

Потреба за стабилношћу чини се повезницом нових песама из које ће, верујем, настати седма збирка Бојане Стојановић Пантовић, посве специфична, али управо због промене у сагласју са претходним.

На самом крају, и више се него очигледним чини да су се при избору песама категорије квалитета, репрезентативности и индивидуалног укуса углавном спојиле. Несумњиво најбољи од свих могућих избора, јер је ауторкин, *Низ кичму година* је сведочанство о песникињиним сталним окретањима од мртвих ка живима и обрнуто. Такве ротације око живота и смрти омогућиле су ауторки специфичног и сензибилитета и стила да својом поезијом сагледа и опева свет у свим својим контрадикторностима и променама. Није ли, уосталом, то онај модерни свет чије се лице мења брже од срца смртника? Бојана Стојановић Пантовић успела је да такав свет погледа у лице, са белим повезом преко очију, и да у њему покуша да пронађе оно што је од њега постојаније. Ако је и успела да пронађе одговор, он би морао бити да је једино непроменљиво у свету промена. А и уколико у својој потрази за непролазним, којом се збирка завршава, и није успела, успела је то трагање да опева, да му продужи трајање и да „прослави безбрижан тренутак”.

Лазар БУКУМИРОВИЋ

ОД НУЖНОГ ИЗОСТАВЉАЊА ДО ВЕШТОГ ПРЕЋУТКИВАЊА

Wolf Schmid, *The Nonnarrated*, ed. Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston 2023

Волф Шмид (Wolf Schmid, 1944, Теплице, Чешка), немачки је филолог, русиста и теоретичар књижевности, представник наратолошког приступа изучавања књижевности. Од 1978. до 2009. године ради као професор на Универзитету у Хамбургу, а од 2009. као професор емеритус на Институту за славистику Универзитета у Хамбургу и почасни професор универзитета у Санкт Петербургу. Студије и монографије Волфа Шмида, као и његова иницијатива за оснивање Интердисциплинарног наратолошког центра (ICN) Универзитета у Хамбургу, Европске наратолошке мреже (ENN) и Интердисциплинарног наратолошког пројекта *Open Narratology*, те интермедијалног часописа *Narratorium* – потврда су значаја његовог рада за развој савремених наратолошких истраживања.

Поменимо неке његове важне и утицајне радове: *Текстовое строение в повестях Ф. М. Достоевского* (1973), *Проза как поэзия* (1998), *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins* (1991), *Проза Пушкина в поэтическом прочтении (Повести Белкина и Пиковая гама), Парадоксы*

русской литературы (2001), *Нарратология* (2003, измењено и допуњено издање 2008), *Narrativity and Eventfulness* (2003), *Elemente der Narratologie* (2005), *Апогей событийности в Братьях Карамазовых* (2007), *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen* (2009), *Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative* (у коауторству са Ј. Шенертом и П. Хином, 2009), *Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической нарратациях* (2012), *Poetic of Ornamental Prose* (2012), „Skaz”, „Implied Author”, „Implied Reader”, „Non-temporal Linking in Narration” (*Living Handbook of Narratology*, 2013), *Mentale Ereignisse* (2017), прев. на енглески *Mental Events* (2021).¹

У едицији *Narratologia* познатог наратолошког форума посвећеног модерној наратолошкој теорији као и њеној историјској реконструкцији, под бројем 87, недавно се појавила књига са вишеструко изазовним насловом: *The Nonnarrated*. Реч је о феномену *неисјирњивоганао*, који нам осветљава пут до многих финеса прозног дискурса. Волф Шмид под тим подразумева делове приче који су намерно изостављени из нарације, и методолошки доследно трага за том појавом како у кратким тако и у дугим наративима, од Пушкина до Муракамија, и од Достојевског до Роб-Гријеа. При томе се стриктно, јасно и концизно усредсређује на насловну појаву, остављајући по страни сва друга питања из домена тумачења осведочено комплексних, често канонских дела, која су одавно присутна у критичкој литератури. То повлачи за собом и ефекат непатвореног изненађења: читалац на моменте као да прогледава крозу густу маглу баштињених и овешталих тумачења, док испод непрозирних текстуалних копрена израњају скеле неједног ремек-дела.

Познато је да прича као језичка репрезентација стварности нужно „пати” од одређених конвенција: дешавање је континуално, приповедање

¹ Наратолошки ставови (а можда није претерано рећи ни учење) Волфа Шмида познати су српској публици, још од давне 1999. године, када се у преводу Томислава Бекића појавила књига *Поејско чињање Пушкинове прозе* (у издању Издавачке књижевнице Зорана Стојановића, Сремски Карловци). То тумачење наратолошки енигматичних *Белкинових ѝрича* и данас слови за превратничко. И потписница ових редова настојала је да, својим часописним преводима, одржи контакт са Шмидовим наратолошким увидима, током свих ових година: *Пикова дама као мейџејексјуална новела*, *Летопис Матице српске*, 1999/јун; *Орнаментална проза*, *Летопис Матице српске*, 2000/април; *Поводањ Јевџенија Замјатина*, *Летопис Матице српске*, 2000/април; *Кидане ауџора*, *Луча*, 2001/јануар; *Парадоксалноси Пушкина*, *Летопис Матице српске*, 2001/децембар; *Фикџивни чињалац (нараџајор)*, *Летопис Матице српске*, 2006/новембар; *Персејекџиве и џранице коџниџивне нараџолоџије*, *Златна греда*, 2014/149–150; *Исџорија књижевности с џачке џедиџија нараџолоџије*, *Летопис Матице српске*, 2017/мај; *О џоеџиџици и филозофији Белкинових ѝрича*, *Шесџи џеза*, *Поља*, 2017/506; *Одабир и конкретџизација у вербалној и кинематографској нараџији*, *Поља*, 2019/518; *Лейџија џе сџасиџи свей*, *Есџеџички доказ џосџојања боџа*, *Кораци*, 2020/1–3; *Набоков и формалиџи*, *Српски књижевни лист*, 2020/28; *Мениџални доџаџај у роману Злоџин и казна*, *Летопис Матице српске*, 2021/јануар–фебруар; *Црџеџи Досџојевској: нова џерсејекџива џеџовој књижевној сџваралаџиџива*, *Поља*, 2021/март–април).

пак дисконтинуално. Велики део стварности не бива обухваћен приповедањем. Онтолошки статус дешавања инволвираног у причу посве је детерминисан причом. Дешава се сужавање повести у приповест (History према Story, Geschehen према Geschichte), која има почетак и крај и одређени степен конкретизације. Могућа је и накнадна конкретизација, попуњавање одређених пропуста лакуна и белина (уосталом, управо је ова Шмидова студија доказ да је тако). Премошћавање пада у удео механизма селекције и аранжирања – ситуација, ликова, догађаја, као и њихових особина. Притом читалац не опажа да су ликови шематизовани, пажња му је усмерена на одабране детаље, чија је конкретизација повезана са њиховом симболичном (или индексном) природом (боја хаљине, фризура јунакиње).

Има много тога што се десило, али није испричано, што из догађаја није ушло у причу, због очувања ритма, постизања изненађења, напетости. Наратолошки речник Цералда Принса прави разлику према *disnarrated* (оно што је изоставио аутор а не наратор) и *unnarratable* (оно што је неиспричљиво, што повређује одређене конвенције), препознајући и минимум наративног посредништва (наратив са одсутним наратором). Неке друге раније типологије праве разлику између јаза (*gap*) и белине (*blank*), односно релевантних и нерелевантних лакуна, које могу бити перманентне или привремене (зависно од интерпретативне перспективе).

Не можемо се отети утиску да су за Шмида Пушкин и Чехов непревазиђени ауторитети кратке форме (краткоћа је за обојицу била врлина прозе). Ту је и њихов најбољи ученик Хемингвеј, са својим теоријом о изостављању (*theory of omission*), где се прича пореди са леденим брегом, чијих 7/8 пребива у мраку. Сагласно Хемингвејевим препорукама², а пре свега, његовој комплетној књижевној продукцији, важни моменти се не описују већ импликују, подразумевају; прича треба да их *покаже*, а не нашироко објашњава. Иза тога није необавештеност већ компетентност аутора. И, дакако, брига о читаоцу: изостављени део утиче на сугестивност приче, када читалац више осећа но што разуме.

Знатан део Шмидове студије посвећен је цитатној демонстрацији разноврсних учинака лакуна, које де факто замагљују мотивацију и ометају успостављање узрочно-последичних веза, а у ствари доприносе педалирању напетости, зачудности, многозначности, навођењу на лажни траг, суспензији наратора, рехијерархизацији побочних наративних линија. Другим речима, управо је оно неиспричано кадро да дати наратив претвори у детективску причу, где читалац преузима улогу детектива. Отуда и није чудно што су скоро сви одабрани примери потекли из понешто морбидне сфере суочавања са потиснутим нагонима, страховима, поступцима.

² *Death in the Afternoon*, 1932, *The Art of the Short Story*, 1959, посмртно објављени мемоари *The Moveable Feast*, 1964.

То нам показује већ први пример из Пушкинове прозе *Луцањ*. Непогрешиви стрелац Силвио жури, а притом касни (и пропушта) да испуни своју претњу (о громопуцателно најављеном наставку прекинутог двобоја). Муве су изгледа једине жртве његовог дуелантског умећа. На основу свега, па и оног неисприповеданог, произлази да он има озбиљних сметњи да у људима види мете.

И Чапек је детектив (у оквиру деконструкције жанра коју је писац предузео у својој *Холмсани*, 1924) незаинтересован за сам деликт. Опседа га друго питање: зашто и како је ухватио починиоца? Не задовољава га то да је у питању коинциденција (приметио је пепео на убичиним ципелама), потребан му је метод, који, авај, на основу онога што је исприповедано, остаје несагледив.

У презентованом избору из Чеховљеве новелистике, Шмид указује на интринтентно нагле завршнице, које наступају пре него што је испричана прича; неко би рекао недорађеност или недореченост, а заправо – стваралачки диктат, у маниру отвореног краја. У причи *Учитель словесности* (*Професор књижевности*) сведоци смо јунакове неиздрживе згађености над малограђанским конформизмом, али не и потеза који је тим поводом предузео. И у причи *Невесџа* (*Вереница*) неизвестан је крај. Јунакиња је отишла да пакује кофере, мислећи да одлази заувек. На сцену ступа нагађање, руковођено интерференцијом гласа јунакиње и наратора (слободни неуправни говор: „как полагала, навсегда“). У причи *Сџугенџ* у младом богослову буди се ентузијазам, за који не знамо како ће се у будућности разрешити. И у *Дами с њесејанцејом* имамо антиципацију среће уместо саме среће. Јунак приче *Старост* (*Сџаросџ*) среће свог пријатеља, адвоката, који га је некада давно „успешно“ (нечасним средствима) развео од жене. Тек сада, након много година, муж сазнаје да ју је то уништило, да га је до краја искрено волела. Догађај испричан накнадно, мимо главне приче, потврђује се као кључан за наратив, мада је тек узгред поменут.

У Џојсовој причи *The Dead* (*Мрџви*) оно затајно и потиснуто изненада се евоцира на једној салонској забави. Муж посматра преображај своје жене под утиском песме коју она управо препознаје. Прича која је изворно скривена, и којој је било суђено да остане неиспричана, случајно излази на видело. Нагрнула су сећања из младости на момка који је певао ту песму. Мада неисприповедана, пред читаоцем је велика неостварена љубав са вишеструко трагичним исходом.

Јунакиња приче Кетрин Менсфилд пропушта прилику да свом фризеру изјави саучешће због смрти кћерчице. Закупљена моделовањем сопственог живота, не зна шта би са туђом смрћу. Наслов *Revelations* (*Оџкрића*) више упућује на саморазоткривање јунакиње, која није заинтересована за патњу другог него на фактичка открића. У причи *The Woman at the Store* (*Жена из њродавнице*) исте ауторке, за евоцирање по-

тиснутог и прећуткиваног садржаја (заташканог породичног убиства), уместо музике служи медиј цртежа једне јогунасте девојчице.

И у Бабелевој причи *Переход через Збруч (Прелаз њреко Збруча)* избегавају се директни призори убијања (наратор лежи поред закланог старог Јеврејина, који као да спава). Смрт је прикривена, једва приметна, али проналази пут у нараторов сан, кроз ониричке трансформације. Слепило наратора спрам насиља које га окружује мотривисано је његовом жељом да докаже своју стаменост пред саборцима.

Музилова *Тонка* такође је у знаку недоумица диегетског наратора. Наиме, он је оставио у својој кући младу неговатељицу, мада више није било потребе за њом, са надом да ће се између њих успоставити нека озбиљнија веза. Међутим, она загонетно и напрасно затрудни и разболи се, одбијајући инсинуације о било каквом телесном контакту. Читалац остаје са неиспричаном причом: реминисценције на Нови завет не решавају дилему, запитаност расте. Ако није чудо вере, шта је по среди?

А ако је веровати Хемингвеју, и у причама о Нику Адамсу скоро *све* је изостављено. Ипак, у прози *Big Two-Hearted River (Велика река са два срца)*, ритуално и подробно је описано мушичарење (стављање скакаваца на мамац, усмрћивање пастрмки). То није, претпоставља Шмид, друго до последица јунакових напора да потисне и сублимира трауме из рата, који није директно споменут. У причи *The Killers (Убице)* делује иста незауостављива машинерија елиминације (двојица плаћених убица треба да убију човека чија кривица је нејасна, и који апатично очекује сопствену смрт). Занимљиво да је време назначено за убиство (6 сати увече) већ прошло, и то захваљујући сату који жури. Неизвесност о узроцима и последицама убилачког похода је потпуна. Старац из новеле *A Clean, Well Lighted Place (Чистио, гобро осветљено месџо)* као да је ту тек да испровоцира разлику између двојице конобара, младог и старог. Последњи не само да осећа сажаљење према усамљеном старцу већ и заузима његово место, изговарајући у свом blasphemичном солилоквију молитву посвећену посвемашном ништавилу.

Фокнерова *Ружа за Емили (A Rose for Emily)* користи сличну технику пермутације у неиспричаности. Наратор који није свезнајући износи пар опаски о јунакињи, без јасне хронологије. Са своје тридесет и две године, она има старог оца који јој растерује удвараче. Када се у близини појави робустан просац, она купује отров. Притом наручује мушки козметички прибор са његовим иницијалима. Њеном изабранику се, међутим, губи сваки траг. Емили више не напушта кућу, и умире у дубокој старости. Након сахране на брачном кревету су остаци мушког леша, крај кога је она свих тих година спавала. Како је узрочност суспендована (чин убиства није описан), мртавца остаје неидентификован. Да ли је у питању удварач, отац или њихова симболичка интерференција? У *Сушном септембру (Dry September)* две битне ствари остају неисприповедане – да

ли је црнац силовао јунакињу, и да ли је црнац због тога линчован. Већ на самом почетку је акцентован однос гласина и приче, чиме је чињеница силовања доведена у питање. А шта ако је девојка (39 година) све измислила, као што је и раније чинила. Идеја о деликту, баш као и о казни, родила се и развила из зле воље (ill-will) ближњег, а не из присуства доказа. Насловна синтагма прозе *That Falling Sun (То залазеће сунце)* део је црначке духовне песме, која смирај поистовећује са неизбежном смрћу. Ни овде се убиство није десило у приповедном времену, али је снажно антиципирано, и то предосећајем потенцијалне жртве. Црна праља, на име, слути да ће је њен партнер убити јер је затруднела са белцем. Индикативно је да наратор сада има 24 године, али се присећа дешавања из времена када је имао 9, дакле, приповеда из наивне, дечје перспективе. Он забринуто пита оца који је препустио резигнирану жену судбини: „А ко ће онда да нам пере веш?” На попришту све извеснијег злочина влада неумесна логика послодавца? Или је то последњи наивни покушај да се апелује на свет одраслих...

У причи *The Magic Barrel (Чугољворно буре)* Бернара Маламуда младић који је изучио за рабина, намерава да се ожени, и ангажује проводацију, али без успеха. Ниједна девојка из рекламне понуде му се не допада. На дну коверте с понудом налази снимак начињен уличним аутоматом: била је то она права! Одлази код проводације и сазнаје да је у питању његова кћи, Стела, „враг је однео”. Тек кад је уговорио састанак, јунак почиње да сумња да је посреди проводацијин трик. Био је стављен на пробу као будући зет? То никад нећемо сазнати, пошто тајна намера оца није исприповедана. Последња описана сцена нам га приказује како изговара молитву за мртве. На кога се она односи? Ко је, и за кога, симболички мртав, одредивши се за брак из љубави? У причи *Take Pity (Имајте милости)* добростојећи болешљиви добротвор се сажали на удовицу са двоје сирочади, и износи низ предлога, који она један по један одбија: или да откупи њену пропалу бакалницу, или да се ожени њом, или да јој нађе богатог мужа, или да јој доживотно шаље новац. На концу преписује сву своју имовину на њу, и ставља главу у гасну рерну. Када се она ипак појави, он јој узвраћа речима: „Курво, дрољо, кујо! Иди код своје деце!” То, примећује Шмид, нису речи добротвора. Кључни део приче остаје непознат. Да ли се ради само о одбијању милостиње или о неуслишеној милости? Да ли је модалитет наслова (императив) некакав путоказ? Коначно, да ли је добротвор преживео?

У *Шехерезади* Харукија Муракамија кућна помоћница, удата, од 32 године, два пута недељно долази код јунака, да би га после недељу дана, након вођења љубави, наградила причом. Већ дуже времена је нема, и прича коју је започела (о љубавној крађи и замени браве) остала је несприповедана. А можда и није имала наставак?

Разматрање феномена неисприповеданог у дужим прозним формама, Шмид започиње романом *Браћа Карамазови*, у коме траје потрага за убицом Фјодора Карамазова (оца четворице синова, од којих је сваки имао разлога да буде киван на родитеља). Решење енигме је познато наратору од самог почетка али га он открива тек касније, током одмакле нарације, следећи (кад му то одговара) логику хроничара са ограниченим увидима. Осим тога, исповест убице десила се пред једном једином личношћу, оптуженом да је инспирисала злочин, односно да представља правог злочинца. Ради се дакако о разговору Смердјакова (уочи самоубиства) и Ивана (скрханог кризом савести, неспремног да сувисло сведочи пред судом). Тај етички ћорсокак генерише нове сижејне линије, па и сваљивање кривице на невиног Димитрија. И други роман Достојејевског, *Младић*, показује како је пут до истине заклоњен многобројним и различитим интересима. „Нечастан поступак” биолошког оца Аркадија Долгорукова, Андреја Версилова, који опстоји већи део романа само као гласина, у финалу се разрешава новим перспективама и акцентуацијама, и његовим (накнадним) оправдањем, и то у духу хришћанске етике.

При традиционалној фабуларној поставци романа *Jealousy* (*Љубомора*) Алена Роб-Гријеа (љубавни троугао: наратор, његова жена, управник плантаже), Шмид не даје шансе једнозначном одговору на питање о оправданости мужевљеве сумње. Нетрадиционални романескни рукопис Алена Роб-Гријеа темељи се, наиме, на поимању објекта као пуке површине и оптичке препреке, без дубине и унутрашњости. Пред нама је узорак „књижевности погледа” француског новог романа, којим се ова аналитичка панорама и завршава.

Волфа Шмида, поновимо, овога пута не занима оно што је нужно изостављено (о чему је размишљао још Аристотел) већ оно што на неки дубљи, смислогени начин, *īpийага īpичи*. Захваљујући ингениозно уоченој, препарираној, описаној, истраженој, моделованој и богато илустрованој појави, нећемо погрешити ако ову књигу сматрамо (и) компендијем и практикумом из наратологије, намењеним стручњацима и студентима, али и продуктивним писцима, које муче муке неизрецивости.

Чак и ако се сложимо са тврдњом Беле Хамваша да наука нема стил („није јој потребан”), на фону Шмидовог доследног и прегледног излагања, његова најновија књига спада у раскошна штива. То је великим делом плод оркестрације одабраних навода, у функцији илустрације једне саме по себи одважне тезе. Отуда је пред нама, осим свега наведеног, велики и хитан преводилачки изазов.

Драгиња РАМАДАНСКИ