Романса: Венчајмо се, превела с енглеског Валерија Пор, Народна књига, Алфа, Београд 1995.
10. *The Coup* (1978)
11. *Rabbit Is Rich* (1981)
Зека је богаић, превео Александар Саша Петровић, Просвета, Београд 1985.
12. *Bech Is Back* (1982)
13. *The Witches of Eastwick* (1984)
Исијвичке вештице, превео Александар Саша Петровић, Просвета, Београд 1987.
14. *Roger's Version* (1986)
Роџерова верзија, превод с енглеског и поговор Александар Саша Петровић, Београд, БИГЗ, 1989.
15. *S.* (1988)
S., превели с енглеског Ирена Костић, Слободан Вуксановић, библиотека „Орион”, „Филип Вишњић”, Београд 1989.
16. *Rabbit at Rest* (1990)
17. *Memories of the Ford Administration* (1992)
18. *Brazil* (1994)
Бразил, превели с енглеског Александар Саша Петровић и Валерија Пор, Народна књига, Алфа, Београд 1994.
19. *In the Beauty of the Lilies* (1996)
20. *Toward the End of Time* (1997)
21. *Bech At Bay: A Quasy-Novel* (1998)
22. *Gertrude and Claudius* (2000)
Гертруда и Клаудије, превео Лазар Мацура, Народна књига, Алфа, Београд 2001.
23. *Seek My Face* (2002)
Пошражи моје лице, превела мр Срђана Вукајловић, Политика, Народна књига, 2004.
24. *Villages* (2004).

О КУЛТУРАЛНОМ ПАМЋЕЊУ У ДЈЕЛУ ДАНИЛА КИША

Давор Беџановић

Биографија Данила Киша је од раног дјетињства обиљежена трагиком каква у доба његовог sazријевања није била никаква ријеткост. Отац, мађарски Жидов, му је 1944. одвојен од обитељи и прогнан у гето, одакле је депортиран у Аушвиц и тамо убијен, а самог Данила је од те судбине спасло правовремено крштење у ортодоксну вјеру. Вријеме селидбе и прогона за њега се, привремено, завршило 1947, када је обитељ репатрирана у Црну Гору. Луталачки му је немир привидно смирење пронашао у шездесетим годинама, да би га књижевно-политичка афера проузрочена објављивањем збирке приповједака *Гробница за Бориса Давидовича* изнова натјерала на напуштање домовине. Добровољно изгнанство у Паризу скончано је смрћу у главном граду Француске, Кишове домовине по избору, 1989. Такво дубинско одређење биографије бијегом од посљедица тоталитаризма и борбом против њих суптилни је одјек нашло у његовим радовима, приповједачким, есејистичким и филмским, а суочење са његовом стаљинистичком варијантом, која га особно није у толикој мјери дотакла,¹ али чијих је паралела са националсоцијалистичком од самога почетка био свјестан, било је управо она точка која је његовој биографији подарила облик готово савршеног приповједног круга: бијег од нацизма, који је иницирао Кишова прва недраговољна путовања, урамљен је изнуђеним бијегом од стаљинизма — идеологије која се у Југославији седамдесетих година чинила дефинитивно побијеђеном, али је управо афера-Киш показала у коликој је мјери вјера у ту побједу била тек још једна у низу фантазма које су окружавале мит о аутохтоном југославенском путу у „комунизам”.

Стога се бављење оним аспектима Кишовог дјела који се усмјеравају ка специфичном литерарном дефинирању тоталитаризма показује као средишња тема проучавања које га жели смјестити у контекст еуропске књижевности и умјетности друге половине двадесетог стољећа. Његови покушаји одређења национализма, антисемитизма, трагање за њиховим коријенима у разноликим друштвеним и културним манифестацијама,

¹ Када то кажем мислим да није на одлучујући начин утјецала на његову обитељску судбину. Наравно, као и сваки становник тоталитарног друштва, и Киш је морао бити обиљежен његовим погубним утјецајем, како на појединца, тако и на колектив.

опсесивни покушаји проналажења одговора на једва рјешиву загонетку људског зла које се очитовало у таквим манифестацијама, нужно ће прожети истраживање његова опуса и проширити га на подручја која се традиционално јасно одјељују од литерарног дискурза. То су проширења од којих ни он сам не преза, на која, штовише, отворено или прикривено, и позива.

Тако се као први проблем за његовог проучаватеља показује испреплетен однос повијесног и литерарног дискурза: зашто су се, и у коликој мјери, историографске методе показале недостатнима за разрешење кризе репрезентације коју су проузрочила злодјела тоталитарних режима у двадесетом стољећу? Сносе ли саме те методе, и њихова ригорозна примјена, дио кривице за ту кризу? Је ли литература својим специфичним изражајним средствима способна бар донекле премостити јаз (пролом) који се растворио између стравичности збивања и немогућности њиховог вјеродостојног предочавања? Како би се тај интерпретацијски простор отворио према Кишовом дјелу чини ми се нужним размотрити најхитније теоријске радове чији је циљ изнова преиспитати улогу повијести, и њеног изучавања, суочену са дотада неслућеним изазовима. Теорија повијести Хајдна Вајта (White 1973) са свим многобројним одговорима које је њен полемички изазов нужно потакао, један је од таквих пријеломних момената способних изнова дефинирати мјесто друштвених знаности унутар цивилизацијског процеса.

Оно што је ново у Вајтовој теорији јест указивање на, такорекућ, фикционални карактер повијесне знаности. Он успијева доказати да је цјелокупно здање које је у деветнаестом стољећу сазидала историографија почивало на несигурним темељима. У свом њеном напору усмјереном на откривање истине о стварности Вајт ће препознати потхват чији се коријени налазе другдје и најчешће служе идеолошким или политичким циљевима које се жели представити вриједнима да се у њихово име исконструира слика коју ће касније моћи упорабити легитимирајуће друштвене структуре. Такав је политички циљ, на примјер, конструирање монолитне националне државе и у ту се сврху стварају тзв. *master narratives* чији је циљ њено повијесно легитимирање. Указивања на фикционални карактер писаних докумената, и њиме проузрочену фикционалну нарав саме историографије, Вајту су од стране колега донијеле оптужбу за повијесни релативизам, али су му у очима теоретичара постмодерне придале обол повјесничара који је успио показати изнимну сличност литерарног и повјесничарског приказивања — једно од средишњих чворишта постмодернистичке теорије и поетике у коју се, без икакве сумње, може уписати и дјело Данила Киша. Linda Hutcheon тако истиче да:

White [...] показује како повјесничари потискују, понављају, подређују, распоређују и указују позорност на одређене чињенице, али је резултат опет придавање одређеног значења догађајима из прошлости. Назвати то литерарним чином за Whitea не значи ни у коме случају одвући пажњу од његова значаја. Но оно што контрадикторна постмодерна проза показује јест да се такво придавање значења може поткопати чак и у самоме његову потврђивању. (Hutcheon, 1989, 64)

Тако, у једном двоструком обрату, повијест губи апсолутни ауторитет у вези с приказивањем прошлих догађаја, а литература се извлачи из уског корзета који јој је наметнуо њен наводни необјективни, фикционални или, у крајњем случају, „лажљиви” карактер. Вајтова интервенција у сам процес репрезентације управо је она одлучујућа вододјелница на којој ће се суочити два начина предочавања збиље а да се при томе ни једноме од њих не да приоритет. Легитимност повијести и легитимност књижевности заустављају се на пољу релативистичког епистемолошког скептицизма.

Други је такав пријеломни момент дјело Мишела Фукоа, чија смиона разматрања доводе у питање легитимност неких средишњих појмова (попут континуитета или документа) који су сачињавали неопходан стожер за цјелокупност поступака у процесу схваћања повијесне збиље. Фуко је, и као аутор, од големог значаја за Киша. Он цитира његов текст о Флоберовом *Искушењу Св. Анџоана* изворно објављен 1967. под насловом *Un „fantastique” de bibliotheque*, а у прерађеној верзији 1970, у хрестоматији текстова која прати *Час анатомије*, књигу у којој се брани поетички принцип заступљен у *Гробници за Бориса Давидовича*. Средишња Фукоова теза по којој је Флоберов текст „дело које се пружа по простору већ постојећих књига. Оно их покрива, скрива, открива и једним јединим покретом постиже да оне блесну и да одмах затим згасну.” (наведено према: Киш, 1978, 206ф). Кишу служи за легитимирање приповједног поступка контаминирања привидно диспаратних елемената у јединствени артефакт, поступак чија ће вишеструка иновативност изазвати жестоки отпор конзервативне југославенске књижевне критике.

Што се тиче онога дијела Фукоових истраживања која се односе на повијест, и која су несумњиво утјецала на прозне моделе које је Киш развио у својим каснијим дјелима, од средине седамдесетих година прошлог стољећа надаље, може се рећи да је за њега од одлучујућег значаја било развијање каузалне нужности континуираног приповиједања повијесних догађаја и њихово слагање у један циркуларни, дисконтинуирани модел. Смјештајући Фукоа у ничеанску (генеалошку) традицију, коју разликује од хегелијанске (метафизичке) Michael Roth истиче да је за њега кључно трагање за *sens historique*, за разлику од *sens de l'histoire*. „Потрага за *sens de l'histoire* била је потакнута жељом за придавањем значења и усмјерењем на садашњост уз помоћ проналажења њеног развоја у прошлости. У суштинском смислу та пракса је увијек легитимацијска.” (Roth, 1995, 76). Управо такво схваћање повијести, са (националном) државом која стоји као њено савршено остварење, на крају служи легитимирању моћи оних који се налазе на власти. За Фукоа је оно метафизичко. Он се враћа Ничеу и његовој генеалогiji у којој налази трагове фикционалне нарави саме повијести која се „умјесто покушаја сплитања главних догађаја и погледа на свијет у повијесни *master narrative* [...] усредоточује на креацију дискурзивних стратегија за ступање у контакт с властитом прошлостју и с другима.” (*Исио*) Према том тумачењу протока повијести он је, заправо, саздан од интерпретација. Испод интерпретације постоји само друга интерпретација. „Генеалогija се потврђује као

само једна у серији интерпретација, као дискурз међу дискурзима који ће ускоро бити ревидиран. *Sens historique* је неметафизички онолико колико одбија апсолуте.” (77)

Читати Кишове приповијести из *Гробнице за Бориса Давидовича* и из *Енциклопедије мртвих* значи интерпретирати их управо у том смислу — невјерице у институцију, у апсолут, у легитимирање. Отуда и циркуларност повијесних кретања најпрегнантније изражена у паралелизму приповједака *Гробница за Бориса Давидовича* и *Пси и књиџе*, отуда скептицизам према метафизици спасења који доминира *Леџендом о сјавачима*. Фуко, дакле, Кишово дјело детерминира двоструко, и на литерарном и на повијесном плану, једанпут идејом о књизи као истинском простору имагинарног, који се „пружа [...] између знакова, од књиџе до књиџе, у међупростору поновљенога и коментара; он настаје и гради се између текстова.” (Foucault, 2003, 122) Настанак Флоберовог дјела, у простору између *књиџа* омогућило је, по Фукоу, каснију појаву Џојса, Паунда или Борхеса; и, зашто не додати, Данила Киша. С друге стране, видјели смо и сродност Кишовог проматрања повијесног тијека Фукоовим идејама. Киш је, очито, спознао да је пријеломну, дисконтинуирану и контингентну нарав збивања у двадесетом стољећу могућно приказати само у коалицији књижевности с једном фукоовском верзијом повијести.

У изолирању за мене најважнијих дијелова Фукоових и Вајтових теорија — и у разматрању ставова оних као што су Dominick LaCapra, Shoshane Felman, Dori Laub, Cathy Caruth, Geoffrey Hartman или Linda Hutcheon (Hutcheon, 1989; Felman/Laub, 1992; Caruth, 1996; LaCapra, 1998, 2001, 2004; Hartman, 1999) који се приближавају сличном или једнаком начину поимања прошлости — покушат ћу одредити припадност Киша не само литератури него и опћенитим струјама које би се (када би се могло занемарити све оно што је такво обиљежавање довело у питање) могле приписати становитом духу времена. Већ је из кратког приказа јасно да га је нужно припојити скупини постмодернистичких писаца — оних који се истичу специфичним односом према повијесним збивањима и њиховом предочавању. Даље разраде и допуне постмодернистичке (и постструктуралистичке) теорије књижевности, повијести и културе, које нуде споменути теоретичари показују се, својим проширивањем обзора на подручја психоанализе, теорије медија или социологије особито упорабљивим у испитивању Кишовог дјела. Разматрање специфичне улоге свјedoка, и свједочења, какво се налази код Шошане Фелман, и полемичко сучељавање с њим код Доминика ЛаКапре, даљна су теоријска упоришта тог испитивања. ЛаКаприно инкорпорирање кључних Фројдових термина „Ausarbeiten” и „Wiederholen” у процес интерпретације књижевних дјела, и његово инзистирање на способности постмодернистичке књижевности да, управо због примјене „Ausarbeiten”, преради збивања прошлости и премости препреку непредочивости, сви се ти разнолики референцијални кодови могу проматрати у контексту *Пешчаника* као романа који се управо таквом методом приближио рјешењу умјетничке загонетке какву је представљао приказ Холокауста. Још једна психолошка категорија која заузима проминентно мјесто у *Пешчанику* у

постструктуралистичкој се теорији доводи у изравну везу са уништењем еуропског Жидовства. То је траума којом су се бавили Фелманова, LaSarra и Cathy Caruth. Траума, као отјелотворење гласа Другога, по Caruth-овој „се не може лоцирати у једноставном насилном или изворном догађају у прошлости индивидуе, него прије у начину на који се управо њена неасимилирана природа — начину на који управо *није сјознања* у првом тренутку — касније враћа како би опседала оног који ју је преживио.” (Caruth, 1996, 4). Један од начина књижевног предочавања непречивог био би тада миметизам којим би се у књижевном тексту не описале, него имитирале структуре трауматског — још једна задаћа постмодерне књижевности. Онда је та исприповиједана прича заправо „прича о рани која вришти, која нам се обраћа у покушају да нам исприповиједа збиљу или истину онога што је на други начин недосеживо.” (*Истио*) По мојој спознаји такве миметизме у књижевности је прва открила и дефинирала, под називом „структуралних репликата”, Сара Сулери. Пишући о путопису *An Area of Darkness* В. С. Наипаула, она констатира: „Он се (приповједни текст) састоји од монтаже анегдота која нуди изобиље метонимијског гомилања; у његовој се структури потврђује да ни једна анегдота не може стећи примат над другом. У процесу таквог приповиједања *An Area of Darkness* *структурално реплицира* бомбајску гомилу...” (Сулери, 1992, 161 — истакао Д. Б.). Тако је створена јасна спрега између Кишовог дјела и сувремене теорије која указује на нешто више од аналошких структура мишљења; наиме, на дубоку сродност идеја које су се у еуропској мисли кристализирале шездесетих година у заједничком покушају разумијевања и предочавања двају најзначајнијих тоталитарних сустава двадесетог стољећа и њихових кобних посљедица.

У другом ми се кораку истраживања које се не жели и не може одрећи поредбених претпоставки по себи намеће задатак проналажења списатељске појаве која би могла паралелизирати и антиципирати Кишово поимање тематике тоталитаризма. Као таква изузетна морална појава намеће се Albert Camus. Ками са Кишем стоји и у евидентном биографском односу. Његов сукоб са цјелокупном француском стаљинистичком левицом, на челу са Сартром, не само да накнадно одражава спор који је од тридесетих па све до педесетих година прошлог стољећа интензивно потресао југославенску лијеву литерарну сцену: он истовремено антиципира и скандалозну књижевну аферу из седамдесетих година у којој је Данило Киш бранио морални положај списатеља у друштву и његово право на изрицање просудби и о највирулентнијим и најтабуириранијим питањима југославенске социјалистичке заједнице — национализму и стаљинизму.

Прве је, пјесничке, радове Киш објавио средином педесетих година, а први роман, *Мансарда*, завршио је 1960, а публицирао, у истом свеску са другим, *Псалмом 44* — написаним поткрај 1960—1962. У та се два романа више него јасно очитује Кишова тенденција суочавања са проблемом индивидуалног и колективног идентитета. *Мансарда*, иронизирањем и пародирањем жанра образовног романа, да наслутити у коликој ће се

мјери процес сазријевања индивидуе у постмодерном добу разликовати од онога модернистичког, оцртаног у Џојсовом *Portrait of an Artist as a Young Man* или *Zauberberg*-у Томаса Мана. У питање се доводе, додуше тек у назнакама — ипак се ради о једном младалачком дјелу — неке од основних одредница „сазријевања” (попут појма континуитета, проминентног у утјецајној Ериксеновој теорији² о формирању идентитета). У очи упада и двоструко значење текста: Киш с једне стране, аутобиографски, описује властито искуство на тегобном путу постајања умјетника; с друге стране, текст ће надрасти ту аутобиографску разину и упутити се ка питањима која се тичу положаја индивидуе у друштву, могућности профилирања идентитета дефинираног побуном против ауторитета заједнице, одбијања њених вриједности које за младог умјетника могу имати тек иронијски предзнак, али и истовременим неуспјехом превладавања препрека наметнутих конвенцијама. Сама Кишова каснија умјетничка „каријера” свједочи о оспоравању аутобиографског ауторитета *Мансарде*. Што се тиче самог стваралачког поступка, први Кишов роман се користи интертекстуалним елементима. Од особите важности показују се интертекстови који обрађују тему стјецања идентитета (већ споменути *Zauberberg*), али и они који се, попут пјесама Тина Ујевића, баве комплексом боеме.³ Тај поетички поступак, наговјештен у *Мансарди*, Киш ће интензивно користити у *Гробници за Бориса Давидовича*, а први роман послужит ће му, у полемици око збирке приповједака, као један од аргумената у корист интертекстуалног навођења, које је било оспоравано од стране конзервативног дијела књижевне критике: „(Ја) сам у тој својој првој књизи (у *Мансарди* — Д. Б.), имао све оне формално-техничке елементе које је наша јеремићевска критика [...] прогласила, поводом *Гробнице за Б. Д.*, за грешну и опасну иновацију, за недоличну неконзеквентност.” (Киш, 1978, 137). Стога се може закључити да *Мансарда* у тематском смислу не игра одлучујућу улогу у развоју Киша-умјетника, али је зато њена тежина у формалноме од великог значаја.⁴

Псалм 44 је посвећен другој Кишовој „опсесивној”⁵ теми, колективу и његовој улози у повијести, начинима на који се индивидуа, жртвујући дио властитог идентитета, уписује у већу скупину, на који начин та

² Усп. Ериксон, 1973.

³ У југославенској књижевности је шездесетих година обрада проблематике боеме заузимала једно од централних мјеста. На њу се може гледати као на двоструки отклон: од поетике социјалистичког реализма (који је своје прикривено постојање наставио у тзв. руралној прози), с једне, и од поетике авангарде која је у југославенској књижевности заузимала доминантно мјесто, с друге стране. Боема се тада показала као аркадијско мјесто бијега, али се њена аркадијичност истовремено и пародирала. Примјере таквог приступа, осим код Киша, налазимо и код Мирка Ковача, у српској, или Антуна Шољана и Ивана Сламнига у хрватској књижевности.

⁴ Овдје је ипак потребно донекле ублажити оштрину Кишове полемичке просудбе. Праксе цитирања у *Мансарди* много су наивније и једноставније од оних у каснијим дјелима. Киш се налази у стадију потраге за индивидуалним изразом који ће га одвести постмодернистичкој поетици, истовремено га одвајајући од модернистичке која доминира раним романом.

⁵ Исказ самог Киша поновљен више пута и у различитим контекстима. О њему ће, наравно, бити више ријечи касније, у мојој проширеној аргументацији.

скупина, дефинирана колективним идентитетом, реагира на повијесна збивања и како се понаша у рубним ситуацијама у којима је њена егзистенција доведена у питање. Цијели тај комплекс питања повезан је с проблемима памћења и заборава, двију комплементарних али антиподних антрополошких категорија које у својим разноликим облицима на одлучујући начин доприносе преношењу и чувању таквога идентитета. Као централни појам у том ће се контексту појавити културално памћење, као памћење колектива, и његова улога у процесу узглобљавања индивидуе у цјелину чији дио постаје управо партиципирајући у акумулираним и седиментираним наслагама једне заједничке културе. *Псалм 44* тематизира Жидовство, дефинирајући га крвљу, с једне, али и као припадност једној заједници која је детерминирана наметнутим сврставањем у категорију другога (туђега), издвајањем које потјече од стране оних који стоје изван самог колектива, али који га управо својим непријатељством доводе у стање још чвршће повезаности, с друге стране. Проматран у том свјетлу роман се може схватити као антиципација Кишових каснијих тематских преокупација. У оном смислу у којем је *Мансарда* на још увијек невјешт и недоречен начин навијестила приповједне технике које ће доминирати дјелима која ће јој слиједити, *Псалм 44* је проговорио о логорима масовног уништења (конкретно, о Аушвицу), те тако оцртао Кишову преокупацију тоталитаризмом и његовим посљедицама. Тај би се други роман са стајалишта саме естетске организације приповједног текста доиста могао означити неуспјелим, али његово се окретање теми Холокауста у сваком случају може проматрати као значајна иновација и код самог Киша и у југославенским књижевностима опћенито.⁶

Једва се који литерарни модус односа према збиљи у стратегијама предочавања непредочивога, екстремнога, изузетнога или чудеснога може мјерити са фантастиком. Њена дубока укоријењеност у литерарну традицију, као и стална сучељеност са реалистичким модусом који је као прописани доминирао у књижевностима тоталитарних друштава, причинjali су за Киша изазов којем се тешко могао одупријети. Фантастика се у његовом дјелу јавља на различитим разинама и предочена је на многобројне начине — од директне, која се у неким приповијестима, попут *Огледала нејознајног*, јавља у својој готово класичној изведби из доба романтичке књижевности, преко борхесовске *Енциклопедије мртвих*, до једне њене варијанте коју сам, у аналогiji са терминологијом Михаила Бахтина, назвао редуцираном. Под тим термином подразумијевам варијанту фантастике која се у тексту неће појавити на израван начин, него

⁶ Занимљива је Кишова опаска у вези с настанком *Псалма 44* у контексту југославенске стварности шездесетих година: „Онда, давно, када сам ту књигу писао, а имао сам двадесет и пет година, учинило ми се да је дошао тренутак да се ослободим одређених тема које су ме интимно притискале. Но те су теме биле у апсолутном несугласју са оним што се у југословенској литератури писало о рату, не само тематски него и стилски. Па ваљда и одатле зазор који сам имао када сам говорио о тој књизи, зазор који, на известан начин, осећам и данас. Мислим, такође, да ми је постојање извесног латентног отпора према јеврејској тематици у оквиру југословенске стварности на неки начин помогло у тражењу онога што сам назвао мојом сопственом књижевном метафором.” (Киш, 1997, 107).

ће у њега продирати посредно — интертекстуалним елементима способним да оживе фантастичку традицију, теоријским терминима који, попут *imitatio*, имају дубоку укоријењеност у реторичкој и поетичкој расправи о разноликим валерима предочавања збиље, или пак ликовима који својом „неприродном измјештеноћу” из оквира које им је задао околиш призивају фигуру Другога парадигматичну за текстове фантастичке књижевности, попут Едуарда Сама из *Обишњелске трилогије*. Осим тога, Кишови текстови, крећући се рубовима односа између фикције и стварности, увијек се изнова заустављају пред проблематиком оних дијелова једне културе чија се најчвршћа укоријењеност у свијету збиље подразумијевала сама по себи, те су као такви служили објективирању слике о догађајима које су предочавали. Документ и књига два су таква културална продукта чију је неприкосновену „стварносност” требало поставити у питање. У *Књизи краљева и будала* Киш показује како књига може дјеловати на разини једног логофантазма, а цијела збирка *Гробница за Бориса Давидовича* посвећена је деконструирању документа као кључног носитеља химере коју смо научили звати повијесном истином.

Фантастика за Киша на тај начин постаје алтернативни дискурс у којем се бришу границе предочивог и непредочивог и у којем се оптимирају могућности говора о ономе што се отима уобичајеним средствима језика. Уз њену се помоћ о тоталитарним суставима који су својом идеологијом иницирали и произвели дотада незамислива злодјела може проговорити на начин који прекорачује реализам 19. стољећа, наслеђујући романтичарску фикцију истовремено је модифицирајући и превазилазећи. Отклон од реалности, детерминиран фигуром иреалнога, пројцира слику културе која је несамјерљива са рационалним поимањем стварности које реализам преузима из просвјетитељске традиције.

Иреално, фаворизирано у фантастичком тексту, поставља категорију (заснованог на договору) реалнога на пробу. Уколико се реално може интерпретирати као присутност једне културе која функционира и као репрезентација аксиолошког модела који контролира њене механизме, увођење Другога, окренутог од културе, те самим тим одсутног, потиче помјерање категорија присутности и репрезентације. (Lachmann, 2002, 10).

Теме које су, очевидно, херметички затворене реалистичком предочавању у простору фантастичке репрезентације стјечу нове могућности развијања, реализирања и културалног присвајања. Смрт, гађење, уништење људског тијела у новим се димензијама умногостручавају, отварају се мултиперспективним просторима у којима се разлажу на семантичке јединице које дефинирају на нов начин, узглобљавају у дотада несхваћљиве и непојмљиве контексте.

Фантастичко се не појављује само као тобож херетичка верзија појма реалности, него и саме фикције. Оно се, наиме, не подвргава правилима која се налазе у основи фикционалног дискурза који култура толерира, оно прекорачује захтјеве миметичке граматике (Друго се, тако бар изгледа, отима као предмет миметичких напора), оно изопачује категорије времена, простора (тако настаје фантастички кронотоп) и каузалности. (*Ишо*)

Кишова фантастика испуњује увјете за такво изобличавање темељних категорија западне цивилизације. Каузалност се код њега раствара у паракаузалности, вријеме се релативизира и преиначује, дисторзира и циклизира, укидају се компоненте његове линеарности и преводе у кружно кретање по дисконтинуираном путу повијесних збивања, простор постаје мјесто иреалног судара између збиље и њене супротности, не-збиље, псеудозбиље или паразбиље, на којем се манифестира епистемолошки пријелом који је дотад неслућена фантазмагорија Зла утиснула у имагинарно ткиво једне културе. Фантастика ломи парадигме дотада уписане у начела умјетничког обликовања и зацртава нове параметре у којима се оцртавају контуре онога што реализам у оквирима својих естетичких и поетичких постулата није био способан конфигурирати на начин који би задовољио појачану рецепцијску осјетљивост публике и измијењене аксиолошке критерије које је умјетност почела сама себи постављати. Киш искориштава реформаторски потенцијал фантастике, прилагођава је, у њеној неофантастичкој варијанти, својим потребама и не труди се прикрити полемичке нагоне који стоје иза његовог сучељавања са њеним најзначајнијим представником — Хорхеом Луисом Борхесом. Полемички је дуктус усмјерен на аморализам који Киш открива у Борхесовим приповједним текстовима и који је неспојив с његовим схваћањем списатеља као ангажираног члана друштва и коментатора и критичара његових аберација. *Гробница за Бориса Давидовича* писана је као „протукњига” Борхесовој *Ојћој њовијесџи бешчашћа*, као одговор на примјере баналности зла које је навео Аргентинац.⁷ Као њихова протутежа појављује се фантастички свијет Сибира и Гулага, свијет у којем се бришу критерији морала, људског дигнитета и у којем се хирови мањине плаћају милијунима живота већине. Киш, дакле, свој изазов оправдава на тематском плану, слиједећи на формалноме однос према документарној повијесној грађи који је изградио Борхес — њено самовољно изобличавање, стављање у улогу службе литерарном тексту и његовим циљевима у предочавању збиље.

Тако се Киш прилагођава дискурсу неофантастике, истовремено га користећи у сврху конструирања властите осебујне поетике чији је циљ приближавање оним крајњим, метафизичким, темама које се налазе у средишту његовог литерарног интересовања: смрт ће се ту наћи у инваријантном односу са животом, метонимизират ће се у бескрајном понављању фигура умирања, морални однос према свијету ће се креирати у успоредби с парадигмама највећих злочина двадесетог стољећа, а Киш ће као строги судица мјерити своје књижевне узор управо у односу према њиховом третману тих парадигми. Фантастика се очигује као мјерило досезања истине о стварности, и то разарањем и поновним конфигурирањем стварносних параметара како би се могли боље разумјети и осматрити у контексту заоштреног, а прикривеног, предочавања збивања. *Гробница за Бориса Давидовича* и *Енциклопедија мртвих*, смјештен на први поглед на два потпуно диспаратна пола односа према стварности,

⁷ Усп. Киш, 1978, 55.

стапају се у цјелину чији је циљ на што је могуће обухватнији начин описати њена застрахења која воде моралном распаду, смрт као крајњи догађај, као точка иза које нема ничега и која, ма колико се чинила племенитом или сврсисходном (као нпр. у приповиједи *Часно је за ошацибину мреји* из *Енциклопедије мрјвих*), иза себе не оставља ништа вриједно патње коју носи са собом.

Та трагична слика неизбјежне метафизике смрти открива се и у средишњем Кишовом дјелу посвећеном Холокаусту, посљедњем дијелу *Породичног циркуса* роману *Песчаник*. За разлику од прва два дијела трилогије, романа *Башта*, *Иејео* и збирке приповједака *Рани јади* који су се још увијек борили са насљеђем модернизма, покушавајући се отргнути изравном утјецају Марсела Пруста⁸ или Бруна Шульца, *Песчаник* у потпуности усваја постмодернистичку поетику која је једина способна суочити се с проблемом предочавања Холокауста и Гулага. За разлику од непосредованог говора о Холокаусту из *Псалма 44*, који је и сам Киш критички процјењивао и осуђивао, каснији роман по сваку цијену жели избјећи изравност приопћавања, стандардни гријех многобројних текстова у којима се није успјело избјећи наивности и патетици — управо због неконтролираног изношења приповједне грађе.⁹ Да би се то постигло било је потребно развити стратегије прикривања и прешућивања. Њихов је циљ проговорити на прикривен начин о догађајима који спадају у скупину *ineffabile*, непредочивих. Стратегије прикривања се прије свега односе на тематски слој текста: важно је не открити оно о чему се у самом тексту ради, није дозвољено формулирати оно што се крије иза предочене грађе, него је приповједним обратом ваља учинити невидљивом истовремено је износећи на видјело.

Да би досегао тај комплицирани циљ — иза којег се, по Џофрију Хартману (Hartmann, 1995), и крије суштина постмодернистичког говора о Холокаусту — Данило Киш се прије свега служи наративним техникама. Сам начин обликовања текста бит ће детерминиран становитим миметизмима којима се подражавају неке средишње одреднице везане за уништење еуропског Жидовства. Један од таквих миметизама јест структурално поигравање перформативно и констативно конструираним дијеловима романа. Осим тога, у роману се појављују и понављања којима као да се додатно жели сугерирати траума кроз коју пролази главни јунак, Е. С. Наиме, једна од главних особина трауме јест управо њен репетитивни карактер. Догађај који је проузрочио трауматизирање у свијести његове жртве се понавља на компулзиван начин, најчешће у снови-ма, али и у будном стању. У *Песчанику* Киш готово да прешућује тај до-

⁸ О вишеструкој испреплетености Кишовог и Прустовог дјела усп. Младен Шукало *Љубичастии ореол Данила Киша* (Шукало, 1999) у којем се детаљно образлаже тематска и формална повезаност два аутора. При томе је дио у којем се покушавају испоставити везе између *Трагања за изгубљеним временом* и *Псалма 44* мање увјерљив од онога који у контексту рецепције Прустовог дјела разматра *Породични циркус*.

⁹ Док је такав приступ у документаристичкој или мемоарској литератури дозвољен или чак и пожељан белетристика га мора избјегавати. Неконтролирана упораба сцена чији је циљ изазивање језе и престрављености код читатеља нужно води његовом засићењу, нарушавајући читатељску пажњу и разарајући ефект невјерице.

гађај, маргинализира га тако што га не доводи у везу с јунаком, точније не вели да је његова личност њиме изравно трауматизирана. Но он га истовремено укључује у специфичне структуре понављања, разматра га из разноликих приповједних перспектива, те га тако мултиплицира и чини вјерном пресликом саме трауме која се извлачи из чистих тематских оквира и, такорекућ, насељује у сам приповједни текст.

Сличну функцију у роману ће преузети и симетричност распореда његових дијелова. *Пешчаник* је састављен од четири цјелине, које се равномјерно смјењују, под насловима *Слике с њушовања*, *Белешке једног луђака*, *Истражни њошуйак* и *Испитивање сведока*. Док су прве двије одликоване екстремним стазисом, техникама приповједних ретардација, друге су конструирани на основи чистог дијалога, развијајући тако најдинамичнији могући начин приповиједања, онај у којем се вријеме приповиједања и вријеме исприповиједаних догађаја готово стапају. Ако се одмакнемо од класичне структуралистичке наратологије и проширимо аргументацију на сувремену теорију приповиједања која се ослања и на Остинову теорију језичких чинова (Austin, 1962), примијетит ћемо да се ти дијелови романа показују као констативи односно перформативи. Тим дистинговирањем докида се структуралистичко разликовање приче и дискурза, утолико што ће констатив заузети мјесто фабуларног низања догађаја, а перформатив се показати као мјесто њиховог умјетничког обличавања. Оно што је у тој теорији истински ново јест укидање бинаризма између приче и дискурза и конструирање „средњег стања” које се насељује на простору између перформатива и констатива. О њему је говорио већ Ролан Барт, при томе преузимајући идеју Emile-a Benveniste-a, поткрај шездесетих година, али је његову концепцију прихватио и додатно разрадио, примијенивши је управо на могућности предочавања Холокауста Хајден Вајт (White, 1999). У „средњем стању” субјект ће се наћи у улози онога који исказује, али истовремено и врши радњу, те ће се тако смјестити на несигурном подручју расцијепљене личности којој ће, ипак, бити омогућено да сагледа „обје стране” и избјегне топос непречивости на којем би се морале сломити класичне приповједне технике познате из великих романа деветнаестог стољећа. А то је и модус у којем Киш испишује странице свог тјескобног романа, говорећи „средњим гласом” о ономе што се иначе измиче сваком предочавању.

Стаљинистички тоталитаризам је од Киша захтијевао унеколико друкчији приступ. За разлику од романа о Холокаусту, *Пешчаника*, два дјела која се баве Гулагом и чисткама, *Гробница за Бориса Давидовича* и *Голи живиш*, о својој теми ће проговорити на изравнији начин.¹⁰ Иза тог ће се начина ипак крити постмодернистичка дисторзија која је овог пута усмјерена на повијест и уобичајене технике којима се она користи у формирању свог дискурза. *Гробница за Бориса Давидовича* окренута је

¹⁰ Посљедица те изравности ће бити књижевно-политичка афера коју је проузрочила *Гробница за Бориса Давидовича* и с њом повезано раскривање тоталитарне свијести која је још увијек владала југославенском политиком седамдесетих година, унаточ свим знаковима њене либерализације. Изравни је говор, према томе, бар у једном сегменту дјелотворнији од стратегија прикривања.

према документу, могло би се чак рећи — фасцинирана њиме. Но убрзо се показује да је ријеч о једној негативној фасцинацији. Документ се очитује као предмет који ваља довести у питање, нарушити његов ауторитет, разорити његов легитимитет. Киш као постмодерниста зна што је у њему „лоше”, што је оно против чега се треба борити и које су стратегије и какве опције на располагању књижевнику у процесу деструирања његове неприкосновености. Тако се он користи мемоарском грађом како би из ње извукао нити неопходне за креирање фабуларног протока, али их сижејно изобличује до препознатљивости; у друкчијем процесу, попут Борхеса, дословце преписује аутентичне судске записнике из средњег вијека, али их смјешта у необичне констелације те тако постиже ефект њиховог узглобљавања у нову приповједну структуру, чиме им се мијења значење — они који су у њима приказани као пријеступници показују се жртвама (приповијест *Пси и књиђе*). За Киша знанствени документи постају мјеста на којима ће, модифицирајући их, уписати своју верзију предоченога или интерпретиранога, а ако му постојећа знанствена грађа није dostatна измислит ће неку другу чији ће циљ бити верифицирање његове верзије стварности. У приповијести *Мађијско кружење караџа* цитирани знанствени и псеудознанствени текстови разбијају оквир приповиједања пројцирајући у њега референтни код чија се функција састоји у придавању метафизичког значаја приземној тематици описа коцкарских игара у сибирским логорима, а *Механички лавови*, обрнутим путем, приземљују метафизичку љепоту сакралних грађевина у атеистичку свакодневицу Совјетског Савеза. Испреплитање разноликих дискурса, које се у појединим моментима чини еклектичким, заправо је промишљени умјетнички поступак у којем се приповједни текст на најекономичнији начин сажима, али му се истовремено оставља простор на којем може приопћити максималан број чињеница. Књижевност и знаност, повијест и метафизика сједињени су тако у процесу вјерног приказивања стаљинистичког тоталитаризма.

Документарни филм *Голи животи* тематизира посљедњу празнину у Кишовом стваралаштву — југославенске концентрационе логоре настале поводом разрачунавања са стаљинистичким унутарњим непријатељем након одбијања резолуције Информбироа 1948. У њему ће се он послужити још једним средством говорења о прошлости које у повијесној знаности није уживало особит углед (особито не у „нефилтрираном” стању), наиме усменим свједочанством. Оно је одбијано због наводне непоузданости, немогућности провјеравања или недостатне објективности исказа. Због тога се, ако се хтјело уврстити као равноправна повијесна грађа, морало подвргнути вишеструкој верификацији. Но, као што су то увјерљиво показали многобројни проучаватељи Холокауста, као Shoshana Felman, Dori Laub, Lawrence Langer или Geoffrey Hartman, (Felman/Laub, 1992, Langer, 1991, Hartman, 1995, 1999), свједочанство преживјелих у себи садржи осебујну исказну снагу која се може издићи изнад привидне неконзистентности и проговорити на аутентичан и истинит начин о доживљеноме и проживљеноме. У филму је тај тип свједочења први рабио Claude Lanzmann у своме *Shoah*, а Киш је, добрим дијелом, слиједио ње-

гов траг реконструирајући судбине двију заробљеница злогласних југославенских логора за интернацију. Дјело које је произашло из такве примјене документарног материјала пружио је једно од најувјерљивијих свједочанстава о стаљинистичким методама којима се Комунистичка партија Југославије обрачунала са својим непријатељима (који ни у којем случају нису били искључиво стаљинисти).

Тај филм је на најлогичнији начин ставио тачку на једно дјело које је исписивано тридесетак година стваралачког живота и чији се главни циљ искристализирао као говор о тоталитаризмима двадесетого стољећа. Начин на који се тај говор учинио презентним бит ће и средишња тема странице које слиједи.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Austin, 1962, *How to do Things with Words*, Oxford i New York.
- Caruth, 1996, Cathy, 1996, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore.
- Erikson, Erik H., 1973, *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*. Prijev. Kate Hügel. Frankfurt/M.
- Felman, Shoshana / Laub, Dori, 1992, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York i London.
- Foucault, Michel 2003, *Schriften zur Literatur*. Prijev. Michael Bischoff et al. Frankfurt/M.
- Hartman, Geoffrey 1995, „On Traumatic Knowledge and Literary Studies”, u: *New Literary History*, 26, 537—563.
- Hartman, Geoffrey 1999, *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*, Berlin.
- Hutcheon, Linda 1989, *Politics of Postmodernism*, London i New York.
- Киш, Данило 1978, *Час анаџомје*, Београд.
- Kiš, Danilo 1997, *Gorki talog iskustva*, Split.
- LaCapra, Dominick 1998, *History and Memory After Auschwitz*, Ithaca i London.
- LaCapra, Dominick 2001, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore i London.
- LaCapra, Dominick 2004, *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca i London.
- Lachmann, Renate 2002, *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt/M.
- Langer, Lawrence L. 1991, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New Haven i London.
- Roth, Michael S. 1995, *The Ironist's Cage. Memory, Trauma and Construction of History*, New York.
- Suleri, Sara 1992, *The Rhetoric of English India*, Chicago i London.
- Шукало, Младен 1999, *Љубичасџи ореол Данила Киша*, Приштина, Београд и Бањалука.
- White, Hayden 1973, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore i London.
- White, Hayden 1999, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimor i London.

СИНТАКСИЧКЕ ОДЛИКЕ СТАРОСРПСКЕ
ПОСЛОВНОПРАВНЕ ПИСМЕНОСТИ
(теоријско-методолошки приступ)

Слободан Павловић

1. Предмет истраживања насловљеног као *Синтаксичке одлике старосрпске пословноправне писмености*¹ мора се нужно двојако посматрати. По свом корпусу то је рад из историје српског језика, а по приступу том корпусу из синтаксе, и то синтаксе која је дефинисана, с једне стране, синтаксичким капацитетом једног средњовековног функционалног стила каква је старосрпска пословноправна писменост и, с друге стране, настојањем да се теоријско-методолошки приступ синтаксичких истраживања једног историјског корпуса колико-толико приближи савременој синтаксичкој теорији и методологији уз нужно уважавање специфичности историјске синтаксе. Чинило се просто корисним презентовати синтаксичко-семантичке системе језика старосрпске пословноправне писмености тако да они буду сравњиви с подацима којима располаже синтакса савременог српског језика, а све то у циљу доприноса сагледавању дијахроне перспективе одговарајућих синтаксичко-семантичких система и њихових елементарних јединица, што је и смисао дијахроних синтаксичких, па и лингвистичких истраживања уопште.

Сагледавање дијахроне перспективе функционисања синтаксичко-семантичких система српског језика подразумева праћење функционисања тих система у низу паралелних синхронија повезаних у хронолошку вертикалу која се историјски може пратити од краја XII века па до наших дана. Средњовековни сегмент те вертикале подвoдљив је под термин старосрпски језик, чија је доња хронолошка граница одређена временом настанка првих сачуваних писаних потврда, док је горња хронолошка граница варијабилан појам који би се у начелу могао доводити у везу (а) са заокруживањем одређених унутарсистемских језичких померања, односно стабилизацијом физиономије савремених српских дијалеката, и (б) са одговарајућим изванјезичким тенденцијама, које су финализоване формирањем нације и стабилизацијом националног језика као

¹ Овим се извештајем дају основни подаци о синтаксичком истраживању старосрпског језика које је финализовано монографском студијом одбрањеном као докторска дисертација на Филозофском факултету у Новом Саду 2005. године.

експлицитно нормираног језичког идиома. Старосрпска пословноправна писменост изабрана је као корпус овог истраживања зато што је писана употреба старосрпског језика у првим вековима његовог постојања — будући диктирана културним обрасцем тзв. хомогене диглосије — била практично ограничена управо на овај функционални стил, док су остале сфере писмености биле мање-више резервисане за српскословенски језички идиом.

2. Истраживачки корпус чини 680 ћириличких аката пословноправне писмености која је негована по средњевековним српским канцеларијама Србије, Босне, Дубровника и Свете горе од краја XII до друге половине XV века, или прецизније до 1459. године, односно до пада Смедерева под Турке, када је средњевековна српска држава престала да постоји. У складу са филолошком методологијом истраживање је у више од 95% случајева спроведено на фотографским снимцима одговарајућих споменика. Од овог принципа одступило се само у ретким случајевима када снимка није било, а када споменик због времена или места настанка није могао бити изостављен, што је и наглашено у регистру. Тада се прибегавало постојећем издању, а уколико их има више, бирано је — разуме се — оно које се у науци сматра најпоузданијим.

Око 640 аката чини тзв. основни корпус из којег је синтаксичка грађа комплексно ексцерпирана и по потреби статистички обрађивана. Четрдесетак, махом дубровачких, аката укључено је у контролни корпус који је формиран накнадно ради илустровања ретких синтаксичко-семантичких појава. При формирању основног корпуса полазило се од (а) хронолошког, (б) територијалног и (в) жанровског критеријума који би требало да обезбеде равномерну заступљеност списка различите садржине, из различитог периода и са различитог терена. С обзиром на фрагментарност сачуваних извора ови су критеријуми, међутим, могли бити примењени тек на акта настала од краја XIV века до 1459. године, док су споменици из претходног периода укључивани у корпус махом независно од жанра, времена или места настанка.

Предуслов ваљаног синтаксичког истраживања овакве језичке грађе је, дакле, формирање адекватног корпуса који мора бити, с једне стране, довољно широк да би тражене синтаксичко-семантичке категорије дошле до изражаја и, с друге стране, дипломатички колико-толико поуздан да се при доношењу одговарајућих закључака не би начиниле хронолошке грешке. Наиме, за синтаксичко истраживање није од кључног значаја да ли је један споменик фалсификат или не, него кад је он фалсификован, ако је фалсификован. Уколико се ради о фалсификату или, рецимо, препису који је од оригинала хронолошки удаљен цео век или више, то се мора узимати у обзир при доношењу суда о старини синтаксичке чињенице регистроване у таквом споменику. Исто тако, ако је препис неког споменика из канцеларије Немањића или, рецимо, Котроманића начињен у Дубровнику — макар и у време настанка оригинала — синтаксичка анализа мора полазити од претпоставке да затечени синтаксички факат не мора бити карактеристичан за канцеларију у којој је настао оригинал, будући да је могао бити унет свесном или несвесном

интервенцијом преписивача. Управо је стога као претходница овог истраживања сачињен регистар извора у којем се, на основу расположиве литературе, дају подаци (а) о архивском идентитету акта, (б) о најприступачнијем издању, (в) о аутентичности акта, те (г) о дипломатичкој или филолошкој студији у којој се акт помиње.

3. Будући да је овај рад схваћен само као сегмент широког сагледавања дијахроне перспективе функционисања синтаксичко-семантичких система који су у ужем или ширем обиму добили своју теоријску разраду на стандарднојезичком корпусу, истраживање је ограничено (а) семантички на категорије *сјацијалности*, *темпоралности*, (*адвербијалне*) *квалификативности*, *каузалности*, *интенционалности*, *кондиционалности*, *концесивности*, *посесивности*, (*админалне*) *спецификативности*, те *комплементизације*,² и (б) синтаксички на *падежне конструкције* и *субординиране клаузе* као формалне индикаторе конкретних значења.

Приступ језичком корпусу мање-више је семантички усмерен и то у оном обиму колико дато значење добија формалну верификацију било у смислу постојања семантички маркиране синтаксичке форме било у смислу тенденције да одређена форма (мада семантички немаркирана) фреквенцијски даје приоритет конкретном значењу, обезбеђујући му синтаксичку тежину. Синтаксичке јединице (падежне конструкције и субординиране клаузе) посматрају се, дакле, као системски организовани елементи који се унутар поменутих синтаксичко-семантичких поља групишу у одговарајућа суб-поља као скупове, надмећући се за одговарајуће значење или значењску нијансу као гарант опстанка. У различитим семантичким пољима приоритет се даје мање-више различитим семантичким нијансама, па се тако у оквиру спацијалности издвајају *индирективност*, *аблазивност*, *перлазивност* и *адлазивност*; у оквиру темпоралности *симултаност*, *постериорност*, *антиериорност*, *лонгитудиналност*, *терминативност*, *ингресивност* и *фреквензивност*; у оквиру квалификативности *инструменталитивност*, *медијативност*, *комитативност*, *кријериј*, те *компаративност*; у оквиру каузалности *ефектор*, *стимулатор* и *иницијализатор*; у оквиру кондиционалности *евентуалнореални* и *иреални услов*; у оквиру посесивности *партицип*, *проријетив*, *реципроцитив*, *резултив*, *целевитив*, *провенијентив*; у оквиру спецификативности *физиономијска* и *функционална спецификативност*; а у оквиру комплементизације *асертивност*, *волунтивност* и *дубитивност*. Неки семантички параметри као што је опозиција *инклузивност* ~ *ексклузивност* или *индирективност* ~ *директивност* долазе до изражаја у више семантичких поља.

4. Од традиционалног синтаксичког приступа — груписања значења око синтаксичке форме — одступило се из неколико разлога: (а) пошто

² Опредељење за семантичке категорије разрађене на савременом језичком корпусу руковођено је идејом да прво ваља проучити „оно што је најбоље доступно опсервацији, овде — живи језик, што омогућује активирање језичког осећања и језичке интуиције, рад са информаторима, експеримент итд., да би затим тако утврђено стање могло добити своје историјско осветљење” (Предраг Пипер, *Заменички прилози у српскохрватском, руском и пољском језику. Семантичка студија*, Институт за српскохрватски језик, Београд 1988, 7).

је историјски језички корпус само један од мноштва корпуса, не постоје ваљани разлози да се теоријске основе синтаксичких истраживања разрађене на тзв. стандарднојезичком корпусу не пренесу и провере у истраживањима старијих стадијума језичког развоја; (б) будући да одређена синтаксичка форма може мењати и модификовати своју семантичку физиономију, у синтаксичким истраживањима је корисно поћи од инваријантних семантичких категорија које постају основ синтаксичких сравњивања различитих нивоа језичке дијахроније, и напokon различитих језичких идиома; (в) изгледа да је форма, без обзира на то колико се чинила „опипљивом”, управо разлог различитог избора истраживаног проблема, па су отуда описи синтаксе у монографским студијама посвећеним старим споменицима или појединим говорима међу собом само ограничено упоредиви. И. Грицкат још 1972,³ уосталом, јасно подвлачи да се „поред историје супстанце и структуре може правити и семазиолошка историја језика: историја о томе којим су се средствима (речима, афиксима, синтаксичким склоповима) изражавала одређена значења у одређеним епохама”.

Стиче се утисак да је давање приоритета историји форме или семазиолошкој историји на синтаксичком нивоу напросто одређено ставом према синтакси као лингвистичкој дисциплини, односно перспективом посматрања синтаксе као језичког нивоа. Ако се синтакса посматра из морфолошке перспективе као језички ниво на којем одговарајуће форме стичу значења, у фокусу пажње наћи ће се — разуме се — одговарајуће морфолошке категорије као што су падеж, глаголски облик, предлог, везник и сл. Ако се пак синтакса посматра из семантичке перспективе као језички ниво на којем одговарајући значењски системи добијају своју конкретизацију, у фокусу пажње наћи ће се управо семантички системи чија је разумна мера одговарајућа формална верификација. Не улазећи у вредносну хијерархизацију морфолошки, односно семантички усмерене синтаксе, наглашавам да је српска синтакса последњих педесетак година — чини се управо преко новосадске лингвистичке школе — бивала све више семантички обојена, што је морало наћи одјека и у историјски усмереним синтаксичким истраживањима.

Оваква истраживања формирала су и одговарајућу терминологију која се још увек изграђује и стабилизује пратећи резултате тих истраживања. Нова терминологија изазива, чини се, највише критика међу поборницима морфолошки оријентисане синтаксе, али ваља имати у виду да синтакса, па и историјска синтакса уколико претендује на статус лингвистичке дисциплине, мора имати изграђену терминологију као што је имају и фонологија, морфологија, лексикологија итд. Није спорно да је основни ниво идентификације неког појма његово именовање, те отуда и потреба семантички усмерених синтаксичких истраживања да поједина значења прецизно именују, некада срећније, некада мање срећно. У овом раду коришћена су терминолошка решења која нуде савремена

³ Ирена Грицкат, *Актуелни језички и текстолошки проблеми у старим српским ћирилским споменицима*, Народна библиотека СР Србије, Београд 1972, 18.

синтаксичка истраживања код нас, али и у словенском лингвистичком свету. Само у нужди прибегавано је новим терминима, који су увек образлагани.

5. При утврђивању места конкретне синтаксичке јединице као но-сиоца инваријантног значења у оквиру одговарајућег значењског система, односно подсистема, неретко се прибегавало поређењу са статусом еквивалентне синтаксичке јединице у генетски сродном старословенском, староруском и старочешком језику. Циљ оваквих поређења није била реконструкција прасловенског стања него евентуално провера словенског идентитета конкретне синтаксичке појаве, независно од тога да ли је она наслеђена из прасловенског као формиран факат или се развила у појединачним словенским језицима на бази одговарајућег словенског потенцијала. У мери у којој је то дозвољавала расположива литература, семантички еквиваленти су тражени и у ареално блиским несловенским језицима у случајевима када дати синтаксички факат није потврђен у словенском језичком свету, односно онда када он фреквенцијски изразито одудара од стања својственог осталим словенским језицима. Резултати оваквих поређења давани су у виду напомена као факултативни део текста који доприноси сагледавању генезе одговарајућих синтаксичко-семантичких система.

Осим компаративног метода у истраживању је примењиван и структурално дефинисан дескриптивни метод, те метод интерне реконструкције.

Структурално-аналитички дескриптивни метод стоји у основи теоријског приступа који би се условно могао одредити као структурално-семантички, будући да се синтаксичке јединице (падежне конструкције и субординиране клаузе) посматрају — као што је речено — као системски организовани елементи организовани у синтаксичко-семантичка поља као скупове.

Методом интерне реконструкције, чија је примена практично условљена системским приступом језичким фактима, у ретким случајевима попуњавана су празна места унутар структурално схваћених семантичких поља, која су настајала недостатношћу нужно лимитираног историјског језичког корпуса. Ова метода је у истраживању мање-више свођена на интерну компарацију, што подразумева смештање синтаксичке форме — као индикатора семантичке инваријанте — у контекст семантичког поља, где се она функционално и фреквенцијски савија са осталим синтаксичким формама истог или сличног значења. При сагледавању системског семантичког статуса синтаксичких јединица неретко се, стога, прибегавало статистичкој обради података на основу којих је одређивана фреквенција дате јединице у сфери конкретног значења, те њена развојна тенденција.

(БРАНКО) И ЗМАЈ ФУТУРИСТИ

Словенски песници на страницама Маринетијевог часописа „Poesia”
(Милано, 1905—1909)

Желько Бурић

Да ли је футуризам почео 1909. као што се обично тврди или је почео, у ствари, године 1905, када је у Милану Маринети покренуо издажење часописа „Poesia” у којем је, коначно, 1909, објављен и Манифест футуризма, одмах након првог појављивања у париским новинама „Фигаро”?

Било како било, ни један италијански књижевни часопис са почетка XX века није толику пажњу посветио преводима поезије као што је то случај са часописом „Poesia” (1905—1909); а, што је још важније, није то реализовао на тако модеран начин. Опште карактеристике преводачке димензије часописа могле би тако бити, осим упадљиво високог квантитета, броја преведених песничких текстова, једна енергична одлучност редакције, односно самог Маринетија, да тај аспект часописа посебно негује: тај циљани приступ преводима, њихово функционализовање у тачно одеређеном правцу, је део опште модерне концепције и изгледа часописа „Poesia”; ту је, затим, посебна брига о широкој географској заступљености преведених текстова, па тако имамо, осим многобројних превода са француског и енглеског језика, и преводе са шпанског, португалског, немачког, словеначког, румунског, грчког, српскохрватског, јапанског, албанског, руског, пољског језика, језика Дакота Индијанаца, малезијског; велика већина страних текстова објављена је на италијанском језику, али су неки објављени и на француском; посебну димензију преводне активности часописа чине текстови италијанских песника на другим језицима, Маринетија на француском, Пасколија на немачком језику..

Ангажовани карактер Маринетијевог часописа, усмереног одлучно ка модерном песничком изразу, утицао је, ако не увек, а оно бар у већини случајева, и на избор песника и њихових песама за превод. Поред илустративне сврхе коју преводи готово по себи садрже, да представе мање познате или непознате ауторе и литературе, преводи у часопису „Poesia” имају и функцију да укажу управо на песнике који су у својим

изворним срединама имали главну, ако не и пресудну улогу у формирању модерних националних литература (на пример у времену романтизма) или стварању новог песничког израза у периоду модернизма на почетку XX века.

Све то наводи на утисак да преводилачка димензија часописа има један ексклузивни карактер, да бива програмски увучена у атмосферу Маринетијеве футуристичке авангарде, да представља, речено пригодном метафором, важну компоненту погонског горива футуристичке ракете која је управо те 1905. била постављена на лансиру рампу.

Та чињеница, пак, утиче, рефлексно, на књижевноисторијску слику и позицију самих тих писаца чије су песме преведене, додаје, у сваком случају, једну нову нијансу у разумевању и вредновању њиховог књижевног дела. У свему томе нас посебно занима група песника из словенских земаља чији су текстови објављени у часопису.

Превода са словенских језика (словеначког, српскохрватског, руског и пољског) има у осам различитих бројева часописа: реч је о осам аутора са укупно 13 текстова; заступљена су три словеначка песника са укупно четири текста, два хрватска песника са четири текста, један пољски песник са два текста (преведена на француски), један руски песник са једним текстом (преведеним на француски) и један српски песник са једним текстом.

Три словеначка песника заступљена у часопису представници су различитих генерација. Међу њима је Франце Прешерн, највећи словеначки књижевник и отац модерне словеначке књижевности; живео је од 1800. до 1849. године, школовао се у Љубљани, а у Бечу завршио филозофију и права. Остао је познат као писац слободарског духа, борац за политичке слободе, настојао је да словеначку књижевност уздигне на ниво европске романтичарске књижевности; веома је заслужан за књижевно уздизање словеначког народног језика; писао је интимистичку и патриотску поезију и значајан је за развој словеначког песничког језика који је обогатио формама европских, посебно романских књижевности.

У часопису је објављен превод једне његове песме *Zvezdogledam*, на италијанском *Agli astrorologi*: преводилац је Луиђи Крочато (Luigi Crosi-ato), који је незнатно променио распоред и организацију стихова Прешернове песме; оно што упада у очи када је реч о самом преводу је тешкоћа преводиоца да избегне узвишене песничке речи и изразе („*fiammar de'lampi*“, „*dolce desio*“, „*firramento*“) које су у нескладу са младим књижевним језицима (словеначки, српскохрватски), који су се тек у XIX веку развијали усавршавањем и оплемењивањем народног језика.

Остала два словеначка песника исте су генерације и веома су значајни за настајање модерне словеначке књижевности: један је Јосип Мурн Александров, рођен 1879, који је у свом веома кратком животу (умро од туберкулозе 1901) писао интимистичку поезију, тражећи сопствени песнички израз изван признатих канона, следећи песништво руског романтизма и француског симболизма. Преведена је његова песма *Urok*, на италијанском *Incantesimo*, која је у оригиналу написана у слободним стиховима неједнаке дужине, у две строфе од по четири стиха, и

два засебна дистиха, а коју је преводилац, опет Луиђи Крочато, не зна се из којих разлога, претворио у песму од три једнаке строфе са густо римованим једанаестерцима употребљавајући наизменичну и приљубљену риму.

Други је његов пријатељ, песник Отон Жупанчич, који је рођен 1878. и живео до 1949. године; у младости је заједно са Мурном тражио и откривао нове путеве словеначког персничког језика, потом његово књижевно искуство следи проток времена, светске ратове и значајне књижевне тенденције ондашње европске и југословенске књижевности; остао је запамћен и као значајан дечји песник. Објављени су преводи две његове песме у два различита броја часописа: најпре *Vseh živih dan, Il giorno di tutti i vivi*, једна визионарска песма, пуна енергије и жудње за новим, и друга *Meni se hoče, Vorrei*, у којој се песник у смелим сликама идентификује са искомским силама природе.

Два хрватска песника представљена у часопису „Poesia” припадају готово истој генерацији; и један и други живе и стварају у време (крај XIX и почетак XX века) када се, након прве генерације романтичарских писаца који су неговали претежно патриотску поезију, јављају песници који трагају за новим садржајима и новим, модернијим формалним решењима у поезији. Силвије Страхимир Крањчевић (1865—1908), тако, у хрватску поезију уводи нове теме као што су протест обесправљених, антиклерикализам, песимистичко виђење света. Преведена је једна од његових најпознатијих песама *Eli, eli, lama azavtani*, а наслов у преводу је *Eloi, eloi, lamma sabactani*, један низ бунтовних дистиха у којима песник денунцира моралну недостојност Христових следбеника, узалудност Христове жртве итд. Преводилац је Стјепко Илић, који се преводима са српскохрватског често јављао у италијанским часописима између два рата.

Рикард Каталинић-Јеретов (1869—1954) је представљен са четири песме које веома добро осликавају његову рану али значајну песничку фазу у којој је изградио свој карактеристични стил мирне сентименталне поезије са одмереном, уздржаном али и ефектном музикалношћу; таква се, наиме, поезија крије испод упечатљивих, „декадентистичких” наслова: *Spleen, Umor nero!*, *Вече (Sera)* и *Анђеоска смрт (È morto un angelo)*. Песме је превео Ђузепе де Паитони (Giuseppe de Paitoni); треба рећи да је, на жалост, превише слободним интерпретацијама, непажњом па и материјалним грешкама, у приличној мери упропасто песничке квалитете Јеретова које смо споменули.

Српска поезија је, према ономе што читамо на одговарајућој страници часописа, представљена једним текстом, песмом под насловом, на италијанском, *Il dolore (Бол)* уз коју је као аутор наведен Бранко Радичевић,¹ познати српски песник који је живео, кратко, од 1824. до 1853. године, када је умро од туберкулозе. Студирао је у Бечу где се формирао као писац национално-романтичарске оријентације. Његове песме написане свежим народним језиком снажно су одјекнуле у српској књи-

¹ „Branko Radičević, traduzione dal serbo di Guiseppe de Paitoni”, тако читамо испод текста песме.

жевној јавности: њихова осећајна дубина, њихов младалачки полет, њихова милозвучност оставили су великог трага у потоњој српској поезији; радост и снага живљења али и близина неумитне смрти доминирају у његовим најпознатијим стиховима.

Невоље настају, међутим, када се међу Бранковим песмама покуша пронаћи нешто што би одговарало преведеним стиховима. Не постоји. Текст који је преведен, у ствари, текст Јована Јовановића Змаја, из *Ђулића увелака*, број XX.² Тако је, неочекивано, „удвостручено” присуство српске поезије на страницама часописа „Poesia”: по имену, ту је Бранко Радичевић, по тексту, ту је Јован Јовановић Змај (1833—1904), лекар и песник, наследник Бранков, познат по лирској поезији и поезији за децу. Његове песме из збирака *Ђулићи* и *Ђулићи увеоци* инспирисане су љубављу према рано изгубљеној жени и исписане, на начин Петrarке, „in vita” и „in morte” како то сугерише Павле Поповић.

Кад погледамо, пак, текст Змајев и текст превода видимо да преводилац, на жалост, иако је настојао да поштује основне формалне и значењске елементе текста, није успео ни изблиза да за италијанског читаоца спасе драматичност и експресивну згуснутост Змајеве песме достојне, по нашем уверењу, једног Бодлера. У сваком случају, избор баш те песме био је, што се тиче њеног модернистичког набоја, веома добро погођен.

Руски песник Валериј Брјусов свакако је по свом делу најближи књижевној атмосфери у којој излази часопис „Poesia”. Рођен је 1873. године у породици интелектуалаца и већ у младости стекао обимно образовање. Сматра се покретачем руске декадентистичке поезије; писао је песме, романе, теоријске списе о књижевности. Преводио је Верлена, Поа, Вергилија, Вајлда и друге. Пролог који је њему на страницама часописа посвећен веома је занимљив: једна Брјусовљева песма дата је у две варијанте, обе на француском језику; једно је аутопревод самог Брјусова, а друго је превод француског преводиоца Мерсероа. Наизглед ситне текстуалне разлике говоре, ипак, о нервознијем али и приснијем преводу самог аутора у односу на језички коректнији али и хладнији и обичнији текст другог превода.

Пољски аутор којег налазимо на страницама часописа зове се Богуслав Адамович: био је песник и сликар и спада у ред занимљивих пољских аутора из оног времена. И он је, као и Брјусов, стасавао као писац под француским утицајима, неке његове књиге објављене су у Паризу; објављени преводи сведоче, управо, о једној важној особини његове поезије: оријентацији на сатирично и саркастично демонтирање грађанске стварности његовог доба. Забележено је да је песник Adamowicz године 1944. нестао без трага у бурним догађајима Варшавског устанка.

Можемо замислити, на крају овог прегледа присуства словенских песника у часопису „Poesia”, да је некакав идеални италијански читалац часописа, или историчар књижевности, у она времена, могао учинити

² Идентификовано уз велику помоћ колеге Душана Иванића, редовног професора Филолошког факултета у Београду, на чему овом приликом срдечно захваљујемо.

нешто слично овоме што смо ми овде покушали: да на основу имена аутора и њихових преведених текстова начини једно мало путовање кроз новију историју књижевности словенских народа, да одреди њихово место у токовима европске књижевности, да се сретне, такође, са махом трагичним судбинама наведених аутора, да препозна оно што су могла бити и што су била заједничка искуства тих људи и италијанских и других европских песника оног времена. У чињеници да је омогућена једна оваква врста књижевне реконструкције видимо, уосталом, и главни значај преводачког сегмента Маринетијевог футуристичког часописа; због тога смо се и одлучили да словенске песнике преведене у часопису „Poesia” објединимо као целовиту књижевну грађу.

ПРИЛОЗИ

France Prešern

AGLI ASTROLOGHI
(„Poesia”, 1908, IV, 4, 18)

Sotto le chele ai gamberi
almanaccar nel brago
tu possa, o di lunari
gran fattucchiere e mago!
O voi, bugiardi astrologhi,
che, vati e segretari
di stelle e di meteore,
avete la pretesa
di rivelarci gli annui
capricci del buon Sole;
O se del ciel l'offesa
saranno i venti, o grandine
sarà seme dei campi;
e nel fiammar de lampi
dissiperà la vigna;
o andrà la vela a perdersi
nel tempestar del lago.
Sotto le chele ai gamberi,
Almanacchisti, al brago!

Due stelle sol, le uniche
luci dell'amor mio,
provai scrutar. Dicevano
che il viver mio un sorriso
sia di dolce desio;
senza una nube amore,
soffio di paradiso;
ma n'ebbi stizza e lacrime,
vergogna, pentimento,
e fu tregenda in core

d'uragani e di morte...
 Due stelle sol, due stelle
 m'han traviato, e voi,
 interpretar poi quelle
 di tutto il firmamento?!

Via, lunaristi, astrologhi;
 Via, fattucchieri e maghi;
 Sotto le chele ai gamberi
 Almanaccar nei braghi...!

Traduzione dallo sloveno di Luigi Crociato

France Prešern

ZVEZDOGLEDAM

Vsi pojte rakam žvižgat,
 lažnivi pratikarji,
 lažnivi zvezdoglédi,
 vremena vi preroki!
 Vi modrijani! hočte
 v nebeških zvezdah brati:
 al sonce bo dobrotno
 nam dalo srečno leto,
 al bo nebá togota
 vetróv nam šum zbudila,
 razsula v pólje točo,
 vtopila čoln in morji,
 sad umorila trte.
 Lažnivi zvezdoglédi!
 vsi pojte rakam žvižgat!

Dve sami zvezdi gledal,
 oči sem svoje ljube,
 dve svítli zvezdi gledal,
 sem v njih neumni slepec
 vesele bral si dneve,
 in sončno brez oblakov
 sem bral ljubezni srečo.
 Solzé so meni zrasle,
 in kes in srd sta zrasla.
 sramota ino mojga
 mirú je smrt mi zrasla.

Dve sami ste zmotile,
 dve sami zapeljale
 mi zvezdi umno glávo;
 in cel'ga neba hočte
 vi zvezde zmodrovati! —
 Lažnivi praktikarji,

lažnivi zvezdoglédi,
vremena vsi preroki,
le pojte rakam žvižgat.

Josip Murn Aleksandrov

INCANTESIMO
(„Poesia”, 1908, IV, 4, 18)

Zitto è il lago... Sul ciel che si sprofonda
nel suo olezzante bruno, arde la luna;
sotto spumeggia di montagne un'onda,
su cui la nebbia i suoi fantasmi aduna.

Tant'è il silenzio in tutto l'universo,
che si dilegua l'anima per esso;
e dei mondi che scivolan pel terso
senti t'attrito e un favellar sommesso...

Ed io lo intesi... leggendario e pio,
senza voce, divino... quando tacque
della mia fida il core, e mesto giacque
il mio nella sventura e nell'oblio.

Josip Murn Aleksandrov

UROK

Jezero molči. Na tihem, daljnem svodu
ščip samotni bleđi mi gori,
in kipe pod njim pogorja in slemena,
in megla vrh njih svetla leži.

Molk je to v vsem božjem nebesnom prostranstvu,
skoro duša v njem se izgubi,
skoro čuti tek svetov je in vesoljstva,
tajno govorigo vse dehti.

Jaz jo čul sem: divna, bajna je, brezglasna....,
a od takrat v srcu mi težko,

zapustilo me je verno dekle moje,
in nesreča nekšna gre z meno!

Oton Župančič

IL GIORNO DI TUTTI I VIVI
(„Poesia”, 1908, IV, 4, 18)

Di tutti i vivi, io sento,
Il gran giorno dei vivi. Il cor mi è parso
Balzar con matti palpiti;
L'anima in sen ciurlar d'un godimento,
Quasi ebbra fosse a un buon Ferran del Carso.

Udite? Dove incupisce la selva
Scapigliata bufera
Come fra il negro pel urli di belva?
Come sovra lo scudo della nera
Nube di sangue rorida
Spesso spesso fiammeggi una gran spada?
Questa, o fratelli, è del gran dì l'aurora.

Al nono dì, alla vita! Non invada
Sgomento il sano e il forte, in nessun'ora
Per la spada di sangue! Ell'è temprata
Per i sepolcri, dov'è crollo e merte.
Ah, tutto ciò ch'è forte
Vive sicuro della sua durata.

O fratelli, ecco il tempo; il tempo è giunto
Come la va? Su, ditemi!
Solcò il vomere d'oro i vostri campi?

Dall'incubo del sogno, via, scuotetevi!
È lampi il cielo, è lampi il dì dei vivi!
Per chi è in letargo, è inutile,
È per chi vuole e freme che si abbrivi.

Oton Župančič

VSEH ŽIVIH DAN

Jaz čutim danes vseh živih dan.
Moje srce kipi in polje,
moja duša je židane volje,
kot bila bi pila kraški teran.

Ne čujete? — Tam od mračnih lesov
vrši vihar,
poln srditih gromov,
in izza megla zdaj pa zdaj vzplapola
krvavordeč plamen kot meč —
to dneva je novega žar.

O, bratje, na pot, življenju naproti
 Ne bojte se meča krvavega,
 ta meč ni namenjen na zdravega,
 na pravega moža.
 Ta meč divja čez grobove le,
 požiga razpale domove le,
 kar je čilega, to obvelja.

O bratje, bratje — prišel je čas!
 O, bratje, bratje — kako je v vas?
 So li vaše njive zorane?
 Zdaj zvezde ugodne vladajo,
 zdaj semena zlata padajo —
 so li vaše njive zorane?

Otresite zaduhlih se sanj!
 Po bliskovo gre vseh živih dan,
 Kdor ga je zamudil, ves klic zaman,
 Doživi ga le, kdor je pripravljen nanj!

Oton Župančič

VORREI...
 („Poesia”, 1908, IV, 6, 17)

Vorrei...
 una pianura che ogni vista eccede;
 un orizzonte che oltre i mondi appare;
 vorrei montagne che han di nubi 'l piede,
 donde inabissan gli abitati e il mare.

Vorrei notti, scenari di leggende;
 cieli bagnati dalle rosee aurore;
 selve romite su di cui distende
 le grige vesti l'uragan signore.

E all'uragano vorrei dar la truce
 passione, e in fondo al mar ogni mia pena,
 perchè l'anima pura nella luce
 viva del sol in sua coscienza piena.

Oton Župančič

MENI SE HOČE...

Meni se hoče širokih ravnin
 In svobodnega obzorja,
 Meni se hoče mogočnih višin,
 Vladajočih zemljé in morja.

Meni se hoče čarobnih moči
 In neba, ki se koplje v zarji,
 In goščav, kjer hrupa človeškega ni,
 In v vrhovih vale se viharji.

In viharjem bi dal svoje črne strasti
 In v morje bi potopil bolesti,
 Da mi duša očiščena v soncu živi,
 Polna jasne, ponosne zavesti

Silvije Strahimir Kranjčević

ELOI, ELOI, LAMMA, SABACTANI!
 („Poesia”, 1906, II, 1/2, 28)

Sul Golgota morì, e perchè è spirato!
 È caduta la vittima tardi o per tempo!

Sul Golgota morì, il mondo lo sa bene,
 Ma dell'antica vittima, ancor frutti non ha.

E sgorgò il sangue a flutti, un cuore là sostò,
 Un cuore che non mai s'è forte ha palpitato.

E trascorsero secoli, orrendi, lunghi, tetri,
 Il sangue si asciugò, asciutto ancor rosseggia.

Passò la storia avvolta in vergognoso peplo,
 Siam più vicini al cielo — e da lui lunge tanto!

Sul Golgota spezzossi il vecchio legno frale,
 Gli rubarono i chiodi — e tale fu il principio.

In nome dell'umana libertà e fratellanza,
 Menar barbaramente le ridde sanguinose.

E urlavano le turbe di sozze passioni ebbre:
 Noi uccidiamo Dio, tutto in tuo nome — Hosanna!

Regna squallor sul Golgota e il venticel susurra,
 Di là, quasi gemendo: Eloi, eloi lamma sbactani!

E presso il sangue avito e sotto il legno asciutto
 Tanto popolo invoca: Pane, giustizia, pane!

La schiavitù toglieste e coi circhi le jene
 Poi conduceste gli uomini nelle arene cristiane.

Là nelle logge fulgide fra l'oro e le baldorie,
 Cinte le teste grosse di mitre e di corone.

Voi occupaste e insieme con voi le dame bianche,
Sulla scena del mondo i primi posti tutti.

E guardate, nel giuoco di duolo e di miseria,
Dove le genti macere, cadon sotto la croce,

E le tetre prigioni ove soffoca il pianto.
— E se son tali gli uomini: o muojono o si uccidano. —

E le fanciulle nude, davanti al sazio giudice,
— Oh avrebbero pudore, se non avesser fame! —

Oh vergogna, oh miserie!... Le offese e le perfidie,
Le menzogne, i sospiri, le lacrime cocenti...

E in mezzo a tal pantano, ove brulican vermi,
Una gran croce s'erge: il Cristo là vi pende,

E guarda come agli uomini passino tristi i giorni
E geme amaramente: Eloi, eloi lamma sabactani.

Grandeggiano le cupole, del Pantheon i marmi,
Brillano le pantofole del papa, brilla l'organo.

Sollevansi gli incensi, s'ergon superbi altari,
Ardon gemme fulgide su' diademi e tiare,

Oh, tutto è vano: il Golgota è squallido e deserto,
E un venticel susurra di là quasi gemendo: Eloi, eloi lamma
sabactani!

Silvije Strahimir Kranjčević

ELI! ELI! LAMA AZAVTANI?

Na Golgoti je umro — a za kog je izda'no?
Je l' pala žrtva ova il kasno illi rano?

Na Golgoti je umro i svijet za to znade,
Al od te žrtve davne još ploda ne imade.

A krv je tekla mnoga i srce tu je stalo,
Što nikad više nije onako zakucalo...

I vjekovi su prošli daleki, strašni, crni,
Osušila se krvca i suha još se skvrni.

Prošetala se povjest u sramotničkoj halji,
I što smo nebu bliži, sve od neba smo — dalji!

Na Golgoti je staro prelomilo se drvo,
Pokradoše mu čavle — i to je bilo prvo!

U ime čovječanstva i bratstva i slobode
Počeše krvno kolo da bezbožnički vode...

I derala se družba od gadne strasti pjana;
Mi ubijamo, Bože, sve zbog Tebe — Hosana!

Na Golgoti je mrtvo i vjetrić tamo tajni
Tek cvili: Eli, Eli, lama azavtani?

A pokraj krvi davne i ispod drva suha
Sve milijuni vape: O pravice, o kruha!

Da ukidoste ropstvo, i cirkus i hijenu,
Pa odvedoste ljudstvo u kršćansku arenu!

I tu u sjajnim ložam, u zlatu i u slavi,
Pod vijencem i pod mitrom na debeloj si glavi,

Zapremili ste i vi i vaše gospe bijele
Na pozornici svijeta sve najprve fotelje!

I gledajte u igru od bijede i od jada,
Gdje čovječanstvo mučno ko On pod drvom pada!

I tamnice o crne, gdje mnogi plač se gubi,
Kad takovi su ljudi: il umri ili ubi!

I djevojčice gole, a ispred sita suca,
Ah, imale bi obraz, da nemaju želuca!

I sramotu i bijedu i uvrede i varke
I uzdahe i laži i mnoge suze žarke.

A usred bare ove, gdje trovna gamad pliže,
Uzvisilo se drvo i Hrist se na njem diže.

I gleda, gdje su ljudstvu sve gori crni dani,
I plače: Eli, Eli, lama azavtani!

Badava gordo kube i mramor Panteona,
I papuče od zlata i orgulje i zvona!

Badava tamjan mnogi i ponosni oltari,
Badava alem gori na kruni i tijari!

Ah, Golgota je pusta, i vjetrić samo tajni
Tek cvili:” Eli! Eli! Lama azavtani?!

Rikard Katalinić-Jeretov

SPLEEN
(„Poesia”, 1908, IV, 5, 20)

Densa la nebbia è caduta, piovigginando. Ogni casa,
di sotto al cielo di piombo, sorge fantasma immane;
passano gli uomini muti: molti che sete hanno e fame,
in quelle tenebre fitte, vanno cercando un pane.

Cade più densa la nebbia, cade la pioggia più lieve
sembran sepolcri le case, larve di cupo dolore
gli uomini. Vedo la morte, che incede rigida e lenta,
l'ultimo rantolo sento dell'infelice che muore.

Alta e solenne ella passa, sparuta in volto, per via,
scava la fossa a chi soffre, stanco del vivere umano;
spettro beffardo, ella chiude gli occhi a chi l'ultimo sogna
sogno dorato e bugiardo, con la sua gelida mano.

Rikard Katalinić Jeretov

SPLEEN

Sitna kiša sipi i sumorna magla je pala
Ko aveti kuće se dižu mrkoga izpod neba,
Ljudi, gle, prolaze niemi, mnogi su žedni i gladni.
Idu tom očajnom tamom, da traže koricu hljeba.

Magla pada sve gušća i kiša sve sitnije sipi,
Kuće se čine ko groblja, ljudi ko pretužne sjene;
Ja čujem sirote jecaj poslednji, bolni i vajni,
Ja čujem sramotni hihot, slušam joj korake liene...

Ona to prolazi gradom ogromna, stravna i suha,
Ide te izkapa jamo umornom ljudstvu tom jadnom,
Da mu, kad najljepše sanja, ili se najbolje čuti.
Zatvori snatrive oči kosturnom desnicom hladnom.

Rikard Katalinić Jeretov

SERA
(„Poesia”, 1908, IV, 5, 20)

Il sole è già al tramonto e l'ombre fosche
sorgono, come spettri, dalle tombe;
una mestizia arcana sulla terra,
sul mare incombe.

Per lo spavento dei fantasmi, ai nidi,
fuggon gli augelli, in core trepidanti;
apron le stelle, ad una ad una, in cielo,
gli occhi smaglianti.

E inviano al mondo dolci sogni e meste
romanze, piene di malinconia;
una campana in lontananza suona
l'ave Maria!

Scende la sera, nella veste bruna,
con l'ala stanca, muta, dolorosa;
l'ultima spegne, con la mano scialba,
nube di rosa.

Rikard Katalinić Jeretov

VEČER

Zapalo je sunce i suton se diže
Kao grobna sjena iz mrtvoga grada —
I nad zemljom tiha, tajanstvena tuga
Kao mora pada.

I sve strepe ptice bježeći u gnezda
Pred prikazom mraka i otajstvom noći,
A na nebu milo otvaraju zvijezde
Svoje sjajne oči.

Šalju sa visine u sviet čarne sanke
I ptičice sjetne, a večernje zvono
Svu tu malu četvu sanjarskijeh bića
Zemljom prati bono.

A umilna večer u tamnom odielu
Bliedom rukom gasi zadnji oblak rujni,
I silazi s visa sustaloga krila
I očiju nujni'...

Rikard Katalinić Jeretov

UMOR NERO!

(„Poesia”, 1908, IV, 5, 20)

Fiume, ove corri? Arrestati un momento.
forse l'amore, la speranza pia,
la fe' ti spinge verso il mar d'argento,
dove ogni pena, ogni dolor s'oblia?

Con occhio triste io seguo la tua via;
 in me l'amore giù da lungo è spento,
 la fede affievolita e l'alma mia
 non spera più; sono una foglia al vento.

Nel corso tuo, fatal vertiginoso,
 soffermati un istante; il mio dolore
 troverà, nel tuo sen, pace e riposo.

Eccomi: tu mi cullerai sull'onda
 e il mare azzurro a te darà amore
 e morte a me, nella tomba profonda.

Rikard Katalinić Jeretov

UMOR NERO

Ti hrliš, rieko... Kud si zabržala?
 Da l' tjera tebe ljubav, vjera, nada?
 Da l' znadeš uteć ti sigurno sada
 U sinjem moru od tih svetskih zala?

Gle, ja te gledam okom punim jada,
 U meni ljubav odavno je pala,
 A čvrsta vjera davno smalksala
 I duša moja više se ne nada.

Popostaj malo usred svoga tieka,
 Počekaj trenut, ja ću dalje s tobom,
 U krila tvojem da si nađem lieka.

Ti ponest ćeš me brzajući sobom,
 U sinje more, gdje ta ljubav čeka,
 A mene samrt sa dubokim grobom.

Rikard Katalinić Jeretov

È MORTO UN ANGELO („Poesia”, 1908, IV, 5, 20)

Nella stanza, tristemente,
 ardon ceri. Fuori
 splende il sole; sul feretro,
 tutt'intorno, fiori.

E il bambino dolcemente
 è tra i fior spirato;
 già, per questa terra, un angelo
 non potea essere nato!

Batte il sol, col raggio ardente,
 sul suo viso bello;
 scendono gli angeli dal cielo
 per il lor fratello.

Rikard Katalinić Jeretov

ANGJEOSKA SMRT

Vani sunce, a u sobi
 Dršću tužno svieće,
 Oko odra samrtnoga
 Prosulo se cvieće.

Medju cviećem čedo malo
 Smirilo se tijo,
 Ta za ovu griešnu zemlju
 Angj'o nije bio.

Po njem sjajno sunce trepće
 Sa nebeske staze — —
 To po tracim po svog brata
 Kerubini slaze.

Jovan Jovanović Zmaj
 (pod imenom Branka Radičevića)

IL DOLORE

(„Poesia”, 1908, IV, 9, 18)

Lieve è il duol che all'improvviso,
 in un attimo ti afferra,
 che t'inebria, ti conquide
 e, con impeto, ti atterra!

Corre, avventasi; ti piega,
 vola, slanciasi: ti ha vinto;
 in quel bacio, in quell'abbraccio,
 sei finito, sei estinto!

Tal dolor è dolce ai cuori,
 li addormenta nella morte,
 tal dolore non è dolore!
 Più crudele e ben più forte

è il dolore che t'innalza
 e nel grembo suo t'invita,
 poi ti culla, il cuor ti piaga
 e ti fascia la ferita,

che ti brama, ti circonda
d'ogni cura, con affetto;
e ti morde, come il serpe
che s'annida nel tuo petto.

Ti addormenta e ti sussurra:
— dormi, dormi sul mio cuore,
nel mio grembo ti riposa,
dormi, veglia il tuo dolore! —

Ti saluta per il primo,
quando spunta in ciel l'aurora,
e ti grida come il falco:
— Oh, buon dì, siamo vivi ancora!

Da un autunno a un'altro autunno
ogni giorno più si espande;
da un aprile a un'altro aprile,
d'ora in ora è ognor più grande.

T'incoraggia se avvilito,
ti solleva se piegato,
ed attende, paziente,
che tu ancor riprenda fiato!

Quando senti un gelo al cuore
ed è esausto il rio nel pianto,
col suo soffio ti riscalda
e t'invita al dolce canto.

Credi allor che svanito
sia il dolore, ma è per poco;
dell'oblio che ti ha donato,
ecco, già si prende gioco.

D'esser pazzo alfin tu spera;
ma esso l'ombre del cervello
fuga, ride e ti conforta:
Così andrem fino all'avello!

Јован Јовановић Змај

БУЛИЋИ УВЕОЦИ ХХ

Шта је туга која дође
Наједаред махом целим!
Опије те, занесе те,
Обори те падом смелим!

Залети се, да те сломи,
Захука се, да те скрши,
Загрли те, па те стоми,
Пољуби те — па те сврши!

Така туга срце вида,
У вечити мир га смешта,
Така туга није туга,
Није силна, није вешта.

То је шуџа што те дигне
Пак те у свом крилу њија,
Сваки дан ти срце рани,
А рану ти још превија!

Што те љуби, што те пази,
Око тебе брижно лети,
Отрује те, боже свети,
Ал' ти не да још умрети!

А кад заспиш, она шапће:
„Спавај, спавај, жртво моја,
Одмори се на мом крилу,
Чува тебе туга твоја!”

А кад сване зора бела,
Кликће као соко сиви,
Она ти се прва јави:
„Добро јутро, још смо живи!”

Од јесени до јесени,
Од пролећа до пролећа,
Од дан на дан бива јача,
Од час до час бива већа.

Што те крепи ако клонеш,
Што те дигне ако паднеш,
Што ти не да да потонеш,
Што те чека да одахнеш.

Кад ти срце ледом следи,
Задахне те, да се згреваш,
Кад ти сузе све исцеди,
Нагони те да јој певаш.

Учини се ка да спава,
Ко да више није туга,
Па ти кане заборавља,
А после се томе руга.

Кад помислиш: сишо с ума,
Разбере те у зло доба,
Па се смеши па те теши:
„Вако ћемо све до гроба!”

Valerij Brjusov

LA VOIX DE LA VILLE
(„Poesia”, 1909, V, 7/8/9, 44)

Traduction textuelle du russe par l’auteur

Quand, fatigué, dans la nuit, je passe une rue so-
Litaire, et les murs sont somnolents, et les lanternes ne
Disent rien, en délire,

Et les spectres n’apparaissent pas, — j’entends par-
Fois, dans le froid silence, la voix de la Ville, comme
Un appel irrésistible.

La Ville me dit: „Toi, tu te dépêches ici, en vain
Souci. Un autre, sur le lit de volupté, est arqué ridi-
Culement. Un troisième se courbe au dessus d’une table
Dans un repaire de jeu.

„Mais c’est moi seule qui suis vivante. Incom-
préhensible, pour vous, je contemple, en reine, le silence
de la nuit étoilée. Imagines-tu, que ce soit vous, qui
m’avez construite?

„Non! les hommes ne sont que des atomes dans
mon sang, et les maisons, que je tends dans le lointain
des champs, ne sont que des cellules de ma chair.

„Ainsi que la forêt présente en été ses ramures
aux oiseaux, je vous prête mes richesses. Mais auparavant
c’étaient vos ancêtres qui les possédaient.

„Nous ne sommes point égaux à l’échelle des
êtres, — moi et vous. A vous, de vivre quelques années;
à moi plusieurs siècles. Et la famille des villes augmente
toujours, en bourdonnant.

„Et quand ma tâche mondiale sera accomplie, ce
n’est pas à vous, ô enfants, que je vais léguer mes
cendres grandioses; tout ce que contiennent fidèlement
ces édifices.

„J’ai des soeurs dans d’autres contrées de la terre,
elles viendront retirer mes biens d’une fosse sépulcrale

et les garderont dans leurs murs nouveaux,
 „Et se moqueront des hommes du rire des forts!”

Traduction libre par A. Mercereau

Lorsque, harassé, je traverse à la nuit une rue solitaire, les murs sont endormis et les lanternes en délire se taisent,

Et les spectres, affectueux ne m'apparaissent pas.
 Dans le glacial silence, j'entends parfois la voix de la Ville, comme un appel irrésistible:

„Toi, tu te hâtes ici vers quelque embarras. Un autre, sur la couche de la volupté est ridiculement arqué Dans un repaire, un troisième se contracte sur une table De jeu.

„Mai c'est moi seule qui suis vivante, incompréhensible pour vous, je contemple en reine le silence de la nuit étoilée. Crois-tu que ce soit vous qui m'avez érigée!

„Non! Les hommes ne sont que les atomes de mon sang, et les maisons que j'étends vers la profondeur des champs, ne sont que les cellules de ma chair.

„Ainsi que la forêt au printemps fait don de ses ramures aux oiseaux, je vous prête mes richesses! Mais avant vous c'étaient vos ancêtres qui les possédaient.

„Nous ne sommes point égaux à l'échelle des existences. A vous de vivre des années, à moi de vivre une suite de siècles.

„Et quand ma tâche mondiale sera accomplie, ce n'est pas à vous, ô enfants! que je léguerai splendide mes cendres: tout ce que conservent jalousement ces édifices:

„J'ai des soeurs dans des contrées étrangères; elles viendront retirer mes richesses d'une fosse sépulcrale et les garderont dans leurs murs nouveaux,
 „et, du rire des forts, elles se moqueront des hommes!”

Валерий Брюсов

ГОЛОС ГОРОДА

Терцины

Когда я ночью, утомлен, иду
Пустынной улицей, и стены сонны,
И фонари не говорят б бреда,

И призраки ко мне не благосклонны, —
В тиши холодной слышится порой
Мне голос города, зов непреклонный:

„Ты, озабочен, здесь спешишь. Другой —
На ложе ласк, в смешном порыве, выгнут.
В притоне третий, скрочен за игрой.

Но жив — лишь я и, вами не постигнут,
Смотрю, как царь, в безмолвие ночей.
Ты думаешь, что вами я воздвигнут?

Нет! Люди — атомы в крови моей;
И, тела моего живые клетки,
Дома — тяну я в глубину полей.

Как птицам лес дарит весною ветки,
Свое богатство отдаю вам я,
Но раньше им владели ваши предки.

Не равны мы на скале бытия:
Вам жить — года, а мне — ряды столетий!
Шумя, теснится городов семья.

Когда ж и я свершу свой подвиг, дети,
Не вам я завещаю пышный прах,
Все, што хранят ревниво зданья эти.

Есть братья у меня в иных краях:
Мои богатства, как из недр могильных,
Пусть вырвут, и замакнут в своих стенах,

И над людьми смеются смехом сильных!”

Boguslaw Adamowicz

LE MASQUE
POEME POLONAIS
(„Poesia”, 1905, I, 9, 16 e 10/11, 9)

Toutes ces conquêtes de nos moissonneurs d'aujourd'hui,
Toute cette vigilance empressée des commerçants
Qui n'enrichit le pays qu'en rapportant à eux-mêmes de gros bénéfices,
Toute cette foi dans la Science, et ce nouveau courant qui nous entraîne
vers elle,

Tout ce travail, tout ce travail, et encore ce travail
Que dans chaque rue, à chaque carrefour, dans chaque foyer,
On proclame comme devant régénérer la jeunesse,
Ces salubres mots d'ordre, d'éclairer le peuple,
Tous ces sous qui commencent à tinter dans les tronc,
Et même notre orientation vers l'Art, cette émanation du miracle,
Qui est le levain de notre propre pain,
Et duquel l'Esprit se lève, étincelant comme un soleil,.....

Tout cet ensemble qui représente pour nous l'Action,
La Lutte, qui en est le commencement, le milieu et... le terme.
Tout cet argent qu'au nom du pays, malgré nos entraves
Nous versons des deux mains dans les tronc....
Tout cela,.... ce n'est que de la vertu!...

Et tout cela ne renferme *rien*
De la Nation, *rien* de ce qui caractérise ses luttes passées,
Rien de sa Foi dans l'avenir. Ce n'est qu'une enveloppe dissimulant un
cadavre,
Ce n'est qu'un masque misérable, derrière lequel une multitude se ment
à elle-même,
Et dont elle se sert pour simuler une nation d'aspect intelligent.
Car elles mentent, oui, elles mentent ces meutes serviles,
Non, ce n'est pas un appel à l'Oeuvre que le cri de „Sauve qui peut”.
De ces millions d'hommes désertant le champ de bataille de l'histoire!...
C'est un tel entraînement vers l'Ignominie,
Que les échos en retentiront dans l'immensité des siècles!....
Ce n'est pas une pensée de Combat que cette panique désordonnée,
Que cette déroute plus effroyable que la famine,
Fuite de toutes les générations de la Nation,
Fuite échevelée à brides abattues, fuite affolée,
Panique à laquelle l'esprit se refuse de croire,
Et telle que le passé n'en offre pas d'exemple.
Et cela après quelques coups de fusil!... Et il y a déjà quarante ans
Que cela dure. Les voyez-vous, foulant aux pieds, les étendards conquis?
Les voyez-vous, arrachant les armes des mains... renversant les chariots?...
C'est la Pensée qui mord la poussière! C'est l'enthousiasme qui court se
réfugier dans les
jambes!
C'est une crainte du sang digne de femmes.... C'est la rage de la peur!...
Cet horrible gémissement, qui fait claquer des dents,

Cette pâleur lâche, mortelle, de squelette,
 Cet effroi qui ne convient pas à des hommes, mais.... à du bétail,
 Voilà ce qu'il y a sur la face, — sur notre face d'aujourd'hui — ô ma
 Nation!...

traduit par Kosakiewicz

Boguslaw Adamowicz

SARCASMES

Frammenti polacchi tradotti da B. Kosakiewicz
 („Poesia”, 1905, I, 9, 16 e 10/11, 9)

Alors que la Nation se mit à murmurer, lasse de vivre
 dans la misère,
 Avide de liberté, alors que les morsures
 Brûlantes des vipères l'excitèrent à la révolte,
 Et que le peuple entier en fut affolé,
 Aussitôt les chefs prirent des lanières en cuir brut, solide,
 Et en tressèrent un serpent
 Qu'ils suspendirent au dessus de la multitude,
 Afin que chacun le sentit toujours menaçant ses épaules,...
 Et quiconque regardait ce serpent avec les yeux de la foi...
 Recouvrait immédiatement et miraculeusement la raison.

ПРЕПИСКА ЛАЗЕ КОСТИЋА

ЛАЗА КОСТИЋ, *ПРЕПИСКА I*

Приредили Младен Лесковац, Милица Бујас, Душан Иванић.
Матица српска, Нови Сад 2005.

Књига о којој је реч доноси писма Лазе Костића и писма упућена њему; представљена је преписка са двадесет личности (Јован Ђорђевић, Ђорђе Поповић Даничар, Антоније Хаџић, Јован Јовановић Змај, Новак Радонић, Пава Станковић, Аца Поповић Зуб, Ника Максимовић, Петар Дука, Јован Бошковић, Стеван В. Поповић, Валтазар Богишић, Ђока Влајковић, Јова Павловић, Фрањо Марковић, Мор Јокаи, Велимир Ломбардић, Светозар Милетић, Ватрослав Јагић, Симо Поповић) и три институције (Матица српска, *Slavisches Centralblatt*, Новосадски магистрат). Писама је укупно 378, насталих у периоду од 1856. до 1910. године. Највише је песникових: кажу да је своју кореспонденцију уништио, што је људски разумљива жеља да се заштити сопствена интима, али не спречава жаљење радозналих потомака. Сачувани само један одломак писма упућеног једној девојци (Пави Станковић) показује жељу да се поштује кавалерска норма: уосталом, женска писма су након оног познатог, фаталног Милиће Милетић била опасна. Разумљива је, наравно, и жалост потомака ускраћених за сазнање о љубавним писмима песника који је написао најлепшу љубавну песму XIX века.

Суд о личностима које је Лаза Костић бирао за своје саговорнике моћи ће се донети тек када буде објављена и друга књига преписке, али рекло би се да је, самовољан какав је био, пре он бирао њих, јер су многи од кореспондената достојни сабеседништва, него што су они бирали њега. Писмом је песник разговарао са онима са којима је вредело разговарати, само ретко са онима према којима је имао конвенционалних обавеза. Кад се посматра из књижевноисторијске перспективе од 100—150 година, мора се рећи да све личности које су писале Лази Костићу и којима је он писао немају исто место у хијерархији значаја, али су у своме времену, свака на свој начин и у своме подручју деловања, биле занимљиве.

Преписка I Лазе Костића документује личност врло разнородних интереса. Намерно није речено „открива” јер се зна о многим активностима којима се бавио; најтачније би можда било рећи да ова преписка демантује упрошћени а раширени архетипски суд о песнику изнад свега талентованом, а неодговорном, нерадном. Ако неко пита великог и ауторитативног Ватрослава Јагића: „Који је најстарији словенски корен за израз лепоте, је ли *див*, или *крас*, или други који? Од куд велика разлика у разним словенским дијалектима у речима за тај појам, као што је: *лепо*, *рѣкнѣ*, *hesko*, *хорошо...*” или ако тај исти неко пита исто тако великог и ауторитативног Валтазара Богишића: „Има ли у *йравноме живоуиу* народа трага оном природном закону, што га је Дарвин пронашао и попрадио у

физичком опхођењу, закону укрштања, као што га Дарвин зове: 'intercrossing?' — могло би се очекивати да се тај неко ословљава као *др Лазар Костић*, а *Лаза* је израз својеврсне књижевноисторијске интимизације са песником, која је прихvatљива ако изражава наклоност, али која заправо скрива суштину.

Дописивање са људима различитих занимања, који су по различитим степенима сродности повезани са песником, сврсисходно је представљено у овој књизи као „сваки пар кореспондената у хронолошком поретку” (као што је назначено у тексту *О издању прејиске Лазе Костића*), омогућава да се прати Костићев однос према свакоме од њих, а сваки је прича за себе. Најпотреснија је свакако прича о односу са Јованом Јовановићем Змајем, која почиње у траговима писама 1861. године ословљавањем „случајши Казо” (Змај) и слањем Хајнеове књиге, па затим ословљавањем „мој Лакане” и смешним политичким сновима и сновима са стиховима лазаричке народне песме „Устани горе Лазаре” и поруком „мораш бити Лазар и то Лазар Костић” (Лаза Костић), а окончава се сувим „Лазе Костићу... јадни јадниче”.

Немогуће је представити све теме ове кореспонденције, за то би био потребан индекс имена, дела и појмова. *Прејиска I* сведочи о делима адресанта и адресата, о позоришту, о политичким приликама, о штампи, о правној науци, о многим људима. Ако је немогуће побројати све теме, једно је потребно рећи: сва писма Лазе Костића имају стила и духа, чак и онда када је реч о конвенционалном и баналном. Фина иронија, у којој доминирају игре речима, каламбури, алузије, прожима сва песникова писма. Потврдних примера могло би се наћи безброј; наводим само један, аутоиронијски. Пише Лаза Костић: „Молим те, запитај у Grand-Hotel-у да ли ја нисам летос тамо заборавио *једну цицелу*. Ако сам, они су је јамачно сачували у музеју. У том случају узми је и пошљи мом бечком шустеру... гдје удовицу чека друга јој половина.” Дух и стил песникових писама били су инспиративни: његови кореспонденти, сваки према мери свога талента, потрудили су се око стила својих писама.

Књига Лазе Костић *Прејиска I* на свом фронтиспису има, неуобичајено, имена три приређивача: Младена Лесковца, Милице Бујас и Душана Иванића. Појединачни удео приказан је у поговору: од концепције Младена Лесковца и његовог рада на књизи до доприноса његових настављача. Огроман рад уложен је у ову књигу, од добављања и ишчитавања писама до писања научног апарата; велико знање било је потребно да би се написали *Коментари*, неопходни за разумевање текста — резултат је сјајан. Створена је књига која се може с поуздањем користити као извор и документ, која се са занимањем чита и која је узор за издавање дела ове врсте.

Марија Клеуџ

UDC 821.163.41-14.09 Pandurović S.

ПОЕТИКА СИМЕ ПАНДУРОВИЋА¹

Текстови у овом зборнику резултат су рада на пројекту *Поетика српске књижевности* којим руководи проф. др Новица Петковић и настали су на основу излагања поднетих на научном скупу *Поетика Симе Пандуровића 28—29. октобра 2005. године*. У оквиру овог пројекта, заснованог на јасно профилираном проу-

¹ Институт за књижевност и уметност, Београд 2005.

чавању poetике модерне срpske поезије, већ је објављено неколико по обиму и структури уједначених, брижљиво припремљених зборника (*Седам лирских кругова Момчила Насџасијевића, Поезија и њојшика Бранка Миљковића, Поезија Васка Поје, Песник Расџко Пејровић*), а овај се непосредно надовезује на зборник радова о Вл. Петковићу Дису (*Дисова њоезија, 2002*) с којим се Пандуровић сусреће на истој тачки развоја срpske поезије, на сличан начин као што се на истој поетичкој равни укрштају нешто раније Дучић и Ракић. Задржавајући рестриktиван и висок стандард, заснован у ранијим поетичким проучавањима срpske поезије и зборницима радова у којима су саопштавани резултати тих проучавања, зборник радова *Поејшика Симе Пандуровића* усмјерен је на особености поезије овог пјесника које су остале у сјени досадашњих, доста многобројних и разноврсних радова о Пандуровићу, особености које, истовремено, пресудно учествују у конституисању poetике овог пјесника. Тако строг и узак захтјев, наравно, није било лако нити могуће у свему испунити, али се већ и на основу онога што је у односу на тај захтјев у овом зборнику остварено слободно може говорити о значајном помаку у проучавању овог пјесника и његовом чвршћем утемељењу у кључном периоду развоја срpske поезије.

Зборник радова *Поејшика Симе Пандуровића* садржи петнаест радова и структурно је обликован у три цјелине: у првом дијелу су радови који се претежно баве општим поетичким карактеристикама, мјестом и значајем Пандуровићеве поезије, у другом дијелу су радови који се најнепосредније баве одређеним аспектима, темама и појединачним пјесничким остварењима овог пјесника, док су у трећем дијелу радови у којима се расвјетљавају нека друга питања и околности који се тичу Пандуровићевог књижевног дјела.

Први, носиви дио зборника садржи радове Новице Петковића, Јована Делића, Бојана Јовића, Тање Поповић, Јелене Новаковић и Бојане Стојановић Пантовић. Рад „Увод у проучавање Пандуровићеве poetике” Н. Петковића представља истовремено и неку врсту путоказа за савремено, данашње читање овог пјесника, али и конкретан лични допринос новом дефинисању његове poetике. Већ и самим тиме што свој истраживачки напор усмјерава према закључку да се ради о пјеснику необичних и атипичних поетичких карактеристика, Петковић у пуној мјери задовољава амбициозни, себи и другима задати строги захтјев који подразумева ново сагледавање Симе Пандуровића саобразно текућем књижевном знању и сензибилитету. У опширном, најобимнијем раду у цијелом зборнику који је насловио као „Маргиналије уз poetику Симе Пандуровића”, Јован Делић се није бавио маргиналним питањима у вези са овим пјесником, него је исцрпно проучио и објаснио њене главне особености и унутрашње противурјечности указујући да се оне могу „објаснити неусаглашеношћу ’развоја’ срpske поезије с европском”. У раду „Варијације на тему о издвојеним стиховима или прстенастој композицији као структурним особинама поезије Симе Пандуровића”, Бојан Јовић на примјеру неколико пјесама уочава карактеристике Пандуровићевог пјесничког поступка поменуте у наслову рада, али истовремено скреће и пажњу на то да се пјесник у том погледу није понављао него је „промишљено бирао решења која ће у највећој мери бити увек другачија или нова”. Рад „Елегија Симе Пандуровића” Тање Поповић пружа, прво, увид у дефиницију и историјат појма елегија, а потом анализира елегичне Пандуровићеве пјесме — након тога слиједи закључак да његове елегије „по призорима и по темама које покрећу, као и по начину на који их обрађују, не само што проистичу из европске лирске традиције, него са своје стране наговештавају једну нову тенденцију у срpsкој поезији”. У раду „Сима Пандуровић и француска поезија” Јелена Новаковић исцрпно излаже и анализира референце француских пјесника које срећемо у Пан-

дуровићевој поезији и његовим есејима о књижевности доводећи их у везу са Пандуровићевим преводилачким радом и његовим добрим познавањем француске књижевности. Радом „Предекспресионистички сензибилитет у збирци *Посмртне њочасџи* Симе Пандуровића” Бојана Стојановић Пантовић се усредсређује на „доминантне тематско-мотивске, стилско-језичке поступке и значењске импликације Пандуровићевог поетског рукописа који га — поред несумњиве и претежне сродности са француским декадентима и симболистима — типолошки приближавају и долазећој експресионистичкој поетици”.

Други дио зборника садржи текстове младих аутора: Предрага Петровића, Светлане Шеатовић Димитријевић, Бојана Чолака и Александра Бошковића. Предраг Петровић у раду „Естетика ружног у поезији Симе Пандуровића” сматра да се естетичка категорија ружног код Пандуровића најчешће исказује кроз визију декомпонованог и дехуманизованог свијета — „у сликама гробљанских понора и материјалног и телесног растакања у којима лирски субјект открива једну нову духовност, док рад „Љубавна поезија Симе Пандуровића — између ероса и танатоса” Светлане Шеатовић Димитријевић представља успјешан „покушај откривања тематско-мотивских склопова у љубавној поезији Симе Пандуровића са компаративним паралелама са Дисовом љубавном поезијом”. У раду „Песник поезије смрти — Сима Пандуровић (анализа песме „Мртви пламенови” Бојан Чолак покушава да проникне у поетику Симе Пандуровића анализом поменуте пјесме коју посматра у контексту прве пјесникове збирке *Посмртне њочасџи*, а у раду „Тема лудила у *Посмртним њочасџима* Симе Пандуровића”, такођер заснованом на анализи једне пјесме („Светковина”) Александар Бошковић закључује да се мотив генијалности у Пандуровићевој поезији везује „са мотивом примитивних, племенских схватања и погледа на свет, што је, у поетичком регистру, одлика авангардне књижевности”.

Трећа цјелина зборника садржи пет радова у којима се поетика овог пјесника сагледава из различитих углова. У раду „Споменар Симе Пандуровића” Миодраг Матицки указује да нас увид у средишњи корпус пјесама Симе Пандуровића неминовно „упућује на ону линију српског песништва која је директно повезана са *споменарима*”, Александар Милановић у раду „Пандуровићеве језичке слике” анализира лексичко-семантичке и синтаксичке карактеристике Пандуровићеве језичке слике сматрајући да је овај пјесник, уз Дучића, Ракића и Диса, „типичан представник београдског стила у поезији”, док је Соња Париповић у раду „Метрички регистар Симе Пандуровића” анализира 142 пјесме и 4330 стихова и на основу тога израдила абecedни регистар пјесама, регистар метричких форми и хронолошки преглед употребе метричких форми у поезији овог пјесника. На крају Слађана Јаћимовић у раду „Интегрална поезија Симе Пандуровића” и Миливој Ненин у раду „Критика као облигација или Сима Пандуровић о Светиславу Стефановићу до 1920. године” разматрају неке аспекте експлицитне поетике Симе Пандуровића, у првом случају на примјеру пјесниковог есеја „Интегрална поезија”, а у другом на примјеру Пандуровићевих резерви према авангардним опредељењима Св. Стефановића.

Иако поетику Симе Пандуровића овим зборником није било могуће освијетлити у сваком погледу и са свих страна, у цјелини гледано свих петнаест радова заступљених у њему, сваки на свој начин, представљају даљи корак у односу на досадашње стање проучавања овог пјесника. Тај помак се осим осталог односи и на онај почетни увид у књижевни рад Симе Пандуровића који се тиче његове имплицитне и експлицитне поетике. Помјерајући клатно Пандуровићевих експлицитних, за своје вријеме помало анахроних књижевних схватања, у правцу имплицитних поетичких карактеристика његове поезије, саобразних времену у

којем је живио и стварао, већина аутора односи неку врсту ревитализације овог пјесника, заснивајући своје становиште првенствено на његовој поезији која се налази у извјесном раскораку са његовим текстовима у којима је имплицитно саопштавао своје књижевне погледе.

Сћаница Туђићевић

UDC 821.163.41-32.09.„18/19”

ПОТПУНА СЛИКА СРПСКЕ ПРИПОВЕТКЕ

Антологија српске приповејке [у три књиге]: [Књига 1] *Антологија српске приповејке XIX века*, [Књига 2] *Антологија српске приповејке прве половине XX века* и [Књига 3] *Антологија српске приповејке друге половине XX века*, приредио Михајло Пантић; Београд: Источник, 2005.

Три тома *Антологије српске приповејке* коју је приредио Михајло Пантић пре свега су *одлична мера*: допуштају да избор из два века српске приповетке не буде сведен на само неколико највећих имена, али не остављају простора да се у антологији нађе и било шта слабо (уз неколико изузетака начињених из концептуалних разлога) — три тома омогућавају да се успостави равнотежа између обила приповедака из наше баштине и потребе издвајања и међусобног хијерархизовања не малог, али ипак ограниченог броја писаца, при чему Пантић не жели да буде оригиналан, него да представи оно што би се могло сматрати *главним током* приповетке у српској књижевности. О томе експлицитно сведочи други од три критеријума којима се водио приликом антологијског избора, да књига која је „истовремено и *антологија приповедака* и *антологија приповедача*” треба да представи ауторе који су „репрезентативни за националну књижевност” и „превасходно форматирани као приповедачи, да имају не само вредне приче него и значајан приповедачки опус и потврђену приповедну вокацију”, што природно доводи до тога да се последњи, трећи „незаобилазан критеријум заснива на објективизованој слици до које се дошло прегледом књига сличне намене, природе или проблемског садржаја, дакле не само антологија, зборника и панорама српске приповетке, него и критичких студија и књижевноисторијских прегледа забављених истом темом”. Заједно са првим, нужним критеријумом сваке антологије, а то је „критеријум читалачког искуства”, Пантић је њима „успоставио подношљиву равнотежу између сопствених естетичких, списатељских и критичарских склоности и онога што се у актуелној српској и славистичкој мисли о књижевности стабилизovalo као релативно поуздана слика о српској приповеци и њеној историјској и савременој поетици”. Фундаментална основа његовог антологичарског напора је увереност да „сама култура напросто бира најбоље, култура је, *елиошовски* речено, селекција и хармонизација онога што је највредније”, па се у том духу може размишљати и о три Пантићева критеријума: док се трећи односи на статус приповетке у српској култури, *објективизован* антологијама, књижевнокритичким и књижевноисторијским истраживањима, условљавајући избор писаца који ће се у антологији наћи, као и број приповедака свакога од њих — тај број служи њиховом рангирању: Андрић има четири, Станковић три, две приповетке додељене су већем броју приповедача (Матавуљу, Кочићу, Исидори Секулић, Вељку Петровићу, Драгиши Васићу, Црњанском, Ђопићу, Исаковићу, Тишми, Павићу, Булатовићу, Драгославу Михаиловићу и Кишу), а највише их је заступљено једном приповетком —, први критеријум упућује на антологичареву

индивидуалности која углавном одређује којом ће приповетком бити представљен приповедач. Индивидуални критеријум делује *унутар* културе и зато тај избор никада не иде у радикалне и изнеђујуће крајности; нема, заиста, ни једне приповетке у антологији која не би за сваког читаоца била *добра*, иако ће сваки читалац неминовно сматрати да понеки писац има и *бољу* приповетку. Индивидуално читалачко искуство и култура се међусобно условљавају: колико је култура одређујућа за Пантићев укус, толико његов укус културу потврђује, а потом свакако и повратно утиче на њу.

Тежња тротомне *Антологије српске њриповејшке* да прикаже оно приповедање које је српска култура препознала као главни ток и подручје врхунских вредности, открива се и пре читања Пантићевих напомена о приређивању, погледом на садржај, што је увек прва ствар коју читалац антологије учини. На тај први поглед могу га, међутим, изненадити приповетке које отварају антологију: *Жићије Ајдук Вељка Пејровића* Вука Стефановића Караџића, *Кнез Јанко и Аганлија* Јована Стерије Поповића и *Жићије Мрђена Несрећниковића* Петра II Петровића Његоша. Ако приређивачеве напомене експлицирају принципе приређивања који су очигледни већ из самог садржаја антологије, за читаочево разумевање њеног почетка Пантићев предговор је ипак неопходан. У њему се истиче да је српска приповетка ослоњена на *усмену традицију* и да њено конституисање започиње са Вуковом устаничком прозом, која истина не садржи ни једну приповетку, али упркос својој историографској тежњи искуство приповедно обликује у традицији која више дугује усменом приповедању него савременој му историографији. Та је концепција изложена већ у предговору *Антологији нове српске њриповејшке (1945—1995)* коју је Михајло Пантић приредио 1997. године. Иако знатно краћи, тај предговор у заметку садржи скоро све важне идеје које ће Пантић развити у предговору тротомној антологији, писаном са чврстим ослоњем на науку о књижевности, али артикулисаном тако да буде приступачан образованом нестручњаку, љубитељу лепе књижевности, оној правој публици антологија. Међутим, док је у предговору антологији из 1997. године само констатовао да српска приповетка почиње фиксирањем искуства усменог приповедања у Вуковој устаничкој прози, сада Пантић — условљен *интегралношћу* тротомне антологије, односно потребом да оцрта *џранице* приповетке у новој српској књижевности како би потврдио целовитост свог избора — објашњава и *зашто* је баш ту родно место српске приповетке. То подразумева и аргументовање зашто осамнаести век није могао бити у темељу српске приповетке — тешко је, међутим, поверовати да „до тога не долази најпре из језичких разлога”, ако је „смисао и значај Вуковог прегнућа [...] у финализацији напора целокупне претходеће му српске традиције и културе да добије пуноћу и довршеност сопственог облика (облика као места самоидентификације)”, али и зато што не би било могуће да „индивидуализација лика који приповеда, или лика о којем се приповеда, у српској књижевности остварена је најпре у аутобиографијама с краја XVIII века” да је тачно да „предвуковски језик није био до краја приповедачки”. Што је теже прихватити неприповедачки карактер предвуковског језика — и то не само с обзиром на аутобиографије које подразумевају приповедање о себи, приповедање као рекреацију свог искуства и самоконституисање, него и с обзиром на исти тај језик којим је Доситеј превео знатан број приповедака, на њему издао *Басне* и написао многе есеје крцате уметнутим причама, а који је много ближи Вуковом језику него старији Орфелинов језик којим је такође приповедано — то је нужније поставити питање о *џрејшостивци* која условљава Пантићеву увереност о неспособности тог језика за приповетку, иако је њиме у *Славеносербском маџазину* још 1768. године преведена једна филозофска приповетка. Има ли та претпоставка толико везе са језиком, колико има везе са *искуством* које тај језик подразумева?

„Прича, дакле, није важна по себи, него стога што у њој искуство добија пуноћу и смисао, и тако остаје трајно живо [...] Да бисмо разумели то суштинско својство приче и приповедања треба се, стога, непрестано враћати почетку, силазити 'до у корен', како је говорио Момчило Настасијевић, јер је тамо, на претпостављеном, замишљеном меморијском језичком дну, тачка идентификације, уједно и место разлике: на дну се очитују сва препознавања онога што се приповеда у времену и све разлике онога што је приповедано у времену” — није, дакле, реч о томе да се предвуковским језиком не може приповедати, него да меморија коју тај језик пос(р)едује не одговара традицији коју је српска приповетка успоставила својим двовековним животом: „Без Вука ни на који начин не би било могуће замислити готово све оне који су дошли касније, без Вука би српска књижевност имала друкчији језик, друкчију поетичку физиономију, па, следствено томе, и друкчије обликоване писце”. Замислимо ипак да је превладала предвуковска концепција књижевности. Да ли би то значило да би српска књижевност остала без приповетке? Или би само та приповетка била *другачија*, у традицији филозофске приповетке какву преводје Орфелин и Доситеј (потоњи је и обилато употребљава у својим есејима), кореспондентне аутобиографском приповедању у којем се субјекат аутобиографије конституише уобличавањем сопственог искуства и односа према свету, потпуно другачије од усмене приче која односе према свету посматра *своља*, уклапајући индивидуалност приповедача у општост заједнице. Индивидуализовањем *ојшшег* искуства отвара се простор за историјско, социјално и друга детерминишућа својства заједнице као покретаче приповедања, док су приче расуте по Доситејевим есејима и његова аутобиографија индивидуалност постављале као *филозофски* захтев. Није, онда, реч о томе да се предвуковским језиком не може приповедати, него да се њиме не може приповедати *оно искуство* о којем српска књижевност после Вука већ два века приповеда. Тај језик зато Пантић, говорећи о његовој неприповедности, не посматра толико у практичном смислу немогућности да се да приповетка, него с обзиром на хердеровску концепцију језика као израза бића народа. Опредељивање каснијих приповедача за усмену, вуковску традицију и напуштање грађанске, предвуковске традиције, условило је овакав поглед на њихов однос. Једном речју, није приповедност предвуковског доба немогућа по себи, јер ње има, него је она немогућа као традиција српске приповетке деветнаестог и двадесетог века. Међутим, у предговору се и оно што је могло бити али другачије, описује као да уопште није могло бити. Не препознаје ли се ту *искључивање* које култура предузима да би главни ток приповетке приказала не само доминантним, него и *неужним*? Жеља да се као нужност представи оно што је била *одлука* културе да једну традицију прихвати а другу одбаци, упозорава на *двосјруку* потребу, да се традиција приповетке коју антологија представља објективно утемељи унутар културе, али и да се та култура не доведе у питање као једина могућа. Отуда иако *Житије Мрђена Несрејниковића* Пантић као веома значајно истиче и зато што „српско приповедање у једном свом делу почиње инверзијом основних градивних претпоставки форме 'житија'”, он уопште и не помиње много ранију и уметнички неупоредиво успешнију инверзију житија: *Живот и њриклученија* Доситеја Обрадовића. Тај је заборав могућ јер је реч о инверзном житију које задржава високомиметски модус али мења смер кретања унутар њега, док је *Житије Мрђена Несрејниковића* инверзно житије у смислу *промене модуса*, оно обележава прелазак из високомиметског у нискомиметски модус, условљен усменом традицијом приповедања. Занимљиво је да ова Његошева приповетка више дугује усменим приповеткама за које је, по Вуковој дефиницији жанра, карактеристичан хумор и, отуда, изокренут поглед на свет, него *Житије Ајдук Вељка Пејровића* у којем се јунак обликује по принципима епске биографије: *Житије Ајдук Вељка Пејровића*

и *Жишје Мрђена Несрејниковића* обележавају *расион* усмености која се појављује као *начело* обликовања искуства у српској приповеди. Такође, присуство Стерије, који није приповедач и приповетком која је слаба — дакле у супротности са свим Пантићевим принципима приређивања антологије —, сведочи о потреби да рађање српске приповетке из духа усмености гарантују највећа имена српске књижевности прве половине деветнаестог века, Вук, Стерија и Његош, иако им по објективним критеријумима није место ни у антологији приповедака ни у антологији приповедача.

Међутим, то не значи да је Пантић током целе антологије пристрасан и спреман да одступи од својих принципа. Он је то учинио само онда када је концепт његове антологије то захтевао, а чим се нашао на терену на којем је приповетка широко расла и добро успевала, он почиње да *нијансира* своја запажања, па истиче да је „једна од најчешћих предрасуда у разумевању карактера српског приповедача она о његовој базичној реалистичности” и да је „функционисање епског принципа у српском приповедању неодвојиво од готово константне лиризације језика, те се и види као прожимање поетског тона и ’вуковски’, објективистички, здраворазумски постављене српске прозне синтаксе”. Пантић тиме као да противречи свом претходном увиду „да је историја српског приповедача, а посебно српске приповетке, од искони до модерног доба, нарочита рефлексивна друштвена историја, и индивидуалних и колективних промена унутар ње”, али он, у ствари, покушава да основном, утемељујућем принципу српске приповетке, прикључи другу, емпиријски потврђену тежњу за њеном лиризацијом, а писци које томе у прилог наводи — Лаза Лазаревић, Бора Станковић, Милош Црњански, Момчило Настасијевић, Растко Петровић, Бранко Ћопић, Данило Киш — углавном својом лиризацијом не настоје да се удаље од „вуковске синтаксе”, него напротив, испољавају тежњу да се врате још дубљој заједничкој основи из које је и та „вуковска синтакса” проистекла. Лиризација, тако, једним својим важним делом активира још старије слојеве језичког памћења, који представљају место интимнијег сусрета колективног и индивидуалног него што је то случај у епским формама. Па чак и тако различити писци као што су Момчило Настасијевић и Данило Киш сусрећу се у *балансирању колективног и индивидуалног* искуства. Док би се горе речено могло односити у највећој мери управо на Настасијевића, Кишов лиризам је усмерен потпуно супротно, не ка архетипском пореклу индивидуе, него ка њеној особености у конкретности историјских околности. Иако функционише на различите начине, принцип лиризације епске синтаксе вазда подразумева запитаност о односу појединца и колектива. Отуда се ни поимање базичне реалистичности српске приповетке као предрасуде не налази у супротности са увереношћу да је „опажати свет, описати га на што ’вернији’ начин, тим га описати и пратећим коментаром тумачити, и, више од тога, дати свој став и суд о том свету, те, тиме и тако, кориговати социјалне процесе [...] идеологија српског реалистичког приповедача”, јер тој идеологији одговарају и типична *Све ће што народ љозлашћити*, али и потпуно другачија, изузетно лиризована, овде такође присутна Лазаревићева приповетка *Ветар*, која наговештава поступке и поетику који ће тек касније наступити у свом пуном сјају.

Описујући приповетку двадесетог века као „поетички, обликовно и тематски невероватно разнолику, продукцијски безобалну и готово спекулативно не-сводиву”, Пантић ипак издваја три тезе које представљају њена заједничка својства. Те су тезе оне „које су прихваћене и стабилизационе у српској критици и у књижевној историографији”, а то су (1) да „у приповедној прози [...] налази се најобухватнија пројекција националног идентитета”, па приповедање „није само процес освешћивања онога ко прича, него и начин формирања општите (језичке, културне, националне) представе о свету”, (2) да „српска књижевност, укључују-

ћи и прозу, у XX веку је надокнадила поетички заостатак у односу на логику промена унутар своје шире европске породице, и важније од тога, својим најбољим делима уврстила се у корпус европски релевантне књижевне традиције” и (3) „најважније: српска приповедачка проза [...] била је, у најбољим својим тренуцима, естетски обележен амалгам духовних, емпиријских и фикцијских (симболичких) учинака српског језика и српске националне заједнице”, тако да је у њој „историја заједнице прочишћена, то јест, уздигнута на ниво самосвести”. На овом месту се поново потврђује *значај културе* за Пантићев избор, односно његова тежња да представи главни ток српске приповетке: темељна увереност да „српска књижевност XX века, а нарочито приповедање у њој, трпи сталан и стално појачан притисак историје и идеолошких матрица српског и европског друштва”, не допушта да у антологији дође до изражаја и то што „XX век је у уметности приповедања инаугурирао и покушаје радикалне денаративизације приче”, па Давид Албахари који затвара антологију није зато представљен неком од својих чувених кратких прича — иако Пантић до ње држи, иако наглашава да „поетизација прозе до посебног изражаја долази у формама *сажеше, крашке приче*” и да „тај процес ће с временом постати опште својство српског приповедања које ће у XX веку образовати и један засебан корпус, заправо целу једну малу традицију *најкраће приче*”, у антологији нема ничега из те традиције, јер Пантић њу види као „често постављену као експерименталну и алтернативну у односу на централни ток екстензивног, историчног приповедања”. Он, дакле, читаву једну традицију унутар српске приповетке, и то традицију до које држи — јер зашто би иначе 2001. године приредио антологију *Мала кућија: Најкраће српске приче XX века?* — *искључује* да би очувао концепцију антологије као слике онога што је српска култура озваничила као *главни ток* своје приповетке. Иако би тротомна антологија од хиљаду и по страна свакако поднела још једну страницу за неку Албахаријеву кратку причу, тиме би се нарушила равнотежа броја прича којима се рангирају приповедачи, али би се, а то је много важније, изгубила и њена основна концепција утемељена на приповедном искуству као самосвести заједнице која порекло води још од Вукове устаничке прозе.

Проблематизовање самосвести заједнице није спорно, њега не упражњавају само Булатовић или Киш, чине то већ реалисти, али експерименталне форме јесу проблем, јер оне доводе у питање *саму могућност* приповедања као самосвести заједнице, што ни Булатовић ни Киш нису оспоравали, него су, напротив, до тога изузетно држали. Иако модернизам „очигледно има два лица, а оба се одређују различитим типом односа према националној традицији (прихватање или порицање)”, за њега — а за разлику од аутора који кроз „тежњу ка чисто формалним истраживањима [...] релативизују или чак и у потпуности пренебрегавају базичне наративне категорије” — „прича је, евидентно, и даље могућа, само се сада, управо у духу модернистичких претпоставки, непрестано изналазе нови начини да буде испричана” и то је тако без обзира на тип односа према традицији. У Пантићевој антологији, дакле, места има само за оне који и даље *верују у причу*. Међутим, приповетка која уобличава сопствену немогућност да исприча причу такође конфигурише неко искуство, па онда само приповедање нужно призива некакву причу, макар то била и прича о немогућности приче. Ако се претпостави антрополошка потреба за причом, није могуће било коју приповетку одвојити од некакве приче, а пошто Пантић такву потребу претпоставља, зашто онда и експерименталне традиције које више не верују у причу немају места у антологији? Наравно, реч је о нечему другом. Прича о немогућности приче никада није о немогућности приче као такве (што, уосталом, ништа ни не значи), него о немогућности приче као преносника поузданог и стабилног искуства. Понекада се нарушавање фундаменталних наративних категорија де-

шава у приповедању које почива на пролиферацији прича унутар приповетке, чија хипертрофираност доводи у питање саму могућност одређивања за и против националне традиције, оспорава адекватност приповетке за такву улогу. И то је разлог зашто такве приповетке морају бити искључене. Не зато што нису приче — јер и оне то, у најшире схваћеном смислу, јесу — него зато што нису приче вуковске културе. Превратништво Миодрага Булатовића које се објављује „уношењем тамних тонова [...] у задату оптимистичност и ведрину идеолошко-поетичке климе” неупоредиво је мање радикално од, рецимо, Басариног укидања могућности приповедања да се таквим питањима уопште бави, и то кроз хипертрофирано бављење њима. Зато је Светислав Басара у оваквој антологији немогућ. Баш као што су на њеном почетку немогуће Доситејеве приче, јер свест заједнице коју захтевају постављају другачије него што чини традиција која започиње Вуковом устаничком прозом, а унутар које су и они који ту традицију проблематизују. Доситеј заједницу хоће као уговорни скуп просвећених индивидуа, вуковска, усмена традиција, индивидуално искуство изводи из колективног, а експерименталне форме приповедања у другој половини и нарочито последњој четвртини двадесетог века искуство хипериндивидуализују, доводећи у питање саму могућност приповедања да и у најмањој мери уопшти искуство. Доситејевска традиција просвећености модернија је од традиције која ће изнедрити српску приповетку, јер у први план ставља појединца и његов однос са светом; постмодерна традиција, са друге стране, схвативши да се проблематизацијом вуковске традиције остаје унутар њене парадигме одређене задатим статусом приповедања као израза колективног искуства, из те парадигме иступа нарушавањем самог додашњег концепта приповедања: Радослав Петковић, Светислав Басара и Горан Петровић за Пантића су „парадигматичан пример” постмодерне приповетке у којој се књижевност „саморазумева као отворен, плутајући, номадски концепт уметности у којем се више игра, слуги и приповедањем заводи, него што се нешто категоријски тврди, концепт у којем се негира постојање врховне, ауторитарне идеје и говори о смрти великих нарација”. Ако би пристала на ове две традиције, антологија би морала осветити пажњу и разним другим маргиналним традицијама током деветнаестог и двадесетог века и једноставно би изгубила своју предефинисану форму. Неколико страна Доситејевих, једна Албахаријева, иако би заузеле занемарљиво мало простора, потпуно би нарушиле концепцију осталих хиљаду и по страна, па зато ни још радикалније другачијих „парадигматичних примера” у њој нема нити их може бити.

Наравно, постоји формални разлог Петковићеве, Басарине и Петровићеве младости, као граница је одређен Албахари, али се и он као граница морао на неки начин *усвојавити*. Иако је само по себи разумљиво да се, када је реч о крају двадесетог века, „свака систематизација чини тек могућом пројекцијом још живих књижевних процеса који подлежу непрестаним променама и још су сразмерно далеко од постојаније историзације”, кратак покушај такве систематизационе пројекције који је Пантић дао звучи као *врло уверљив и адекватан* опис стања осамдесетих и деведесетих година двадесетог века, али у антологији ипак незаступљених. Зашто Пантић није ризиковао и кладио се на будућност? Познавалац његовог искуства би такав ризик могао лако преузети. Зато ту пре треба видети *границу приповећке* какву оваква антологија представља, а која је заправо граница два века српске приповетке не само у овој антологији, него *уопште*. Јер, најбоље приповетке осамдесетих ишле су директно против главног тока који антологија представља — и да је Албахаријев вршњак, за Басару у њој не би било места. Иако „не постоји ни једна, дословно ни једна тачка, ни један аспект колективног (и појединачног) искуства који нису тематизовани у савременој српској приповеци и роману. Обликовни и садржински распон српског приповеда-

ња у XX веку, а нарочито у савремености, укључује све могуће перспективе и све идеологемске тачке гледишта, и објективно посматрано, превазилази границе било које књижевнокритичке спекулације”, није могуће сваку од њих и представити у антологији, јер Пантић полази од елиотовске идеје о култури која сама бира најбоље. На њему је да тај избор културе *прејозна* и антологијом *верно ре-продукује*. Па онда иако „српска се проза у модернистичком раздобљу и, нарочито, у постмодернистичком току, у великој мери ослободила од задате или укалкулисане функционализације (може се рећи да је ту функционализацију она успешно демистификовала), али је, на тематском плану, остала обавезна историји, односно оним садржинским моментима битним за заједничку егзистенцију који нам долазе из непосредне стварности”, у антологији ће се наћи Кишове и Пекићеве приповетке тематски везане за историју које демистификацијом једне служе другој функционализацији, али не и приповетке Радослава Петковића које, такође тематски везане за историју, доводе у питање њену било какву функцију.

Поглед на оно што је остало изван оквира *Антологије српске приповејке*, као искључено из главног тока приповетке како га српска култура препознаје, открива као потпуно јасну и оправдану одлуку Михајла Пантића да започне своју антологију *Жицијем Ајдук Вељка Пејровића*, које није приповетка, али у којем се налази уобличено усмено епско искуство, дакле колективни принцип који ће у два века српске приповетке бити доминантан. Усменом приповетком *Тамни вилајет*, издвојеном као нека врста приређивачевог пролога испред свих приповедака, а после предговора, Пантић је учинио двоструко симболичан гест: потврдио је своју увереност у усмену традицију као родно место приповетке исказану у предговору, поновивши истовремено пословичну представу о антологији као тамном вилајету у којем је — без обзира шта се узело, а шта оставило — једино извесно кајање. Међутим, ако би се за неку антологију могло рећи да не пати сувише од синдрома тамног вилајета, онда би се то могло рећи за ову: дилеме које је Пантић могао имати везане су за избор приповедака које ће представити појединог писца, док је избор писаца у антологији снажно културолошки условљен и ту није могло бити дилеме, осим можда на појединим местима о рангу који дати писцу (дати му простора за једну или две приповетке). Ово, наравно, не значи да Пантић није имао никаквог посла; напротив, управо је тачно препознавање и потом поуздано преношење оцене културе *најшежи* посао, који захтева прецизно сагледавање система у свим његовим важним тачкама, па и онима које нису најочигледније, али које када се у антологији нађу, у суседству очигледне класике, ту стоје тако природно и усклађено да сви имају утисак да никако другачије ни не може бити — то осетити и остварити највеће је мајсторство, потврђено остављањем простора заfino индивидуално подешавање које културу потврђује. Захтевност тог посла, међутим, не спада у домен тамног вилајета: без обзира на могућа неслагања око избора појединих приповедака, тротомна *Антологија српске приповејке* коју је приредио Михајло Пантић заокружена је и целовита слика доминантног тока приповетке у српској култури којој се ништа не може ни додати ни одузети. То је чини, ничеовски речено, *монуменћалним* делом, сведочанством о нашем времену и нашој култури која у својој прошлости тражи ослонац за приповедно уобличавање своје самосвести историчним приповедањем. Будући монументална, антологија ће бити изазов новим генерацијама које, по природи ствари, увек хоће да разбију старе таблице, тим жустрије што су таблице савршеније. Неминовност будућег разбијања ове антологије никако није њена мана; напротив, то је знак њеног врхунског достигнућа: она је препознала и показала један тренутак културе који је дуго трајао, а који се данас чини завршеним. Њена монументална завршеност која није оставила простора никаквим дилемама и немирима најављује време другачије приповетке, која ће можда

израсти на традицији Петковићевог, Басариног и Петровићевог приповедања; али се то можда и неће десити, можда ће се српска приповетка после краће паузе поново вратити вуковској традицији, па ће ова антологија морати кроз неколико деценија да буде допуњена. У оба случаја *Антологија српске приповетке* коју је у три тома приредио Михајло Пантић остаће *међаш* два века српске приповетке, сагледане из угла магистралног тока данашње српске културе.

Ненад Николић

UDC 821.163.41-09 Pavlović M.

ИНТУИТИВНЕ СЛИКЕ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

„Књижевно дјело Миодрага Павловића”, Зборник радова са научног скупа Пјесничка ријеч на извору Пиве, уредник Јован Делић, Плужине 2005.

Говорити о Миодрагу Павловићу значи говорити о „песнику европског формата” (Ј. Делић), али и о песнику „превратнику” (М. Премовић) који је у српској књижевности засвирао у сасвим нове жице, црњансковским језиком речено. Својом поезијом ступио је Миодраг Павловић на свето тле лирских традиција — националне, европске, светске — на начин на који је то некада атинско позориште „узурпирало” свето тле жртвеног обреда о којем на непоновљив начин овај аутор и есејизира у једној краћој форми (*Чишћење замишљано*, Нови Сад 1990). Обесвећујући ритуални простор лирске традиције али и црпећи из ње у исти мах, хранећи се оним зрачењем које исијава из самог светог места, осваја своју магију поезија Миодрага Павловића, управо као што је то некада чинила на обредима плодности заснована античка позоришна традиција као темељ европске позоришне уметности коју и данас пљеском поздрављамо. Ти невероватни узлети умне маште који нас заносе у Павловићевим стиховима укорени су чврсто у колективне слике неосвешћеног памћења које до свесности и радосног препознавања доводи управо сама уметност. Зато стихови песника који својој збирци може да да тако „безначајан” наслов *87 њесама*, изгледају по правилу, макар и разумом и логиком непроникнути, као сама срж, суштина коју тежимо да сазнамо, као кодирани сфингин језик чије тумачење може да нас одведе до коначне тајне. Пролазећи кроз шуму слика Павловићевог песничког света (а да се ради о песнику-сликару говоре у овом зборнику есеја и песникиња Злата Коцић и Оливера Радуловић, која не без разлога наводи ауторове речи да он сам највише „очекује од критике која се бави песничким сликама”), читалац врло брзо сазнаје да се ради о песнику чији је елемент земља, као што је ваздух, етар, доминирајући принцип поезије Милоша Црњанског. Земља — то је онај прах од којег смо сачињени и у који се враћамо, и то циклично кретање промене места за нашег песника не садржи дихотомију живота и смрти: свет подземља је свет исто толико одуховљен колико и онај по којем ходају костури оденути у мрежу нерава и животних сокова. То је свет похрањених жртава, чија крв носи тежину колективног памћења, из лобања клијају биљке, чије је постојање такође прожето људскошћу. Материјалност земаљског постојања чини отуда у Павловићевој лирици основицу прожимања свега што живи и што је некада живело — то су светови између којих постоје постојане везе (*где је та граница / што дели твоје и моје тело... има ли уопште разлике међу нама осим у мемли / коју дишемо свак на своја враћа? Све што ти кажем, / зар не, чује се као обичан шайаћ са горње*

сїраша. „На гробу пријатеља”). Бити у окриљу земље, за Миодрага Павловића, значи стећи нерањивост камена (*Глава без лица / и без косе / велика је сигурност... Нејовредивост* „Варијације о лобањи” — а о симболима лобање и главе говори у зборнику Предраг Петровић), значи подарити речима вечност (*Земљи сам близак / она боље памти речи но крв; / у недра ћу јој казати / загрљен са зовом, / све што о љубави знам*. „Богумилска песма”), јер она оплођава све (*земља је ко руно / и коси у њој ијављају се њене*. „Епитаф словенског прापесника”) и чува све (*у земљу шаложим снове* „Идила”), што ће једном опет поново васкрснути као Персефона у новом пролећу (*Ево се ушроба моја са подземљем сложила, / а до пролећа њене дуго су векови чекања* „Кћи кнежева везе”). Само земља може постати и бити уточиште неискане доброте у којој човек налази смирење после колоплета увек и поново манифестованог зла и поновног рађања („Глас под каменом”). Управо због овога је земља као искон и ерос (а то је по Јовану Делићу једна од кључних тема Павловићевог песништва) и у стиховима који говоре о погребима и доњим просторима увек само један нови извор и почетак. Погрести значи само чувати до поновног рођења. Зато је по Гојку Божовићу поезија Миодрага Павловића она „која превладава ниҳилизам, открива виталистички потенцијал живота”, и то управо у знаку љубави незамисливе без оргијастичког заноса.

Неспорно је у праву Ђорђе Деспих када истиче посебну и међуусловљавајућу прожетост земље и песника. Тек ће на универзалном и свевременом жртвеном светилишту, које је сама земља, моћи да се оваплоти памћење света и то у једном новом облику. Метаморфозе поновног рађања подразумевају стварање нових песничких слика:

У прожимању са земљом, песник и песништво проживљавају своју истинску моћ, постајући истовремено и део и услов радости нове форме. Овакав телурски контекст доноси човеку двоструку благодарност: нуди му могућност непрекидног живота кроз константну промену форме, при чему се преко таквог кружења материје изражава и истински смисао и онтолошка суштина самог песништва. Тек ће у земљаном, дијаболничном окружењу песничка (пра)реч досегнути ону своју магијску вредност обнове и реанимације и духа и форме. Верност песниковој/човековој нераздвојивости од природе/земље јесте потврда и одбрана суштине властитог бића. (стр. 58)

А суштина је човекова да се изрази, било лепим криком (*песма је наша леи крик* „Посета св. Трофиму у Арлу”) било заносним павловићевским сликама:

*Сваки се цвет сулуд од самоће
са својим шрном воли*

(„Иза мора”)

*Не шуку се више, ваздуха немају
ране своје ошварају као шкрге велике*

(„Разговор на бојном пољу”)

зайослен кљун дејлића ошкрива у виљушки сесџру

(„Доручак на трави”)

О том крочеовском принципу у којем су изједначени интуитивно сазнање, израз који је форма и уметност, пишу у овом зборнику Бојан Јовић и Драган

Ђорђевић, изражавајући оно што је као суштину Павловићевог песништва издвојио Јован Делић:

Поезија је памћење „стуб сећања”, дакле — култура. Заборав је варварство, не-култура. (стр. 9)

И крик је покушај човека да се изрази. Већ самим криком ушао је човек у поље културе, у поље уметности, и тај га крик као таквог суштински и одређује. Уметнички облик је, према Павловићу, синкретички спој суштствене људскости и безобличне природе персонификован у античким киповима које и људи и камен зазивају у своје окриље; али метаморфоза је једном и заувек окончана и повратка нема.

*Није ни нама лако шрајати.
Из бездане лобање камена
прешли смо у дрхтаве мреже вида;
швар се у нама укршћа, пржи бол.*

*Из ноћи у ноћ камени рудници
зову нас ко вуци да се вратимо најраж
у чојор шврдине.
Јушром нас људи за глежњеве вуку
са надвратнице храма да у њлош сиђемо
ко даља родбина шћо њомаже у невољи.*

*Но за нас су свршена преображења;
изнад суропних сливова бића
ми стојимо нејомичних очију,
и сунце пре но шћо прогледа
дошиче вазда наше облике
да се присећи правога лика
шог свейа коме њоклања свейлост.*

(„Исказ кипова”)

Песничка реч, отуда, никада не може бити само лични израз и лична исповест, а „општа места” су све само не показатељи његове слабости. Отуда с разлогом Радојка Вукчевић пореди стваралачке теорије песника Томаса Стернса Елиота, који је тежио деперсонализацији песничког израза и песничкој слици као „објективном корелативу”, и Миодрага Павловића. И док Горан Максимовић посматра Павловићево дело са становишта односа према традицији (овог пута су то његови есеји о српским песницима 19. века) чини се да овом зборнику, и уопште критици песниковог стваралашта, недостају компаративне анализе песникових претходника, чије је стихове на различите начине уткивао у своју поезију, свесно их изабравши као стубове на које ће се наслонити: Милоша Црњанског (*учестивујем у скелету биља*, „У шуми”; *мириси шрава / надмашују све шћо је сирасћ у сјању да пружи „Локрум”*), Владислава Петковића Даса (*не волимо додир: у срцу сшварностии нама се сјава.*), Момчила Настасијевића (*шјај двошћруки ловац уловљен дахом шуме ове „У шуми”*) и других... Када је реч о снази утицаја које је ова поезија имала на друге српске песнике, Оливера Радуловић бави се односом Павловићеве збирке „поетске прозе” *С Христом нешремице* и духовне поезије песникиње Злате Коцић. Оно што још недостаје у компаративним студијама о Павловићевом опусу је, чини се, утицај његове слике света на

убличавање перспективе српских постмодерних приповедача (М. Павић, Г. Петровић...).

У овом зборнику читамо о Миодрагу Павловићу и као о путописцу (Миро Вуксановић), али и као аутору романа и уопште прозних форми (Синиша Јелушић, Славко Гордић, Марко Недић). Иако представља значајан допринос сагледавању стваралаштва једног од најзначајнијих српских аутора 20. и 21. века, овај зборник нас у исто време опомиње колико је заправо мало наша савремена критика озбиљно и комплексно захватила у овај песнички свет. И то управо захваљујући чињеници да је реч о песнику који је својом моћном и новом речју створио читав један нови универзум оригиналне маште и дубинског сазнања, песнику, писцу, есејисти који је један од носећих стубова наше културе и духовности.

Горана Раичевић

UDC 821.163.41-95
821.163.41-31.09 Киš D.

ИСТРАЖИВАЊЕ КИША: ИСТРАГА КАО ПОЕТИЧКО НАЧЕЛО

Драган Бошковић, *Иследник, сведок, прича (Истражни постојници у Пешчанику и Гробнице за Бориса Давидовича Данила Киша)*, Београд 2004.

Студија Драгана Бошковића, написана првобитно као магистарски рад, представља сериозну анализу два значајна дела Данила Киша — *Пешчаника* и *Гробнице за Бориса Давидовича*, из перспективе истражних поступака, инаугурисаних као упоришна тачка Кишове поезике и као налог времена у којем се иста поезика установљава. Разматрана су, наравно, и друга његова дела, но више као плодове за генезу одређених наративних поступака, најприсутнијих у поменутих делима. Ауторово истраживање указује на прожимање Кишових романа и правно-полицијског поступка, детективске и логорашке литературе, те имплицитних и експлицитних литерарних предлогака.

Аутор у опису истражних техника разликује:

1. представљене слике истраге и ислеђивања
2. спектар референци којима се фиксира правно-политичко-полицијски поредак
3. приповедање подвргнуто логици истражног поступка, као дијалогско формирано имагинарно испитивање
4. метаприповедно преиспитивање опсега самог истражног поступка који и сам постаје предмет истражног приповедача
5. обликовање иманентне логике романа и текста у складу са законитостима истражног поступка који одређује један културни и друштвени модел општења и погледа на свет, један говорни, приповедни и дискурзивни жанр.

Истрага је анализирана као говорни жанр, као општенаучни, правни, социјални и културни дискурс, чије се порекло изводи из правне, полицијске, историјске, детективске и мемоарске литературе.

Истражни дискурс, асимилован у свести романа, потврдиће се као још једна могућност сопственог приповедног идентитета као истражног погледа на свет.

У уводном делу студије аутор разрешава недоумицу око жанровског одређења *Гробнице*, одређујући је као роман: за разлику од *Енциклопедије мртвих* или *Раних јада*, она има јединствену приповедну инстанцу и самим тим јединствену

приповедну перспективу, што је одваја од хетерогене наративне структуре књиге новела и чини је романом. Бошковић се, ипак, опредељује и за изванредан поетички парадокс по којем је на плану целе књиге *Гробница за Бориса Давидовича* роман, док је на плану партикуларности збирка прича. Њена хибридна у жанровском смислу артикулише се преко Бахтиновог схватања романа као вишегласног жанра или „енциклопедије жанрова”, што се уочава и посредством поставангардистичког „мешања жанрова”.

За аутора је Кишово дело поетички, приповедно и идејно хетерогено, сложене структуре, са истражним процесом у самом средишту, око којег се обликује и установљава процес над оцем, Е. С.-ом, процес као слика тоталитарних система и логорашког света, као облик приповедања, као лице поетике истраге и као маестрална прича српске књижевности 20. века.

Након утврђених дефиниција и описа постављених циљева аналитичког истраживања, аутор нам предочава порекло и семантику појединих оперативних термина и синтагми као што је истражни поступак, дајући историјску перспективу и развој истраге, односно ислеђивања, истражног жанра, истражне приче, истражног дијалога, детективске истраге, те истражно-приповедног дискурса.

Истражни поступак као средњовековна творевина остао је дубоко повезан са политиком, правосуђем и инквизиторским поступком из којег проистиче, а одвајајући се од њих имао је посебну улогу у развијању емпиријских наука. Истражна техника ће посредно утицати на развој криминологије, психологије, социологије, педагогије и права.

Поетика истражног поступка „московских процеса” обликује један ритуални закон који захтева да се манипулативном истрагом, симулацијом признања и сведочења исфабрикује истина и потврди један надреални правно-политички поредак, у књижевном смислу једна фикција.

Аутор утврђује да су обележја истражног поступка: трагичност, натурализам, гротеска, драматичност, патетичност, театралност, ритуалност, инсценирања, улоге, сценарио, приповедање, дијалог, поступци, прича, језик. Ово су уједно поетичка и стилска обележја драмских и прозних дела.

Дискурс и делатност политике и права, њихова реторика и функција, теже унификацији и униформизацији језика, стварајући врло круте и канонизоване говорне жанрове. Истрага није говорно разнолики жанр, она је отпорна према средствима децентрализације и ниским стилевима. Истражни жанр обликује истражну слику света и у себи носи разнолико искуство, од филозофије, теологије, психологије, до права и егзактних наука. Укључујући се у литерарни хоризонт истражни дискурс се формално-семантички усложњава и отвара простор за учествовање романа у ширем културном и друштвеном дијалогу.

Судско-кривичне категорије, чију употребу и значај коришћења у роману Бахтин подвлачи, у Кишову прозу се укључују двоструко: као наставак функције истраге на сужејном плану романа и на плану представљених предмета, као и када је укључено у само приповедање, преузимајући при томе истражни жанр, језик, став према свету и карактеристичан облик људског постојања, при чему се исцрпљује приповедно богатство и симболичко посредовање, те продубљује свест романа, т. ј. истраге о сопственом дискурсу као сопственом поетичком организационом значају.

Због задирања у приватност истрага се може разумети као биографски метод који тежи објављивању биографских заплета, јер она догађаје из живота и биографије подвргава истрази.

Истрага по својој форми представља институционализовани дијалог, подређен посебној поетици. Она се као дијалогско приповедање, из којег изостаје увек присутна прича, појављује у *Пешчанику* или се као истражно приређивање и

преиспитивање историјских текстова појављује у *Гробници за Бориса Давидовича*. У оба случаја драстично се разликује и од драмског и од прозног дијалогског говора.

Истрага у *Пешчанику* излази из оквира детективских жанровских конвенција. Кишова проза делом своје поетике улази у традицију антидетективске приче, док се од Едгара Алана Поа до новог француског романа и постборхесоваца Ека, Пекића и Павића, наставља и мења.

Бошковић нас упознаје и са генезом овог приповедног поступка, ученог већ у првом Кишовом роману *Мансарда*, где су наговештени елементи истражне технике (дистанца, каталози, испитивање, документи итд.). У роману *Башића, ђе-ђео* изгубљени свет и прошлост не постоје сами по себи, нити су такви разумљиви, него њихово постојање мора бити поетички и приповедно доказано, произведено истрагом трагова који једини још сведоче о њима. Прелазак на истражни поступак јавља се као одговарајућа приповедна могућност за причу о другоме (односно оцу) као причу о себи, поетици, приповедању, прошлости. У *Раним јадима* ће још једном афирмисати истрагу материјалних доказа као пут до непостојећег, да би у *Пешчанику* дошло до литерарног објективизовања самог истражног поступка који постаје једини јунак овог романа. Већ само насловљавање приповедног поступка или тока као нпр. *Истражни ђосћујак* (или *Испитивање сведока*, *Слике са ђушовања*, *Белешке једног лудака*, *Писмо или Садржај*) представља минимални метаприповедни отклон којим се истражни приповедни поступак претвара у предмет приповедног тока са овим насловом.

У *Истражном ђосћујуку* и *Испитивању сведока* приповедање се претвара у истражни дијалог, графички представљен као дијалогска форма текста, са учесницима неодређеног идентитета. Он се организује на основу слабљења идентитета различитих гласова, јер иследени и иследник говоре истим језиком, лишеним личног акцента, очекиване динамике и експресије, неочекиваног и преобимног знања. Реплике се у *Испитивању сведока* свде на монолошко излагање испитаника, испрекидано и испровоцирано питањима испитивача, док је *Истражни ђосћујак* монолог два идентична гласа, идентичног (не)знања и реторичког апарата. Овај дијалог је одвојен од језичког и контекстуалног нијансирања и није формиран у односу према другоме. Речи из реплика нису уоквирене туђим речима него постоје паралелно једне поред других, али су, за разлику од полицијског језика, појачане експресије и језички разноврсније. Дијалози су усмерени ка монолошком обликовању живота, они нису лични као што ни ЈА саговорника није лично, јер је објективизовано и обезличено, иследнички опредмећено. Али док се идентитет одсутних саговорника ипак може реконструисати, огроман простор остаје затамњен приликом идентификовања приповедача, раздвојеног на два скоро идентична гласа. Приповедач у функцији иследника и иследеног у *Истражном ђосћујуку*, са већим или мањим обимом знања или опсега приповедне свести од испитаног у *Испитивању сведока*, у функцији је опредмећене истражне технике: у *Пешчанику* су истакнути само поступци по себи (дијалог, опис, белешке) и минимализовани ефекти репрезентације.

У поглављу *Пешчаник: инћрића истрађе*, Бошковић тежиште свог истраживања поставља на описивање истражног поступка и утврђивање интриге као једног од темељних поетичких окосница.

Описати истражни поступак за аутора представља „бескрајну херменеутичку авантуру”, јер то значи описати цео роман *Пешчаник* који по Кишу, чије речи наводи, јесте „нека врста записника и судски процес којим се покушава доказати тачност налаза поменуте лекарске комисије у Ковину, т. ј. да је грађанин Е. С. луцидан, а да је свет око њега луд” (*Homo Poeticus*).

Наслови приповедних токова недвосмислено означавају, одређују и опредељују њихов идентитет, смисао, поетички систем ванкњижевне форме познат као правно-полицијски истражни поступак.

Постоји по аутору приповедна свест, односно област која представља један наративно-херменеутички хоризонт који трансцендира целокупно знање романа, приповедне гласове и перспективе и све парадоксе обједињује у чврсту херметичку и херменеутичку конструкцију романа. Апсурдни истражни поступци су раније тумачени као могућност самог писца који сам поставља питање и даје одговоре, или би то могао бити удвојен јунаков глас који се јавља из призме самопосматрања. Бошковић нас уверава да у овом дијалогу постоји извесна сума знања, заправо његов вишак, јер се он транспонује како кроз приповедача тако и кроз главног јунака Е. С.-а у дијалогу, догађа се кроз обе приповедне инстанце у дијалошки формираном приповедном поступку који је раслојио, дијалогизовао и дијалошки преобликовао монолошког приповедача. Овако устројеног приповедача из *Исцртавања сведока у Исцртажном исцртају* аутор назива дијалогизовани приповедач.

Учено свезнање, које превазилази границе памћења и подсећа на механичку вештачку репродукцију чињеница, спада у област интриге према којој је створена илузија присуства Е. С.-овог знања, мада сам јунак можда није присутан. Киш остварује интригу (односно игру, заплет, заплитање, замку, скандал) на неколико планова: интрига форме (четири различита приповедна тока), приповедача (приповедно ја у безличним „Сликама са путовања”, дијалогизовани приповедач у *Исцртажном исцртају* и *Исцртавању сведока*), приповедања, текста, простора, времена, писма, интригу тематских референци, жанра, перцепције, фигуре пешчаника, светла-таме, схизоидне личности. Интрига је сужејни или темпорални заплет, поступак „заплитања” литерарног мотивисања и обликовања фабуле. Она је у роману *Пешчаник* пребачена са сужејног на формални, приповедни и композициони план. Ради се о заплитању поступака: одлике које су припадале сужеју сада припадају приповедању или композицији. У Кишовој прози интрига представља литерарну синтезу најразличитијих образаца.

Објективност којом се Е. С. (и Писмо и један свет) опредељују постиже се деперсонализацијом, описивањем, класификацијом (набрајањем, пописивањем), сведочењем, документарним поступком, научном анализом. Субјект (т. ј. Е. С.) се преображава у објект, лишен личног, а дијалогизовани приповедач-истражитељ постаје објективнији од објективног/свезнајућег приповедача, јер истину приче (или приповедања) не заснива у односу према реалности (реализам), психолошкој динамици субјекта (модернизам), него то чини објективним методама испитивања и анализирања трагова протеклих догађаја. Техника реконструкције, посредована сопственим поступцима и креирана из различитих перспектива, објективнија је и комплекснија од технике приповедања ауторског приповедача. Хетерогени приповедач, употребом многобројних приповедних облика, отвара могућност да роман разумемо вишесмислено, на више различитих планова, у формалном дијалогу поступака унутар жанра.

Као полицијско средство пописивања трагова о биографији и „злочину” Е. С.-а, у *Исцртажном исцртају* употребљено је набрајање, још један поступак карактеристичан за истрагу. Каталогизација стварности или лексикографско класификовање је последица приповедне деперсонализације, опредељивања стварности, кризе и нестанка субјекта и света. У Кишовој прози каталози су доказни материјал, техника приповедања и знак нестанка човека. У предложеној поетици фототрафије такође спадају у истражни поступак.

У *Исцртавању сведока* иследник је фигура која може да упућује на иследника из обављених претреса Е. С.-а над њим, може бити испитивач из *Исцртажног*

иосиуика, или је у питању иследничка приповедна игра која ствара вишезначност идентитета овог гласа. У овом поступку постоји вишак знања који не би могао припадати Е. С.-у, него дијалогизованом приповедачу.

Понављање питања и циклизација ове приповедне структуре или преношење питања из једног у други наративни ток, учвршћује утисак бесконачности истраге, тоталитета кружнице и безизлаза. Као елеменат истражне поетике, понављање питања је средство провоцирања и исцрпљивања, оно за функцију има интелектуални терор.

Откривена диспропорција између времена Писма и његовог опредмећења и реализованости у роману оправдана је истражном потребом да се све сазна, опише цео један свет (у прошлости и будућности), а на композиционом плану сачува једновечерњи хронолошки оквир романа и формира интрига на временском плану. Један од закључака аутора у одломку о хронолошким парадоксима је да *Пещаник* не тежи апсолутној егзактној реконструкцији, иако такву илузију ствара.

Аутор нас подсећа и на Кишов формалистички став да стварност треба изобличити и изврнути како би нам открила нове размере простора и времена, што се уклапа у поетику *Пещаника* коју Бошковић посматра као опредмећену варијанту „уврнутог ваљка”. Вишеструке перспективе, близина и удаљеност, преплетено кардирање, елементи су приповедне технике која „фабулу” хвата из више углова, спирално, као на Мебијусовој траци Ешерове слике поводом које је Киш изнео споменути став, а по којој је Ешер назвао слику.

Поетички модел *Гробнице за Бориса Давидовича* искључује иследничко „развијање” личности, њено дресирање, потпуну фикционализацију њене прошлости, проблем признавања непостојеће кривике и самооптужбе за њу, али овај модел их подразумева, упућујући на литерарне предлошке, логорашку и мемоарску литературу која је бременита психолошким дилемама и траумама.

Гробница мења онтолошко и поетичко искуство претходних Кишових романа. Различитим приповедним техникама које чине истражни поступак и које су развијене у претходним Кишовим књигама (опредмећивање, дистанца, аналитичност, испитивање трагова, вишеструке перспективе, сведочења, документарност, класификовање, нормирање, потенцијалне варијанте догађаја, егзактност, редуковање психолошке мотивације, понављање и варирање ствари итд.), а које ће се поновити и у *Гробници*, биће придодата још једна — техника коментарисања саме истраге, одређивање њене фикционе функције и границе. Приповедач ће износити не само комплетну аргументацију и документацију неопходну за истражни поступак који спроводи и употребљавати све могућности овог метода, него ће и преиспитивати сопствени истражно-приповедни метод. Реконструкција протеклих догађаја употребљена је у функцији фикционог преиспитивања сазнајних ограничења званичне историје и откривања једне могуће постисторијске концепције.

Лидија Мустеданагић

ИДЕОЛОГИЈА, ПОЕТИКА И КОХЕРЕНТНОСТ

Владимир Зорић, *Киш, легенда и прича: преобликовање и преношење предања у „Гробници за Бориса Давидовича” и „Енциклопедији мртвих”*, Народна књига — Алфа, Београд 2005.

Књига Владимира Зорића *Киш, легенда и прича*, заправо је (како нас сам аутор обавештава) српски превод његовог магистарског рада који је одбрањен на славистичкој катедри Универзитета у Нотингему 2003. године и чији изворни наслов гласи „Transformation and Transference of Legend in Short Stories by Danilo Kiš”. Ако би било потребно у неколико речи сумирати основне претпоставке Зорићеве књиге, то би се могло учинити на следећи начин: прва и сасвим једноставна претпоставка је да се Киш у својим наративним текстовима (особито оним позним) користио легендарним материјалом. Зачетак ове тенденције посезања за легендом Зорић види у Кишовој одлуци да се, још у другој половини шездесетих година, позабави легендом о спавачима из Ефеса; бављење легендом у потпуности ће кулминирати у *Гробници за Бориса Давидовича* (1976) и *Енциклопедији мртвих* (1983). Друга значајна претпоставка је да постоји релевантна веза између употребе легенди и неких других фундаменталних аспеката Кишове поезике, и да, сходно томе, управо разлике у коришћењу легенде које се уочавају између ове две књиге сугеришу неку врсту далекосежније трансформације те поезике.

Треба одмах рећи да Зорић своју књигу није започео неком одвећ широком дискусијом о појму легенде. Међутим, у тој околности пре треба видети предност него ману. Иако је првих неколико страница књиге доиста посвећено разјашњењу појма легенде, аутор једноставно није дозволио да се то разматрање отргне контроли, и да га одвуче од онога што је основна тема књиге, а то је интерпретација Кишове прозе. Дакле, упркос томе што би о термину „легенда”, његовој историји и савременој употреби могла бити посвећена књига знатно обимнија од Зорићеве, аутор очито не губи из вида свој крајњи циљ и, сходно томе, не дозвољава да нешто што би требало да буде предрадња заузме већи простор него што му припада.

Друго значајно методолошко питање са којим се аутор суочава (и са којим се, уосталом, суочава сваки други интерпретатор Кишове прозе) је оно о улози Кишових аутопоетичких исказа у тумачењу његових књижевних текстова. Мада се данас више не може рећи да тај Кишов дискурс о сопственим текстовима никада није озбиљно проблематизован, чињеница је да је утицај аутопоетичких исказа на тумачење Кишове прозе и даље велик. Што се Зорићеве књиге тиче, за њену главну тему аутопоетички искази имају само ограничену вредност из једноставног разлога што Киш није много говорио о средишњем проблему ове анализе, дакле о употреби легенде. Као што је добро познато, његови искази били су много више усмерени на етички ангажман писца, употребу докумената у грађењу прозног текста и на питања форме у којима се Киш снажно ослања на руске формалисте (колико је то ослањање последно сасвим је друго питање). У погледу третмана Кишових експлицитних поетичких исказа Зорићу треба одати двоструко признање. Прво, њему се доиста не може приговорити да је Киша тумачио на основу Кишових властитих исказа. У закључном поглављу своје књиге Зорић сумира: „...овде смо изнели мишљење да Кишова проза не може да се протумачи као пуки одраз оних поетичких ставова које је он изрекао у својим огледима или разговорима. Одиста, строги захтеви које је постављао пред књижевност доста одуарају од његове књижевне праксе у причама. Тај недостатак конзистентно-

сти није последица Кишове неспособности да испуни сопствене захтеве; ту је пре свега реч о инкомпатибилности тих захтева са самом природом приповедне прозе. Зато смо овде одлучили да за анализу тог односа уместо једноставне рефлексije употребимо један знатно динамичнији модел размишљања. Тај модел у основи сугерише да је сам Киш тај који оно што је изрекао у огледима и интервјуима ставља на пробни камен своје књижевне праксе” (стр. 164–165). Овај Зорићев кредо доиста је доследно спроведен у његовој интерпретативној пракси. Друга ауторова заслуга тиче се тумачења самих аутопоетичких исказа. Мада свакако није први који то чини, Зорић уверљиво проблематизује Кишово читање руских формалиста, и доводи у питање претпоставку да се његова проза може тумачити позивањем на формалистичке појмове. Када се томе дода и чињеница да је Зорић темељно претресао и онај део Кишових књижевнотеоријских тврдњи које се односе на употребу докумената, јасно је да смо у књизи *Киш, легенда и прича* добили значајан допринос тумачењу пишчеве експлицитне поетике.

Све у свему, може се рећи да Кишови ванкњижевни искази играју значајну улогу у Зорићевој интерпретацији, али не као непроблематизовани систем претпоставки на које се то тумачење ослања. Пре би се могло рећи да Зорићево читање Киша живи од унутрашњих напетости Кишовог становишта.

Пошто је указао на унутрашње проблеме Кишових књижевнотеоријских схватања, аутор се усредсређује на анализу прича из *Гробнице за Бориса Давидовича* и *Енциклопедије мртвих*. Разлике између „легендарних” прича *Гробнице* и *Енциклопедије* Зорић лоцира управо на плану употребе легенди. У првој од ове две збирке легенда се употребљава са јасном дидактичком и етичком сврхом (парадигматски, како Зорић каже позивајући се на Женета). Својим присуством у подзаплету она треба, *per analogiam*, да осветли савремене догађаје о којима приче говоре. У другој збирци је, пак, на делу „диференцијални приступ” који подразумева сагледавање легенде као средства манипулације. Зорић не пропушта да нагласи темељну противречност између ова два приступа и, што је најважније, ова драматична разлика директно упућује на проблем који се крије на сасвим другом нивоу. Наиме, трансформација начина на који се писац служи легендом у директно је вези са питањима која се тичу његовог етичког и идеолошког становишта. Може се рећи да Зорић убедљиво користи питање о Кишовој употреби легенди да би дошао до општијих закључака о природи његове поетике.

Из Зорићеве анализе следи да је фундаментални проблем који одређује *Гробницу за Бориса Давидовича* Кишов покушај да објасни феномен тоталитаризма. Сви формални аспекти те књиге, укључујући употребу докумената, наративне стратегије, мотивацију и употребу легенде, у крајњој инстанци одређени су управо Кишовим тумачењем тоталитаризма и са тим повезаним питањима о одговорности појединца. Ово се сасвим јасно види из чињенице да Зорић тако различита питања као што су разлика између структуре Солжењициновог *Архијелага Гулага* и *Гробнице за Бориса Давидовича* или Кишов избор легенди, тумачи управо начином на који писац објашњава тоталитаризам. Мотивацијски дуалитет који аутор уочава у Кишовој причи „Механички лавови” такође се тумачи инхерентном противречношћу Кишовог тумачења тоталитаризма, односно уоченим амбивитетом између идеје о личној одговорности и фатализма. Након тога, промена наративних стратегија у причи „Гробница за Бориса Давидовича” тумачи се као настојање да се овај амбивитет превлада. Имајући све ово у виду, можемо рећи да је Зорић у праву када за сопствену анализу каже да „одудара од опште тенденције у критичкој рецепцији Кишових дела да се пишчеви етички и политички аргументи анализирају одвојено од естетске форме његових дела.” (стр. 101). Штавише, можемо отићи и корак даље и констатовати да у овом одударању лежи њена кључна предност. Разуме се, како то обично бива, ту потен-

цијално лежи и највећи проблем ове анализе, који постаје још очевиднији уколико се сагледа Зорићево тумачење *Енциклопедије мртвих*.

Према Зорићевом мишљењу, у *Енциклопедији мртвих*, у причама какве су „Симон Чудотворац” или „Славно је за отаџбину мрети”, приступ се радикално мења и у први план избија „диференцијална” употреба легенди, то јест фокусирање на њихове „штетне” и „манипулативне” аспекте. „Таква одлука — закључује одмах аутор — довешће до парадоксалног резултата да у *Енциклопедији мртвих* Кишов приповедач осуђује легенде због истог оног реторичко-експликативног потенцијала који је сасвим отворено користио у *Гробници за Бориса Давидовича*.” (стр. 104). На први поглед може се учинити да Зорић Киша осуђује због недоследности. Уколико би само то било у питању, могли бисмо лако одбацити Зорићев приговор као бесмислен, бар када је реч о естетичком вредновању Кишових прича. Међутим, ову идеолошку недоследност аутор пројектује на формални план, тврдећи да је ова промена довела до „дезоријентације приповедних стратегија” (стр. 160), и управо због те дезоријентације он закључује да је *Енциклопедија мртвих* уметнички слабији текст.

Методолошким питањима, као што смо истакли на почетку, Зорић се не бави нарочито екстензивно (осим, можда, када је реч о проблему односа Кишових експлицитних исказа и његове прозе). То, наравно, не значи да је његова књига недовољно теоријски и методолошки утемељена. Напротив, и без претерано екстензивног образлагања властитих методолошких претпоставки и са њима повезаних теоријских проблема, Зорић је несумњиво спровео једно кохерентно истраживање, које је довело до сасвим логичних резултата. Са друге стране, кохерентност једне интерпретације и њених претпоставки, као што знамо (а тога је у потпуности свестан и аутор ове књиге), још увек ништа не гарантује. Питање на који начин се идеолошке преокупације или идеолошка конзистентност књижевног текста односе према форми и према естетичкој вредности ни у ком случају није једноставно. Иако данас још мало ко верује у постојање идеолошки неутралне формалне сфере књижевности, дакле иако постоји, чини се, широко прихваћена претпоставка о постојању везе између формалног и идеолошког у књижевном тексту, питање о природи те везе остаје отворено. Зорићева књига, по природи ствари, ни не покушава да понуди неко теоријско објашњење тог односа, али зато представља вредан пример интерпретативног напора који почива на идеји да идеолошке напетости у књижевном тексту нису без последица по његову формалну кохерентност. Способност да ефективно доведе у везу Кишове преокупације тоталитаризмом и са тим преокупацијама уско повезано моралистичко становиште, Зорићу је донела несумњиве интерпретативне користи, особито када је реч о причама из *Гробнице за Бориса Давидовича*. Са друге стране, највећим приговорима Зорићева студија отворена је управо зато што успоставља изразито непосредну и, могло би се рећи, каузалну везу између ова два вида кохерентности: у *Гробници* противречности постоје, али су ипак под некаквом контролом приповедача, па сходно томе постоји и изванредан ниво уметничке кохерентности (стр. 171); у *Енциклопедији* се та кохерентност губи, и, сходно томе, не може се утврдити неко јасно начело које организује Кишове наративне технике и његову употребу легенди (*ibid.*). У крајњој линији, то значи да је текст који има конзистентније идеолошке, вредносне и моралне претпоставке уметнички вреднији.

Ми се можемо чисте савести сложити са тим да је из ове и овакве доследно спроведене анализе заиста морао уследити закључак да су, како Зорић каже, „ствари кренуле лоше у *Енциклопедији мртвих*” (*ibid.*) Међутим, и аутор на послетку сасвим самосвесно закључује да много тога зависи од критерија вредновања и од типа кохерентности или инкохерентности на који се позивамо. Питање које Зорићева књига отвара и на које би требало изнова одговорити уколико се желе оспорити резултати његовог вредновања *Енциклопедије мртвих* је управо

оно о односу идеолошке и аксиолошке кохерентности и уметничке вредности књижевног текста. Аутору *Киша, леџенде и њриче* иду све заслуге што је то питање уверљиво поставио и што је на њега понудио конзистентан одговор.

Александар Сћевић

UDC 821.163.41.09
821.091
821.163.41-95

ИЗАЗОВИ СУОЧАВАЊА

Владимир Гвозден, *Чинови ѡрисвајања: Од теорије ка ѡраѓмаѡици тексѡа*
(Светови, Нови Сад 2005)

Уколико се сложимо са претпоставком да уочавање проблема и постављање правих релевантних питања представља кључни и пресудни чинилац сваког озбиљног и ваљаног бављења било којим предметом, онда књига Владимира Гвоздена *Чинови ѡрисвајања: Од теорије ка ѡраѓмаѡици тексѡа* од своје прве до последње странице „држи” читаоца и његову пажњу управо захваљујући овим својим квалитетима. Јер, чини се, мало је данас међу проучаваоцима књижевности покушаја суочавања са питањима о томе како заиста изгледа књижевност која настаје у свету у којем живимо и како јој ми данас прилазимо: који су то основни проблеми који нас окупирају и зашто је то тако. Читајући књигу Владимира Гвоздена, у којој се он на један теоријски начин бави савременим перспективама опште односно компаративне књижевности, имагологијом као једним од њених могућих аспеката, местом и значајем визуелне културе у поређењу са уметношћу која се изражава језиком, али и у којој, разматрајући дела писаца наших савременика — Данила Киша, Владимира Тасића, Александра Тишме, Јована Зивлака, Џулијана Барнса и других — трага за претпостављеним имениоцем европске и светске литературе на миленијумском прелому, читалац управо захваљујући овој неубичајеној издигнутој перспективи успева да сагледа проблеме који се тичу самог поља књижевности у контексту савремености и на једном нивоу који превазилази све мане парцијалног приступа. О дубоким променама које су се догодиле у проучавању књижевности последњих деценија, о том круцијалном помаку од „науке” о књижевности и „теорије” књижевности ка „прагматици текста” читали смо као о неким удаљеним догађањима и процесима који се тичу англоамеричког или ширег западњачког теоријског дискурса. И притом смо и сами могли да заузмемо позицију једног Цветана Тодорова, који у постструктуралистичком пребацивању тежишта са интерпретације и књижевног значења на дискурсе деконструкције, по којој књижевни текст не значи ништа, или прагматизма, по којем он може да значи било шта, са жаљењем и неразумевањем старца којег је време прегазило узвикује: „Све је то против хуманости!” („All Against Humanity”, *TLS*, October 5, 1985). Дакле, чак и да смо се и сами приклонили ставу да општа „марксизација” приступа књижевности, у којој никоме више није стало до тога шта је писац хтео да каже и да ли је критичар у свом тумачењу погрешно, него само *зашто* су и један и други то рекли, нити нуди права питања која се тичу књижевности, нити сходно томе даје праве одговоре — књига *Чинови ѡрисвајања* натераће нас да се суочимо са стварношћу и поставимо себи, заједно са аутором ове књиге, питање зашто је свет кренуо тим и таквим путем. Шта се то догодило да се „западни канон” — који, као производ западног

романтичарског Geist-a, постулира Гвозден као предмет опште књижевности у смислу вредносног система, складишта књижевних модела и исходишта књижевне комуникације (стр. 13) — из кристалног дворца парадигматичних хуманистичких вредности универзалног естетичког и етичког садржаја, што надилази све историјске разлике различитих концептуалних оквира у којима „дише” људска мисао, претворио у корпус недоследности, стереотипа и идеолошких искривљавања. Може ли се говорити о последицама самокритичности која је опет резултат гриже савести једне цивилизације у опадању, или управо супротно: њен очајнички покушај одбране од великих идеја испражњеног садржаја, неповерљиво узмицање пред вером у дослух књижевности и уопште људске духовности и метафизичког? Како иначе објаснити то што је књижевност постала „конструкт” произашао из мреже друштвених преговора и размене, тек један од небројених облика културне и друштвене праксе, док се пишчевом генију одриче сваки метафизички квалитет и уопште било шта што би била датост наслеђа или провиђења пре него што је као друштвено биће изашао на поприште међусобног деловања друштвених „енергија”. Ако ово тзв. померање ка спољашњим односима књижевности, о којем Гвозден говори цитирајући Хилиса Милера (стр. 15), заиста представља „марксистичко” брисање граница између етике и политике, онда су данас преовлађујућа питања која се у вези са њом постављају питања моћи, историје, идеологије, „институције” књижевних студија у сваком случају и знак много „озбиљнијег” става модерних друштава према писаној речи. Остаје само отворено питање и притајена бојазан од наметнуте аналогije са парадигматичном опрезношћу и страхом који су тоталитарна друштва гајила према речи као субверзивном и потенцијално опасном феномену који их директно угрожава. Или се заиста ради само о високој самоосвешћености савремених либералних демократија способних да напусте субјективну позицију и да се упусте у непристрасну и научну критику традицијских конструката, да са становишта антропологије и социјалне психологије уђу у проблематизацију и преиспитивање власти тог „етноцентричног и есенцијалистичког наслеђа”.

Све су ово питања са којима се суочава читалац Гвозденове књиге, читалац који вођен ауторовим „знаковима поред пута” постаје освештени путник који свет у којем живи посматра надилазећи свој „провинцијални” и парцијални контекст. О томе колико је тешко судити о савремености сведочи аутор ове књиге када бира уводну Шекспирову мисао: имамо очи да га гледамо и да му се чудимо, али је мало речи којим ћемо га описати. Овом раскораку између виђеног и представљеног Владимир Гвозден посвећује пажњу у већини од једанаест есеја са којима се сусрећемо у овој књизи. И када говори о имагологији, и када говори о „тензијама путописа” као једног од „жанрова сведочења”, и када говори о визуелним начинима представљања, „сликама потиснутих речи”, а посебно када се усредсређује на проблем *идентитет* који представља један од лајтмотива и кључних појмова ове књиге — било да се ради о идентитету нације или идентитету појединца — аутор свог читаоца наводи да се суочи са нечим што је сасвим сигурно јединство у разноврсности хипотетичког поља књижевности. Тешкоће у освајању и уочавању континуитета који је нужан предуслов да би се сваки човек препознао као јединка истоветна оној која јој је претходила и која ће и у будућности наставити да траје, што је у психоанализи један од основних услова овладавања свешћу о себи и сопственом идентитету, уочљиве су према Гвоздену код свих аутора којима се у овој књизи бавио. Ако се приклонимо постмодернистичкој тези о идентитету као конструкцији која доминира и превладава над архетипским несвесним наслеђеним материјалом, онда би проблем „немогућности субјекта да створи кохерентан систем помоћу којег би уоквирио своје искуство” (стр. 129), а о којем се осведочавамо и код Тасића и код Киша и код Албахарија, могао бити сагледив у контексту једног тоталног растакања модерног света — и

националног и културног и породичног и политичког. Расцеп који књижевни јунаци доживљавају у себи, а који је у великој мери везан за успостављање и проналажење оног континуитета који води освајању или присвајању идентитета, можда је, како верујемо да Гвозден хоће да нагласи, једини пут — а то је пут његовог успостављања кроз проблематизацију.

Поставља се, међутим, питање како ће се савремени свет односити према оваквом начину представљања, према слици која би требало да буде његов веран одраз, хоће ли га препознати као себи идентичан и хоће ли књижевност заиста коначно добити моћ путоказа уз помоћ којег ће појединци, друштва и народи кренути у правцу освајања континуитета и зреле свести о самима себи. Да ли ће тежња за освајањем пуноће и целовитости заиста бити последицом измештања из централне позиције — ма шта она означавала — Европу, расу, класу, нацију, или сексуално опредељење, измештања које је чини се основна последица прелома уочљивог у приступу књижевности и бављењу њоме. Да би се на ово питање одговорило, да би се заиста дошло до оне неискривљене слике данашњице за којом трагамо деконструишући прошлост и начине на које је она себе представљала, морамо се, чини се, ипак послужити савременом методологијом генеалогичке критике и сами себи поставити питање: ко смо ми то и зашто то говоримо? Ако нам историјска дистанца у имагологији и омогућава да говоримо ако не о „степену лажности” слике коју имамо према другима, а оно о „начинима на који се она конструише”, онда нам јаснију слику о разлозима савременог скретања ка спољашњим односима књижевности и друштва заиста може дати само питање о интересима и моћима институција у којима настају нове идеологије. Тежња за раскривањем хуманистичке камуфлаже европског колонијализма и покушај интегрисања незападних дела у западни традицијски корпус на први поглед је исто тако хуманистички интонирана, али се и упркос томе чини потпуно неоправданим прихватити је здраво за готово. Заправо не постоји ни један разлог због чега би се оваква традиција сматрала мање доктрином а више дисциплином, гвозденовском терминологијом речено. Интересовање за успостављање, односно конструисање једног наткриљујућег идентитета који би превазишао националне, културне и расне разлике у међукултурном сусрету могло би у основи да има хуману, општу димензију, која се уосталом и поклапа са једним од главних теоријских критеријума традицијског канона, велике уметности која траје увек и коју разумеју сви. Са друге стране, интересовање о којем говоримо такође може имати и једну много прагматичнију страну: економско поље показује се у том случају као главни креатор друштвених преговора и размене, те посредно и један од главних арбитра књижевних вредности. Између етике и политике границе заиста могу бити веома порозне, али питање естетских вредности остаје и даље непроникнуто.

Хоће ли савремени свет, људско друштво које се крајем 20. века (века логора и сеоба узрокованих управо идентитетом као датомшћу) и почетком новог миленијума нашло у једном општем расाप, друштво које, како то каже Цветан Тодоров, са једне стране брани људска права док истовремено са друге деконструише саму идеју хуманости, хоће ли такво друштво у свим својим противречностима моћи да произведе довољно добрих друштвених „енергија” неопходних за стварање уметничког генија и велике уметности? Или је уметност заиста дошла до свога краја зато што је „дух трансцендирао своје материјализације у уметничкој производњи и преузео потпуно интелектуалну форму као филозофија”, што су речи естетичара Артура Данта које у својој књизи наводи Владимир Гвозден (стр. 69), питање је на које ће моћи да одговори неко ко долази после нас. А књига *Чинови присвајања: Од теорије ка прагматици шекспира* Владимира Гвоздена биће му у том послу више него драгоцен знак.

Горана Раичевић

ПРОФ. ДР ЉИЉАНА ПАВЛОВИЋ-САМУРОВИЋ
(1935—2006)

Дана 3. марта 2006. изненада је у Београду преминула др Љиљана Павловић-Самуровић, редовни професор шпанског језика и књижевности у пензији.

Рођена у Београду 23. јула 1935. године провела је радни век у Београду на Филолошком факултету Универзитета у Београду од школске 1962/63. па све до 2002. године.

За нас који смо имали ту привилегију да је лично познајемо и да са њом сарађујемо њена смрт значи велики губитак. Име проф. Љиљане Павловић-Самуровић везано је за почетке, развој и сазревање српске хиспанистике на овим просторима.

Тек ће време показати у којој мери су њени доприноси значајни за развој хиспанистике код нас, посебно њено инсистирање да највећи допринос који овдашњи хиспанисти могу да пруже светској хиспанистици јесте да изучавају културне везе хиспанског света и рецепцију хиспанских књижевности на српском културном простору. Њена је заслуга, несумњиво, то што данас поуздано знамо и шта је све објављивано и како су овде примљена и који су утицај остварила дела писаца на шпанском језику, јер руководила је магистарским тезама и докторским дисертацијама које су истраживале рецепцију Унамуна, Сервантеса и хиспаноамеричке књижевности.

На почетку професионалне каријере држала је наставу из шпанске, хиспаноамеричке књижевности и шпанског језика, да би на крају, када се на Катедри знатно повећао број ангажованих наставника и сарадника, могла да се посвети својим најдражим темама, Сервантесу, књижевности шпанског барока и хиспаноамеричкој књижевности.

По одласку у пензију наставила је редовно да долази на Факултет, истражује, пише радове, одлази на међународне конгресе и објављује све значајнија дела. Пензионисање за њу није значило прекид рада или напуштање струке него управо већу слободу за рад и више времена за истраживања.

Увек се држала високих стандарда и строгих критеријума у оцењивању радова. Њени су савети и мишљење, каткада и неповољни, били драгоцени. Организована и педантна, увек је захтевала да се придржавамо договорених рокова, а када би узела рукопис на читање могли сте бити сигурни да га је прегледала минуциозно и пажљиво и да није про-

пустила ни једну грешку. Стално и страсно је инсистирала на томе да истраживања у области хиспанистике на Филолошком факултету морају бити на високом међународном нивоу и везана за ово подручје.

Од њених објављених радова треба истаћи докторску дисертацију под насловом: *Les lettres hispanoamericaines au „Mercure de France” (1897—1915)* објављену у Београду 1969. а затим у Паризу 1971. године. Истраживањем је руководио чувени француски хиспаниста Шарл Обрен (Charles Aubrun), а теза је пружила обиље информација о везама хиспаноамеричких модерниста са француским песницима и песничким правцима тог доба. До појаве ове тезе ти су додири били познати али никада довољно убедљиво аргументовани.

Монографија *Шпанска књижевност I* прва је историја шпанске књижевности средњег века и ренесансе на овим просторима и до данас је остала незамењив уџбеник за студенте хиспанистике на Филолошком факултету и извор информације за свакога ко се занима за шпанску књижевност тог доба. У том делу је, уз исцрпно познавање материје и обилне секундарне литературе, успела да понуди читав низ термилошких решења која се и данас користе у српској хиспанистици. Управо ту је професор Љиљана Павловић-Самуровић доказала значај компаративног елемента код изучавања шпанске књижевности у нашој средини.

Антологија хиспаноамеричке поезије: Светлости Кордиљера веома је успешно у нашој средини исцрпно и утемељено представила панораму хиспаноамеричке поезије и њене најистакнутије представнике. Ова, до данас непревазиђена, антологија хиспаноамеричке поезије са пратећом студијом поставила је нове стандарде у представљању књижевности на шпанском језику код нас.

Лексикон хиспаноамеричке књижевности њено је капитално дело. Студиозно представља и објашњава појмове, епохе, правце, националне књижевности и најзначајније писце обиљем података о животу и делу и изабраном критичком библиографијом. Довољно је рећи да свако озбиљније изучавање неког хиспаноамеричког писца студенти хиспанистике започињу црпећи информације из ове књиге.

Монографијом *Књига о Сервантесу* професор Љиљана Павловић-Самуровић заокружила је дугогодишње бављене делом Мигела де Сервантеса и Сааведре. Први део ове студије представља Сервантеса и његово дело, као и његову поетику, а други проучава разне аспекте присуства Сервантеса и његовог дела на српском језичком подручју, од првих издања и превода до трагова Сервантесовог духа у делима неких српских писаца. Тиме је аутор пружио један од најозбиљнијих доприноса обележавању 400. годишњице објављивања романа *Дон Кихоте* у нашој средини али и његовом даљем упознавању и популарисању код нас. Текст се истиче по проницљивости аутора у запажању и логичности у доношењу и изношењу судова, као и настојање, веома успело, да се дело и писац обухвате и осветле са свих страна.

Значајан део своје каријере проф. Љиљана Павловић-Самуровић посветила је компаративном проучавању књижевности. О томе сведоче многобројни њени радови у којима је указивала на везе шпанског ро-

мансера и наше народне поезије, изучавала мотиве присутне у једној и другој поезији. Прва је указала на погледе шпанског теоретичара Рамона Менендеса Пидала и однос између шпанских средњовековних хуглара и наших народних импровизатора новијих времена. Интересовање професора Љиљане Павловић-Самуровић за рецепцију шпанске књижевности код нас осведочено је њених редовним учешћем на скуповима Међународног славистичког центра при Филолошком факултету, чиме је пружила не мање значајан допринос науци и култури наше средине.

Била је члан Међународне асоцијације „Златни векови”, Асоцијације сервантиста и Центра за латиноамеричке студије Универзитета у Варшави.

Њеном смрћу затвара се једно значајно поглавље у историји београдске и српске хиспанистике коју је она у току низа година развијала успешно пионирским и самопрегорним радом. Хиспанистици код нас она је поставила високе стандарде у домену научних истраживања, озбиљности и радне дисциплине.

Далибор Солдаић

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Зборник Маџице српске за књижевности и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и радове о језику који су непосредније повезани са истраживањем књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени.

2. Радови се публикују на српском језику, екавским и ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. Изузетно, по договору са Уредништвом, радови могу бити публиковани на неком страном језику, односно могу се прихватити радови на неком од страних језика, с тим да Уредништво обезбеди превод.

3. Рукопис треба да буде исправан у погледу граматике и стила. У *Зборнику Маџице српске за књижевности и језик* у употреби је *Правоиис српскога језика* аутора Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижуре (Матица српска, Нови Сад 1993). Поред правописних норми, овде утврђених, аутори треба да се у припреми рукописа за штампу придржавају и следећег:

- Називи уметничких дела — без обзира на то о којој се врсти или обиму ради — штампају се курзивом, односно у тексту рукописа обележавају подвлачењем црном линијом. Називи књижевних дела, ако она нису преведена на српски, наводе се изворним језиком и писмом, а у заградама се може дати превод на српски језик. Уколико је реч о делу преведеном на српски језик, наводи се наслов превода (са неопходним библиографским подацима у подножним напоменама), а у заградама може се навести изворни наслов дела.

- У тексту рада страна имена пишу се прилагођено српском језику (транскрибују се), а када се име први пут наведе, у загради се даје изворно писање.

- Цитати из дела на страном језику, у зависности од функције коју имају, могу бити на језику изворног текста или у преводу, а може се предпочити и изворни текст и превод, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

4. Рукопис треба да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, сажетак, кључне речи, текст рада, резиме и научни апарат, редоследом којим су овде наведени. Име и презиме аутора у студијама и чланцима стављају се у леви горњи угао, а у приказима на крају текста.

5. У сажетку (на српском језику) и резимеу (на једном од страних светских језика, енглеском, руском, немачком или француском) треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. У принципу, требало би да сажетак буде краћи, али ни један ни други облик резимеа не могу премашити 10% дужине текста. Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, то ће учинити Уредништво.

6. Кључним речима треба указати на целокупну проблематику истраживања, а не би требало да их буде више од десет.

7. Сви прилози који чине научни апарат или илустрације (фусноте, факсимили, слике, табеле и сл.) прилажу се на крају текста. Фусноте се обележавају римским бројевима (иза правописног знака, без тачака или заграда) и прилажу на крају текста (не у дну сваке странице рукописа). Остали прилози обележавају се арапским бројевима (на полеђини), прилажу се такође на крају текста рукописа, а њихово се место означава на левој маргини рукописа.

8. Подаци о цитираном делу наводе се оним писмом и језиком којим је штампано. Уколико то није могуће друкчије, исписују се читко руком. Ако је дело штампано на савременој латиници, то се може означити подвлачењем црвеном линијом. Од постојећих, мање или више уобичајених, а разноликих начина навођења библиографских података о делима која се у раду цитирају Уредништво се определило за два.

а) Библиографски подаци дају се у фуснотама; први пут када се неко дело наводи, дају се комплетни подаци о библиографској јединици, а сваки следећи пут употребљава се нека од уобичајених скраћеница (*Исџо*, *Нав. д.* — *Ibid.*, *Op. cit.* итд., доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица — уколико се цитира књига — треба да се састоји од следећих података: име и презиме аутора, наслов дела (у курсиву), издавач, место и година издања, број цитиране странице, а када се наводи чланак објављен у часопису, иза наслова чланка следи број (годиште, том) часописа (зборника) у којем је дело објављено. Библиографска фуснота, на пример, треба да изгледа овако:

Зоја Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, „Светови”, Нови Сад 1996, 297 (односно, ако је прекуцано машином, Зоја Карановић, Антологија српске лирске усмене поезије, „Светови”, Нови Сад 1996, 297).

(Драгиша Живковић, Радоје Домановић и теорија „*Sekundenstil*”-а, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLIII/1, 1995, 7—16).

Овакав начин навођења погодан је за радове мањег обима.

б) Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Литература*) на крају рада — истим редоследом и начином као и у претходном случају, азбучним редоследом по презименима аутора и са скраћеницама, које преузимају функцију наслова и наводе се у заградама у тексту

рукописа. На пример, у прилогу *Литература* једна јединица изгледала би овако:

Живковић — Драгиша Живковић, *Радоје Домановић и теорија „Sekundestil”*-а, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XLIII/1, 1995, 7—16,

а у тексту рукописа: ...(*Живковић*, 10)... (када се цитира једна страна рада) или само... (*Живковић*)... (када се позива на цео текст).

Овакав начин цитирања погодан је за радове већег обима, у којима се више пута наводе поједина дела. Треба обратити пажњу на то да се словима азбуке означе скраћенице изведене из имена аутора од којих у списку литературе постоји више радова (нпр. *Живковић а*; *Живковић б*).

9. Сви делови текста рада за *Зборник Матице српске за књижевност и језик* куцају се на хартији величине 21 x 29,5 cm, са проредом и маргинама које дају 30 редова на једној страни и 65 словних знакова (укључујући и проред између речи) у једном реду.

10. Рукописе за објављивање треба слати на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1.

11. Пожељно је да рад буде снимљен и на дискети, с видним подацима о аутору, раду и програму у којем је текст обрађен.

Уредништво
Зборника Матице српске
за књижевност и језик

ИСПРАВКА

У претходном броју *Зборника Мајице српске за књижевност и језик* (Књига LIV, свеска 1/2006, YU ISSN 0543-1220 / UDC 82(05), у рубрици „Истраживања”, уз текст др Зорице Бечановић-Николић „Сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку” (UDC 821.111.09 Shakespeare W. 821.163.41-95), на стр. 168, грешком су објављени неауторизовани сажетак и неауторизовани избор кључних речи. Уз извињење читаоцима и ауторки, у овом броју објављујемо одговарајући сажетак.

САЖЕТАК: Текст садржи теоријску и херменеутичку анализу односа два парадигматска типа интерпретативних приступа Шекспировим историјским драмама у двадесетом веку. Теоријски оквир анализе представља концепт сукоба интерпретација, развијен у студији *О интерпретацији, оглед о Фројду*, француског филозофа Пола Рикера (Paul Ricoeur, *De l'interprétation, essai sur Freud*, 1965). Сукоб интерпретација се, код Пола Рикера, односи на кључну промену односа према разумевању смисла после Ничеа, Маркса и Фројда, и на поделу херменеутичког поља на херменеутику као рестаурацију текстом понуђеног смисла, или херменеутику вере, и на херменеутику која постаје вишеструка демистификација текстом понуђеног смисла, или херменеутику сумње. Анализа односа модернистичких и постмодернистичких тумачења Шекспирових историјских драма води до закључка да се и у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку уочава динамика рикеровски схваћеног сукоба интерпретација.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Шекспир, историјска драма, историја, историографија, рецепција, херменеутика, модернистичка тумачења, постмодернистичка тумачења, сукоб интерпретација

Др Зорица Бечановић Николић