



Књижевност у дијалогу

Уредиле:

Адријана Марчетић
Дуња Душанић
Оливера Жижовић
Снежана Калинић

Зборник радова са научног скупа
посвећеног проф. др Тањи Поповић (1963-2020)
поводом шездесет година од рођења
одржаног 23–24. новембра 2023. године на Филолошком факултету
Универзитета у Београду

КЊИЖЕВНОСТ У ДИЈАЛОГУ

Уредиле
Адријана Марчетић
Дуња Душанић
Оливера Жижовић
Снежана Калинић



Филолошки факултет – Универзитет у Београду
Београд, 2024.

КЊИЖЕВНОСТ У ДИЈАЛОГУ

Зборник радова са научног скупа посвећеног проф. др Тањи Поповић

Издавач

Универзитет у Београду - Филолошки факултет
Студентски трг 3, 11000 Београд

За издавача

Проф. др Ива Драшкић Вићановић

Едиција Катедре за општу књижевност и теорију књижевности



Уредиле

Адријана Марчетић
Дуња Душанић
Оливера Жижовић
Снежана Калинић

На насловној страни корица

Пушкинова радна соба и библиотека, Санкт Петербург

Дизајн корица и књижног блока

Марија Јевтић

Прелом

Мара Торбица Јовановић

Тираж 70

Штампа

МАБ, Београд

ISBN 978-86-6153-753-0

https://doi.org/10.18485/tp_kud.2024

Забрањена је свака врста прештампавања и фотокопирања, укључујући ручно или софтверско, неовлашћено копирање и умножавање садржаја или делова садржаја. Сва права задржавају издавач и аутори.

Научни одбор

Проф. емеритус Душан Иванић,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
Проф. емеритус Драган Стојановић,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
Проф. др Ива Драшкић-Вићановић,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
Prof. dr Zoran Milutinović,
University College London, School of Slavonic and East European Studies
Проф. др Јован Попов,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
Проф. др Весна Елез,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
др Бојан Јовић, научни саветник,
Институт за књижевност и уметност, Београд

Рецензенти зборника

Prof. dr Vesna Goldsworthy,
University of Exeter; Faculty of Humanities, Arts and Social Sciences
Prof. dr Tamara Đermanović,
University of Pompeu Fabra, Barcelona; Faculty of Humanities
Prof. dr Giorgio Ziffer,
University of Udine; Foreign Languages and Literatures

САДРЖАЈ

Одабрана библиографија проф. др Тање Поповић

1. СЕЋАЊЕ НА ТАЊУ ПОПОВИЋ

- Оливера Жижовић
Дијалог као животно, научно и естетско начело 11
Душан Иванић
Уводна реч на отварању научног скупа „Књижевност у дијалогу“ 18
Ирена Шпадијер
Медијевистички почеци Тање Поповић 20
Борис Лијешевић
Рад на драматизацији и инсценацији романа „Евгеније Оњегин“ у Позоришту младих у Новом Саду 27

2. ПОСТУПАК, ЖАНР, КАНОН

- Адријана Марчетић
Руски формализам у радовима Тање Поповић 39
Александар Стевић
Како одрати револуционара: Данило Киш и поетска структура прозног текста 52
Драгана Грбић
Просветитељски разговори с Богом и о Богу у српској литератури 18. века 63
Елма Халиловић
Жанрови усмене књижевности у „Речнику књижевних термина“ Тање Поповић 79
Драгана Вукићевић
Говор тела и хаптичка фокализација 89
Никола Миљковић,
Канон и новаторство: „Аутобиографија Исусова“ Олега Зоберна 101

3. ПЕСНИЦИ И ПОКЛОНИЦИ

- Леон Којен
О „јединственом оквиру“ „Цвећа зла“ 115
Тихомир Брајовић
Анахорет на агори: Његошев „Пустињак цетињски“ и романтичарски поглед на свет 129
Кајоко Јамасаки
„Круг“ Дејана Деспића и „Песме старог Јапана“ Милоша Црњанског 145
Дуња Душанић
О љубави и смрти: елегија и улога песничких жанрова у делу Тање Поповић 157

4. ДОСТОЈЕВСКИ: ПОВОДОМ ПОДЗЕМЉА

- Јован Попов
Патологија љубави у „Записима из подземља“ и „Кроткој“ Фјодора Достојевског 171
Снежана Калинић
Висина пада и нелагоде подземља: одједи „Записа из подземља“ и „Мита о Сизифу“ у Камијевом „Паду“ 183
Милена Ђорђијевић
Идеологија подземља: „Записи из подземља“ Ф. М. Достојевског и „Серотонин“ М. Уелбека 199
Срђан Вучинић
Андреј Тарковски у дијалогу са наслеђем и делом Достојевског 213

5. ДИЈАЛОГ КУЛТУРА / КУЛТУРА ДИЈАЛОГА

- Зорица Бечановић Николић
Мудра лудост као ренесансна RES PUBLICA 225
- Жељка Јанковић
Дијалог барока и класицизма у роману „Заида“ госпође де Лафајет 235
- Владимир Зорић
Хотел на ивици провалије: југословенска сведочанства о мађарском устанку 1956. године 247
- Александар Купердјајев
Миф о родине в романе Кундери «Неведение» 261
- Марија Симоновић
Између Лакана и Антигоне: етика 275
- Александар Ђокановић
Персеј и Андромеда у канцама нацистичке немани у роману „Елзе Белер, немачка служавка“ Симона Вестдејка 291

6. АНДРИЋ И ЦРЊАНСКИ

- Жанета Ђукић Перишић
Иво Андрић – над Гогољевим писмима 307
- Јасмина Радојичић
Империјалистички сан Рајке Радаковић: малограђани и рат у роману „Госпођица“ Иве Андрића 329
- Александра Лазих-Гавриловић
„Ирис Берлина“ и „Писма повратника“ – духовно сапутништво Црњанског и Хофманстала 343
- Наталија Лудошки
Милош Црњански као интервјуер 355

7. РЕЧИ, ЗВУЦИ И (ПОКРЕТНЕ) СЛИКЕ

- Оливера Жижовић
Улога и дејство Бетовенове музике у Толстојевој „Кројцеровој сонати“ 369
- Наташа Марковић
„Наследница свих векова“: портрети Мили Тил у „Крилицама голубице“ Хенрија Џејмса 381
- Тамара Валчић Булић
Дијалог с ликовним уметностима у збирци „Гаспар од ноћи“ Алојзијуса Бертрана 395
- Александра Жежељ Коцић
Између Шагала и Матиса: приче Бернарда Маламуда 411
- Андрејана Малоку
Ретроспекција у адаптацији Пиранделових новела у филму „Хаос“ 427
- Софија Тодоровић
„Случај Хармс“: монтирање једног процеса 441
- Јана Растегорац Вукомановић
Метаморфоза и монтажа: визуализација песничких слика у анимираним филмовима „Музика револуције“ и „Други долазак“ 457

*И светлост светли у тами,
и тама је не обузе.
(Јн 1,5)*



Проф. др Тања Поповић

Проф. др Тања Поповић
ОДАБРАНА БИБЛИОГРАФИЈА

Књиге

- 1) Тања Поповић, *Источни канон*, Издавачка књижевна Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2019, 277 стр.
- 2) Тања Поповић, *А. С. Пушкин в диалоге с другим*, Издательство Нижегородского университета, Большое Болдино – Нижний Новгород, 2018, 156 стр.
- 3) Тања Поповић, *Стратегије приповедања*, Службени гласник, Београд, 2011, 282 стр.
- 4) Тања Поповић, *Песници и поклоници*, Службени гласник, Београд, 2010, 260 стр.
- 5) Тања Поповић, *Поема или модерни еп*, Службени гласник, Београд, 2010, 120 стр.
- 6) Тања Поповић, *Потрага за скривеним смислом: компаратистичка читања*, Београд, Логос Арт, 2007, 219 стр.
- 7) Тања Поповић, *Rečnik književnih termina*, Logos Art, Beograd, 2007, 831 str. (drugo izdanje 2010).
- 8) Тања Поповић, *Српска романтичарска поема*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1999, 331 стр.
- 9) Тања Поповић, *Динамика традицији*, Studi Slavi, Università degli studi di Pisa, Dipartimento di linguistica, No 5, Pisa 1996, 224 str.
- 10) Тања Поповић, *Последње Сарајлијино дело*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1992, 146 стр.

Приређивачки рад и преводи

- 1) А. С. Пушкин, *Изабрана дела I-II*. Приредила, написала поговор и коментаре Тања Поповић. Издавачка књижевна Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2019. Т. I – 585 стр, Т. II – 823 стр.
- 2) *Сербская мысль о русской литературе*. Составитель Тања Поповић. Филологический факультет Белградского университета, Белград, 2015.
- 3) *Јован Јовановић Змај*. Приредила Тања Поповић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 36, Матица српска, Нови Сад, 2012, 483 стр.
- 4) *Формалисти о Пушкину*. Избор, превод и предговор Тања Поповић. Терсит, Београд, 1994, 138 стр.
- 5) Виктор Жирмунски, *Од симболизма до акмеизма*. Избор, превод и предговор Тања Поповић. Горњи Милановац, Дечије новине, 1991, 208 стр.
- 6) Сима Милутиновић Сарајлија, *Трагедија српскога господара и вожда Карађорђа*. Приредила, написала поговор, коментаре и речник Тања Поповић. Стручна редакција др Душан Иванић. БИГЗ, Дечије новине, Народна библиотека Србије, Београд, 1990, 436 стр.

1.

СЕЋАЊЕ НА ТАЊУ ПОПОВИЋ

ДИЈАЛОГ КАО ЖИВОТНО, НАУЧНО И ЕСТЕТСКО НАЧЕЛО¹

У једном од наших многобројних, креативном енергијом и радошћу испуњених разговора о руској култури и уметности, посебно о руским књижевним класицима и њиховим делима насталим у XIX и током првих деценија XX века, Тања Поповић (1963–2020), редовни професор на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, осврнула се на реченицу из Толстојеве *Ане Карењине*, реченицу која је за њу, како је говорила, у сваком новом читању била и остала подједнако снажна, потресна и лепа. Посреди су речи којима се приповедач опрашта од насловне јунакиње романа, сумирајући њен одлазак из живота: „А свећа, под којом је она читала књигу пуну немира, обмана, невоља и зла, плану светлошћу сјајнијом но икада, обасја јој све оно што је раније било у мраку, запуккета, поче да бледи и заувек се угаси“.

Изненада и у невреме угасила се свећа која је обасјавала књигу Тање Поповић, осветљавајући током протеклих деценија далеко више животних радости, лепоте, истине и добра, мада је, у то нема сумње, било у тој истој књизи и немало невоља и зала. За снажну превагу оног позитивног превасходно је, међутим, заслужно ретко умеће које је Тања Поповић поседовала: способност да се усредсреди и посвети лепоти, да светлошћу победи неретко свеprisутну таму.

О томе понајпре сведочи импозантан број њених професионалних, научних постигнућа и објављених радова: девет ауторских књига и више од две стотине студија и прилога из области славистике, компаратистике, текстологије, историје и теорије књижевности, публикованих на српском, руском и енглеском језику.

¹ Овај текст представља незнатно проширену верзију сећања на проф. Тању Поповић и њена професионална постигнућа, који је објављен у *Зборнику Матице српске за славистику*, бр. 97, 2020.

Као једно од темељних начела у раду проф. Тање Поповић издваја се – најшире схваћен – бахтиновски дијалогизам. Ослањање на увид Михаила Бахтина да се до истине може доћи само кроз дијалог, приметно је већ у насловима већине њених монографија, које су превасходно компаратистички устројене: *Источни канон* (Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2019), *А. С. Пушкин у дијалогу са другима (А. С. Пушкин в диалоге с другим, Издаваштво Нижегородског универзитета, Большое Болдино – Нижний Новгород, 2018)*, *Стратегије приповедања* (Службени гласник, Београд, 2011), *Песници и поклоници* (Службени гласник, Београд, 2010), *Поема или модерни еп* (Службени гласник, Београд, 2010), *Потрага за скривеним смислом: компаратистичка читања* (Логос Арт, Београд, 2007), *Српска романтичарска поема* (Институт за књижевност и уметност, Београд, 1999), *Динамика традиције (Динамика традиции, Studi Slavi, Università degli studi di Pisa, Dipartimento di linguistica, No 5, Pisa, 1996)*, *Последње Сарајлијино дело* (Институт за књижевност и уметност, Београд, 1992).

Прве деценије свог научно-истраживачког рада Тања Поповић је претежно посветила српској књижевности, пре свега песништву. У овој фази бавила се теоријским и историјским темама, као и интерпретацијом поезије. У књизи *Српска романтичарска поема*, која је проистекла из њене докторске дисертације, Тања Поповић прати историју настанка и трансформације ове песничке врсте у српској књижевности, ослањајући се на теоријске ставове и проучавања о поеми руских формалиста. Проширење њених истраживања на поље поетике жанра резултираће монографијом *Поема или модерни еп*, да би потом у *Песницима и поклоницима* своју пажњу усредредила на неке од најважнијих и њој најдражих српских песника, чијим ће се остварењима и касније враћати: Лази Костићу, Милану Ракићу, Момчилу Настасијевићу, као и Дучићу, Пандуровићу, Дису, Васку Попи. Обједињујући различите приступе, Тања Поповић је пратила књижевно-историјске промене у српском песништву, заокупљена питањима књижевних праваца, историје жанрова, проучавањем књижевних поступака, европских утицаја, али и значаја традиције и наслеђа. Испитивала је стихотворни језик и песничке слике својих, како је сама назначила, *духовних сродника*, не занемарујући личне склоности и љубави, али и имајући у виду међусобне, интертекстуалне и интеркултурне везе песника и поклоника чија су је остварења заокупљала.

Отпочињање нове етапе приметно је у књизи *Потрага за скривеним смислом*, у којој се интересовање Тање Поповић помера ка прози, српској, али и светској. Метод је доминантно компаратистички, како је наглашено и у поднаслову монографије, што ће бити и оста-

ти стожер њеног приступа књижевности. Песничким истраживањима – посвећеним пушкинској традицији, Милану Ракићу и компаративној анализи односа традиционалног и модерног у делима Рада Драинца и Волта Витмена – сада се прикључује и анализа прозе. Уз разматрање апокрифа и легенди у модерној приповеци, на примерима Флобера, Црњанског, Момчила Настасијевића и Данила Киша, Тања Поповић се посвећује трагању за скривеним смислом, сагледавајући апсурд код Хармса и Гогоља или пак свет који нестаје у делима Владана Деснице, са једне стране и Џејмса Џојса, са друге. Посебну пажњу заслужује текст посвећен проблему греха – „Ф. М. Достојевски и античка трагедија“ – који приступом и предоченом анализом наговештава окосницу нове, наредне фазе, која ће свој пуни израз и уобличење добити у трима монографијама: *Стратегије приповедања*, *А. С. Пушкин у дијалогу са другима* и *Источни канон*.

У *Стратегијама приповедања* Тања Поповић се у потпуности окреће руским класицима: Пушкину, Гогољу, Толстоју и Чехову. Предмет њених истраживања овога пута је скуп наративних поступака чијом се применом постижу уверљивост и истинитост којима су тежили деветнаестовековни писци, уз истицање и доследну примену основне поставке да се *исти* уметнички поступак може користити на *неједнаке* начине, те да исто решење може добити сасвим различита значења и функције зависно од конкретног фикционалног света чији је део. Зато није довољно само препознавање одређене приповедне стратегије у конкретном делу, чиме се наратологија неретко задовољава, већ је, како то чини Тања Поповић, неопходно открити и функцију и смисао употребљеног поступка, али и његове идејне и филозофске импликације.

Ни овог пута она не занемарује компаратистику, па осим што анализира и сучељава начине досезања уметничке истине у делима Толстоја и Чехова, посвећује се, поред осталог, и односу српских приповедача – Глишића и Сремца – према Гогољу. Било да указује на тематско-мотивске сродности, поетске подударности, истоветна формална решења или интертекстуалне везе и уметнички дијалог међу ауторима, Тања Поповић увек у први план ставља функцију и циљ датог уметничког поступка. Резултат таквог приступа је чврста унутрашња повезаност предочених истраживања, која илуструју и потврђују да уверљивост и истинитост фикције није толико условљена избором теме, колико зависи од вештине освајања наративног света и владања њиме.

У *Стратегијама приповедања* присутан је и наговештај њене велике љубави према сценским уметностима: позоришту, балету и музици, с једне стране и филму, са друге. Он се очитује у тексту посвеће-

ном адаптацијама, тачније екранизацијама Гогољевог „Вија“, а анализа је превасходно усредсређена на филм *Свето место* (1990) Ђорђа Кадијевића као слободну прераду Гогољеве приче. Касније ће се Тања Поповић посветити и разматрању инсценација другог великог руског класика – Пушкина: у филму *Оњегин* британске режисерке Марте Фајнс (1999) и представама *Евгеније Оњегин* у поставкама Рима-маса Туминаса у московском *Театру Вахтангова* (2013) и Бориса Лијешевића у новосадском *Театру младих* (2017).

Наредна монографија Тање Поповић у целини је посвећена Пушкину. Настала као резултат сарадње са Државним музејом Пушкина, у суиздаваштву са Универзитетом у Нижњем Новгороду, књига *А. С. Пушкин у дијалогу са другима* део је едиције у којој резултате својих истраживања објављују аутори који се дуги низ година баве Пушкиновим стваралаштвом, а учесници су познатих *Болдинских читања* која се традиционално, већ педесет година, одржавају на Пушкиновом породичном имању у Болдину. У овој књизи су обједињена и заокружена истраживања која је проф. Поповић започела још пре двадесет и пет година, када је сачинила избор и на српски језик превела део текстова знаменитих руских формалиста о Пушкину, написавши за ту прилику и невелики предговор.

Тања Поповић је први страни научник чија је књига објављена у овој едицији, чиме се придружила најзначајнијим проучаваоцима Пушкина у Русији, што се с разлогом може сматрати круном њеног рада и постигнућа, као и својеврсним комплиментом нашој науци о књижевности. Томе у прилог, поред осталог, иде и њено вишегодишње чланство и редовно учешће на *Римским ћириловско-методијским читањима*, као и на *Гогољевским читањима*, што додатно потврђује њен углед у међународним славистичким круговима.

Први део монографије о Пушкину доминантно је интерпретативан, а чине га два текста посвећена *Евгенију Оњегину*, у којима је проф. Поповић успела да понуди нови поглед на неке аспекте овог небројано пута тумаченог романа, један текст који се бави интертекстуалним везама у Пушкиновим драмама, конкретно у *Сценама из витешких времена*, као и текст о Пушкину и формалистима. У другом делу књиге, посвећеном пушкинској традицији у српској књижевности XIX века, тачније у поезији Војислава Илића, Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја, Лазе Костића, ауторка је настојала да упозна руску научну и културну јавност са дијалогом који су истакнути српски песници водили са Пушкином.

У уводном, методолошки заснованом поглављу књиге о Пушкину постулирано је успостављање *источног канона* као „друге стране једне исто тако европске традиције“. Тиме ово поглавље постаје

својеврсан мост и наговештај наредне, последње књиге проф. Поповић: *Источни канон*. Познато је, наиме, да је на књижевност православних Словена доминантно утицала Византија и, наравно, антика која јој је претходила. Притом се у виду пре свега има традиција *Slavia Orthodoxa*, то јест специфичности културне, језичке и књижевне ситуације код православних, односно јужних и источних Словена, првенствено Бугара, Руса и Срба, чије су се писменост, књижевност и култура формирале и развијале под политичким, религиозним и духовним утицајем Византије. Стога се у центру онога што Тања Поповић назива *источни канон* очекивано налазе антички и византијски модел културе, којима, како она сматра, мора бити прикључен и Пушкинов утицај и његово културно наслеђе. Пушкин је, наиме, главна фигура у развоју православних словенских књижевности, па стога мора бити и окосница источног канона.

У уводној студији монографије која је посвећена претходно постулираном *источном канону*, Тања Поповић настоји да размотри проблеме континуитета и духовног идентитета те традиције, узимајући уједно у обзир књижевност новог доба, будући да канон представља колективно памћење и неку врсту заједничког складиштења знања и достигнућа, која служе за стварање нових дела.

У *Источном канону* разматрају се, поред осталог, идеологија лепоте и побуне у *Записима из подземља* Достојевског и *Златном павиљону* Јукија Мишима, или пак свет апсурда код Винавера и Хармса. Посебну пажњу заслужује анализа казне и праштања, односно песничке и државне правде код Есхила и Михаила Булгакова. Незаобилазан, канонски аутор ове традиције несумњиво је и Иво Андрић, којем Тања Поповић посвећује студију о ликовности и телу у његовој прози. Завршни текст представља повратак њеној великој песничкој љубави – Момчилу Настасијевићу, а посвећен је хришћанским парадоксима и подвигу стварања у његовој поезији.

Значајан део рада и постигнућа проф. Поповић чини и њена приређивачка и преводилачка делатност, која је отпочела пре три деценије и резултирала књигама Симе Милутиновића Сарајлије, Јована Јовановића Змаја (у антологијској едицији *Десет векова српске књижевности* Матице српске), поменутих зборником текстова *Формалисти о Пушкину*, изабраним студијама Виктора Жирмунског *Од симболизма до акмеизма*, да би 2019. из штампе изашла и Пушкинова *Избрана дела* у два тома, са њеним драгоценим предговором и коментарима, чиме је донекле умањен немали недостатак релевантних студија о Пушкину у нашој научној средини.

Постарала се Тања Поповић да и руској научној јавности представи српску мисао о руској књижевности, приредивши избор репре-

зентативних текстова за зборник *Сербская мысль о русской литературе* (у издању Филолошког факултета Универзитета у Београду, 2015). Студентима је обезбедила приручник и олакшала упознавање са основним књижевно-теоријским појмовима, сачинивши, са групом сарадника, *Речник књижевних термина* (Логос Арт, Београд, 2007), за који је добила награде „Веселин Лучић“ и „Иницијал“. Ово признање придружило се награди „Станислав Винавер“ из 1993. године, коју је Тања Поповић добила за своју прву објављену монографију, *Последње Сарајлијино дело*.

Била је члан уредништва више славистичких и компаратистичких часописа и периодичних публикација: *Филолошки преглед* (Београд), *Зборник Матице српске за славистику* (Нови Сад), *Poznańskie Studia Slawistyczne* (Познањ, Пољска), *Libri Magistri* (Магнитогорск, Русија), *Проблемы исторической поэтики* (Петрозаводск, Русија), *Палмпсест* (Нижњи Новгород, Русија), *Болдинские чтения* (Москва, Арзамас, Нижњи Новгород).

Не треба заборавити ни њену континуирану сарадњу са Институтом за књижевност и уметност у Београду, на којем је својевремено и започела своју научно-истраживачку каријеру, дајући свој допринос и као дугогодишњи члан уредништва *Књижевне историје*, али и многобројних тематских зборника и скупова које је Институт организовао, а на којима је учествовала и као аутор.

Вештину да компетентно, информативно, језгровито, а опет продубљено и свеобухватно пише о сложеним, безобалним темама показала је у предговорима сачињеним за нека од најзначајнијих дела светске књижевности: Музиловог *Човека без својстава*, Гогољеве *Мртве душе*, *Злочин и казну* Достојевског и, на крају, за Толстојеву *Ану Карењину*.

Посебне речи заслужују професорски и менторски рад Тање Поповић, као и њен однос према студентима. Подстичући истраживања и несебично упућујући оне који су заинтересовани у додатну литературу, посућујући им теже доступне књиге из богате личне библиотеке, позивајући младе колеге на сарадњу, упознајући их са својим колегама, угледним професорима из иностранства и дајући им своје препоруке, Тања Поповић је отварала врата и самоиницијативно помагала, не чекајући да буде замољена или упитана да помогне. Своју посвећеност сматрала је подразумеваним делом посла и позива, мада је такав приступ, нажалост, све више реткост и изузетак.

Однос и начин опхођења проф. Поповић према студентима речито илуструје наш последњи сусрет. Крајем фебруара 2020. године, у просторијама „Руског света“ на Филолошком факултету у Београду, одржала сам на њен позив гостујуће предавање студентима доктор-

ских студија, у оквиру њеног предмета Теорија прозе. Не само да је том приликом студентима исцрпно и топло представила гостујућег предавача, већ је и мене упознала са сваким слушаоцем понаособ: наводећи теме којима су се бавили на претходним нивоима студија, побрајајући њихова интересовања и научно-истраживачке планове. Пленила је те вечери својом преданошћу, несебичношћу и заинтересованосту за друге. На крају тог, показало се нашег последњег, опроштајног сусрета, отрчала је ка још једној својој великој љубави – на концерт Београдске филхармоније на Коларцу. Те вечери на програму су били Бетовенов *Гудачки квартет оп. 135* и трећи чин Вагнеровог *Зигфрида*.

За мене, Тања Поповић је *отишла у музику*. Овога пута заувек.

Присећам се стога речи које је удовици Хермана Хесеа, три месеца након пишчеве смрти, упутио Мигел Серано. Пишући јој како је у Цириху купио Бахову *Мису Б-минор* и *Пасије по Јовану и Матеји*, Серано наводи да је, слушајући их у Београду у којем је тада службовао, имао „необично осећање да их је Херман Хесе такође слушао“. „Позајмио сам му свој слух да би могао да ужива у звуцима великих дела“, каже Серано и саветује Хесеовој супрузи да учини то исто. „Позајмите му чула и живите срећно што дуже, тако да он може да живи кроз Вас. То је ритуал који треба да изводимо за своје драге пријатеље – за оне који су већ отишли на другу обалу“.

„Ритуал“ за Тању Поповић није и не може бити само помно слушање њој тако драге музике. Он у себе мора укључити и преданост научно-истраживачком раду и стварању; посвећеност лепоти: књижевној, музичкој, балетској, позоришној, филмској; комуникативност, непресушну радну енергију, радозналост, ведрину духа, увек присутан осмех на лицу, који умањује снагу зла и ублажава недаће. Не сме, притом, бити занемарена ни њена унутрашња, духовна слобода, правдољубивост, борбеност, срчаност, бескомпромисна посвећеност истини, стална потрага за смислом.

Снагу за остварење тако захтевних постигнућа, или макар једног њиховог дела, треба тражити у наставку започетог дијалога са Тањом Поповић, угледајући се на њену отвореност ка животу и свету, а понајвише ка уметничкој лепоти из које је црпла своју непресушну енергију: енергију која не може нестати нити бити уништена ни након што је угашена свећа која је осветљавала књигу њеног живота.

Душан Иванић

УВОДНА РЕЧ НА ОТВАРАЊУ НАУЧНОГ СКУПА „КЊИЖЕВНОСТ У ДИЈАЛОГУ“

Околност да се три године по одласку Тање Поповић између нас организује научни скуп о њеном дјелу, говори по себи о мјесту које има у историји Катедре за општу књижевност и у нашој науци о књижевности – у компаратистици, славистици, историји српске књижевности, енциклопедистици, методологији проучавања... Утолико се пред разноврсношћу њеног научног дјеловања застаје као на раскрсници која упућује на много страна.

Већ од студентских дана њени су радови и њена научна интересовања обухватала књижевноисторијска, историјскопоетичка и методолошка подручја: од средњовјековних рукописа и заоставштине Симе Милутиновића Сарајлије, преко превода руских формалиста, српске романтичарске поеме, до компаративних студија и широких синтеза, карактеристичних за *Источни канон*, њену посљедњу књигу.

Већ се у текстолошком истраживању рукописа Сарајлијине *Трагедије вожда Карађорђа* приближила генетичкој критици и потом, у студији *Последње Сарајлијино дело*, прешла на поље стила, морфологије, историјске поетике и компаратистике.

Настојање да исцрпе грађу око извјесне теме потврђују истраживања српске романтичарске поеме: иза њих је преко 70 аутора, десетине часописа и листова, обимна теоријска и књижевноисторијска литература.

Наслов једне од Тањиних књига, *Потрага за скривеним смислом*, могао би бити индикатор не само њеног већ научног рада уопште: нема науке ако не открива скривено или непознато. Тања није напуштала тај пут од првих корака у својим истраживањима. Погледајмо, између осталог, прегледну студију о пушкинској традицији у српској поезији (гдје су Радичевић, Змај, Илић) или студију „Путевима српске елегije“.

Тешко се могу уоквирити научне теме које су је опсједале, били су то велики распони, и унутар српске књижевности (жанровски, стилски, морфолошки, историјскопоетички) и у европским литературама. Чак и тамо гдје је тема била ужа, усредсређена за једно дјело (нпр. *Последње Сарајлијино дело*), истицала је везу с европским видо-кругом, односно питањима жанра, тропа и фигура, концепције лика, гдје су се, између осталих, нашли и Аристотел, и Лукач, и Жирмунски, и Балухати. Методологија проучавања књижевности, историјска поетика, поетика појединачних дјела или аутора, све је нашло мјеста у опусу Тање Поповић.

Слутећи неизвјесну будућност наставе књижевности, већ одавно је поставила питање како предавати књижевност у вријеме кризе хуманистике. Била је то стрепња професорке која је имала велик број курсева са студентима наше и опште књижевности и која лични став није утапала у просијек општости, истовремено суочена с новим методолошким и теоријским тежиштима, све удаљенијим од тежишта својствених другој половини 20. вијека.

Оно што је непоновљиво и изгубљено заувјек, Тања Поповић је носила собом велику духовну и комуникативну енергију, била драг саговорник, свестран зналац, проицљив тумач сложених историјско-поетичких процеса и великих дјела наше и свјетске књижевности. Знамо Стеријину поруку, „кратак је живот ко сан, дела су вечита тек“; вјерујемо с њим да врлине и добра дјела опстају упркос невремену нашег доба, али се тешко миримо с одласком најбољих људи у пуном стваралачком замаху, како је отишла између нас Тања Поповић.

Захвална и захтјевна у личним односима, била је и захтјевна чланица Филолошког факултета, борећи се за научно достојанство наше установе и њених сарадника, завјет који све више добија на актуелности. Тања Поповић се и по томе, прерано, придружила знаменитим личностима наше науке о књижевности и нашег Факултета.

Наш научни скуп, посвећен Тањи Поповић, срећно назван „Књижевност у дијалогу“, постаје „колевка нових снага“, свијећа која се не гаси, потврда да плод једног самопрегорног рада остаје да рађа и да живи у новим изданцима.

Ирена Шпадијер

МЕДИЕВИСТИЧКИ ПОЧЕЦИ ТАЊЕ ПОПОВИЋ

Апстракт: Рад је посвећен првим годинама научног рада Тање Поповић и њеним првим објављеним текстовима, у којима се бави средњовековном књижевношћу. Иако је своја научна интересовања доцније усмерила на новију литературу – прво на српски романтизам, а потом и на руску књижевност XIX века, као и на шира теоријска проучавања – медијевистички почеци Т. Поповић су, у методолошком и тематском смислу, остали важно упориште њених каснијих истраживања.

Кључне речи: Тања Поповић, српски средњовековни рукописи, Ћирило и Методије, Старословенски семинар

У богатој и разноврсној професионалној каријери Тање Поповић, широј научној јавности остало је готово непознато да је њено бављење науком започело проучавањем средњовековне књижевности. Наиме, у октобру 1984, на трећој години студија, она се обрела на факултативном Старословенском семинару који је, почев од 1982, за посебно заинтересоване студенте (уз услов да су претходно положили испит из Средњовековне књижевности), водио професор Ђорђе Трифуновић.

Семинару се обично придруживао један, највише два полазника годишње, и њих, заједно са оним старијим, никада и није било више од четворо–петоро, а најчешће их је бивало троје. Професор Трифуновић је радио са сваким студентом понаособ, уводећи га у тајне медијевистичког заната: у палеографију, филигранологију, кодикологију, текстологију. Савладавање тих помоћних филолошких дисциплина требало је да омогући рашчитавање и издавање старих рукописа, што је представљало основу за свако будуће озбиљније књижевноисторијско и књижевнотеоријско бављење старом књижевношћу – особито у средини у којој још увек не постоје критичка издања њених релевантних писаца. Из тога су проистекли први

научни радови полазника, који су објављивани у озбиљним научним часописима. Поред индивидуалног, неговао се на семинару и тимски рад, па су посвећена вишемесечна истраживања објављивана као коауторски чланци. У оквиру семинара студенти су радили и своје дипломске радове.

Која су то питања и дилеме и која су интересовања довела Тању Поповић на овај семинар? Одговоре на то даје она сама у једном делимично аутобиографском тексту који, у неку руку, представља њен научни credo.¹

Треба имати у виду, каже она, да је „идеологија времена у којем сам се учила почецима српске писмености била обележена отклоном од сопствене хришћанске баштине: она се олако одбацивала, а владајући поглед на свет ње се, у суштини, морално и естетски гнушао“ (Поповић 2014: 43). С обзиром на то да се од општег образовања није могло много очекивати, а стари текстови су захтевали одређена предзнања да би се уопште могли разумети, за Т. Поповић је у почетку на Семинару било најважније одређивање прецизних оквира изучавања „и у хронолошком и у методолошком смислу. Посебан проблем тицао се односа српске средњовековне писмености и духовности према античкој и византијској традицији“ (Поповић 2014: 44).

На Старословенском семинару јој је, вели:

први пут предочено где се и на који начин траже разрешења сопственог незнања. Почетак свих научних и истраживачких подухвата лежи у темељном и преданом изучавању грађе, тачније писаних споменика, рукописног наслеђа, који нуде суштинске одговоре на то како читати, разумети и тумачити прошлост. Треба, дакако, научити и како приступити самој грађи, схватити њену сврху и намену, савладати стари језик и писмо, јер тек кроз познавање грађе, а посебно словенских превода и „јелинских“ предлогака, може се наслутити прави значај уплива античке и византијске књижевности, културе и цивилизације у српску духовност (Поповић 2014: 44–45).

И наставља:

Оваква поставка, утемељена на помном, унутрашњем читању додад већини студената мало познатих дела, отворила је низ нерешених методолошких питања. Једно од њих било је повезано и са проблемом периодизације. Тада је у образовној пракси прилично

1 Реч је о необичном зборнику који су 2014, као изненађење, за осамдесети рођендан, ђаци и пријатељи посветили Ђорђу Трифуновићу и који је специјално за њега штампан – *Ђорђу Трифуновићу на дар. Професору у част. Поводом осамдесетог рођендана*. Зборник је остао познат само уском кругу аутора који су у њему објавили своје прилоге.

догматски било прихваћено становиште Велека и Ворена о јединственој стилској динамици европске (светске) књижевности, које је еклектички и помало неприродно било спојено са материјалистичким (марксистичким) виђењем историје књижевности као одраза друштвеног развоја (Поповић 2014: 45).

Поповићева је пре свега мислила на проблематизовање и актуализовање ранијих бурних славистичких расправа између Рикарда Пикја и Дмитрија Сергејевича Лихачова, на које се код нас углавном није обраћала пажња, а у којима се, како додаје:

много пре постструктуралистичког или фукоовског оповргавања јединствених епистема ... наговештавају недоследности и мањкавости једностраних приступа, тачније склоности да се књижевност искључиво тумачи било са иманентног, било са контекстуалног становишта (Поповић 2014: 46).

Искуство које је стекла на Семинару било је за њу веома важно и „значајно у етичком и емотивном, једнако као и у сазнајном смислу“ (Поповић 2014: 50). О томе Тања Поповић надахнуто говори:

и сада се с нарочитим одушевљењем сећам свог првог непосредног сусрета са старим рукописима – пред студентом се отвара нека страница древне књиге, са изазовом да сам покуша да прочита и одгонетне текст. Она истраживања о којима сам тек нешто наслућивала на предавањима одједном су се отворила преда мном. Остало је већ ишло својим током – разговори о књигама, о историји, филозофији, уметности, о појединачним лингвистичким и текстолошким проблемима, и посебно упућивање у писање научних радова, које смо одмах по завршетку неког истраживања имали прилике да објавимо у водећим стручним и научним часописима.

Посебну драж чинило је стално, и ненаметљиво, подсећање на наше научне претке. Апеловало се да увек имамо свест о томе да је у учионици број 5 Ђура Даничић држао своја предавања. Ту је била и библиотека Ватрослава Јагића похрањена у српском семинару, сто Павла Поповића који и данас заузима видно месту у „старословенском“ кабинету број 40. Око нас су биле поређане фотографије некадашњих великана – предиван портрет Ђуре Даничића, заједничке фотографије студената српског семинара с почетка XX века. ... Сећање на наше претке готово у фјодоровском смислу стварало је од нас боља и духовнија бића (Поповић 2014: 50–51).

За време бављења на Старословенском семинару, Тања Поповић је начинила своје прве научне кораке. После неколико месеци учења, а потом и рада на старим српским рукописима, она је заједно

са двама старијим колегиницама завршила истраживање о абривијатурама у најстаријим српским рукописима. Проучено је, према палеографским албумима, преко двадесет рукописа насталих од краја XII до почетка XIV века и пописане су и дешифроване све скраћенице. До тада су била публикована тек неколика рада која су за тему имала скраћено писање речи у словенском ћирилском рукописном наслеђу, а о ситуацији у српским рукописима није било ни једног. У тим радovima су била само констатовања стања – обрађена је пажња на порекло и врсту абривијатура, пре свега на *potina sacra*, без улажења у суштину појаве. Сада је први пут, на репрезентативном материјалу, проучена једна врло важна специфичност старе писмености – истражене су врсте и типови скраћеница, класификоване су и понуђена су сва могућа њихова разрешења односно читања. На основу изостављања слова из речи, издвојена су два главна начина скраћивања – сажимање (контракција) и одсецање (суспензија), на основу којих су формиране две основне групе абривијатура и трећа, у којој су се комбиновала оба поступка. Материјал који је донесен у раду послужио је и служи и дан-данас као својеврстан тезаурус из којег не само почетници у едиционој пракси него и искуснији текстолози узимају понуђена решења која им олакшавају рад са средњовековном грађом. Тај чланак, под називом „Скраћенице најстаријих српских рукописа“, објављен је 1986. године у *Археографским прилозима* (Бјелогрић, Поповић и др. 1986) и он се и даље често цитира и спада у обавезну литературу на изборним курсевима у оквиру основних, магистер и докторских студија медијевистике.

Следеће, 1987. године Тања Поповић је, такође у *Археографским прилозима*, објавила још један коауторски рад који је настао у оквиру Старословенског семинара. То је „Заједничка служба светим апостолима Петру и Павлу и светом Петру Коришком“ (Поповић, Шпадијер 1987). У њему се, након поређења два преписа – једног фрагментарно очуваног из XVI столећа (из Архива САНУ) и једног из XVII века (из Збирке Валтазара Богишића у Цавтату) – доноси текстолошка и стилска анализа подударних делова химнографског састава посвећеног светом Петру Коришком, најстаријем српском анахорети, и износи закључак о већој старини предлошка са којег је исписан текст рукописа из САНУ, што сведочи о ранијој фази култа овог светог. Потом се доноси и издање старијег дела на српскословенском језику.

Исте године објављен је у *Књижевној речи* и њен (коауторски) превод с руског језика, чланка Виктора Бичкова „Естетички погледи у делима Дионисија Александријског“ (Поповић, Шпадијер 1987). То је био први превод неког дела чувеног руског естетичара, за којим ће тек касније следити преводи његових капиталних књига *Визан-*

тијска естетика. *Теоријски проблеми* (1991), *Естетика отаца цркве* (2010) и *Кратка историја византијске естетике* (2012).

Стасавајући на Старословенском семинару, Тања Поповић је и дипломирала на теми из средњовековне књижевности, и то на теми из најстарије, старословенске епохе. Позабавила се књижевним делима посвећеним светима Ћирилу и Методију, сачуваним у српском рукописном наслеђу. Проучила је огроман материјал и издвојила све списе о Солунској браћи на српској редакцији старословенског језика и побројала све рукописе у којима се они налазе. Дела су систематизована по жанровском и хронолошком принципу, потом анализирана са тематског и стилског аспекта, а посебно је разматран однос између кратке и опширне верзије Житија светог Ћирила. Закључак до којег је Поповићева дошла нарочито је занимљив: у српској рукописној традицији неговала се истрајно и дуго успомена на осниваче словенске писмености и књижевности, али је у томе јединствено место имао Константин-Ћирило, кроз чији се лик првенствено доживљавала и прослављала велика и судбоносна мисија словенских просветитеља. Наиме, сем једног, сви остали списи на старом српском књижевном језику посвећени су искључиво Ћирилу, док сећање на Методија у српској традицији живи само у једном делу, у којем се браћа заједно прослављају (Похвално слово светом Ћирилу и светом Методију), али које је, додуше, сачувано у чак четири рукописа. Овај значајан рад остао је усамљени пример бављења српских научника делима старословенске епохе и објављен је у *Књижевној историји* 1989. године под називом „Прозна и песничка дела о Ћирилу и Методију у српскословенској традицији“ (Поповић 1989).

После дипломирања, радозналост духа, неуморни читалац и особа огромних и најразноврснијих интересовања, Тања Поповић је ширила области својих научних занимања – преко каснијих периода српске књижевности, предромантизма и романтизма, потом златног века руске литературе, до књижевности XX stoleћа. Није „остала“ у средњем веку, али јесте у филологији у ширем смислу, дубоко убеђена да се књижевна дела новијих времена не могу истински разумети и сагледати ако се не познаје контекст и наслеђе којем припадају. Парафразирајући Бахтинову претпоставку о далеком контексту разумевања сама је констатовала:

... значајна књижевна остварења нарушавају границе свог времена и надрастају оно што су представљала за епоху у којој су створена. У процесу 'накнадног' трајања духовни облици се обогаћују новим значењима. Аутор је на изврстан начин заточен у свом добу, а време које долази после њега ослобађа га те затворености или

изолације. Задатак књижевне историје и накнадног тумачења лежи управо у томе да дело ослободи окова прошлости, да помогне његовом 'ослобађању'. Изучавалац делā из прошлости није обавезан да своје ставове прилагођава контексту у којем она настају, али га свакако не сме губити из вида. Стога и сама, у својим истраживањима и интерпретацијама српске и руске књижевности XIX и XX века, увек полазим од античке и византијске баштине, па се тек онда осврћем на тзв. западни канон (Поповић 2014: 52–53).

На извештајан и готово симболичан начин, круг се затворио њеном последњом књигом (која је изашла само неколико месеци пре њеног одласка) чији назив јесте *Источни канон* (Поповић 2019). Стога ово кратко подсећање на медијевистичке почетке и прве научне радове Тање Поповић, сведочи колико су управо они, у методолошком и формативном смислу, били важан темељ њеног каснијег, зрелог научног рада.

Литература

- Бјелогрић, Весна, Тања Поповић и Ирена Шпадијер. „Скраћенице најстаријих српских рукописа“. *Археографски прилози* 8 (1986): 39–61.
- Поповић, Тања. „Прозна и песничка дела о Ћирилу и Методију у српско-словенској традицији“. *Књижевна историја* 21. 79–80 (1989): 3–21.
- Поповић, Тања. „Страст ка науци“. *Ђорђу Трифуновићу на дар. Професору у част. Поводом осамдесетог рођендана*. Ур. Соња Петровић и Ирена Шпадијер. Београд 2014. 43–53.
- Поповић, Тања. *Источни канон*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2019.
- Поповић, Тања и Ирена Шпадијер. „Заједничка служба светим апостолима Петру и Павлу и светом Петру Коришком“. *Археографски прилози* 9 (1987): 157–179.
- Поповић, Тања и Ирена Шпадијер (прев.). В. Бичков, „Естетички погледи у делима Дионисија Александријског“. *Књижевна реч* 299. 25. 10. 1987: 7.

Irena Špadijer

MEDIEVALIST BEGINNINGS OF TANJA POPOVIĆ

This paper is dedicated to Tanja Popović and looks at the beginnings of her scientific career. As early as the third year of her undergraduate studies, she attended the Old Slavonic seminar of professor Đorđe Trifunović, who was also her mentor at graduation. Her first published papers deal with medieval literature. A co-authored paper written in 1986 investigated abbreviations in the oldest Serbian manuscripts. In 1987, she co-authored another paper written within the framework of the Old Slavonic seminar. This paper, apart from the comparison of two copies of Service to St Peter of Korisha – from the 16th and 17th centuries – contains an edition of the work in Serbianslavonic language. In 1989, Tanja Popović published an article on writings dedicated to Cyril and Methodius in Serbian manuscript tradition. This important paper remains a solitary example of Serbian scholars' investigation of literary works from the Old Slavonic epoch.

Despite the fact that Tanja Popović later focused her scientific interests on more recent literature – first on Serbian romanticism, and later on the 19th century Russian literature, as well as on broader theoretical studies – her medievalist beginnings remained, both in methodological and thematic perspectives, an important foundation of her later research.

Keywords: Tanja Popović, Serbian medieval manuscripts, Cyril and Methodius, Old Slavonic seminar

Boris Liješević

RAD NA DRAMATIZACIJI I INSCENACIJI PUŠKINOVOG ROMANA *EVGENIJE ONJEGIN* U POZORIŠTU MLADIH U NOVOM SADU

Apstrakt: Postavljanje romana u stihovima *Evgenije Onjegin* na scenu stavlja autore pred niz izazova, među kojima su razumijevanje istorijskih okolnosti, tumačenje nedovoljno preciznih termina, kombinovanje stiha i prozne replike kako bi se zadržao ili makar naznačio duh lirskog romana u stihovima. Glavni izazovi su bili uspostavljanje kontinuiteta radnje, što za pisca ne mora da bude nužnost, dok autorima predstave kontinuitet radnje postaje uslov rada, potom pronalaženje jezika kojim junaci govore, odnosno pitanje da li junaci govore u stihu ili prozno strukturiranom dramskom replikom. Trebalo je pronaći i sceniski ekvivalent za složene dinamične scene Tatjaninog imendana. Najveći izazov bilo je pronalaženje scenskog oblika za onirične prizore Tatjaninog sna, jezive atmosfere u kojoj se pojavljuju zvijeri, kosturi, paukovi, sna u kome se najavljuje smrt Lenskog i buduća Tatjanina patnja. Velika pomoć u tom radu došla je od prof. dr Tanje Popović, koja je svoje posvećenje Puškinu i naročito *Evgeniju Onjeginu* stavila u službu predstave.

Ključne reči: Puškin, Tanja Popović, *Evgenije Onjegin*, inscenacija, dramatizacija, Mocart, „Voi che sapete“

Rad na inscenaciji Puškinovog romana *Evgenije Onjegin* u Pozorištu mladih u Novom Sadu bio je povod da upoznam prof. dr Tanju Popović. Razumijevanje Puškinovog djela podrazumijeva poznavanje ruskog narodnog života prve polovine XIX vijeka, istorijskih okolnosti, konteksta, Puškinove biografije, skrivenih značenja, aluzija... Grandison, Ričardson, Lovlas, Fonvizin, gatke, bajalice, narodne pjesme samo su neke značajke u raskošnim svjetovima Puškinovih junaka, koji duboko osjećaju, maštaju, sanjaju, gataju, mnogo toga kriju, a malo otkrivaju. Roman sa malo događaja, a mnogo doživljaja utoliko je bio teži i neprohodniji za dramatizaciju koju je radio Fedor Šili i predstavu koju će režirati autor ovog teksta.

Prof. dr Tanju Popović gledao sam u emisiji Agape.¹ Govorila je o Puškinu i preko zajedničkog prijatelja zamolio sam je za stručnu pomoć.

Već poslije nekoliko dana održala nam je u pozorištu predavanje: slikovito, blisko, raskošno, dinamično, uzbudljivo, pristupačno, duhovito. Birajući samo ono što je glumcima potrebno, dočarala nam je socijalne i društvene prilike u kojima je Puškin stvarao ovo djelo. Govorila je o položaju robova na vlastelinskim imanjima, sa osvrtom na ustaljenu, a pogrešnu naviku upotrebe turcizma 'spahija', umjesto termina 'vlastelin'. Iznosila je detalje o Puškinovom životu u kojima on liči na svog junaka. Otkrila nam je i Puškinovu omiljenu ariju „Voi che sapete“ iz Mocartove opere *Figarova ženidba*, koja će u finalnoj fazi procesa rada na predstavi odigrati ključnu ulogu.

U sjećanje na dragu profesoricu, prijateljicu i saradnicu, bavićemo se problemima prevođenja Puškinovog djela u njegov scenski oblik, čemu je ona bitno doprinijela.

Roman u stihovima *Evgenije Onjegin* Puškin je pisao dugi vremenski period i tu leži razlog odsustva konzistentnosti i koherentnosti glavnog junaka. To je čest slučaj sa djelima pisanim tokom više decenija ili pak u različitim piščevim životnim etapama. Tako Geteov *Faust* u prvoj sceni ima oko 30 godina – „deset već leta ovako hodam / i učenike za nos vodam“ (Gete 1997: 19) – dok u sceni koja će naknadno ući nekih 25–30 godina kasnije, „Veštičija kuhinja“, Mefisto kaže vještici da Faustu skine polovinu godina, te Faust postaje tridesetogodišnjak, što znači da u toj sceni (koja hronološki dolazi samo nekoliko dana poslije prve scene) ima već oko 60 godina.

Evgenije Onjegin se od prve do poslednje glave mijenja toliko kao da se radi o nekom sasvim drugom junaku.

Piščeva neusredsređenost na radnju, odnosno pjesničko odsustvo obaveze da kontinuirano razvija radnju, nedinamičnost, spora ekspozicija, problemi su koji otežavaju dramaturgiju. Takođe, potrebno je pri prevođenju u dramsku formu ne izgubiti Puškinov lirizam i poeziju, ali i naći rješenje za mnoge složene scene koje bi bile pogodnije za film nego za pozorište. Najtežom se činila scena Tatjaninog sna uoči njenog imendana.

Prilikom postavljanja proznog ili poetskog komada na pozornicu važi jedna pomalo i anegdotska rečenica: *Od pisca se mora otići da bi mu se vratilo*. Ili njena nešto radikalnija inačica: *Djelo je potrebno srušiti da bi se u novoj formi ponovo izgradilo*. Književno djelo, dakle, mora na sceni dobiti novu formu i oblik, inače će ostati uprizorena literatura bez scen-

1 Videti: Emisija „Agape – Aleksandar Gajšek“, razgovor sa prof. dr Tanjom Popović, 5.10.2014, Studio B. <https://www.youtube.com/watch?v=J6o0q2v5bpU>

skog, pa čak i društvenog razloga za njegovu scensku postavku. Dramatičnost i uzbudljivost literature ne smiju biti jedini razlog za scensko uprizorenje.

Tako dolazimo do paradoksa da što je književno djelo teže za inscenaciju utoliko više traži od autora da iznalazi rješenja van njega, da gradi oblik koji djelo ne nudi ili ga nudi samo kao skrivenu mogućnost, ali koji podržava njegovu suštinu, odnosno prenosi je u drugi medij.

Roman ne zavisi od dramske radnje, dok pozorište bez nje ne postoji. Mnogi su primjeri gdje poetsko određenje i dramski zahtjevi u *Evgeniju Onjeginu* ulaze u određenu dijalektiku.

Jedan od najočitijih primjera dijalektičkog odnosa između književnog i scenskog djela je sam početak. U prvoj glavi Onjegin hita bolesnom stricu, pripremajući tužno lice i uzdahe, a očekujući bogato nasljedstvo. Strica zatiče mrtvog na stolu, okruženog prijateljima. Stric je, vjerujemo, samo povod da se Onjegin dovede u selo gdje će sresti Tatjanu i Lenskog. Međutim, učinilo nam se da motiv Onjeginovog dolaska u selo traži veću pažnju, a ujedno nudi i neke zanimljive scenske mogućnosti.

Kad se otvori zavjesa, zatičemo strica i seljane koji ga uz pjesmu dovoze na sankama, a potom ga oblače i briju dok on uživa u njihovoj pažnji. Mada iz romana znamo da Onjegin ne zatiče strica živog, u predstavi se oni susreću i pozdravljaju, sve dok ga stric ne pozove na sahranu:

Onjegin: Čiju?

Stric: Moju.

Onjegin: Tvoju?

Stric: Da.

Onjegin: Umro si?

Stric: Da.

Onjegin: O, hvala Bogu.

Stric: Da?

Onjegin: Oprosti, striče. Ali sve vreme u kočiji razmišljam kako mora biti dosadno brinuti o bolesniku.

Stric: E pa, ne moraš brinuti. Mrtav sam. Moram da idem. Čekaju me. Ispratićeš me?

Onjegin: Radije ne.

Stric: Sahrane ti dosađuju?

Onjegin: Prilično.

Stric: Ah, nepopravljiv si! Zbogom, Evgenije.

Onjegin: Zbogom, striče. Počivaj u miru.

Stric: Hvala ti.

(*Evgenije Onjegin*, red. Boris Liješević,
Novi Sad: Pozorište mladih, 2017)

Tako na scenski zanimljiv način dolazimo do suštine: Onjegin ipak ne zatiče strica u životu, a iskorišćena je mogućnost njihovog scenskog susreta.

Već u prvoj sceni nameće se ključno pitanje: da li junaci govore u prozi ili stihu? Dakle, kako tretirati dijalog u dramatizaciji romana jedinstvenog po stihu i puškinskoj strofi? Prirodno bi bilo zadržati stih, međutim, dijaloga u romanu nema onoliko koliko je potrebno da bi stih postao osnovno sredstvo komunikacije među likovima. Zato je bilo potrebno pribjeći drugom sredstvu.

Pretvaranje pripovjednih djelova u govorne, odnosno u dijalog može dovesti do usiljenih i neprirodnih replika. Rečenicu pripovjedača pretvoriti u repliku znači promijeniti joj namjenu, izvor i motiv. Ravnoopravno kombinovanje dramske, odnosno prozne replike, sa poetskom replikom u stihu, može još glasnije ukazati na problem.

Branko Pleša, autor dramatizacije i reditelj predstave koja je izvedena u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu 2000. godine, za svoju dramatizaciju sam je pisao nove replike u stihovima, imitirajući Puškinov stil. Mi smo se odlučili za prozni dijalog, kojim, iako se gubi lirski atmosfera, dobija se na uvjerljivosti dramske situacije. A originalne Puškinove stihove koristili smo gdje god je to bilo moguće, recimo kao zdravicu. Tako Lenski na večeri kod Onjegina daje prednost crnom bordoskom vinu nad šampanjcem i na licu mjesta tvori stihove koji u romanu pripadaju pripovjedaču.

Al' ti si, *bordo*, sličan drugu,
 koji je svud i uvek rad
 da pomogne kad dođe jad
 u bedi da razagna tugu
 i dokonost da s nama deli.
 Nek živi *bordo*, drug naš vreli!
 (Puškin 1968: 80)

Na ovaj način stih neprimjetno ulazi kao dio situacije i pijane slavljeničke atmosfere.

Puškinove stihove koristili smo i kao pjesmu koju Lenski piše Olgi.

Lenski i Olga, u vrtu na sankama, igraju šah.
 Olga: Vladimire, pojeo si svog konja.
 Lenski vuče sanke i njišti kao konj. *Oboje padaju.*
 (Evgenije Onjegin, red. Boris Liješević,
 Novi Sad: Pozorište mladih, 2017)

Lenski recituje pripovjedačke stihove, kao da je to pjesma koju je napisao Olgi:

Uvek je skromna, uvek vredna
i vesela ko jutro bila;
ko pesnikov je život čedna,
ko poljubac je bila mila.
Kose joj behu boje lana,
oči ko plavo nebo dana,
pokreti gipki, a struk loman...
al' uzmite ma koji roman
i naći ćete sazdan verno
I Olgin portret. On je mio
i drag je meni nekad bio.
(Puškin 1968: 37)

Olga: Šah-mat.
(*Evgenije Onjegin*, red. Boris Liješević, Novi Sad:
Pozorište mladih, 2017)

Lenski i njegova pjesnička priroda pokazuju se kao dobar način da sam Puškin kroz njega direktno progovori, te da cijelu atmosferu oboji lirizmom.

Tatjana najavljuje Olgi da će vjerovatno imati gosta jer je mačak skočio na peć. Ona Puškinov stih izgovara *kao narodnu poslovicu*: znaš kako kažu, „ako mačak na peć skoči, ako prede il' se mije, onda više sumnje nije, gost će doći...“ (*Evgenije Onjegin*, red. Boris Liješević, Novi Sad: Pozorište mladih, 2017).

Puškinove stihove smo koristili i kao momenat otuđenja ili začudnosti, koji omogućava da se promijeni perspektiva, te da glumac iz lika i situacije na trenutak izađe i izgovori neki stih koji objašnjava stanje ili emociju...

Poslije prve posjete Larinima, vraćaju se kući kočijama, Onjegin se ironično izražava o Olgi, simpatiji Lenskog. Poredi je sa Van Dajkovom Madonom ili glupim mesecom na vidiku.

Lenski tada izlazi iz lika i uloge i kaže publici:
Vladimir nešto suho reče
i čutao je celo veče.
(Puškin 1968: 47)

Stvarajući dramski narativni tok, nužno se moralo opredijeliti za nekoliko likova koji će biti stubovi priče. Neki likovi su tako u dramatizaciji Fedora Šilija i režiji autora ovog teksta morali da zaigraju više nego kod Puškina.

Lenski i Olga postaju okruženje koje omogućava da se drama između Onjegina i Tatjane odvija, teren na kojem se dešava jedna druga

ljubav, i stoga dobijaju na važnosti. Lenski postaje istinski tragički junak, izgubivši život koji mu oduzima prijatelj. Time dobija empatiju publike, kao i status nosioca identifikacije i katarze. Njegova smrt je, takođe, data u stihovima koje on izgovara o sebi, odnosno glumac ih izgovara o svom liku i tako sjedinjuje i distancirano pripovjedanje i poeziju, te postiže neku vrstu poetskog Verfremdungs-efekta². Osim toga, stvara se asocijacija na prisustvo Puškina u liku Lenskog, kao i na sudbinu koja će ga zadesiti koju godinu kasnije.

Pošto je Onjegin stigao na dogovoreno mjesto, donose se pištolji. Onjegin uzima jedan pištolj, Lenski drugi. Potom odbrojavaju korake. Onjegin i Lenski staju okrenuti jedan drugom.

Lenski (publici):
 Onjegin utom pucao je...
 Sudnji je čas i pesnik jadni
 ispušta nemo pištolj hladni. [...]
 i pada. [...]
 probilo grudi tvrdo tane, [...]
 i pušila se krv iz rane.

Obuzet naglo jezom hladnom
 Onjegin hita Lenskom jadnom,
 gleda ga, zove... al' ne вреди:
 pesnika nema. Već se stišo.
 Pre vremena u grob je sišo [...]

Dokora na dnu srca toga
 još nadahnuća behu mnoga,
 mržnja i ljubav tu se krila,
 život je ključo, krv je vrila! [...]

Pun bola što mu srce pije,
 stežući pištolj što ga peče,
 u Lenskog gleda Evgenije.
 „Šta ćeš, ubijen“ – sused reče.
 Ubijen! ... Strašnom reči zgromljen,
 [Onjegin ostaje] sam drhtav i slomljen.
 (Puškin 1968: 111–113)

Lenski sedne na sanke. Onjegin i Stepan odlaze. Zarecki vuče mrtvog Lenskog na saonicama i odlazi.

2 Videti: <https://gesehenundwerden.com/bertolt-brecht/>

Od prve scene u kojoj mrtvi stric dolazi i odlazi na sankama, sanke se pojavljuju kao prevozno sredstvo u drugi svijet.

Zarecki je jedan od junaka koji dobija mnogo više prostora nego u romanu. Puškin ga uvodi na polovini šeste glave, živo ga predstavi u par strofa i poslije šeste glave ga više ne pominje. U predstavi Zarecki postaje zloslutnik koji se hrani sukobom, ubistvom, smrću. Mada Puškin kaže da je Onjegin voleo da sluša Zareckog, u našoj predstavi, od Onjeginovog dolaska u selo Zarecki ga prezire zbog novotarija koje uvodi, mode, nepristupačnosti, i potajno želi njegovu smrt. Dakle, Zarecki u sebi sažima kolektivni lik seljana negativno raspoloženih prema Onjeginu.

Zarecki u dvoboju vidi mogućnost da se riješi Onjegina. Mada u romanu nije prisutan na imendanu, kod nas je on jedna od zvanica i čak prisustvuje sukobu oko Olge između Lenskog i Onjegina. Lenski ga iste večeri poziva za sekundanta, a sutradan ujutru, kad Onjegin kasni jer se uspavao, on ne dozvoljava Lenskom da ode i proglasi sebe pobjednikom, već insistira da ostanu i sačekaju Onjegina kako bi se dvoboj ipak dogodio. Svoju ulogu Zarecki završava tako što mrtvog Lenskog stavlja na saonice i zadovoljno odlazi.

Mnoge scene u romanu dobiju jedva stih, a u dramatizaciji i u predstavi postaju neophodne razrađene scene. Prva posjeta Lenskog i Onjegina Larinima u romanu ima tek par riječi: „Hajdemo. Lete droške njine. Pojaviše se“ (Puškin 1968: 46). U poslednjoj rečenici krije se prvi susret Tatjane i Onjegina, bez čega predstava ne postoji.

Ovo je jedan od krucijalnih primjera kada različiti mediji traže različit pristup sadržaju. Što je za roman nevažno, za pozornicu je koska bez koje skelet radnje ne može da bude sastavljen. Slično je i sa likovima. Tek uzgred se pominje Onjeginov sluga kojeg on dovodi na dvoboj kao sekundanta i time izaziva gnijev Zareckog. U drami novi lik se ne može pojaviti prvi put u trenutku napetosti i pomjerati pažnju sa kulminacije. Dakle, u predstavi je bitan ishod dvoboja i nema mjesta za nove likove, što u romanu nije slučaj. Potrebno je slugu uvesti ranije i napraviti od njega lik. Tražeći kada sluga može da uđe, sjećamo se da Onjeginu, u drugoj glavi, sluge dovode ždrepcu na zadnji trem, kako bi izbjegao neželjene goste. Kod nas je to taj isti sluga, onaj koga Onjegin poslije stričeve smrti nasleđuje sa kućom i koji postaje njegov pratilac. Sluga će biti svjedok svih Onjeginovih tajni i djela. U odsudnom momentu, neposredno uoči dvoboja, kroz odbrojavanje Zareckog, sluga izgovara 28. strofu šeste glave, pokušavajući da spreči dvoboj:

Neprijatelji! Zar je davno
puteve [vaše] krv razvela?
Zar [niste] sve doskoro javno
delili odmor, misli, dela

i trpezu i čase nada?
 Ko protivnici sada
 lagano [...] jedan drugom [...]
 [spremate] smrt i grobno polje...
 [...] nasmej[te] se, [bolje] sada,
 pre no što jedan od [vas] strada
 i razid[ite] se drage volje.
 Al' divlje se sve mržnje [vaše]
 od lažnog stida danas plaše.
 (Puškin 1968: 110)

Taj isti sluga postaje ključar Onjeginovog doma poslije dvoboja i bijega, onaj koji otključava kuću Tatjani i pušta je da pregleda Onjeginovu zaostavštinu, dok je u romanu to ključarka Anisa. Sve te pomoćne funkcije slile su se u ovog slugu, koji je dobio svoj poseban scenski život i veoma važnu ulogu.

Nepremostiva prepreka bio je Tatjanin san. Epizoda koju je teško izostaviti, a još teže prikazati. Noć uoči imendana, Tatjana sanja utvare, kosture, životinje, insekte, paukove, kako u šumskoj kući sjede sa Onjeginom za stolom i goste se. A Onjegin, kao vođa sablasnog čopora i protagonista *dance macabre*-a, primjećuje Tatjanu i uvodi je da sedne za sto. Pitanje je bilo: kako prikazati te utvare a da ne izgledaju naivno? Rješenje je došlo iz Puškinove omiljene arije „Voi che sapete“ na koju nam je ukazala prof. Popović.

Pustili smo na probi tu ariju, a glumci su krenuli u svom tijelu da proizvode pokrete pomenutih utvara. Kontrast jezivog mizanscena i divne Mocartove muzike stvarao je neku zloslutnost, košmar. U sceni su učestvovali svi glumci koji su se do tada pojavljivali u ulogama Larine, dade, Zareckog, Trikea, ujaka, služavki... Ali, ne mijenjajući kostime, odnosno ne uzimajući kostime utvara i životinja, već u svojim osnovnim likovima, počeli su da se izobražavaju u zvijeri koje prijete Tatjani koja se grozi njihovog izgleda; oni pokušavaju da je odvuku, svako na svoju stranu. Grizu je i viču: „Moje!“. Muzika se pojačava i donosi uzbuđenje i napetost. Tatjana traži pomoć od Onjegina koji sve to gleda i uzima je k sebi sa istim tim zvijerskim uzvikom: „Moje!“. Tatjana ne vidi ono što mi vidimo: da Onjegin nije spasilac iz tog košmara već dio košmara u tom sablasnom leglu; da on ne pripada njoj već tim opasnim zvjerima koje se pojavljuju u njenom snu. Paradoksalno, Tatjana u snu to ne vidi, ali s obzirom na to da mi gledamo njen san, zaključujemo da je ona duboko svjesna svega toga i da zapravo mi gledamo njenu perspektivu i njeno nesvjesno.

U snu se pojavljuju i Olga i Lenski. Nezadovoljan Onjegin uzima nož i ubija Lenskog. Tatjana vrišti. Zvijeri skaču na leš i vuku ga da ga

raskomadaju. Tatjanin krik je na vrhuncu. Mocartova muzika kreće u dekrešendo, svijetlo se iz oniričnog mijenja u osnovno, a zvijeri polako umekšavaju svoje pokrete i grimase, vraćajući se u ljudska obličja, te se umiruju. Lenski ustaje, popravlja frizuru i kostim. Tatjana otvara oči, a isti ti ljudi, maločas utvare i zvijeri, sada su se umirili i postaju gosti. „Srećan imendan!“ Tatjana shvata da je to bio ružan san, koji je prošao.

Tako je nastala vjerovatno najbolja i najuzbudljivija scena koja mi se dogodila u profesionalnom životu. Kao i uvijek u teatru, ono što djeluje najteže i nepremostivo, riješilo se samo od sebe: spontano i neočekivano.

A sve je krenulo od podatka iz Puškinovog života, odnosno od muzičke indikacije koju nam je otkrila prof. dr Tanja Popović, čime je postala neotuđiv dio te predstave, kao i svih mojih budućih predstava.

Literatura

Evgenije Onjegin. Reditelj Boris Liješević. Dramatizacija Fedor Šili. Novi Sad: Pozorište mladih, 2017.

Gete, Johan Wolfgang. *Faust*. Preveo Branimir Živojinović, Podgorica: CID, 1997.

Puškin, S.A. *Evgenije Onjegin*. Prepevao Milorad Pavić. Beograd: Rad, 1968.

Boris Liješević

STAGING PUSHKIN'S *EUGENE ONEGIN* IN THE YOUTH THEATER IN NOVI SAD

This text deals with the challenges of adapting Pushkin's novel into a theater play. To achieve this, it was necessary to identify the characters who would play key roles in the story and drive the narrative forward. In a novel, episodic characters may only appear briefly; in a stage production, it is essential to have characters whose presence on stage is continuous. As a result, the authors of the adaptation chose certain characters who could be expanded upon and could serve as witnesses to and participants in Onegin's turbulent life. In our case, this role was taken up by Dada, Zaretsky, the Uncle, and the servant, who became bearers of secondary plot lines and fulfilled multiple functions. Competing with Onegin for the role of the main character, Lensky evoked the greatest sympathy from the audience as a tragic hero who suffers injustice at the hands of his friend and dies. To ensure a consistent flow in a theatrical adaptation of a novel, it is crucial to balance the poetic elements of the source material with the demands of a stage production. This required including scenes that are not explicitly depicted in the novel but are implied or mentioned briefly, e.g., Onegin's arrival in the village and his uncle's funeral, Onegin's first visit to the Larins, when he sees Tatyana for the first time, Tatyana's arrival in Moscow to her cousin, the princess. By doing so, the play can preserve the authentic essence of the novel while adapting it for theatrical performance.

Medium shapes content: something that can only be mentioned or implied in the novel becomes a bridge between different entities in drama. The authors sought ways to incorporate Pushkin's verse into the dramatization to convey his language and unique spirit. This is why some characters, who usually speak in prose during dramatic dialogue, switch to verse when toasting, use proverbs when writing and reciting, and break out of character to speak directly to the audience in Pushkin's verse, achieving a kind of Brechtian *Verfremdungseffekt*. The verses also establish an association between Lensky's fate and Pushkin's death in a duel a few years later. Finally, the solution to the biggest challenge was suggested to us by Tanja Popović: the music accompanying the oneiric, ghostly, dance macabre scene of Tatyana's dream came from Pushkin's favorite aria, "Voi che sapete" from Mozart's opera *The Marriage of Figaro*.

Keywords: A. S. Pushkin, *Evgeniy Onegin*, Tanja Popović, staging, dramatization, Mozart, *Voi che sapete*

2.

ПОСТУПАК, ЖАНР, КАНОН

Адријана Марчетић

РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ У РАДОВИМА ТАЊЕ ПОПОВИЋ

Апстракт: Рад је посвећен испитивању начина на који су поетика и критичка пракса руске формалне школе инспирисале књижевнокритички приступ Тање Поповић. У уводном делу указујем на опште оквире унутар којих је она водила дијалог с идејама руске формалне школе (преводи, тумачења појмова формалистичке поетике, итд), као и с писцима који су често били у фокусу интересовања руских формалиста (Гогољ, Толстој, Пушкин). У другом делу фокус је на приказивању једног есеја Т. Поповић из 2012. године, „Љубавне посланице Војислава Илића и пушкинска традиција“, у којем је она, ослањајући се на формалистичко схватање о прозаизацији песничког говора, понудила иновативно тумачење три Илићеве сентименталне епистоле.

Кључне речи: руски формализам, Тања Поповић, „жизнетворчество“, прозаизација песничког говора, Александар Сергејевич Пушкин, Војислав Илић, сентиментална посланица, Јуриј Тињанов, Виктор Шкловски, књижевна чињеница

Руске формалистичке теме у радове Тање Поповић улазе већ на самом почетку њене каријере, с антологијом *Формалисти о Пушкину* из 1994. године, и ту, на врло истакнутом месту, остају све до њених последњих књига, *Пушкина у дијалогу с другим* (2018) и *Источног кано-на* (2019). У антологији *Формалисти о Пушкину* Т. Поповић је превела неколико класичних формалистичких радова о Пушкину и његовој песничкој уметности, укључујући један одломак из монографије Виктора Шкловског о Пушкину (1937), оглед Бориса Ејхенбаума „Пушкинов пут ка прози“ (1923), рад Јурија Тињанова „О композицији *Евгенија Оњегина*“ (написан 1922–23, а објављен 1975), као и одломак из обимне студије Бориса Томашевског, *Пушкин* (1956), овде објављен под насловом „Пушкин и романтизам“.

У предговору антологије, Т. Поповић, између осталог, указује на главне теме формалистичке „пушкинологије“. То су, каже она, „ток, промене, живот или нестајање књижевних појава, посматраних кроз призму новина и шаблонизација“, што су, како и сама истиче, и иначе, а не само приликом истраживања Пушкинове литературе, „били неки од кључних проблема које је покренуо формални метод“ (Поповић 1994: 10). Она такође констатује да није случајно што је Пушкин био чест предмет истраживања у радовима формалиста. Уз Гогољеву и Толстојеву прозу, Пушкинова дела, а поготову његов роман у стиховима, давала су многе „могућности за испробавање свих нових открића“ на плану књижевнокритичке методологије до којих је дошло у Опојазу, петроградском Друштву за проучавање песничког језика, у првим деценијама XX века. У начину на који су Опојазовци приступали Пушкиновом делу није тешко препознати темељна интересовања формалистичке поетике: анализа поступка са становишта обликовања структуре дела, испитивање начина на који некњижевна грађа улази у књижевноуметнички текст, преображаји жанра, проблеми песничке семантике, однос између „канонских“ и „неканонских“ поступака, итд.

Тања Поповић се и касније враћала превођењу формалистичких радова, важних за разумевање њихове поетике. Тако је, на пример, 2012. године, у *Београдском књижевном часопису* објавила нови превод Ејхенбаумљеве славне студије о сказу „Како је направљен Гогољев *Шињел*?”. И овај превод пропратила је једним кратким текстом о историјату појма сказа, како у руској теорији књижевности уопште тако и у формалистичкој теорији прозе, указујући на контекст неопходан за разумевање Ејхенбаумљевог схватања ове приповедне технике.¹ Осим тога, сказом као посебном приповедном техником бавила се и сама, испитујући је на примеру српских приповедача Милована Глишића и Стевана Сремца, чију је прозу поредила с Гогољевом.² Иако је рад Тање Поповић на превођењу књижевнотеоријских текстова руских формалиста несумњиво значајан за српску науку о књижевности уопште, инспирација поетиком и праксом руских формалиста у њеном приступу књижевности ни издалека се не може свести на њега. У ствари, не би било претерано рећи да је утицај руских формалиста на битан начин одредио укупан књижевнотеоријски и

1 Тања Поповић, „Усмени говор и уметничка приповест (уз нови превод Ејхенбаумове студије о Гогољевом *Шињелу*)“, *Београдски књижевни часопис* VIII. 27 (2012): 111–116.

2 У раду „Гогољ и српски приповедачи“, објављеном у књизи *Стратегије приповедања* (2011).

критички хабитус Тање Поповић, односно да је значајно утицао на начин на који је бирала предмете својих истраживања, на метод који је примењивала у анализи и тумачењу текстова, на избор писаца чија дела је проучавала, на мерила вредновања на која се ослањала, и најзад, али не најмање важно, на њено схватање књижевног уметничког дела као таквог.

Формалистички утицај најочигледнији је можда у избору руских писаца којима је Т. Поповић посвећивала посебну пажњу. То су били Гогољ, Толстој и, наравно, Пушкин. Пушкин – тачније, *Евгеније Оњегин* – њена је стална тема од антологије из 1994. године, преко *Стратегија приповедања*, где му посвећује једно од најобимнијих поглавља у читавој књизи (*„Хронологија: Пушкинов *Евгеније Оњегин*“*), до *Источног канона* (2019), студије која садржи један од њених најамбициознијих радова о Пушкину, *„Туђа душа иза огледала“*. Тања Поповић била је један од најбољих познавалаца Пушкина и његовог дела код нас, а за свој рад на истраживању овог писца добила је признање и у Русији, где је 2018. године објавила веома запажену студију *Пушкин у дијалогу с другима*. Пушкиново дело у радовима Т. Поповић понекад је предмет класичне иманентне анализе, инспирисане формалистичким појмовима као што су структура, композиција, мотиви, поступак, еволуција варијанти, итд. На пример, у раду о хронологији *Евгенија Оњегина*, она испитује унутрашњу хронологију овог романа упоређујући је с хронологијом настајања појединих поглавља романа. У неким другим њеним радовима о овом роману, нагласак је на компаративном и интертекстуалном приступу тексту. Такав је случај у раду *„Туђа душа иза огледала“*. Тумачећи значење неколико фолклорних мотива (сан, гатање, демони) у петој глави *Евгенија Оњегина*, Т. Поповић пореди Пушкинов поступак трансформације интертекстуалних мотива са сличним примерима из Гогољевих, Толстојевих и Чеховљевих дела, као и из дела једног српског писца, Момчила Настасијевића. Њена тумачења настављају се на једну од најплоднијих линија формалистичке критике, која је у први план постављала универзалне сижерне поступке или сталне теме и мотиве у различитим националним књижевностима, какве, на пример, налазимо код Шкловског, у радовима о Стерну, Гогољу и Сервантесу.

Инспирација методом и критичким појмовима руске формалне школе често је омогућавала Т. Поповић да оствари увиде који можда не би били могући у неком друкчијем методолошком оквиру. За ову прилику покушаћу то да покажем на примеру једног њеног рада, *„Љубавне посланице В. Илића и пушкинска традиција“*, објављеног у часопису *Поетика* (2012). Овај рад сам одабрала из два разлога. Прво, зато што у погледу метода којим се служи и предмета који поставља у

фокус истраживања носи њен карактеристичан критичарски потпис и, друго, зато што доноси један сасвим нови поглед на поезију Војислава Илића и контекст у којем она настаје. Њено тумачење Илићеве поезије овде се највећим делом ослања на један од кључних појмова формалистичке поетике, формулисан у радовима Виктора Шкловског и Јурија Тињанова, „прозаизација песничког говора“, као и на појам „жизнотворчества“, који се такође може довести у везу с поетиком руске формалне школе. Односом српских песника према пушкинској традицији Т. Поповић се бавила и раније, на пример у „Путевима српске елегике“, *Песници и поклоници* (2010), или у књизи *Потрага за скривеним смислом* (2007), у којој је једно поглавље посвећено развоју песничког говора, под утицајем „асимилације (прихватања и преиначавања) пушкинског наслеђа“, код Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја, Лазе Костића и Војислава Илића. Важно је истаћи да под пушкинским наслеђем она не подразумева само непосредан Пушкинов утицај на српске песнике, већ првенствено „сложен систем језичког и естетског понашања“ (Поповић 2007: 19), односно теме, мотиве, стилске и сижејне поступке својствене руском песнику, а које су наши песници усвајали и прилагођавали сопственом песничком говору.

У раду о љубавним посланицама српског и руског песника, Т. Поповић пореди једну Пушкинову песму, сентименталну епистолу упућену Ани Керн („К***“), и три љубавне посланице Војислава Илића, једну посвећену покојној супрузи Тијани („Песма Т...“), и две упућене њеној сестри, Милеви Левици Јакшић, с којом је после супругине смрти доживео кратку и страсну романсу („Песме госпођици Н“). Она најпре констатује да је песничко надахнуће В. Илића литерарним светом А. Пушкина добро позната чињеница у српској историји књижевности. О томе су сведочили и песникови савременици, па и он сам, како експлиците указујући на овај извор своје инспирације тако и цитирајући Пушкинове стихове у својим стиховима или у својој приватној преписци. Критичари су, каже Т. Поповић, и раније примећивали важне сличности између два песника, на пример:

[...] да Пушкин и Илић имају сличан књижевни укус, да су им блиске исте теме и песничке слике, као и да у обради тема и начину коришћења слика често има подударности. Обојица воле сатиру и често посежу за разноврсним пародијама и стилизацијама [...], за обојицу је карактеристичан и сасвим супротан песнички тон какав налазимо у многобројним елегијама, изгнаничкој поезији, посланицама, рефлексивним, па и љубавним стиховима. И један и други негују посебан однос према антици [...], а затим и према целокупној литерарној традицији (Поповић 2012: 5).

Не доводећи у питање ове већ раније истакнуте сличности, Т. Поповић настоји да укаже на једно, по њеним речима, досад недовољно уочено својство Илићеве поезије, које је такође инспирисано пушкинском традицијом. Наиме, многа његова дела, баш као и Пушкинова, настала су „крз стваралачко прожимање књижевне традиције и личног искуства“ (Поповић 2012: 6–7).³ И код једног и код другог песника интимна животна искуства често постају материјал за „лирски преображај властитих осећања и доживљаја“ (Поповић 2012: 7), а „процес уобличавања песме [...] одвија се путем који води од унутрашњег лирског доживљаја ка разумевању спољашњег света“ (Поповић 2012: 10). Такав је случај и у посланицама које су предмет њене анализе. На пример, када је реч о Пушкину, једна чињеница из живота песника, поновно буђење љубавне страсти према младој и несрећно удатој кнегињи Ани Керн, које је истовремено праћено навалом нове песничке инспирације, средишња је тема песме „К*....“. Пушкин је Ану Керн упознао у Петрограду 1819. године, а песма је испевана поводом једног њиховог каснијег сусрета из 1825. године. Песма елаборира наратив о последицама овог поновног сусрета: подстакнут старим љубавним пламеном, лирски субјект доживљава духовни преображај и изненадну навалу песничке инспирације (Поповић 2012: 9). Али, иако описује стваран догађај из живота песника, песма и у формалном и у садржинском смислу поштује традицију исповедне епистоларне књижевности, започете с Русоовом *Новом Елоизом*. Т. Поповић с правом истиче: „Отуда, колико год на први поглед то могло звучати парадоксално, инспирацију за стварање интимне лирике треба тражити и у књижевном контексту. Он се каткад показује и важнијим од животног, личног искуства, будући да се лично у песниковом доживљају прелама и кроз литературу“ (Поповић 2012: 14). Класичан жанр сентименталне посланице, којем припада Пушкинова песма, подразумева одређене формалне и садржинске конвенције, којих се он доследно придржава. Песма је испевана у строгој форми, чине је шест катрена са четворостопним јампским стихом и укрштеним римама. Песник поштује и најочигледнију конвенцију лирске посланице, директно обраћање особи којој је песма упућена („Ја памтим дивно магновење / кад сретох тебе на свом путу“). Пушкинову посланицу одликује и утврђени репертоар тема, емоција и песничких слика, као и „основни исповедни тон“ (Поповић 2012:

3 Иако у „пушкинологији“, од Тињанова па надаље, не недостаје студија које су се бавиле овом проблематиком, у српској науци о књижевности „једва да се могу наћи [...] анализе“ које биографију песника стављају у функцију интерпретације његове поезије. Изузетак је донекле, каже Т. Поповић, Милорад Павић који „неколико пута повезује поједине Илићеве песме с његовом биографијом“ (Поповић 2012: 6).

16). У Пушкиновој песми, каже Т. Поповић, љубавни занос и песничко надахнуће међусобно су повезани; једно подстиче друго. То сигнализира читаоцу да су биографија и поезија неразлучно повезани. Или, да кажемо терминологијом руских формалиста, под дејством жанровских конвенција и песничке традиције, животне чињенице преображавају се у „књижевне чињенице“: „Прожимање живота и поезије представља [...] дијалектички а не једносмерни однос. Лична, биографска искуства не само што добијају свој уметнички облик у лирској песми, већ начело лирског уобличавања одређује и само кретање песникове душе“ (Поповић 2012: 11).

Истоветно дијалектичко прожимање биографије и песничке традиције Т. Поповић препознаје и у три посланице В. Илића, које су „литерарни подстицај“, како она каже, нашле у Пушкиновом стваралаштву. И код Илића, баш као и код Пушкина, у стварању љубавних посланица учествује велики број различитих чинилаца:

[...] биографска подлога појединих песничких остварења, ма колико она била очигледна, нужно [се] мора повезати са ширим културним и књижевним контекстом. Штавише, многа чисто стилска, изражајна, фигуративна, па и метричка решења делимично су одређена општим емотивним и духовним развојем [...] како писаца тако и њиховог окружења. У том смислу, за стваралаштво Војислава Илића од великог је значаја било његово читање и познавање Пушкиновог дела, као што је некада за Пушкина било важно читање и превођење француских писаца, али и, шире узев, европске поезије уопште. (Поповић 2012: 17)

Да би означила овај специфичан поступак прожимања живота и поезије у интимној лирици руског и српског песника, Т. Поповић се служи руским термином „жизнетворчество“, који преводи као „животворно стваралачко начело“ (Поповић 2012: 6). У вези с пореклом овог термина она упућује на Александра К. Жолковског, који га је користио у анализи Пушкинове, а касније и симболистичке поезије, да би описао „преображај личног искуства кроз песнички текст“ (Поповић 2012: 6, ф. 3). Али, термин „жизнетворчество“, поникао је у ствари још у симболистичкој поетици Андреја Белог, где је изражавао једно друкчије значење, односно једну посебну концепцију уметности, уметности као религије, чији је задатак да у духовном смислу преобрази човека, преобликује човечанство, и допринесе стварању савршенијег обли-

ка живота.⁴ Ханс Гинтер, у раду „Жизнестроение“, посвећеном овом и сличним појмовима у руској науци о књижевности, каже да се термин „жизнетворчество“ у руској науци о књижевности јавља и у друкчијим теоријским оквирима, па га тако често налазимо и у спреси с формалистичком концепцијом „литературе факта“ („књижевности чињеница“), која је формулисана у радовима Тињанова и Шкловског у раним двадесетим годинама прошлог века. Најзад, крајем двадесетих година прошлог века, у теорији „пролеткулта“ овај термин подразумева друштвени ангажман уметника у производњи новог, социјалистичког начина живота.⁵ Гинтер с правом закључује да је реч о изразито еклектичком појму, односно о „синкретичкој концепцији“, у којој се „таложе разни идејни слојеви, укључујући елементе преузете из симболизма, из разних стадија футуризма све до производности и књижевности чињеница, те теорија пролеткулта“ (Günter 1985: 101). Начин на који се Т. Поповић служи термином „жизнетворчество“ најприближнији је формалистичком схватању о производњи „књижевне чињенице“, првенствено у оном аспекту који се односи на уношење аутобиографског, ванкњижевног материјала у уметнички текст и његов преображај у „књижевну чињеницу“ под утицајем правила жанра или актуелне песничке традиције. Но, пре него што се детаљније позабавимо овим питањем, потребно је да обратимо пажњу на још неколико момената у анализи Илићевих посланица из пера Т. Поповић.

Једно од главних обележја жанра сентименталне посланице представља русоовско исповедање аутентичних, снажно проживљених емоција од стране песничког или лирског „ја“. Такав је случај и у три Илићеве посланице. Песма „Т***“ представља једну врсту посвете песниковој супрузи Тијани, која је, после само две године брака, преминула 28. новембра 1886. године, о чему сведочи и датум потписан испод песме. Као и Пушкин, и Илић доследно поштује конвенције жанра, форму директног обраћања („Под нама лисје шуштало је жуто / Крај мене, душо, стајали си ти“), интимни тон, исповедање снажно проживљених осећања. Осим тога, каже Т. Поповић, „слично Пушкиновим стиховима, и у песми Војислава Илића запажамо стална понављања, обрте и прожимање речи и слика који дочаравају целовито јединство лирских емоција“ (Поповић 2012: 13). То долази

4 О оваквој концепцији уметности Бели пише, на пример, у радовима „Будућа уметност“ и „Смисао уметности“ (в. Бели 1984).

5 На пример, у радовима совјетског критичара, сарадника ЛЕФа, Николаја Чужака, који га је у складу с большевичком револуционарном идеологијом преименовао у „жизнестроение“ („производња живота“), (Günter 1985: 95).

отуда што „сам процес уобличавања песме почива на непрестаном прожимању унутрашњег, лирског доживљаја и спољашњих, реалних збивања. Самим тим, животна искуства песника свој уметнички облик добијају у лирској песми, при чему се немири песникове душе подређују начелу уобличавања структуре песничког света“ (Поповић 2012: 13). Исте „путеве преображаја личног кроз литерарни свет“ Т. Поповић примећује и у две посланице упућене „Госпођици Н*“, посвећене Милеви Левици Јакшић, Тијаниној млађој сестри, с којом је песник био у љубавној вези недуго пошто је остао удовац, током 1886. и 1887. године. У обе ове песме очигледна је биографска подлога, и то не само она сентименталног карактера, већ и шире друштвене и политичке околности које су у овим годинама утицале на песникову судбину.⁶ Према Т. Поповић, биографска грађа је и овде преображена књижевним искуством, на шта указују књижевне алузије присутне у песми, то јест, позивање на песничке узоре, пре свега Пушкина и Дантеа. Оне сведоче о „ауторском промишљању властитог искуства помоћу поезије“ и „наговештавају путеве преображаја личног кроз литерарни свет“ (Поповић 2012: 23).

Међутим, надахнуће Пушкиновом литературом, према Т. Поповић, најочигледније је у другој Илићевој посланици упућеној „Госпођици Н*“, која није инспирисана само Пушкиновом „сентименталном и елегичном поезијом“ већ се ту „песнички дијалог пре свега води с романом *Евгеније Оњегин*“. Осим у љубавној теми, сличности с Пушкиновим романом у стиховима очигледне су и у метру (Илићев „јампски деветерац с каталексом најприближнији је еквивалент у српској версификацији руском четворостопном јамбу“), као и у „ноншалантном, готово козерском тону“, који је „сасвим у складу са Пушкиновом примедбом о томе да ‘роман тражи распричаност’“ (Поповић 2012: 23). Најзад, Т. Поповић истиче да је песнички говор В. Илића, баш као и Пушкинов, изразито обележен прожимањем личног доживљаја са широко узетом песничком традицијом, конвенцијама жанра, и поезијом других песника. Да би описала и теоријски објаснила овај последњи аспект Илићеве епистоларне поезије, Т. Поповић посеже за формалистичким појмом „прозаизације песничког говора“. „Једном речју“, каже она, „и овде [то јест, у другој посланици „Госпођици Н“

⁶ Т. Поповић истиче да је због отпора личном режиму краља Милана, који је кулминирао објављивањем сатиричне песме „Маскенбал на Руднику“, Илић најпре био ухапшен, а потом пуштен, регрутован у војску и послат у Лозницу, одакле је у марту 1886. године написао прву од две посланице Милеви Јакшић. Другу посланицу, Илић је из Београда шест месеци касније упутио Милеви Јакшић у Српску Црњу (Поповић 2012: 19).

– прим. А.М.], песнички стил почива на доследно спроведеној прозаизацији песничког говора“ (Поповић 2012: 25).

Независно један од другог, али у исто време, овим појмом нај-систематичније су се бавили Шкловски у тексту о Розанову (1922) и Тињанов у раду „О композицији *Евгенија Оњегина*“ (1922), као и у есеју о „Књижевној чињеници“ из 1924. године, који је посветио В. Шкловском. Прозаизацију песничког говора Тињанов одређује као супротстављање начела поетске и прозне конструкције у истом песничком тексту. То је посебан поступак изградње сижеа, који се састоји у уношењу „прозног“ материјала, на пример, докумената, писама, мемоара, дневничких забелешки, итд. у поезију или у литературу у ширем смислу. У раду „Књижевна чињеница“ Тињанов указује на још један начин на који се може вршити прозаизација песничког говора. То је доследно и систематско преношење конструкцијског принципа говора у прози у говор у стиху. Према њему, конструкцијски принцип прозе су синтаксичко-семантичке везе у говору, или, простије речено, „значење“, док је конструкцијски принцип поезије, то јест, говора у стиху, сама форма стиха, односно ритам. Тензија која се ствара између доминанте стиха (ритма) и доминанте прозе („значења“) доводи до деформације норме, која је нужан предуслов актуализације књижевне чињенице. Тињанов каже: „При уношењу начела конструкције прозе у стих (а исто тако и при уношењу начела стихова у прозу) докле се мењају узајамни односи између оног што се деформише и оног који деформише – мада се затворени низови поезије и прозе не нарушавају – и тако долази до богађења прозе новим смислом на рачун поезије и богађења поезије новим смислом на рачун прозе“ (Тињанов 1994: 84). То је и основно композицијско начело Пушкиновог романа у стиховима. Насупрот ритма као доминантног обележја стиха, Пушкин у *Евгенију Оњегину* уводи „разговорну интонацију“, односно семантичко начело прозе, као принцип на основу којег обликује песнички говор у свом стихованом роману.

Продор прозног у поетски говор може се сагледати и из нешто друкчијег угла, као што то чини Шкловски у раду о Василију Розанову. Розанов је за Шкловског један од најзначајнијих модерних руских писаца; он је зачетник, каже Шкловски, једне потпуно нове врсте литературе“, „једне нове форме“ – „вансижејне књижевности“ (Shklovsky 1998: 193) – и први писац који је „кухињску тематику“, то јест призоре из свог породичног и брачног живота, систематски увео у озбиљну (непародијску) књижевност. Али, упозорава Шкловски, гомилање аутобиографске грађе у његовим делима не треба схватити као личну исповест, као „изливање песникове душе“, већ као посебну композициону технику. У Розановљевој прози, „исповедни начин“ је у ствари

специфичан сижејни поступак (Shklovsky 1998: 195). Према Шкловском, основни циљ прозаизације песничког говора је да се аутоматизовани канон традиционалног реалистичког романа⁷ – континуирано излагање фабуле и психолошки „заокружени“ тип реалистичког јунака – замени новом врстом прозне уметности, „вансижејном“ књижевношћу, која ће бити хибридна по жанру и фрагментарна по начину излагања. Примере ове врсте писања дао је и сам Шкловски у својој „фактографској прози“, *Сентименталном путовању, Зоо или писмима не о љубави, Коњичком скоку* (сва три дела су из 1923), *Трећој фабрици* (1926) и *Хамбуршком обрачуна* (1928), која представља необичну мешавину аутобиографије, књижевне критике и књижевно-теоријских разматрања (Günter 1984: 65).⁸

Ако се сада вратимо анализи Т. Поповић, видећемо да она прозаизацију песничког говора у другој Илићевој посланици не открива само у аутобиографском и документарном материјалу који песник уноси у своју песму, већ пре свега у тону којим се песнички субјекат обраћа „Госпођици Н*“. Угледајући се на разговоран тон приповедача *Евгенија Оњегина*, Илић, каже она, уноси исту „распричаност“ у своју сентименталну епистолу, настојећи да створи утисак непосредног обраћања:

Ефекат непосредности израза у овој стиховној исповести, срченој на ‘реалан’ начин, појачан је разговорним обртима и колоквијалним изразима [...], једноставним, понекад недовршеним реченицама, па и повременим опкорачењима. Једном речју, и овде, као и у *Евгенију Оњегину*, песнички стил почива на доследно спроведеној прозаизацији песничког говора. Управо у том домену препознајемо суштински утицај пушкинског наслеђа на песнички свет љубавних посланица Војислава Илића (Поповић 2012: 25).

Овом несумњиво тачном запажању треба додати и то да и В. Илић, као уосталом и Пушкин пре њега, ефекат прозаизације песничког говора постиже већ и самом чињеницом да сентименталну лирску исповест ставља у форму једног „прозног“ жанра – приватног писма. Под „прозним“ жанром овде подразумевам ванкњижевни материјал, документ који припада свакодневном животу. Приватна

7 Шкловски у раду о Розанову говори искључиво о прозним жанровима, а већина примера које наводи односе се на роман. (Shklovsky 1998:192)

8 У „литературу факта“ Гинтер убраја и „повијесно-документарне“ романи Јурија Тињанова и тврди да је „увођење периферних жанрова (попут огледа, биографије, мемоара, путописа, фелтона, итд.) у литературу и нових поступака извансижејне прозе – прије свега монтаже – дало драгоцјен допринос развоју сувремене прозе“ (Günter 1984: 68).

писма тек у првој половини XVIII века, како каже Тињанов, почињу да „улазе у књижевност“, што је довело до појаве потпуно нових стилских поступака: „Писма су мотивисала увођење ‘ситница’ и стилских поступака супротних ‘грандиозним’ поступцима XVIII века. Тај неопходни материјал налазио се ван књижевности, у свакидашњици. И од свакидашњег документа писмо се уздиже у саму жижу књижевности“ (Тињанов 1970: 278–279). Писмо се трансформише у „књижевну чињеницу“. Када је реч о руској књижевности, заслугу за ову трансформацију приватног писма Тињанов приписује Карамзину и „младим карамзинистима“, А. Тургењеву и П. Вјаземском, али, пре свега, Пушкину, код кога стил писма „непрестано еволуира“ (Тињанов 1970: 280). Новина овог поступка чини да се форма и стил приватног писма, које Пушкин користи као конструкцијско начело не само у лирским посланицама већ и у *Евгенију Оњегину*, сада реципирају као „књижевне чињенице од огромног значаја“. Временом се писмо канонизује као посебан жанр „књижевне преписке“, чиме се ефекат новине и интензитет „онеобичавања“ донекле губе, али „када услови то захтевају“, каже Тињанов, „та чињеница свакодневног живота поново постаје књижевна чињеница“ (Тињанов 1970: 281). Водећи дијалог с Пушкиновим делом, В. Илић је и самим жанром посланице као књижевне чињенице мотивисао увођење прозног материјала у своју поезију.

У закључку анализе Т. Поповић констатује да све три љубавне посланице В. Илића одликује исти онај принцип уметничког обликовања који је претходно препознала у Пушкиновој песми и означила термином „жизнетворчество“:

Процес структурирања песме заснован је на сталном прожимању унутрашњег, лирског доживљаја и спољашњих, реалних збивања. Животна искуства творца при том се повинују самосвојном начелу стварања песничког света. Преломљена кроз утицај литературе, она се на крају исказују јединственим песничким стилем. (Поповић 2012: 32)

Очигледно је да Т. Поповић два појма кључна за анализу сентименталних посланица В. Илића, „жизнетворчество“ и „прозаизацију песничког говора“, третира као еквивалентне сижејне поступке, односно као конструкцијска начела која производе исте или међусобно сличне уметничке ефекте. По њеном мишљењу, и један и други поступак служе као средство за увођење документарног и биографског материјала, то јест, „животних чињеница“, у уметнички текст и њихову трансформацију у „књижевну чињеницу“. Она, међутим, појму „жизнетворчество“ даје и једно друго, нешто посебније значење.

Наравно, као и код руских формалиста, он и код ње још увек изражава уношење „прозног“, ванкњижевног материјала у књижевни текст у циљу онеобичавања, односно актуализације поступка. Али, примењено у интерпретацији Пушкинове и Илићеве поезије, „живнетворечество“ за њу истовремено означава преображај песниковог емпиријског „ја“, до којег долази у процесу његове аутофикционализације. Другим речима, као што чињенице из живота, укључене у структуру песничког говора, мењају из основа његов карактер, тако и књижевне чињенице, алузије на песникове узор, традиционалне поступке и жанрове, могу да преобразе оно што је у стварности доживљено и подаре ново значење песниковом искуству. По тумачењу Т. Поповић, управо се то догађа у три посланице В. Илића, инспирисане пушкинском традицијом. Ово тумачење Илићевих љубавних посланица несумњиво представља иновативан увид и оригиналан допринос српској књижевној критици, омогућен методолошким оквиром руске формалне школе, унутар којег се Тања Поповић суверено кретала и који је надахнуто примењивала у сопственим књижевним анализама.

Литература

- Бели, Андреј. *Симболизам*. Превела Мила Стојнић. Београд: Вук Караџић, Институт за књижевност и уметност, 1984.
- Поповић, Тања. „Пушкинска традиција и развој песничког говора“. *Потрага за скривеним смислом*. Београд: Логос Арт, 2007. 15–39.
- Поповић, Тања. „Љубавне посланице Војислава Илића и пушкинска традиција“. *Поетика* 5–6 (2012): 3–35.
- Тињанов, Јуриј. „О композицији *Евгенија Оњегина*“. *Формалисти о Пушкину*. Приредила и превела Тања Поповић. Београд: Терсит, 1994. 79–123.
- Тињанов, Јуриј. „Књижевна чињеница“. *Поетика руског формализма*. Приредио Александар Петров. Београд: Просвета, 1970. 267–287.
- Günter, Hans. „Literatura fakta“. *Pojmovnik ruske avangarde 1*. Ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1984. 63–69.
- Günter, Hans. „Žiznestroenie“. *Pojmovnik ruske avangarde 4*. Ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1985. 95–107.
- Shklovsky, Viktor. „Literature Without a Plot: Rozanov“. *Theory of Prose*. Tr. Benjamin Sher. Illinois State University: Dalkey Archive Press, 1998. 189–206.

Адријана Марчетић

РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ В РАБОТАХ ТАНИ ПОПОВИЧ

Теория и критика русского формализма являются одним из наиболее значительных и устойчивых источников вдохновения в научной деятельности Тани Попович. Благодаря превосходному знанию русского языка и литературы, а также исключительному знанию не только современных, но и несколько более старых направлений литературоведения, Таня Попович за несколько десятилетий своей профессиональной карьеры превратилась в одного из лучших знатоков литературы русского формализма в нашей стране. Независимо от того, переводила ли она произведения русских формалистов – в сборнике *Формалисты о Пушкине* (1994) – или интерпретировала важные понятия формальной теории – например, понятие нарратива в тексте, которым она сопровождала свой перевод знаменитого текста Эйхенбаума *Как сделана «Шинель» Гоголя?* (2012) –, Таня Попович смогла безошибочно распознавать методологически наиболее интересные идеи этой критической школы, указывать на них, а также адекватно применять их на практике. Даже в тех работах, в которых сами формалисты или их концепция не являются предметом исследования, Т. Попович в методологическом смысле почти всегда опирается на русских формалистов. Данная статья посвящена исследованию того, как поэтика и критическая практика русской формальной школы вдохновили литературно-критический подход Тани Попович. Во вступительной части я указываю на общие рамки, в которых она вела диалог с идеями русской формальной школы (переводы, интерпретации терминов формальной поэтики и т. д.), а также с писателями, которые часто оказывались в центре внимания русских формалистов (Гоголем, Толстым, Пушкиным). Во второй части основное внимание уделяется представлению эссе Т. Попович из 2012 года *Любовные письма Воислава Илича и пушкинская традиция*, в котором она, опираясь на концепцию жизнотворчества, а также на понимание прозы поэтической речи формалистов, предложила новаторскую интерпретацию трех сентиментальных посланий.

Ключевые слова: русский формализм, Таня Попович, жизнотворчество, прозаизация поэтической речи, Пушкин, Воислав Илич, сентиментальное послание, Тынянов, Шкловский, литературный факт

Aleksandar Stević

KAKO ODRATI REVOLUCIONARA: DANILO KIŠ I POETSKA STRUKTURA PROZNOG TEKSTA

Apstrakt: Ovaj rad istražuje strukturu priče „Nož sa drškom od ružinog drveta“ iz zbirke *Grobница za Borisa Davidoviča* Danila Kiša u svetlu teorijskih razmatranja o ulozi Jakobsonovog principa ekvivalentnosti u organizaciji poetskih i proznih tekstova. U radu se ilustruje kako Kiš koristi princip ekvivalentnosti na način koji značajno prevazilazi upotrebu lajtmotiva u narativnim tekstovima, te kako se organizacija priče približava onome što Jakobson (citirajući Džerarda Menlija Hopkinsa) naziva „neprekidnim paralelizmom“ karakterističnim za poeziju, a da pritom ne preuzima druge karakteristike lirske proze. Iako ima brojne odlike detektivske priče, uključujući zločin u središtu zapleta, pitanja o krivici žrtve i neizvesnu sudbinu izvršioca, „Nož sa drškom od ružinog drveta“ značenjsku složenost u najvećoj meri duguje brižljivo građenom nizu paralelizama. Pošto je na početku uveo termine *teljatina* i *kindžal*, nagoveštavajući tako temu priče, Kiš uspostavlja simbolički niz koji povezuje Mikšin zanat, dranje živog tvora, dranje astrahanske jagnjadi i smrt Hane Kšiževske kao svojevrsnog Jagnjeta Božijeg.

Ključne reči: Danilo Kiš, *Grobница za Borisa Davidoviča*, Karlo Štajner, *7000 dana u Sibiru*, Roman Jakobson, lajtmotiv, poetska funkcija jezika, lirska proza

U verovatno najpoznatijoj formulaciji iz ogleđa „Lingvistika i poetika“ Roman Jakobson tvrdi da „poetska funkcija [jezika] projektuje princip ekvivalentnosti iz ose selekcije u osu kombinacije“ (Jakobson 1966: 296). U uobičajenoj upotrebi princip ekvivalencije podrazumeva izbor jedne od, kako Jakobson kaže, „semantički srodnih“ reči koju ćemo upotrebiti pri gradnji rečenice: biramo da li ćemo za subjekat rečenice reći „automobil“, „vozilo“, ili „kola“, odnosno da li ćemo za predikat upotrebiti glagole „kretati se“, „voziti“ ili „juriti“. Ukoliko odaberemo da formuliramo rečenicu koja glasi „Automobil juri niz ulicu“, ekvivalentne reči („kola“, „voziti“, itd.) ostaju izvan poruke koju smo formulirali. U porukama u kojima dominira poetska funkcija, međutim, ekvivalencija se ne uspostavlja između prisutnih i odsutnih elemenata već između različitih elemenata

koji su prisutni u tekstu. „Ekvivalentnost se – kaže Jakobson – uzdiže do konstitutivnog načela sekvence“ (Jakobson 1966: 296). Pa ipak, iako je reč o istom principu, elementi verbalne poruke za koje se tvrdi da su ekvivalenti nisu sasvim isti u Jakobsonovim primerima koji se tiču svakodnevne i poetske upotrebe jezika. U prvom slučaju, reč je zapravo o izboru sinonima, dok je u drugom slučaju mahom reč o ekvivalenciji među fonetskim i fonološkim elementima jezika: „u poeziji se jedan slog izjednačuje sa bilo kojim drugim slogom iste sekvence; uzima se da je naglasak reči jednak naglasku reči, kao što se nenaglašenosť jednači sa nenaglašenošću [...]“ (Jakobson 1966: 296).

Iako je Jakobson bio dovoljno oprezan da naglasi kako poetska funkcija nije jedina već samo dominantna funkcija poetskih tekstova (od kojih neki mogu imati i druge funkcije, kao što su referencijalna i konativna), te kako poetska funkcija može igrati ulogu i u tekstovima koji se ne bi mogli smatrati poezijom, poput političkih slogana (Jakobson 1966: 295), jedna vrsta tekstova je upadljivo odsutna iz njegove klasifikacije: prozni književni tekstovi. To odsustvo ne treba da nas previše čudi. Jakobsona je daleko više zanimala poezija od proze zato što je upravo poezija ta koja mu je omogućavala da naglasi blisku vezu između lingvistike i proučavanja književnosti: ne samo da je u slučaju poezije moguće definisati njen specifičan karakter pozivanjem na karakterističnu upotrebu jezika, već je moguće i upustiti se u interpretaciju pesme kroz analizu čisto sintaktičkih i morfoloških elemenata, što je Jakobson neretko i činio.

Na prvi pogled čini se, dakle, da Jakobsonov model jezičke komunikacije ostavlja vrlo malo mesta za prozu. Ne samo da se svi primeri poetske funkcije odnose na poeziju već nije sasvim jasno ni kako bi se njegova osnovna pretpostavka o projektovanju principa ekvivalencije sa jedne ose na drugu mogla primeniti na prozne tekstove. I sam Jakobson bio je toga svestan kada je pri kraju svog čuvenog ogleđa pokušao da promisli mesto proze u svom teorijskom okviru: „'Kompozicija bez stihova', kako Hopkins naziva proznu varijantu verbalne umetnosti, – gde paralelizmi nisu tako strogo obeleženi i tako strogo redovni kao u 'neprekidnom paralelizmu' i gde nema dominantne glasovne figure – stavlja pred poetiku zamršenije probleme, kao što to čini svaka prelazna jezička oblast. U ovom slučaju radi se o prelazu između strogo poetskog i strogo referencijalnog jezika“ (Jakobson 1966: 318). Kao što se vidi iz ovog citata, za Jakobsona proza, za razliku od poezije, ne poseduje neku diferencijalnu karakteristiku uz pomoć koje bi se mogla definisati, već jednostavno predstavlja prelazni oblik u kojem je poetska funkcija i dalje aktivna, ali u manjoj meri nego što je to slučaj sa poezijom. Iako se čini intuitivno opravdanim makar utoliko što je jezik proze mahom zaista bliži jeziku svakodnevne komunikacije nego što je to jezik poezije, nevolja sa ovakvim određenjem je što

nam ne pruža dobar kriterijum za razlikovanje proze od drugih prelaznih oblika: po čemu se umetnička proza razlikuje od svih drugih oblika referencijalnog pisanja koji imaju primese poetskog jezika?

Jedna vrsta odgovora na ovo pitanje implicitno je prisutna u Jakobsonovom modelu iako nije jasno artikulisana. Naime, ako je precizna definicija poetske funkcije da ona „projektuje princip ekvivalentnosti iz ose selekcije u osu kombinacije“, opštija definicija jeste da je kod poetske funkcije jezika na delu „usmerenost (*Einstellung*) na PORUKU kao takvu“, tj. „dovođenje u fokus poruke zarad nje same“ (Jakobson 1966: 294). Jakobson nigde ne kaže da bi ta usmerenost mogla da ima i neki drugi oblik osim projektovanja principa ekvivalencije sa jedne ose na drugu, ali, strogo uzev, njegov model jezičke komunikacije ne isključuje takvu mogućnost. Jakobsonova ideja o „usmerenosti na poruku“ razrada je ranijih formalističkih refleksija o poetskom jeziku i načelno pretpostavlja pojačanu usredsređenost na formalnu organizaciju teksta. Ta usredsređenost može ali ne mora da ima oblik ekvivalencije kakav Jakobson predlaže u „Lingvistici i poetici“. Na primer, pojačana važnost koja se pridaje perspektivi ili temporalnoj organizaciji u narativnim tekstovima mogla bi se smatrati primerom usmerenosti „na poruku kao takvu“. Kao što ukazuje Benjamin Haršav, smisao svakog književnog teksta uspostavlja se kroz postojanje različitih obrazaca (*patterns*) koji se ponavljaju i od kojih neki slede princip ekvivalentnosti, a neki ne (Harshav 2007: 175–177).

Pa ipak, ideja da je i za analizu prozних tekstova relevantan princip ekvivalentnosti bila je u izvesnom smislu prisutna u teorijskoj misli o književnosti i pre Jakobsonove čuvene teorijske intervencije. Još je E. M. Forster u *Aspektima romana* govorio o građenju romanesknog sveta kroz ritmično ponavljanje određenih motiva, poput Ventejeve sonate koja se javlja u nekoliko navrata u Prustovom *Traganju*. Fraza iz te sonate, tvrdi Forster, „zaslužnija je nego bilo šta drugo – više čak i nego ljubomora koja redom uništava Svana, junaka i Šarlisa – za to što imamo osećaj da se nalazimo u jednom celovitom svetu“ (Forster 1955: 165). Forsteru svakako idu sve zasluge za to što je u vreme kada Prustov roman još uvek nije bio objavljen u celosti (*Aspekti romana* pojavili su se 1927. godine, kada i poslednji deo *Traganja*) prepoznao strukturni značaj ove muzičke fraze, ali njegova opservacija ipak samo potcrtava probleme sa kojima se suočavamo onda kada pridajemo presudan značaj ritmičnim ponavljanjima pri analizi organizacije prozних tekstova. Prvi problem leži u tome što je ovde reč o postupku znatno jednostavnijem od onoga što Jakobson ima u vidu, budući da je reč o ponavljanju jednog te istog elementa, a ne o uspostavljanju ekvivalencije između različitih elemenata. Drugi je u tome što Forster preteruje: Ventejeva sonata jeste važna, ali nije glavna strukturna okosnica koja je najzaslužnija za celovitost *Traganja*.

Pošto je osnovna karakteristika pripovednih tekstova upravo odvijanje radnje u vremenu, kao čitaoci naviknuti smo da od takvih tekstova očekujemo izvesne paralelizme (na primer između glavnog zapleta i podzapleta), ali kada se susretnemo sa pripovednim tekstovima u kojima odlučujuću ulogu u konstrukciji značenja igra princip ekvivalencije (na primer kroz ponavljanje istih lajtmotiva), po pravilu smo skloni da zaključimo da tu zapravo nije reč o „pravim“ narativnim tekstovima, već o hibridnim oblicima u kojima dominira poetski element. Upravo ta pretpostavka vodila je Ralfa Fridmana u svojevremeno dobro poznatoj studiji *Lirski roman*; umesto da se oslanja na razvoj radnje, taj hibridni oblik zapravo pretvara zaplet u svojevrsan „slikovni obrazac“ (Freedman 1963: 2). Za Fridmana – a rekao bih da je u pitanju intuitivna pretpostavka koju dele mnogi čitaoci, uključujući tu i one profesionalne – sklonost sistematskoj upotrebi takvih obrazaca ide ruku pod ruku sa drugim karakteristikama koje se obično smatraju lirskim, uključujući odsustvo radnje i preovlađujući značaj slikovnosti. Zato je lirski roman obično ispovedna forma sa snažnim emocionalnim nabojem.

Pitanje koje me u ovom radu zanima jeste da li je moguće na neki način govoriti o dominaciji principa ekvivalencije u proznom tekstu a da se pritom ta dominacija ne izjednači sa lirskim u konvencionalnom smislu. Da bih istražio tu hipotezu namera mi je da ponudim svojevrsnu studiju slučaja – analizu proznog teksta koji se sistematično služi lajtmotivima, a koji se istovremeno snažno oslanja na zaplet i na epsku distancu pri gradnji fikcionalnog sveta. Reč je o priči „Nož sa drškom od ružinog drveta“ kojom otpočinje zbirka *Grobnica za Borisa Davidoviča* Danila Kiša i koja pripada onoj fazi Kišovog rada u kojoj se on uveliko okrenuo dokumentarizmu. Sam Kiš razvoj svoje poetike po pravilu je opisivao – po mom sudu, ispravno – kao postepeno odbacivanje suviše sentimentalnosti (videti npr. Kiš 1974: 54–55). Njegov kratki roman *Mansarda* (1960) veoma se dobro uklapa u Fridmanovu definiciju lirskog romana; *Bašta, pepeo* (1965) i *Rani jadi* (1970) obeleženi su borbom da se sentimentalne teme detinjstva liše patetike, dok roman *Peščanik* (1972), koji se snažno oslanja na nasleđe anglofonog modernizma i francuskog novog romana, predstavlja korak dalje u tom pravcu. Kako Kiš kaže, taj roman jeste „pokušaj da se lirsko nadvlada epskim“ (Kiš 1974: 55). *Grobnica za Borisa Davidoviča* (1976) predstavlja pak još temeljnije okretanje referencijalnosti i upotrebi pripovedačkih tehnika koje naglašavaju ne samo epsku, već i kvaziistorijsku objektivnost.

Priča „Nož sa drškom od ružinog drveta“ jedna je od onih čije je osnovne sižejne elemente Kiš preuzeo iz memoarske knjige Karla Štajnera *7000 dana u Sibiru* (Štajner 1971: 29–30): u međuratnoj Čehoslovačkoj izvesni Mikša (Miška kod Štajnera) po partijskom zadatku ubija devoj-

ku, Jevrejku iz Poljske, za koju se sumnja da je policijski špijun. Zadatak izvršava rđavo: nakon što je pokušao da je udavi, ispostavlja se da je žrtva samo bila u nesvesti, pa je u drugom pokušaju Mikša ubija nožem i baca u reku. Policija vremenom otkriva ne samo identitet ubice već i to da je žrtva bila nedužna, a da je špijun zapravo bio partijski sekretar. Mikša spas traži u Sovjetskom Savezu gde će ipak završiti u logoru uprkos tome što je, kako tvrdi, samo izvršavao partijski zadatak.

Iako se Kiš u ovoj priči služio i drugom građom preuzetom iz Štajnerove knjige (Bošković 2008: 109–111), za razumevanje njegovog postupka ovde su još značajniji oni elementi koji nisu preuzeti iz izvornika ili su pak značajno prošireni i preoblikovani. Kod Štajnera o glavnom junaku znamo samo to da je bio mesar i da je govorio „vrlo dobro rumunjski, mađarski, ukrajinski i jidiš“ (Štajner 1971: 29). Prezime mu ne znamo. O žrtvi znamo samo to do je u pitanju mlada Jevrejka koja je zbog političkog progona pobjegla iz Poljske. Mesto zbivanja kod Štajnera je, kao i docnije kod Kiša, Karpatska Rusija, region koji je u periodu između dva svetska rata pripadao Čehoslovačkoj.

Prvo što je Kiš učinio u svojoj verziji priče jeste da je do kraja iskoristio simbolički potencijal mesta radnje koje umnogome predstavlja istočnu Evropu u malom. Karpatska Rusija prostor je u današnjoj Ukrajini koji je dugo pripadao Poljskoj, pa zatim Austrougarskoj, da bi posle Prvog svetskog rata postao deo Prve čehoslovačke republike, a posle Drugog svetskog rata deo Sovjetskog Saveza. U vreme kada se radnja priče događa – reč je o dvadesetim i tridesetim godinama XX veka – region je pripadao Čehoslovačkoj, a omeđivale su ga Poljska (u granicama koje su uključivale delove današnje Ukrajine), Rumunija i Mađarska. Žrtva je kod Kiša, kao i kod Štajnera, iz Poljske. Glavni junak, koji kod Štajnera nema prezime ni nacionalnost, kod Kiša se zove Miksat Hantesku i poreklom je iz Bukovine (Kiš 1995: 10, 19), regiona koji delimično pripada Rumuniji, a delimično Ukrajini. Prezime Hantesku je rumunskog porekla kao i neka druga prezimena koja se pominju u priči. Jedno od njih je Antonesku (Kiš 1995: 8), što je ne samo vrlo tipično rumunsko prezime već i prezime Jona Antoneskua, koji je bio vođa rumunske kolaboracionističke vlade tokom Drugog svetskog rata. Kod Kiša, Mikša neko vreme radi kao kalfa kod izvesnog reb Mendela, jevrejskog krojača koji govori jidiš. U priči se pominju dva toponima – Munkačevo (koje se javlja i kod Štajnera) i Antonovka (koje kod Štajnera nema). Imajući u vidu etničku raznolikost populacije, kao i često menjanje granica, nije nimalo iznenađujuće što Munkačevo ima svoj naziv na svim jezicima koje Kiš i Štajner pominju kao i na nekoliko drugih: *Muncaci* (rumunski), *Munkács* (mađarski), *Мукачеве* (ukrajinski) i *Munkatsh* (jidiš), *Mukačevo* (češki i slovački), *Mukaczewo* (poljski) i *Mun-*

katsch (nemački).¹ Najzad, Munkačevo je značajno i za jevrejsku istoriju. Grad je bio značajno sedište hasidizma, a nakon Prvog svetskog rata oko polovine stanovništva bili su Jevreji, dok su ostatak mahom činili Ukrajinci i Mađari (Struk 1993: 476), čime je motivisana okolnost da je Mikša služio kao kalfa kod jevrejskog krojača.

Kiš je, dakle, iskoristio nekoliko elementarnih činjenica koje je našao kod Štajnera – podatke o mestu radnje i jezicima koje je govorio junak priče – da bi oko njih izgradio čitav fikcionalni svet, naglašavajući pritom način na koji je pojedinačna sudbina njegovih junaka isprepletana sa kompleksnom kolektivnom istorijom: mlada Jevrejka koja će postati Mikšina žrtva u Munkačevu drži „privatne časove nemačkog (sa jakim jidiš uticajem)” (Kiš 1995: 14), a sam Mikša na kraju će završiti u Gulagu pre svega sticajem specifičnih istorijskih okolnosti koje se kod Štajnera ne pominju; pošto je neko vreme mirno živio u Sovjetskom Savezu, Mikša je uhapšen nakon što su Čehoslovačka i SSSR uspostavili diplomatske odnose, potpisali pakt o međusobnoj pomoći i razmenili podatke o građanima za koje su se vlasti jedne ili druge države iz ovog ili onog razloga interesovale (Kiš 1995: 18). Sovjetima su čehoslovačke vlasti skrenule pažnju na Mikšu zbog sumnje na ubistvo, ali kako se to dogodilo u jeku Staljinovih čistki, umesto da bude izručen zbog zločina koji je zaista počinio, Mikša je osuđen kao agent Gestapoa, što je optužba koju je priznao nakon dugotrajne torture (Kiš 1995: 19). U krajnjoj instanci, Mikša strada ne zbog ubistva koje je zbilja počinio već kao žrtva geopolitičkih gibanja.

Sve što sam do sada naveo svedoči o tome da je Kiš temeljno razvio istorijski kontekst Štajnerove anegdote i maksimalno iskoristio njegov simbolički potencijal, ali još uvek ne odgovara na pitanje o poetskoj organizaciji proznog teksta koje sam postavio na početku ovog oglada. Da bi se na to pitanje odgovorilo potrebno je istražiti način na koji Kiš dalje eksploatiše temu jezika i naročito način na koji se poigrava podatkom o Mikšinom zanimanju koji je preuzeo od Štajnera. U Štajnerovoj knjizi samo se pominje da je Mikša (Miška) bio mesar (Štajner 1971: 29); Kiš pak kaže da je Mikša, u vreme kada je uhapšen, bio „vredan radnik u klanici, dvostruki udarnik” (Kiš 1995: 19). Štajnerova uzgredna primedba o Mikšinom zanimanju kod Kiša postaje ključni element simboličke arhitekture priče: tema klanja, i što je posebno važno, *dranja*, odzvanjaće kao lajtmotiv kroz čitavu priču.

1 Za razliku od Munkačeva (kako pišu Kiš i Štajner) odnosno Mukačeva (kako se danas taj grad obično naziva na srpskom), Antonovku iz priče teže je identifikovati, između ostalog jer je reč o veoma čestom toponimu u današnjoj Ukrajini, kao i u nekim drugim zemljama, poput Moldavije. U regionu Karpatske Rusije zbilja postoji mesto koje se danas zove Antalovci, a u vreme opisanih zbivanja nosilo je ime Антоновка (ruski), Антонівка (ukrajinski), *Antalóc* (mađarski) ili Antalovce (češki).

Vođen Štajnerovom opaskom o jezicima koje je Mikša znao, u prvom pasusu „Noža sa drškom od ružinog drveta“ Kišov pripovedač promišlja jezički kontekst priče i samu mogućnost da se njen sadržaj verodostojno prenese na samo jednom jeziku:

Priča koja sledi, priča koja se rađa u sumnji i nedoumici, ima jedinu *nesreću* (neki to zovu srećom) što je istinita: ona je zapisana rukom časnih ljudi i pouzdanih svedoka. Ali da bi bila istinita na način o kojem njen autor sanja, morala bi biti ispričana na rumunskom, mađarskom, ukrajinskom ili jidišu; ili, ponajpre, na mešavini svih tih jezika. Tada bi, po logici slučaja i mutnih, dubokih i nesvesnih zbivanja, blesnula u svesti pripovedačevoj i po koja ruska reč, čas nežna kao *teljatina*, čas tvrda kao *kindžal*. Kada bi, dakle, pripovedač mogao da dosegne nedostižni i stravični čas vavilonske pometnje, čule bi se ponizne molbe i užasna proklinjanja Hane Kšiževske, izgovorena na rumunskom, na poljskom, na ukrajinskom, naizmenice (kao da je pitanje njene smrti samo posledica nekog velikog i kobnog nesporazuma), da bi se u predsmrtnom grču i smirenju njeno buncanje pretvorilo u molitvu za mrtve, izgovorenu na hebrejskom, jeziku postanja i umiranja (Kiš 1995: 7).

Osim hebrejskog i ruskog, sve su ovo upravo oni jezici koje pominje Štajner. Dok Štajner eksplicitno kaže da je ubijena devojka bila Jevrejka (Štajner 1971: 29), Kiš uvodi hebrejski kao sredstvo posredne karakterizacije Hane Kšiževske, koja u samrtnom ropcu počinje da recituje molitvu za mrtve, pretpostavljamo *El male rahamim*. Pominjanje ruskog pak ima dvostruku funkciju: s jedne strane, sudbina junaka priče biće doslovno rešena na ruskom, budući da je to jezik na kojem će napisati svoje lažno priznanje i jezik na kojem će biti osuđen. Značajniji je, međutim, izbor ruskih reči koje Kišov pripovedač nudi kao ilustraciju: *teljatina*, kao i *telatina* na srpskom, označava meso mladog govečeta, dok je *kindžal* vrsta tradicionalnog bodeža koji se, između ostalog, redovno javlja u Puškinovoj poeziji. Drugim rečima, Kiš nam ovde, tobože ilustrujući glasove ruskog, zapravo nagoveštava ključnu temu priče: susret noža sa mesom. Na prvi pogled to može delovati tek kao aluzija na činjenicu da je Mikša mesar, ali je stvar zapravo značajno složenija.

Susreta noža i mesa biće u priči nekoliko. Mikša započinje karijeru kao krojački šegrt reb Mendela gde se ističe neverovatnom sposobnošću da za tren oka zašije dugme:

Mikša ponovo udeva iglu, reb Mendel se smeši zagledan u kalfu, zatim naglo baca šibicu kroz prozor i pljuje u prste. Mikša, koji je već prišio dugme na mundir her Antoneskua, trijumfalno kaže: „Reb Mendel, dovoljna je jedna jedina šibica da spali celokupna naftonosna polja Ploeštija“. Dok ovaj gleda u daleku budućnost osvetljenu ogromnim

požarom, reb Mendel sa ona dva još vlažna prsta naglo poteže dugme na mundiru i zakovrće ga kao da zavrće vrat piletu (Kiš 1995: 8).

U ovoj sceni još uvek je reč samo o veštom zašivanju dugmadi, ali Kišov pripovedač već nam nagoveštava vezu između Mikšinog zanata i smrti kada kaže da reb Mendel poteže dugme „kao da zavrće vrat piletu“. Ta veza postaje znatno eksplicitnija nekoliko stranica kasnije kada Mikša odere živog tvora koji je ubijao reb Mendelove kokoške: „prvo napravi jedan rez oko grla, kao grimizna ogrlica, zatim još dva druga u samom korenu šapa. Zagulivši kožu oko vrata, zaseče za prste još dva proreza, nalik na rupice za dugmad“ (Kiš 1995: 10). Veština je ista, samo se predmet promenio.

Kao što ćemo videti, to je samo početak progresije tokom koje će Mikša iste tehničke veštine primenjivati na različitim žrtvama. Pošto se pročulo da je „odrao živa tvora i prevrnuo mu kožu kao rukavicu“ (Kiš 1995: 12), Mikša počinje da radi kod lokalnog trgovca krznom gde će mu posao biti da dere astrahansku jagnjad. Ovde treba napomenuti dve stvari. Prvo, kao i „teljatina“ s početka priče, i astrahanska koža dobija se ubijanjem mladunčadi. Drugo, postoji moralna gradacija između ubistva tvora i ubistva jagnjeta: dok se u prvom slučaju Mikša svirepo otarasio grabljivca, u drugom slučaju njegove žrtve ne samo da su sasvim nedužne, nego imaju i vrlo jasnu hrišćansku simboliku, budući da prizivaju sliku Hrista kao Jagnjeta Božijeg.

Mikšina poslednja žrtva je sama Hana Kšiževska. U tom pogledu, razlika između Kišovog i Štajnerovog teksta još jednom je poučna. Osnovne činjenice iste su u obe verzije: Mikša je devojkicu pokušao da zadavi, ali nije uspeo pa ju je umesto toga ubio nožem. Dok nam Štajner samo kaže da je Mikša „izvukao nož, ubio djevojku i ponovo je bacio u rijeku“ (Štajner 1995: 29), Kiš ne samo da detaljno opisuje tu scenu, već i uvodi ključni detalj kojeg kod Štajnera nema: Mikša je izvadio utrobu iz Haninog leša i to je učinio tako precizno da su novine posle spekulisale da je zločin počinio neko sa „nesumnjivim poznavanjem anatomije“ (Kiš 1995: 17). Zašivanje dugmeta, dranje živog tvora i astrahanske jagnjadi, te vađenje utrobe Hane Kšiževske, deo su jednog te istog niza.

Kiš je vezu između ubistva Hane Kšiževske i ubijanja astrahanske jagnjadi naglasio na nekoliko načina. Prvo, u trenutku kada dobija zadatak da eliminiše izdajnika, Mikša odgovara da ne bi voleo da bude „u njegovoj koži“ (Kiš 1995: 14). Drugo, bežeći od Mikše, Hana pokušava da se oslobodi „teškog gunja od jagnjeće kože“ koji ima na sebi (Kiš 1995: 15). Ova simbolička veza dodatno je osnažena direktnim povezivanjem Hane i Hrista. Na najosnovnijem nivou, ona je nedužna žrtva, pošto će se ispostaviti da ona zapravo nije izdajnik: kao i „Jagnje Božije koje uze na se grijeh svijeta“ (Jn 1, 29), Hana će doslovno stradati zbog tuđih gre-

hova. Ne manje važna je asocijacija sadržana u njenom prezimenu: Kšiževska je srpska fonetska transkripcija poljskog prezimena *Krzyżewska*, pri čemu na poljskom *krzyż* (kao i *kříž* na češkom i *križ* na hrvatskom), označava krst. Najzad, Hana ne samo da nosi svoj krst, već će, kao i Isus, uskrsnuti; ubeden da je devojka mrtva nakon što je pokušao da je uguši, Mikša sa užasom shvata da je žrtva ipak živa i žuri da je dokrajči nožem. Kao što kaže pripovedač, „onaj koji je video kako vaskrsava mrtvac, s tim se privid neće poigrati“ (Kiš 1995: 16).

Umnogome nalik detektivskoj priči, „Nož sa drškom od ružinog drveta“ izvrstan je primer teksta sa čvrstom narativnom organizacijom koji uopšte nema odlike lirske proze (poput minimiziranja zapleta i naglašavanja slikovnosti) a koji ipak značenjsku složenost u najvećoj meri duguje jednom nizu paralelizama. Pošto je na početku uveo termine *teljatina* i *kindžal*, nagoveštavajući tako temu priče, Kiš uspostavlja simbolički niz koji povezuje Mikšin zanat, dranje živog tvora, dranje astrahanske jagnjadi i smrt Hane Kšiževske kao svojevrsnog Jagnjeta Božijeg. Tom nizu treba, međutim, dodati još dva člana. Prvi je okolnost da, pobegavši u Sovjetski Savez, Mikša nastavlja da živi od istog zanata, radeći u klanici „kao dvostruki udarnik“ (Kiš 1995: 19). Drugi (i važniji) jeste da Mikša umire u logoru od pelagre, kožne bolesti izazvane avitaminozom. Njeni simptomi uključuju dramatične promene na koži koja postaje hrapava, ispućala, zadebljana i ljuskava. Na simboličkom planu Mikša tako postaje žrtva sopstvenog zanata. U tom obrtu ne samo da ima nečeg starozavetno surovog, već simptomi pelagre sasvim nalikuju onima koje je iskusio Jov: „i sotona otide od Gospoda, i udari Jova zlijem prištem od pete do temjena“ (Jov 2, 7).²

Jakobson ispravno kaže da u prozi „paralelizmi nisu tako strogo obeleženi i tako strogo redovni“ kao u poeziji (Jakobson 1966: 318). U Kišovoj priči pak nailazimo na neobično sistematičnu upotrebu paralelizama: Tvor – Astrahanska jagnjad – Hana (Jagnje Božije) – Mikša (Jov).

Prva tri člana ovog niza doslovne su žrtve Mikšinog noža, dok im je četvrti – sam Mikša – simbolički pridružen prirodom svoje bolesti. Ovaj niz može se, međutim, dalje raščlanjivati; dva unutrašnja člana očigledno su oličenje nedužnosti, dok je moralni status dva spoljašnja člana složeniji. Tvor je u priči nesumnjiva štetočina koja zagorčava život reb Mendelu, ali je ovaj ipak užasnut svirepošću sa kojom Mikša pristupa rešenju problema i momentalno ga tera sa svog imanja (Kiš 1995: 11). Mikšina svirepost je pak strateški izbor. Pre nego što će priteći u pomoć, Mikša „čeka da tvor uništi što uništiti može i da dokaže reb Mendelu da njegove talmudske brbljarije o jednakosti svih Božjih stvorenja ne vrede ništa sve

² Sličnost je tolika da se katkad spekulisalo da je Jov patio upravo od pelagre (Brim 1942: 376).

dok se pravda ne ostvari na zemlji, sredstvima zemaljskim“ (Kiš 1995: 9). Ovo pominjanje zemaljske pravde mora se shvatiti u kontekstu Mikšinih revolucionarnih uverenja: krajnja okrutnost nužan je uslov revolucionarne pravde, što je pretpostavka koju reb Mendel očito odbacuje. Sam Mikša pak svakako nije nedužan kao Jov ali jeste, kao Jov, do kraja odan onoj sili koja ga nemilosrdno iskušava: nakon „devet meseci samice i užasnih mučenja“ svoje iznuđeno priznanje potpisuje upravo „u naglom zanosu vere“ (Kiš 1995: 19) u Partiju i Staljina. Najzad, to što Mikša na kraju strada od bolesti koja je toliko nalik dranju kože, potcrtava kružno kretanje koje je od središnje važnosti za ukupnu strukturu *Grobnice za Borisa Davidoviča*: kao što je poznato, u *Grobnici* revolucija bez izuzetka jede svoju decu – ona je, kako kaže jedan drugi Kišov junak, „krmača koja proždire svoj okot“ (Kiš 1995: 23) – i stoga je sudbina Miksata Hanteskua sasvim prikladna: on koji je svoju karijeru koljača započeo dranjem živog tvora, a nastavio dranjem jagnjadi, on koji je govorio da ne bi želeo da bude u koži izdajnika, na kraju je i sam živ odran.

Literatura

- Brim, Charles J. „Job's Illness – Pellagra“. *Arch Derm Syphilol.* 45.2 (1942): 371–376.
- Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. San Diego, etc.: Harcourt, 1955.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Harshav, Benjamin. *Explorations in Poetics*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Jakobson, Roman. „Lingvistika i poetika“. Preveo Ranko Bugarski. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit, 1966. 285–326.
- Kiš, Danilo. *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Beograd: BIGZ, 1995.
- Kiš, Danilo. *Po-etika, knjiga druga*. Beograd: Ideje, 1974.
- Struk, Danylo Husa (ur.). *Encyclopedia of Ukraine*, tom III. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Štajner, Karlo. *7000 dana u Sibiru*. Zagreb: Globus, 1971.
- Библија или Свето писмо Старога и Новога завјета*, превели Ђура Даничић и Вук Стефановић Караџић. Београд: Глас мира, 2012.
- Бошковић, Драган, *Текстуално (не)свесно Гробнице за Бориса Давидовича*. Београд: Службени гласник, 2008.

Aleksandar Stević

HOW TO SKIN A REVOLUTIONARY: DANILO KIŠ AND THE POETIC STRUCTURE OF A PROSE TEXT

This essay examines “The Knife with a Rosewood Handle”—the opening story of Danilo Kiš’s 1976 collection *A Tomb for Boris Davidovich*—in light of Roman Jakobson’s well known theorization of language functions in his “Linguistics and Poetics.” Jakobson’s key claim is that “*the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.*” Poetry, in other words, depends on systematic patterns of repetition. And although prose sometimes uses patterning of its own—in the form of leitmotifs, for instance—such patterns rarely acquire a comparable level of structural significance. On the rare occasions when they do, we tend to treat such texts as hybrid forms such as Ralph Freedman’s “lyrical novel.” This essay explores whether a prose text can be described in terms of its reliance on the principle of equivalence even if the text in question has few conventionally lyrical features. Taking Kiš’s story as a case study, I argue that its structure approaches what Jakobson (following Gerard Manley Hopkins) describes as “continuous parallelism.” Although it largely functions as a detective story focusing on a murder, the identity of the victim, and the fate of the perpetrator, the story derives much of its semantic complexity to the systematic use of a series of parallelisms that connect the themes of animal skinning, murder, suffering of innocents, and revolutionary violence.

Keywords: Danilo Kiš, *A Tomb for Boris Davidovich*, Karlo Štajner, *7000 dana u Sibiru*, Roman Jakobson, leitmotif, poetic function of language, lyrical prose

Драгана Грбић

ПРОСВЕТИТЕЉСКИ РАЗГОВОРИ С БОГОМ И О БОГУ У СРПСКОЈ ЛИТЕРАТУРИ XVIII ВЕКА

Апстракт: У раду се анализирају два типа дијалога са изразитом дидактичком применом, која су обележила литературу српског просветитељства. Први тип представља катихетички дијалог, који је био заступљен у теолошкој литератури у функцији основног описмењавања и подучавања хришћанском богословљу. Други тип дијалога је секуларне природе, најближи је традицији философског дијалога сократовског типа, а обележио је литературу намењену вишим степенима образовања и уџбенике из етике, философије и класичних језика.

Као две студије случаја биће анализирано 1) дело класичне хеленске књижевности *Кевита Тивейскога (кџона или Изображеніе ч[е]л[о]в[ѣ]ческаго житіа*, које је са старогрчког на славеносрпски превео Димитрије Николајевић Дарвар и 1799. године објавио као уџбеник, који је био у употреби у школама Карловачке митрополије; и 1) *Мали катихизис* (1774/76) Јована Рајића, који је осим на славеносрпском, у преводу на грчки, румунски, немачки и мађарски језик такође био у употреби у основним школама за сву православну децу у Карловачкој митрополији током XVIII и XIX века.

Кључне речи: XVIII век, просветитељство, дијалог, катихизис, екфраса, Димитрије Николајевић Дарвар, Јован Рајић, Кебет

Позивом ученицима: „Ходите, децо, послушајте ме, *страху Господњем научићу вас*“ (Пс 33, 12), и њиховим питањем упућеним учитељу: „Чему желиш да нас научиш када нас тако позиваш?“ (Рајић 2009: 127), отпочиње најтиражнија и најпревођенија српска књига XVIII века¹ – *Мали катихизис* (1774/6) Јована Рајића (1726–1801). Као

1 Написан 1774. а одштампан 1776. године *Мали катихизис* био је најпревођенија и најобјављиванија књига једног српског аутора у XVIII веку. Прво издање било је тројезично – српско-румунско-немачко, а штампано је на 330 страна у тиражу од 10.000 примерака. Само за време ауторовог живота *Мали катихизис* је прештампан још шест пута на славеносрпском и седам пута на румунском језику, а преведен је на мађарски и два пута на грчки језик. О настанку и значају Рајићевог *Малог катихизиса* више у Вукашиновић 2009; Војновић 2019: 142–162 и Грбич 2024: 461–508.

што је уобичајено за дела катихетичке природе, и Рајићев *Мали катихизис* је у целини заснован на дијалогу између катихете – вероучитеља и катихумена – ученика, односно оних који су изразили жељу да постану део саборне цркве. Већ наредно питање ученика „У чему се састоји наша срећа и блаженство?“ (Рајић 2009: 128), погађа суштину о смислу битисања, што је била и централна тема једног од најпопуларнијих уџбеника епохе просветитељства – *Íκoνe или Изoбpажeнiя ч[e]л[o]вѣчeскaгo житiя* (1799). И ово дело је такође у целини засновано на дијалогу између старог мудраца и једног странца, а познатије је под оригиналним насловом *Πίναξ* или *Tabula*. Иако спорно, у литератури се ауторство *Иконе* најчешће приписује античком грчком философу и Сократовом ученику, Кебету из Тебе, а са старогрчком на славеносрпски је ово дело превео и коментарисао бивши ученик Јована Рајића, Димитрије Николајевић Дарвар (Δαρβάρης Νικόλαος 1757–1823).

Ово дело је имало у ренесанси и просветитељству врло широку примену у настави заснованој на образовном систему слободних уметности (*Septem Artes Liberales*), а најчешће је било коришћено за први тривијум слободних уметности – граматику, реторику и дијалектику, што су такође били и неки од предмета које је Јован Рајић предавао у Латинској школи у Сремским Карловцима или касније у Новом Саду. Дарвар се вероватно још као дечак могао упознати са овим класиком хеленске литературе, јер је најпре у близини свог родног места похађао школу у Јањини код чувеног грчког просветитеља, такозваног „оца грчке нације“, Евгенија Вулгариса, где се велика пажња поклањала хеленским изворима, а потом се по пресељењу са породицом у Земун образовао у српско-грчким школама и учио старогрчки језик у Руми и Новом Саду, као и на лицеју у Букурешту.

Ако се о његовом сусрету са *Иконом* у најранијем узрасту може само спекулисати, сасвим је извесно да се са том лектиром (поново) сусрео на Универзитетима у Халеу и Лајпцигу, где је заједно са Димитријем Доситејем Обрадовићем студирао философију.² Анализа семестралних програма ових универзитета у периоду када су обојица тамо студирала показала је да су дела која је Дарварис превео на славеносрпски била заступљена у наставним силабусима (Grbić 2024). Током три године њихових студија чак седам професора је држало предавања о делима Платона, Кебета, Епиктета и Ксенофонта са фокусом на последњи дан Сократовог живота и његову смрт, а Кебет

² Увидом у Матрикуле Универзитета у Лајпцигу случајно је откривено да су се Дарвар и Обрадовић претходно познавали и да су истога дана прешли са Универзитета у Халеу у оближњи Лајпциг и тамо наставили студије на Филозофском факултету (Grbić 2018: 150–155).

из Тебе је у одређеним античким списима као очевидац имао важну улогу. Ово студијско искуство имало је великог утицаја на потоње Дарварово и Обрадовићево стваралаштво, а директно се огледа и у Дарваровом избору да баш та дела – *Íκωνу или Изображеніе ч[е]л[о]вѣческаго житіа* Кебета из Тебе и Епиктетову *Ручницу или Наравоучителну книжицу* одабере за наставу у школама Карловачке митрополије.

Увидевши какву вишеструку примену има *Πίναξ* у настави философије, етике али и класичне филологије, и посебно какву улогу има за учење старогрчког језика и проучавање античке књижевности у просветитељском образовном систему Западне Европе, Дарвар је добио инспирацију да ово дело преведе. Када се вратио са студија из Пруске у Хабзбуршку монархију превео је *Πίναξ* најпре за српску децу са старогрчког на славеносрпски, а потом и за своје сународнике са старогрчког на новогрчки. Занимљиво је у овом контексту поменути да је он пре него што је 1799. у Бечу објавио превод *Иконе* на славеносрпски, превео и Рајићев *Катихизис* са српског на грчки и објавио га у Бечу 1791. године (Војновић 2019: 155–157), а што је према неким истраживачима урадио не само због потреба образовања православних хришћана у Хабзбуршкој монархији, него и због пијетета и поштовања према ученом Рајићу.

Дијалог катихете и катихумена

Пореклом од грчког глагола *κάτηχέω* у значењу усменог подучавања и информисања, катихизис се у погледу жанра може одредити као дијалогски уџбеник веронауке намењен примарном образовању. Катихизис је, дакле, школска књига чија је основна сврха била двострука – са једне стране, заједно са букварима служио је основном описмењавању, а са друге, био је у употреби као богословски уџбеник. Та сврха и жанровски оквир одређују језик и стил катихизиса, где дијалози морају бити обликовани простим стилем и јасним језиком, те систематично представљати основна начела вере и објашњавати однос човека према Богу и Бога према човеку и свету кроз три основна стуба хришћанског богословља – Симбола вере, Декалога и молитве Оченаш. Дијалогска структура катихизиса била је пожељна како би ученици лакше усвојили градиво, које се на испитима *дословце репродуковало*, те је замишљени разговор о Богу заснован на систему хришћанске теологије најчешће био представљен у форми питања и одговора.

*Мали катихизис*³ сачињен је од две стотине осамдесет пет питања и одговора, а настао је као скраћена верзија Катихизиса, који је Рајић под великим религијско-политичким притиском написао за само осам дана, како је посведочио у делу аутобиографског карактера *Точноје изображеније катихизма*. Након уводног дела – „Вступљенија“, у којем је у десет питања и одговора објашњена сврха и представљен кратак садржај *Малог катихизиса*, следе три поглавља у којима вероучитељ одговарајући на питања ученика, тумачи 1) Симбол вере, 2) Декалог и 3) молитву Оченаш. У првом делу „О Вери“ се кроз сто четрдесет питања подељених у дванаест параграфа, који су тако структурирани да објашњавају сваки члан Симбола вере посебно, прати њихов разговор о Светом Тројству, о Христу Искупитељу и његовом страдању, о васкрсењу, о Светом Духу, о Светој саборној цркви, добротинству и животу после смрти. У другом делу „О Љубави“ се након десет уводних питања и одговора у којима је објашњено Десет божијих заповести, у наредна два поглавља кроз тридесет једно питање тумачи појединачно свака од заповести, а потом следи још једно поглавље са тридесет питања и одговора посвећених сагрешењу. У трећем делу „О Нади“ се након седам уводних питања и одговора о поимању хришћанске наде у наредних педесет седам питања и одговора подељених у три целине говори о молитви уопште, о Молитви Господњој и Седам прозби, као и о девет хришћанских блаженстава.

Питања и одговори су кратки и јасно формулисани, а монотонија сукцесивне алтерације се на одређеним местима разбија динамиком коју уносе радознали и наивни дечији упити, попут: „Да ли је заиста тако било?“ (Рајић 2009: 166), „Хоће ли заиста Спаситељ опет доћи? [...] А када ће Он доћи? [...] А зашто није јавио када ће доћи, да се надамо и очекујемо? [...] Зашто Он касни са Својим доласком?“ (Рајић 2009: 170–171), „Не разумемо шта то значи?“ (Рајић 2009: 172)

3 Пун наслов *Малог катихизиса* гласи: *Катихисісь малый или сокращенное православное исповѣданіе греческагѡ неунітскагѡ законѡ во употребленіе неунітскіѡ славено-сербскіѡ юности, сочиненъ и ꙗ неунітскагѡ епископскагѡ в Карловцѣ 1774. ꙗта держаннагѡ свнода потвержденъ съ дозволеніемъ правителствующегѡ напечатанъ и вбрѣтаетсѡ во Івсифа Курцбека цесарѡ. Кралев. Іллврїчес. И восточнагѡ Тѡпографа во Віеннѣ*. Чињеница да се у наслову *Малог катихизиса* нигде не помиње име аутора, могла је бити разлог зашто се Јован Рајић пред крај живота, а тачно двадесет година након писања *Катихизиса* и *Малог катихизиса* одлучио да у аутобиографско-мемоарском тексту *Точноје изображеније катихизма* открије свој ауторски идентитет. На крају своје аутобиографије експлиците је открио ауторску намеру: „а описано је не за што друго, но да би они, који не знају, нарочито потомство српскога рода, поуздано знати могли постанак своје катихизму, произведење и свршетак“ (Рајић 1884: 59).

„Па ако ће сви умрети, коме ће суд бити? [...] Хоће ли се то заиста збити?“ (Рајић 2009: 199) и слично.

У оваквим формулацијама се огледа и профил фигура које учествују у дијалогу, а који иначе не би био уочљив на основу уопштених и објективно постављених питања, чија је сврха тек да подстакну одговоре којима се посредује наука о вери. Обраћањем учитељу у првом лицу јединине или множине открива се лик ученика, а начином на који су одређена питања формулисана дочарава се перспектива дечијег света. Независно од теме или аргументације која се износи, кључни повезујући елемент сваког дијалога су његови протагонисти. Дечија питања и посебно потпитања, која у одређеним деловима разговора делују као да прекидају главни говорни ток учитеља, а понегде се услед неверице и сумње у изречено чак доимају и као провокације, заправо управљају разговорним процесом. Ово није одмах уочљиво, јер природа жанра имплицира да дијалогом доминира катихета као ауторитет, а не катихумени.

Радозналост, нестрпљивост и зачуђеност, провејавају повремено између редова чешће постављаних потпитања, а посебно су изражене у појединим параграфима *Малог катихизиса* који говоре о Христовом животу и смрти. У тим деловима се појављује чак и псеудонаративност катихетичког дијалога, где се у разговорном дискурсу сажимају познате приче из Јеванђеља.

Иако је катихетички дијалог рудиментарно конципиран са врло мало дигресивних елемената и јасном усмереношћу ка основном циљу посредовања учења о вери, ипак се из формулација појединих питања и одговора назире обриси карактеризације дијалогских фигура, које би иначе остале неиздиференциране у објективној и дистанцираној размени реплика изговорених само са једном сврхом – да представе хришћанску догму. Стилске формулације питања и одговора које доприносе профилисању фигура у катихетичком дијалогу ипак су толико сведене, да карактеризација остаје на нивоу прототипизације – мудрог учитеља и радозналост а незнајућег ученика, чему свакако доприноси и жанровска природа катихизиса, који је примарно намењен образовању деце. И теме и фигуре катихетичког дијалога су у функцији његове основне сврхе – посредовање основе хришћанске догме и кључних појмова веронауке, што се проверавало на испиту, те је стога и стилско обликовање њихових реплика морало бити концизно, јасно и недвосмислено.

Осим основне наставне употребе, катихизис има и једну другу много значајнију сврху. Наиме, дијалог ученика са вероучитељем заправо треба да послужи томе да њих не само језички, него и духовно

описмени и оспособи за монолог, тј. интровертни дијалог индивидуе са Богом, како је у завршном делу *Малог катихизиса* и поентирано.

„Питање: Шта је, дакле, молитва?

Одговор: То је унутрашњи разговор душе и ума са Богом“ (Рајић 2009: 251).

Овај аспект самопреиспитивања, који би у својем крајњем исходу требало да врхуни заокруженом индивидуацијом, у непосредној је вези са поетиком епохе просветитељства. Међутим, иако су катихизиси имали главну примену у описмењавању, као примарном просветитељском задатку, што је потом требало резултирати самосталним читањем и критичким резонувањем о прочитаном, ипак је жанр катихизиса *per se* ограничавао основне просветитељске принципе – критичко мишљење и толеранцију. Будући да се катихизис као жанр темељи на догматским оквирима који су искључивали преиспитивање и сумњу, улога катихизиса у просветитељству је према мишљењу одређених проучавалаца (Schmitt 1935) била оцењена као својеврсна *унутрашња противречност*. Природа катихетичког дијалога је у супротности са императивом просветитељства, израженим у Кантовој парафрази Хорацијевог стиха *Sapere aude!*, којим се позивало на критичко мишљење уместо на слепо веровање и послушност.

Дијалог са мудрацем

Кевита Тивейскаго Њкона или Изображеніе ч[е]л[о]в[ѣ]ческаго житіа представља разговор о једној *икони*, како је вотивни фриз у Кроновом храму именован Димитрије Николајевић Дарвар, и тим поступком културног превођења већ у наслову наговестио елементе христјанизације у свом читању и превођењу овог класика хеленске антике. У предговору је понуђен сажетак дела које:

„описуеъ одну велику Њкону у коей различне склонности, нрави и упражненіа челоѣквѣ, заблужденіе, страсти и пороки от коихъ се прелщаваю мудрость и добродѣтель, кое ихъ на правый путь наставляю, благополучіе къ коему благодѣлнійи приходатъ, но и мука и несреѣна кою злочестни сами себи узрокую и све те вещи подъ видомъ дѣйствителныхъ лицъ, входѣвъ, мѣстъ и различныхъ другихъ чувствителныхъ представленій изображенне есу“ (Дарвар 1799: [5]).

Читалац се упознаје са *Иконом* кроз дијалог између Старца и Пришелца (Странца, Дошљака) који се одвија у сто двадесет пет питања и одговора. За разлику од катихетичког дијалога, где су питања једносмерна и упућују их готово увек ученици свом учитељу, у овом античком дијалогу је присутна двосмерна комуникација. Иако питања

углавном поставља Странац, повремено ипак и Старац на његова питања узвраћа реторским питањима или га пропитује мајеутичком методом у намери да изведе своју моралистичку поенту. У томе се огледа основна разлика овог философског дијалога сократовског типа спрам катихетичког. Обраћање Старца посматрачима–Пришелцима у множини, још је једна разликовна одлика сократовског дијалога у односу на катихетички, који се одвија најчешће у једнини. Иако је именовање лика у тексту у једнини – „Пришелац“, из комуникативног тока јасно се показује да је реч о колективном лику. Пришелац се обраћа Старцу не само у своје лично име, него и у име групе, јер се често уместо у првом лицу једнине изражава у првом лицу множине. Старац такође уместо ословљавања саговорника другим лицем једнине у зависности од разговорне ситуације користи и друго лице множине, како је у уводној слици представљањем „групе младића“ и наговештено.

У односу на катихетички дијалог разликовни детаљ је присутан и у обликовању дијалогских фигура. Док су у дидактичко-теолошком дискурсу протагонисти претпостављени жанром, али не и експлиците именовани, јер се дијалог структурира у складу са основном педагошком функцијом текста по моделу „Питање – Одговор“, агенси овог философског дискурса имају профилисан идентитет. Учесници разговора у Кроновом храму бивају представљени већ приликом првог именовања лика Старца, чак и пре него што дијалог отпочне. Дарвар читаоце на самом почетку увода упознаје са дијалогским фигурама:

„И при уходу прве капіе и ограде стоѡ е еданъ старецъ, кои е показивао лицемъ своимъ, будто онъ нѣчто заповѣда народу, кои уходи. Разбѣлюћи мы главу дуго време ѡ содержанію ѣконе, нѣкіи старец (в), кои недалеко ѿ насъ стоѡше [рече]

Старець

Не дивите се, Г[оспо]до пришелцы! Рече, что вы не разумѣваете содержаніе ове ѣконе. Ерѣ и ѿ бывателей града овагѡ мало тко зна, что значи та аллигорическаѡ исторїа. Ерѣ ніе овагѡ града даръ, но нѣкіѣй пришелаць у стара времена дошао е овде, мужъ разуманъ и весма ученъ, кои е словомъ и дѣломъ быо подражатель Пифагоры и Парменида філософѡвъ (г) тай како ову капеллу, такѡ и ѣкону посвѣтіо е Крону. [...]

(в) Понеже цѣло ово сочиненіе естѣ едно нравоучителное изобраѣтеніе, излишно е испытати, тко е быо тай старец, и тко пришелаць.

Нити намъ ползую то; довольно е самѡ знати да старецъ учи и наставлява неискуснаго ѱошть и любопитнаго пришелца. Едни разумѣваю подь старцемъ нѣкога Иракліа ученика Сократова, кои е истолковаво Кевиту содержаніе ове Ікѡне. Аль зачто да ніе тай старецъ самъ Кевить? И пришлаць свакій любопитный Юноша, кой жели познати и таинныи путь живота“ (Дарвар 1799: 2–3. Истицање Д. Г.).

Овом првом таутолошком сликом почиње разговор о *Икони* између Дошљака и Старца. Група придошлих младића стоји испред уласка у храм и посматра *Икону* на којој је приказан један старац, који стоји испред капије и објашњава нешто окупљенима, а о чему су они „разбија[ли] главу дуго време“. Неочекивано их прекида Старац „који недалеко од [њих] стојаше“, и који им каже да се не чуде, што не разумеју значење те алегоријске слике, коју је још давно Крону посветио неки Дошљак, попут њих, а који је био следбеник Питагоре и Парменида. Уводну таутологију из античког оригинала преводилац има потребу да објасни славеносрпским читаоцима у фусноти, у којој заправо ученике имплицитно позива на интеракцију, постављајући их у улогу Дошљака и „сваког љубопитног јуноше, који жели познати тајни пут живота“, те изједначавајући фигуру Старца са улогом њиховог учитеља који, може бити чак и *сам Кебет*, тј. аутор, а који, као и тај Старац, „учи и наставлява још неискусног и љубопитног пришелца“.

Тројно таутолошко понављање *иконографије*, односно основне *сценографије* на којој ће се одвијати дијалог између главних протагониста – а) на слици, б) у тексту и ц) у учионици (преко интерактивног позива објашњењем у фусноти), заправо је у функцији постављања дидактичког оквира у којем се кроз а) насликани, б) описани и ц) доживљени разговор између учитеља и ученика, посредују садржаји из 1. етике и философије, 2. реторике, и 3. класичне филологије.

1. Садржај којем ученике поучава учитељ, односно оно што се тумачи у дијалогу, представља саму *Икону* то јест *приказ човековог живота*, како је прецизирано поднасловом, а та алегоријска слика се као бакрорез штампала у додатку уџбеника (Прилог 1). Осим старог мудраца који дочекује омладину на „уласку у слику“ код прве капије, топографија *Иконе* се састоји од пута као централног мотива, који је замишљен као *paideia per se*, у чему се огледала и главна педагошка сврха овог дела. Дуж пута се читалац сусреће са бројним алегоријама и персонификованим представама врлина и мана, док је сам пут спиралан и ограђен зидовима, а при сваком новом кругу „шетачи“, тј. читаоци се уводе у виши ниво (само)сознања. Између појединих кругова постављене су капије које чувају алегоризоване представе искушења и награда, а на самом врху се налази акропољ као својеврсна тврђава среће и благостања – *eudaimonia*, до које се стиже тек ако се

успешно савладају сва претходна искушења на путу. Иако се ово дело традиционално у литератури приписивало стоичарској философији, шетња по животном путу, праћена философским разговором са мудрацем који треба шетаче да усмери ка освајању мудрости и досезању блаженства, подсећа и на перипатетички дијалог. У средњовековној рецепцији се та шетња по *иконописаном* путу и успутна сусретања шетача са бројним персонификованим искушењима неретко тумачила као ходочашће у потрази за смислом живота.

Оно што је кључно пак за просветитељску рецепцију *Иконе*, јесте *слобода избора* и *одговорност* која се препушта читаоцима, јер тек у зависности од њиховог избора *пут*, тј. живот може попримити добар или лош ток. Чињеница да разговор отпочиње тако што младићи моле Старца да им објасни шта виде на слици важна је из аспекта просветитељства, јер илуструје иницијативу и жељу за сазнањем. Такође алтернација множине и једнине у обраћању лика Пришелца се може тумачити као издвајање појединца из групе, што је у складу са постављањем индивидуума у први план, а на чему је инсистирала просветитељска епоха. Интерактивни метод којим Старац знање посредује, а што се препознаје на више нивоа: показивање штапом; проверавање да ли се види и разуме показано; објашњавање и поновно проверавање да ли је све схваћено; слушање питања и потпитања и давање додатних објашњења – може се у погледу дидактике тумачити као огледало просветитељске педагогије.

„Пришелацъ.

Скажи намъ дакле, молимо те, што скоріе можешъ. Ерь ћемо мы съ великимъ прилѣжаніемъ слушати, када е награжденіе и наказаніе такъ важно.

Старець.

Ондакъ онъ узе еданъ пруть, и казиваюћи съ нимъ на Їкшну: видите ли, рече, ову ограду?

Пришелацъ.

Видимо.

Старець.

То валѧ вамъ найпре знати, да ово мѣсто назива се животь, и множество народа, кои на врати стою, есу они, кои ћеду ући у животь, а старецъ, кои стои горе, и има у одной руцы хартію, а другомъ каъ да нѣчто показуе, назива се учащій духъ и заповѣда онымъ кои уходе, что имъ валѧ чинити, када у живот ућу, и показуе им коимъ путемъ валѧ ходити, акъ ћеду благополучни да буду.

Пришелацъ.

Коимъ путемъ заповѣда имъ ходити или какъ поступати? Запытао самъ га я...

Старець.

Видишь ли, ѿговори онъ, близу врата еданъ престолъ поставленъ башъ на оном месту, гдѣ улази народъ, на коемъ сѣди една жена, коѡ има притворно лице, и прелестный видъ, и держи у руцы одну чашу?

Пришелаць.

Видимъ, рекао самъ та, но тко е та?

Старець

Прелестъ назива се, ѿговори онъ, коѡ све люде прелещава“ (Дарвар 1799: 7–9).

Интеракција говорника и групни дијалог, иако у рудиментарном облику, као елементи у којима се понајвише огледају разлике између дијалога катихетичког и философског типа у *Икони* су присутни на више нивоа, а већ овај почетак њиховог разговора све наведено сажето илуструје. Сцене које су илустроване на бакрорезу, а истумачене у разговору, пружају повод за морализаторски дијалог о сврси живота, како је сугерисано већ поднасловом *изображеније*, тј. *алегорија човековог живота*. Стога је дело још у античкој традицији добило статус својеврсног „практикума“ за исправан стоички живот.

2. Други дидактички аспект *Иконе* огледа се у детаљном тумачењу апсолутно сваке појединачне алегоричке представе и антропоморфних персонификација врлина и мана, јер је Старац тумачећи те слике објашњавао основне појмове моралне философије. Сажето би се могло констатовати: једна алегоричка представа = један философски појам. Језик, стил и начин на који су ти појмови представљени, односно чињеница да су се у његовим живописним репликама делови слике један за другим појављивали у имагинацији ученика, а што и сваки пажљиви читалац својим читалачким искуством може лако посведочити, били су заправо у служби реторике, као *par excellence* вежбе дескрипције и екфрасе. Управо због те одлике је приређивач и преводилац овог античког извора на енглески језик, Џон Фицџералд, жанровски одредио *Πίναξ* као „екфрастички дијалог“ (Fitzgerald, White 1983:12). Због различитих дескриптивних поступака, а у првом реду екфрасе, као и стилских фигура персонификације и алегорије које доминирају дијалогом, *Икона* поручује читаоцима да се живот *per se* може приказати у сликама и тако лакше појмити његова комплексност.

Екфраса или вербално упризорење била је једна од важних лекција реторике која се проверавала на завршним испитима, где се оцењивала способност говорника да слушатеље учини гледатељима. Употреба тропа заузимала је такође важно место, а различити изво-

ри античке књижевности служили су као модели за стицање и увежбавање реторског умећа, чиме се подстицала креативност ученика која је у крајњем исходу у најбољем случају требало да резултира њиховим оригиналним стварањем. У том погледу се осамнаестовековна настава реторике, иако првобитно заснована на репетитивном и миметичком принципу, у свом крајњем исходу драстично разликовала од наставе веронауке, која је инсистирала на репродукцији и искључивала је било какве варијације примарног модела, тј. катихетичког дијалога.

3. Трећа дидактичка примена дијалога *Иконе* била је у домену класичне филологије. Чињеница да је већина издања овог дела укључивала уз превод и оригинални текст на старогрчком уз одговарајући пратећи апарат и речнике, говори у прилог употреби у настави не само етике, философије и реторике, него још и граматике и класичне филологије,⁴ а управо то је истакао и Дарвар у „Предисловију“.

„Изъ два самъ ја узрока прѣмѣо на себе трудъ ова два Нравоучителна сочиненїа на Славено-сербскїй езыкъ превести. Перво за принети по возможности моеѣ нѣкую ползу обществу, кому долженъ естъ свакїй чимъ годъ можетъ послужити. [...] Друго за подати Сербскимъ сыновѣмъ нѣкїй вкусъ Греческогъ езыка, и съ тимъ ихъ ко изученїю тога возбудити, кои весма много способуетъ какъ ко исправленїю юношескихъ нравъ и просвѣщенїю разума ихъ, такъ и ко изоцрению добрагъ вкуса у свакоѣ науки“ (Дарвар 1799: [6–7]).

Страни језици, а посебно класични, предавали су се у XVIII веку и помоћу методе дијалога,⁵ те је дијалoшка структура овог уџбеника уз једноставан стил и језик погодовала и за употребу као уџбеник из старогрчког. Према одређеним проучаваоцима чињеница да је старогрчки језик којим је дело писано био врло једноставан, а стил упрошћен (Hirsch-Luipold 2005: 29–30), утицала је на добру и широку рецепцију током векова.

Вишеструка дидактичка употреба овог дела у наставном систему Седам слободних уметности огледа се у библиографији (Nesselrath

4 Славеносрпско издање из 1799. није уз превод садржало и оригинални текст на старогрчком, али је зато Дарвар у честим и обимним фуснотама тумачио поједине философске појмове, наводио термине и називе на грчком и давао алтернативна значења за одређене речи.

5 У нашој књижевност XVIII века најупечатљивији пример представља Димитрије Доситеј Обрадовић, који је у својој аутобиографији *Живот и прикљученија* на више места писао како је управо на овај начин „преписујући дијалоге“ учио стране језике.

2005: 62-66), која показује да је *Tabula* или *Πίναξ* било веома популарно и често прештамповано дело током векова. Њеној широкој примени и богатој рецепцији највише је доприносила сликовност. *Икона* је стога била истовремено и уџбеник из класичних језика и реторике, али и илустровани уџбеник из моралне философије, као својеврсна „етика у сликама“, што је свакако ученицима олакшавало да размишљају и савладају сложену етичку и философску проблематику. Тим илустрованим приступом додатно истумаченим у дијалогу сложени процес доношења исправних етичких одлука се знатно поједностављивао. Јасно је да је уметнички израз који комбинује слику са текстом морао имати снажну дидактичку функцију, јер је крајњи циљ био да ученици моралне поуке које су добили у дијалогу са мудрим Старцем визуализују и себи предоче да само пут врлине приказан на *Икони* води ка спасењу.

Имајући у виду све могуће имплементације *Иконе* у оквиру образовног система XVIII века, јасно је да се профил овог дела савршено уклапао у поетику просветитељства. Концепт мултифункционалног уџбеника задовољавао је просветитељске потребе на више нивоа, што је из прагматичког аспекта посебно било од значаја ако се узме у обзир културно-историјски контекст и чињеница да грчко-српске школе у којима је Дарваров превод био у употреби нису обухватале високи степен образовања. Тематски комплекс, једноставан језик и стил и надасве моралне поуке античких мудраца које су биле амплифициране библијским цитатима, савршено су одговарале основним потребама образовања у клерикалној атмосфери школа Карловачке митрополије.

Тек захваљујући христијанизацији (Feldmeier 2005: 161–163) ово дело је добило широку рецепцију и изван примарног античког контекста. Основни текст је морао бити амплифициран цитатима из *Библије*, како не би представљао проблем за употребу у хришћанским школама. Тим методом се у свом културном преводу послужио и Дарвар (в. Grbić 2024), а једна од школа у којој је уџбеник био у употреби била је и она коју је он по повратку са студија из Пруске у Хабзбуршку монархију отворио за грчку и српску децу.

У посебној уводној напомени преводилац се обраћа читалачкој публици молбом да се „не збуњују што у овој књижици читају о боговима [...] јер иако списатељи говоре о паганским боговима, ипак они уче евангелски“ (Дарвар 1799: [10]). У једној од првих фуснота (в. цитат горе) он је експлиците као главног протагонисту дијалога увео самог „аутора“ – Кебета. Стога је за њега од изузетне важности било да додатно нагласи да иако је „списатељ паган“ ипак јесте и

врли човек, који подучава моралним вредностима а које су исте као и хришћанске, тј. „учи евангелски“.

Потреба да на самом почетку и то у сасвим издвојеној напмени након предговора а пре почетка *Иконе* оправда идентитет „аутора“ чије дело за православну „српску и греческу јуност“ преводи, можда није случајна. У Платоновом *Федону* у којем се Кебет појављује као један од главних ликова, он заједно са Симијом изражава сумњу у живот после смрти. Посебно је та скепса наглашена у седамнаестом поглављу у току расправе о предстојећој Сократовој смрти. Будући да је питање живота после смрти и спасење душе било једно од кључних питања хришћанске доктрине, те за Дарварове ученике можда не би било сасвим прихватљиво да читају дело аутора који је према неким проучаваоцима стекао славу управо као лик у овом Платоновом дијалогу, преводилац је осетио потребу да Кебета „оправда“ и у тексту интервенише. Стога је он методом културног превода основни антички извор амплифицирао цитатима из *Библије* и других хришћанских списа, како би поткрепио своју тезу из уводне напомене да се античка стоичка философија не разликује много од хришћанских моралних принципа.

*

Анализа две студије случаја – *Кевита Тивейскога Ђкона или Изображеніе ч[е]л[о]в[еч]ескаго житіа*, у Дарваровом преводу на славеносрпски, и *Мали катихизис* Јована Рајића – показала је да је функција дијалога у просветитељској поетици била еманципаторска и педагошка. И у једном и у другом случају разговори о Богу (или боговима) вођени су са сврхом да ученике што боље припреме за *крунски дијалог*, односно исповедни разговор са Богом, када за то куцне час. Дидактички потенцијал алегоријских слика у античком извору се огледа пре свега у моћи екфрасе, која је захтевала од читаоца активну имагинацију, а загонетност израза који је „подобан загадки Сфинге“ (Дарвар 1799:5), позивао је читаоца на интерактивну интерпретацију преко повезивања са књижевном, философском и религијском традицијом, али исто тако и са његовим сопственим животом. Такође и разговори са катихетом нису били вођени само са сврхом подучавања хришћанској доктрини и репродуковања чињеница богословске науке, него пре свега са циљем упознавањем младих са Христовим животом, како би у идентификацији са његовим примером и кроз практиковање свакодневних „унутрашњих разговора душе и ума са Богом“ (Рајић 2009: 251) изашли на прави пут спасења.



Прилог 1

*Кевита Тивейсаго (кѡна или Изображеніе ч[е]л[о]вѣческаго
житіа, Будим 1799.*

Библиотека Матице српске (P II 192, Инв. бр. 5417)

Литература

- Вукашиновић, Владимир. „Уводна студија“. Јован Рајић. *Мали катихизис*, приредио Владимир Вукашиновић. Краљево: Епархијски управни одбор Епархије жичке, Београд: Српска патријаршија, 2009, 5-117.
- Војновић, Жарко. „Међународни хоризонт Рајићевог Малог катихизиса“. *Богословље и духовни живот Карловачке митрополије*. Ур. Владимир Вукашиновић, Порфирије Перић. Београд: Центар за литургијске студије Монс Хемус Институт за литургику и црквену уметност Православног богословског факултета Универзитета у Београду, 2019, 146–162.
- Грбић, Драгана. *Дело Доситеја Обрадовића у европском књижевно-културном контексту. Културно-историјски одједи немачке просвећености Хале-лајпцишког интелектуалног круга на јужнословенским просторима/ Das Werk von Dositej Obradović im europäischen Literatur- und Kulturkontext. Kulturhistorische Einflüsse der deutschen Aufklärung des „Halle-Leipziger intellektuellen Kreise“ in der Südslavia*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2018.
- Грбичъ, Драгана. „История издания одного катехизиса в XVIII веке“. *Катехизисы у славян в XVI–XVIII веках. Их рецепция, распространение, куль-*

- турообразујуће и просветитељско значење. Ур. Светлана Менгел. Берлин: Frank & Time, 2024, 461–508.
- Дарварь, Димитрије Николаевич. *Кевита Тивейскаго Ёкона или Изображеніе ч[е]л[о]в[ѣ]ческаго житіа, Еп[і]ктита Стойческаго Ручница или Нравоучителна книжица* Преведене съ Греческагѡ на славено-сербскій языкъ Димитриємъ Николаевичемъ Дарварь, а издане Г[оспо]даромъ братомъ егѡ Іоанномъ Николаевичемъ Дарварь, Будим, 1799.
- Рајић, Јован. *Историја катихизма православних Србаља у цесарским државама*. Панчево: Наклада Књижаре браће Јовановића, 1884.
- Рајић, Јован. *Мали катихизи*. Приредио Владимир Вукашиновић. Краљево: Епархијски управни одбор Епархије жичке, Београд: Српска патријаршија, 2009.
- Feldmeier, Reinhard. „Die Tabula und das Neue Testament“. *Die Bildtafel des Kebes (Pinax): Allegorie des Lebens*, Hrsg. Rainer Hirsch-Luipold, Darmstadt: Wiss. Buchges, 2005, 161–163.
- Fitzgerald, John, White, Michael (Hrsg.). *The Tabula of Cebes*. Chico: Scholars Press, 1983. Hirsch-Luipold, Rainer. „Einleitung“. *Die Bildtafel des Kebes (Pinax): Allegorie des Lebens*, Hrsg. Rainer Hirsch-Luipold, Darmstadt: Wiss. Buchges, 2005, 12–37.
- Grbić, Dragana. „Cultural Translation of Ancient Classics and Greek-Serbian-German Networks of Academic Exchange“. *Antiquity in the Southeastern Europe during the long Eighteenth-Century / Die Antike im Südosteuropa des Langen 18. Jahrhunderts*. Das SOG18-Jahrbuch Nr. 7. (2024). Eds. Dragana Grbić, Greta Miron. Graz: Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts im südöstlichen Europa, 2024.
- Nesselrath, Heinz-Günther. „Von Kebes zu Pseudo-Kebes“. *Die Bildtafel des Kebes (Pinax): Allegorie des Lebens*, Hrsg. Rainer Hirsch-Luipold, Darmstadt: Wiss. Buchges, 2005, 38–67.
- Schmitt, Johann. *Der Kampf um den Katechismus in der Aufklärungsperiode Deutschlands*, München: Druck und Verlag von R. Oldenbourg, 1935.

Dragana Grbić

ENLIGHTENING CONVERSATIONS WITH GOD AND ABOUT GOD IN SERBIAN LITERATURE OF THE 18TH CENTURY

This article analyses two types of a dialogue that were in use in textbooks on theology, moral philosophy, rhetoric and classical philology in schools in the Metropolitanate of Karlovci during the 18th century. The philosophical type of a dialogue is contrastively analysed in comparison with the catechetical type of a dialogue based on two case studies.

The first case study represents the research work of one book of translations by Dimtrios Nikolau Darvaris (1757–1823). He translated many works of philosophical and religious content from German into Greek and Slavonic-Serbian, as well as from ancient Greek to Slavonic-Serbian and vice versa. The Dialogues in his translation of *Icon of Cebes of Thebes or the Allegory of human life* (*Кевита Тивеїскаго Ікона или Изображеніе ч[е]л[о]вѣческаго житія*, 1799) from ancient Greek to Slavonic-Serbian is the subject of our analysis. This work is attributed to the Greek philosopher Cebes of Thebes, who according to Plato's *Phaedo* i.e., *On the Soul*, was a friend of Socrates. Plato's and Cebes' works were included in the curricula of the Universities in Halle and Leipzig where Darvaris studied. After his return to the Habsburg Monarchy, he translated this work for the educational purposes for Serbian, Greek and Aromanian pupils.

The second case study analyses the structure of the dialogues in the catechetical work by Jovan Rajić (1726-1801) *The Small Catechism* (*Мали катихизис*, 1774/76). This theological textbook was one of the most reprinted works among the Christian Orthodoxes in the Balkans during the 18th century. In addition to the Slavonic Serbian the *Small Catechism* was translated and published already in the first edition (1776) in German and in Romanian, and afterwards it was additionally translated into Greek and Hungarian. The book was used in primary schools for all Orthodox children in the Metropolitanate of Karlovci during the 18th and 19th century and received the wide reception.

Keywords: 18th century, The Enlightenment, dialogue, catechism, ekphrasis, Dimtrios Nikolau Darvaris, Jovan Rajić, Cebes of Thebes

Елма Халиловић

ЖАНРОВИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У РЕЧНИКУ КЊИЖЕВНИХ ТЕРМИНА ТАЊЕ ПОПОВИЋ

Апстракт: У раду ћемо се бавити *Речником књижевних термина* (2007), једним од најважнијих научних остварења Тање Поповић. Циљ рада је да, на примерима оних одредница из речника које се тичу жанрова усмене књижевности, укажемо на основне поступке Тање Поповић у тумачењу фолклористичких термина. Користећи се компаративном и дескриптивном методом, покушаћемо да опишемо и истакнемо вредност ауторкиног приступа састављању *Речника*, ослањајући се на раније речнике/лексиконе овог типа, првенствено на *Речник књижевних термина* групе аутора, који је уредио Драгиша Живковић (1985), и на лексикон *Народна књижевност* Радмиле Пешић и Наде Милошевић-Ђорђевић (1997), али и на *Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима* Вука Стефановића Караџића (1852/1986). Упоредном анализом покушаћемо да представимо теорију књижевности и књижевну лексикографију као области којима се бавила Тања Поповић и које чине битан сегмент њеног научног рада.

Кључне речи: жанрови, усмена књижевност, компаратистика, књижевни термини, речник, Тања Поповић

Библиографија прерано преминуле професорке Универзитета у Београду Тање Поповић (1963–2020) пружа нам увид у њен научно-истраживачки рад, као и у свестрано интересовање за српску и светску књижевност, али и за теорију и историју књижевности. Овако широк дијапазон тема сведочи о богатом и радозналном духу професорке, која је својим несебичним, студиозним радом утрла пут будућим научним радницима, а колегама, студентима и ученицима пружила прилику да се користе и окористе њеним знањима. У истраживачком раду Тања Поповић показала је отвореност ума и научну спремност да српску књижевност сагледа у ширем компаративном контексту, дајући јој важно место у окриљу светске књижевне баштине. На основу увида у објављене текстове и монографије јасно уочавамо разноликост

интересовања Тање Поповић, која се крећу од поезије ка прози, од Симе Милутиновића Сарајлије, у српској, до Александра Сергејевича Пушкина и Џејмса Џојса, у светској књижевности.

За наш рад најважније је интересовање Тање Поповић за књижевну теорију, тачније за књижевне родове и врсте. Занимање за питање жанра и његово испитивање проистекло је из дисертације Тање Поповић, која је подстакла неколико радова на поменућу тему. Овде превасходно мислимо на књиге *Српска романтичарска поема* (1999) и *Поема или модерни еп* (2010). Међутим, најважнији допринос књижевној теорији Тања Поповић дала је написавши, са групом сарадника, приручник књижевнотеоријских појмова под називом *Речник књижевних термина* (2007). За овај подухват професорка Поповић добила је награду „Веселин Лучић“ (2008), што је само један од показатеља колики је значај имало објављивање оваквог појмовника.

Почеци лексикографског рада у српској култури, као што је познато, везују се за име Вука Стефановића Караџића, који је рад на лексици заокружио објављивањем два речника под називом *Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Прво издање речника, из 1818. године, садржи преко 26 000 речи, док друго издање, из 1852. године, има преко 47 000 речи. Иако су концепт и намена *Српског рјечника другачији*¹ од појмовника које овде анализирамо, мишљења смо да је у раду овог типа лексикографски рад В. С. Караџића и те како важан, јер утире пут развоју лексикографије у науци о српском језику и књижевности уопште. С обзиром на то да се наше истраживање бави жанровима усмене књижевности, неопходно је напоменути да се први помени ових термина (одредница) појављују у Вуковом речнику, где налазимо 13 одредница које се у усменој књижевности препознају као књижевни жанрови и које су као такве издвојене. То су: бајалица, басма, благослов, бројанице/бројенице, гаталица, додолска песма, заклетва, здравица, клетва, лазарица, поскочица, приповетка и тужаљка. Међутим, како примећује Миодраг Поповић

Ријечник подсећа на огледало у коме се живот патријархалног света одсликава у многим облицима, формама, жанровима. Ништа није нормирано, класификовано и систематизовано, већ је расуто по делу; присутно као и сам живот, на сваком кораку, казано уз пут, импровизовано као потврда значења појединих речи и откривање њихове старине и дубине, њиховог унутрашњег смисла и лепоте (Поповић М. 2012: 529).

1 О *Српском рјечнику*, његовој намени и потреби за формирањем видети у предговору *Српском рјечнику* који је написао Вук С. Караџић (Караџић 1985: III–XX).

Јасан пример налазимо у одредници *корњача*² у којој се значење лексеме објашњава кроз легенду о настанку поменуте животиње. Такође, постоји и велики број примера у којима В. С. Караџић уз описе појединих обичаја или обреда бележи и песме³ које су их пратиле, не класификујући их у посебне врсте или жанрове. Поповић примећује да би се на основу *Рјечника* тешко „могао успоставити било какав жанровски систем“ (Поповић М. 2012: 528), јер је Караџићев лексикографски рад првенствено био заснован на дескриптивном методолошком приступу, који је имао за циљ да опише и појасни значење лексеме, с намером да презентује јавности све оно што је чуо у народу. Иако В. С. Караџић није дао јасну и прецизну систематизацију жанрова, неоспорно је да су његова запажања била основ за развој будућих жанровских класификација усмене књижевности, о чему сведоче радови Вида Латковића, Радмиле Пешић, Наде Милошевић-Ђорђевић, Марије Клеут, Љиљане Пешикан-Љуштановић, Снежане Самарџије и других. Миро Вуксановић истиче да је значај Вуковог *Српског рјечника* познат и потврђен, као и да је Речник темељ „новијој српској књижевности. [...] Основа је савременог српског књижевног језика. Зборник је различитих књижевних жанрова“ (Вуксановић 2012: 7). Сходно томе, Вуков лексикографски рад може се сматрати својеврсним темељом свих каснијих књижевних речника и лексикона.

Речник књижевних термина (1985), чији је уредник Драгиша Живковић, броји преко 2 500 термина. У његовој изради учествовао је велики број сарадника чији је циљ био да овим речником обухвате не само опште и интернационалне књижевне термине, већ „и термине који су настали у нашим, југословенским књижевностима и који означавају специфично наше књижевне појаве и појмове“ (Živković 1985: [1]). У том смислу, овакав приступ писању одредница посебно је значајан за термине из усмене књижевности, јер, као што је познато, у науци о књижевности постоје књижевни жанрови који су се као такви развили само на нашим просторима (чобанске/овчарске песме, вучарске песме, бачванске песме, ћуталица/мучалица и др.).

2 „Србљи приповједају да је човјек (прије него је корњача на свијету била) умијесио погачу и испекао кокош, па сјео да једе, а у тај час рупи кум његов на врата, а он онда брже боље метне кокош на погачу па поклопи чанком, и тако сакрије од кума. Кад кум отиде, а он устане опет да дохвати кокош и погачу да једе, али се оно све (кокош, погача и чанак) претворило у корњачу (што је сакрио од свога кума). И тако постане корњача“ (Караџић 1986: 414).

3 Видети нпр. одредницу *коледа* (Караџић 1986: 405).

Године 1997. објављен је, по други пут, посебан лексикон народне књижевности чије су ауторке Радмила Пешић и Нада Милошевић-Ђорђевић. Према речима ауторки, овај лексикон настао је из потребе да се термини народне књижевности сакупе на једном месту и на тај начин сачувају од заборава, јер су, у мноштву других термина потеклих или преузетих из других књижевности, почели да се губе. Такође, циљ ауторки био је и да, узимајући у обзир нове увиде и сазнања настала из теоријских проучавања, али и теренских истраживања, одреднице у речнику прошире „новим чињеницама“ и у њега унесу „више појмова“ (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 5). С обзиром на то да је реч о „посебном речнику“, који се, према речима ауторки, бави „пре свега грађом наше усмене књижевности, али представља и кратак, књижевно–историјски, критички и теоријски прилаз тој грађи – са основном тежњом да о њој пружи што потпунију информацију“ (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 5), неопходно је укратко указати на његов садржај. Овако уско специјализованим речником обухваћене су и биографије важнијих певача и казивача (Филип Вишњић), анализа појединачних песама („Марко Краљевић и вила“), имена јунака носилаца радње (војвода Пријезда), устаљена имена личности (Јелица), места (Мостар), стилске карактеристике усмених творевина (стални епитет), фолклористичке школе (версификација народних песама) и методи проучавања (историјско-географска), имена проучавалаца усмене књижевности (Ђенана Бутуровић), значајни часописи у којима су објављивани текстови из усменог стваралаштва или о усменом стваралаштву (*Народно стваралаштво – Фолклор*) и, што је за нас најзначајнији сегмент, преглед облика наше усмене књижевности, њених родова, врста и подврста. Одреднице у речнику *Народна књижевност* (1997) дају дескриптивна објашњења са основним подацима о појмовима⁴, док у неким случајевима наводе и примере⁵ сходно потреби за јасноћом (види: „Брзалице“, Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 38). На крају чланака, као и у *Речнику књижевних термина* (1985), постоје подаци о њиховом ауторству.

На основу наведених примера јасно се уочава потреба лексикографа да прате културни, научни и (у новије време) технолошки развој, те да, сходно томе, проширују већ постојеће речнике новим информацијама. Такву потребу осетила је и Тања Поповић, те је уз по-

4 Нпр. кравајске песме које подразумевају подврсту обредних песама описане су као „некалендарске обредне, породичне песме. Певају се приликом даривања мених колачића или хлебчића (краваја, старосл. корован) на свадби, или о посети породилји“ (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 123).

5 „Чоканчићем ћеш ме, чоканчићем ћу те“.

моћ сарадника приступила једном таквом пројекту. Као врстан познавалац светске књижевности, Тања Поповић је пратила промене које су књижевност задесиле „како су се наука и информатика у међувремену брзо и прилично измениле“ (Роровић 2007: 6). Због тога је, према ауторкином мишљењу, било неопходно написати нови лексикон који би могао да одговори потребама савремене науке о књижевности. У сарадњи са колегама⁶ научној и стручној јавности понуђен је *Речник књижевних термина*, који обухвата широк спектар појмова и података из историје књижевности, али и других области које су утицале или утичу на развој науке о књижевности. Овакав приступ састављању речника упућује и на његову потенцијалну публику (научни радници, професори и наставници); међутим, на основу анализе одредница којима смо се бавили у раду, чини нам се да можемо бранити тезу да је *Речник књижевних термина* Тање Поповић једна од оних изузетно значајних теоријских књига, намењених и доступних и широј читалачкој публици (студенти, средњошколци).

Пошто се наш рад темељи на анализи жанрова усмене књижевности заступљених у *Речнику књижевних термина* Тање Поповић, покушаћемо да на издвојеним примерима покажемо поступак који ауторка користи у опису одредница. Циљ нам је да на тај начин пружимо одговоре на питања зашто је овај речник другачији од претходних, у чему је његова вредност, зашто је приступачан широј читалачкој публици, као и шта је то ново и иновативно у поступку описа лексема, тј. одредница. Осим тога, покушаћемо да укажемо на најзначајнији књижевнонаучни метод који ауторка користи у свом истраживачком раду, а то је компаративни метод. С тим у вези, један од наших циљева је и да покажемо какав је однос између методолошког приступа Тање Поповић и његове реализације у писању *Речника*.

Речник књижевних термина Тање Поповић броји укупно 1531 лексему, од чега се, према нашим истраживањима, 34 термина односе на жанрове усмене књижевности. То су: балада, балата, бећарац, бугарштице, еп, јуначка песма, јуначки еп⁷, обредне песме, поскочица, романа, ругалице, севдалинка, тужбалице, успаванке, здравице, анегдота, бајка, басна, етиолошка прича, гатка, легенда, мит, предање, приповетка, скаска, бајалица, благослов, бројанице, брзалице, гаталица, изрека, питалица, загонетка и заклетве.

6 Поред Тање Поповић, у изради речника учествовали су и: Александар Бошковић, Наташа Марковић, Предраг Мирчетић, Дијана Митровић и Александар Стевић.

7 У речнику код одреднице јуначки еп постоји упутница и на термин витешки еп, као што и код одреднице бројанице постоји упутница на термин разбрајалице. Пошто је реч о синонимима сматрали смо да их у коначном збиру одредница које се односе на жанрове усмене књижевности не уврстимо, јер саме по себи имају исто значење.

Ако овај број упоредимо са бројем сличних одредница у *Речнику књижевних термина* (1985) Драгише Живковића или лексикону Радмиле Пешић и Наде Милошевић-Ђорђевић, сасвим је јасно да их је у *Речнику књижевних термина* Т. Поповић најмање. Међутим, сходно идеји да речник прати најсавременије токове развоја теорије књижевности, не чуди ауторкин избор да у делу који се тиче домаће књижевности предност да „појавама и појмовима који су карактеристични за српско књижевно наслеђе“ (Роровић 2007: 9), међу којима су и фолклорни облици.

Опису одреднице Тања Поповић приступа уобичајеним редоследом: после термина, она наводи етимолошко порекло речи, њено значење (или више њих, ако их има) и познате синониме који се одnose на тај појам. Тако, уз одредницу *бећарац* стоји да је изведена из персијске речи *бећар*, што значи *нежења*, *момак*, а да се осим термина *бећар* користе и термини: *чаранац*, *дикица*, *преклапуша*, *гонеталица* и *тркавица*. Након објашњења значења термина и указивања на његове синониме, ауторка у краткој форми даје дефиницију и сажет опис карактеристика датог жанра. Тако из *Речника* сазнајемо да је *бећарац* „наша најкраћа углавном шаљива еротска или љубавна, лирска народна песма, пореклом из Срема, Баната, Бачке, Славоније, Кордуна и Лике“ (Роровић 2007: 83). У даљем опису, Тања Поповић указује на структуру песме, наводећи уз то и пример: „Ала волем цурицу у цицу, / Још кад је румена у лицу“ (Роровић 2007: 83). Уз концизан и јасан опис како се пева, уз које инструменте и приликом којих пригода, као и какав тон преовладава у *бећарцу*, ауторка завршава упутницом на жанр који је близак *бећарцу*: „Због њихове намене и места извођења б. су блиски поскочицама“ (Роровић 2007: 83).

Термин *бећарац* налазимо још и у речницима чији су уредници Д. Живковић и Р. Пешић и Н. Милошевић-Ђорђевић. У *Речнику књижевних термина* (1985) опис одреднице је скоро идентичан опису који даје Тања Поповић у свом *Речнику*. У опису поменуте одреднице постоје незнатне различитости. Тако, на пример, у *Речнику књижевних термина* (Živković 1985: 71–72) уз поменуте, наводе се и други синоними за термин *бећарац* (писмица, припјев, кратка, самица, пријекуша), али се даје и опширнији опис саме одреднице уз допуну о литератури, тј. библиографским изворима на самом крају описа, и податком о аутору чланка (чланак о *бећарцу* написао је Миодраг Матицки). У књизи *Народна књижевност* (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 27) о *бећарцу* су дати основни подаци, који обухватају синониме за ту реч, основну дефиницију термина, подручје на којем се среће ова песничка форма и кратак опис њених основних карактеристика. И у овом лексикону на крају одреднице стоји податак о њеном

аутору (о бећарцу писала је Радмила Пешић). У оба речника, као и у речнику Тање Поповић дати су примери за овај жанр. Ако упоредимо одредницу *бећарац* у сва три речника, видимо да се, иако је у питању исти појам, његова обрада у неким аспектима разликује. Једна од најјучљивијих разлика јесте она у уређивању одредница. Док у речницима чији су уредници Д. Живковић и Р. Пешић и Н. Милошевић-Ђорђевић на крају одреднице стоје подаци о сарадницима који су је писали, у *Речнику књижевних термина* Тање Поповић тих података нема, што нас наводи на претпоставку да је Тања Поповић у коначној верзији самостално уобличавала речничке одреднице.

С обзиром на то да је компаративна књижевност била стожер њеног интересовања и научног бављења, не изненађује присуство компаратистичких увида у *Речнику књижевних термина* Тање Поповић. Такав пример налазимо у чланку о *басни*. Као и у осталим речницима које смо консултовали, Тања Поповић, пишући о басни, даје дефиницију овог жанра, податке о томе када се појавио, како се развијао, које су његове основне карактеристике, те наводи примере појединих басни (Роровић 2007: 82–83). Осим наведених књижевноисторијских чињеница, ауторка указује и на најзначајније збирке басни и њихове ауторе, што, мишљења смо, представља корисну информацију за будуће истраживаче. У чланку се наводи да „нови замах б. добија у класицизму, и посебно у веку просветитељства (Ла Фонтен у Француској, Крилов у Русији)“ (Роровић 2007: 83), чиме ауторка јасно указује на развој басне у европској књижевности и на тај начин доводи жанр басне у српској усменој књижевности у везу са светском уметничком књижевном баштином.

Потреба да одговори захтевима савременог доба у проучавању књижевности, а да не одступи од основних и већ утемељених знања, можда се најбоље уочава у чланку о *легенди*. Термин *легенда* налази се у свим поменутих речницима. Истина, у *Рјечнику* В. С. Караџића ове одреднице нема, али, као облик усменог приповедања, легенда се помиње у оквиру одредница који имају за циљ да „тумаче одређене појаве и чињенице“ (Поповић М. 2012: 537), и дају податке о одређеним херојским личностима. Такве су одреднице: Марко Краљевић (Караџић 1986: 486–487) и Обил⁸ (Караџић 1986: 597–598).

У *Речнику књижевних термина* (Živković 1985: 391–392), уз порекло термина и његово значење, Нада Милошевић даје чак четири дефиниције појма, податке о првим употребама термина, темама и нарративним поступцима карактеристичним за овај приповедни жанр, као и о сличностима са другим усменим жанровима. Нада Милоше-

8 Под овом одредницом налази се легенда о Милошу Обилићу.

вић је ауторка и истоимене одреднице у лексикону који је објавила у коауторству са Радмилом Пешић. За разлику од *Речника књижевних термина*, у *Народној књижевности* одредница је веома сажета и јасна и ослања се искључиво на домете које је легенда као прозни жанр имала у домену српске књижевности (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 136).

У поређењу с овим речницима, приступ Тање Поповић особен је и посебан. Наиме, као и у *Речнику књижевних термина*, Т. Поповић полази од порекла термина, и његовог значења. Она наводи два значења термина, према којима је легенда „прича или усмено предање из живота светаца [...]“, али и „запис са додатним објашњењем, тумач уз визуелне представе у албумима или атласима“ (Роровић 2007: 395). Већ овакав приступ тумачењу појма јасно показује ауторкину потребу да искорачи из једне научне области у другу, указујући на различито значење термина, као и његове различите употребе. Тања Поповић даје сажете и конкретне податке о термину, допуњујући их информацијама о развоју самог жанра кроз историју књижевности. У том смислу, ауторка наводи да се већ у XIII веку легенда из усмене развија у писану форму (Роровић 2007: 395). Даље, она указује на сличности, које су се потом јавиле између легенде и других жанровских облика: новеле и приповетке, али и етиолошке приче, што је, према речима ауторке, својствено „српској фолклористици и етнологији“ (Роровић 2007: 395). Тања Поповић наводи и ауторе који су се бавили истраживањем легенде, међу којима истиче Ватрослава Јагића, Веселина Чајкановића, Наду Милошевић-Ђорђевић и др. Посебан допринос науци о књижевности чини и њено указивање на одрживост легенде као усменог жанра у модерној литератури, при чему њене варијације или обраде налази код Гистава Флобера и Хорхеа Луиса Борхеса у светској, а Милоша Црњанског, Момчила Настасијевића и Данила Киша у српској књижевности. На основу анализе закључујемо да је циљ Тање Поповић био да читаоцима пружи најосновније теоријске податке о појму, који могу бити привлачни и ширем читалачком кругу, првенствено због растерећеног, јасног и прецизног излагања. *Речник књижевних термина* Тање Поповић одликује јасан и прецизан стил, концизно и научно утемељено излагање, које тежи да читаоцима пружи знање о одређеном појму и да их обавести о свим релевантним чињеницама. Ова теоријска знања обогаћена су, где год је то било могуће, драгоценим увидима из компаративне књижевности. Када је реч о жанровима усмене књижевности, *Речник књижевних термина* Тање Поповић показује извесну сведеност и у избору термина и у њиховој обради, будући да она није примарно изучавала усмену књижевност и није била фолклористкиња. То је, истовремено, и његова

предност, јер пружа довољан увид оним истраживачима и (нарочито) ученицима и студентима чије основно усмерење није фолклористичко и висококвалитетне, сажете, али информативне садржаје, који могу бити добар полазни основ за даља истраживања и поуздан водич за оне којима је ова врста увида потребна.

Литература

- Вуксановић, Миро. „Књига пред књигама“ (предговор). *Српски рјечник или азбучни роман: књижевни делови првог и другог издања (1818, 1852)*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012. 7–37.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима I–II*. Београд: Просвета, (1852/1986).
- Пешић, Радмила и Нада Милошевић-Ђорђевић. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1997.
- Поповић, Миодраг. „Вуков летопис књижевних врста“ (поговор). *Српски рјечник или азбучни роман: књижевни делови првог и другог издања (1818, 1852)*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012. 527–548.
- Роповић, Танја. *Rečnik književnih termina*. Београд: Logos Art, 2007.
- Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Београд: Nolit, 1985.

Elma Halilović

ORAL LITERARY GENRES IN *THE DICTIONARY OF LITERARY TERMS* BY TANJA POPOVIĆ

Tanja Popović's rich and diverse interests, which included Serbian and World Literature, literary theory, and history, gave rise to one of her most ambitious and significant research projects, the *Dictionary of Literary Terms* (2007). This paper analyzes her treatment of oral literary genres in the *Dictionary of Literary Terms*. It is based on a corpus consisting of 34 entries from the *Dictionary* and their comparison with identical entries from other sources: the *Dictionary of Literary Terms* (1985), edited by Dragiša Živković and the lexicon *Folk Literature* (1997), written by Radmila Pešić and Nada Milošević-Djordjević. Our analysis shows how Tanja Popović's *Dictionary* differs from its predecessors and how her background in Comparative Literature shaped her method as a lexicographer. Unlike the editors of previous dictionaries, who had relied on their associates to write the entries, Tanja Popović wrote the final version herself, which is an impressive scientific achievement. Although she was not a folklorist or a scholar of oral literature, she succeeded in making a lasting contribution to the study of South Slavic oral literature. She accomplished this by including its key concepts in her *Dictionary* and approaching them from a distinctly comparative perspective. Popović took an innovative approach by describing genres comparatively and expanding the dictionary's scope to other scientific areas. Her clear and concise style made her dictionary appealing to a wide range of readers, including scholars and students, and an indispensable starting point for all researchers of South Slavic literature.

Keywords: genres, oral literature, comparative literature, literary terms, dictionary, Tanja Popović

ГОВОР ТЕЛА И ХАПТИЧКА ФОКАЛИЗАЦИЈА

Апстракт: У фокусу рада је хаптичка фокализација у делима реалистичких писаца. Успоставља се паралела са апстиненцијским еросом у романтизму (концептуализацијом узвишене, недостижне и жуђене драге), с једне стране, и прате се поступци нарративизације телесног и нагонског у концептуализацији разарајућих, страшћу обузетих амортних љубавника, с друге. Акцент је на еротским криптограмима, прикривеном говору, у којем се еротско тело назире а у први план истиче социјално тело. Анализирају се типови додира и њихова социјална маркација. Издвојене су уобичајене стратегије којима се делимично видљиво, фрагментаризовано еротско тело кријумчарило у реализму: једна је везана за специфичан тип радње, облачење и свлачење јунака, а друга за инкорпорирање „слободнијих“ жанрова (као што су севдалинке, бећарци, опсцене народне приче о рогоњама, свештеницима и наивним девојкама) које су прошле превентивну цензуру заједнице.

Кључне речи: хаптика, фокализација, реализам, тело, социјално тело

Додир

Моје руке
откривају засторе твога бића
одевају те у другу наготу
откривају тела твога тела
моје руке
измишљају друго тело твога тела.

Октавио Паз (1985: 92)

Упоређујући заступљеност чула у фикцијским световима, Михаил Епштејн у књизи *Филозофија тела* примећује да, иако је реч о изразито комплексном чулу које архивира читав низ информација (облик, чврстина, топлота, притисак), у поређењу са другим чулима, додир је најмање усвојено чуло у симболичким системима уметности (Епштејн

2009: 22). Епштејн дефинише посебну дисциплину, књижевну хаптику, која би у фокус истраживања ставила управо додир, његово место, улогу и значај у конструисању фикцијског света. Љубавна еротска поезија се издваја као оптималан жанр за овакав вид анализа, па, по принципу *pars pro toto*, песму „Додир“ Октавија Паза симболички издвајамо као парадигматску за хаптички тип фокализације (заљубљени се „види“ додиром). Реалистички текстови који су у нашем фокусу не нуде овако експлицитне примере.¹

Хаптолошки поглед уназад на српску књижевност друге половине XIX века, указује на историјске мене кроз које се, сходно стилским формацијама, у фикцијски конструисаним световима мењао и доминантан перцепцијски систем (однос међу чулним сензацијама – опажању путем чула вида, мириса, слуха, укуса).

У романтичарском типу књижевности која велича апстиненцијски ерос (архивира култ трубадура, Дивне Даме, идеалне Драге и сл.) хаптичко је виртуелно. Додир се не дешавају, они се измаштавају, сублимирају а тактилно, хедонистичко замењено је рефлексивним (духовним) и емотивним (душевним). Додир је смештен у жељу која се сублимира. Овај тип љубави не негира тело када даје предност духу, не одриче се плоти, управо обратно – то је љубав (никада физички контакт) оваплоћена кроз прображену/препорођену плот, кроз одрицање, жељу једино чисту и достојну недостижног тела. То је љубав која живи, која се остварује искључиво кроз жудњу коју физички додир поништава, љубав са мачем између љубавника. Мач између љубавника увек је Други – Отац, Држава/Отацбина, некада Сизерен, Бог, напосе сам јунак. У романтичарској прози, у којој доминирају амортне теме² и њима својствени јунаци, смрт се јавља као поље оптималног сусрета заљубљених.

Виртуелна хаптичка профилизација јунака (уознавање преко коже, кроз додир) не односи се само на приче о сублимираним љубавима (присутна, парадоксално, кроз непрестани мањак). Као носилац сећања, носталгије, разарајућег одсуства неког чије присуство се телом још осећа, јавља се, кроз негације, и у профилизацији оставље-

¹ Једним овлашним прегледом информација које добијамо из електронске базе података сазнајемо да је примарно поље истраживање везано за технологију, дизајн уређаја али да је засебан правац у хаптици повезан са филозофијом и естетиком додира, као и са искуствима стварања нове, тактилне врсте уметности (*touch art*).

² Михаил Епштејн комбинацијом речи љубав и смрт ствара неологизам *аморт* – „љубав која прелази у смрт: двоструки нагон љубави и смрти, јединство Ероса и Танатоса“ (Епштејн 2012: 353).

них или смрћу раздвојених љубавника, као и у описима напуштених љубавника чије тело други више не примећује.

У реализму, и етерични и трагички романтичарски љубавници, проћи ће кроз чвориште пародије и постати примери снижених, извештачених и смешних јунака. Прешао се пут од духа и душе до тела, од трансцендентног до искуственог, али се на путу до физичког тела испречило социјално тело.

Пре него што наведемо типске механизме прикривања додира у реалистичкој књижевности, издвојићемо једну групу текстова која се и у романтизму и у реализму издваја од осталих по већој заступљености хаптичке фокализације и опире овим нашим типским констатацијама. То су текстови (с негативно маркираним протагонистима) који су тематизовали љубав из страсти. У романтизму њихови носиоци су били опасна демонична бића, у реализму – компромитовани промискуитетни јунаци.³ У другом типу реалистичког сижеа јунаци обузети страху обележени су као заврачани, болесни, запоседнути – а пут њиховог оздрављења увек је повратак у окриље патријархалне породичне хришћанске заједнице. У приповеци „Пуница“ Јанка Веселиновића каталогизирају се типски узроци страствених, по брачну хармонију опасних љубави: „Види он да ти знаш. Зар не видиш да је као луд због тога. Ал’ су чини на њему. Он је или омађијан или је нагазио али ће то проћи као и свака болест и он ће се опет вратити теби, своје другу и својој дечици“ (Веселиновић б.г.: 359).

У тумачењу мотивације приметни су извеси стереотипи – страствени љубавници су најчешће под дејством сила јачих од њих самих, док је деструктивна енергија део женског бића, чиме је њихова кривица родно наглашенија.

Ексклузивном експлицитношћу еротског додира овакав тип текстова излази из оквира проучавања еротских криптограма, мада треба имати у виду да се и у њима профилизација јунака преко додира јавља инцидентно, као негативан пример за наук. По комплексности приступа издваја се Матавуљева приповетка „Београдска деца“ у којој се радикално мења фокализацијска инстанца. Грех се не приказује више из перспективе моралног судије (свезнајућег приповедача или припадника заједнице који брани њена начела) већ из перспективе оне која у њему ужива – уместо на фону социјалне осуде, он се дефинише кроз хедонизам јунакиње.

3 Код Веселиновића куће промискуитетних удовица, врача, подводачица, често су и просторно одвојене – на рубу села; о промискуитетним јунацима се лоше говори а са њима се не говори; они се избегавају; њихова еротска привлачност је увек извор зла.

У прози у којој јунак не обуздава своју страст, приповедач „обуздава“ говор – приповеда се увек „донекле“, он је тај који се срами, стиди, коме је неугодно. Страствени јунак и његова еротска искуства повлаче се пред цензорском инстанцом приповедача, а приповедач не само да зауставља јунака већ и свој говор о јунаку (аутоцензура).

Ако смо виртуелну хаптику издвојили као типску за романтичарски апстиненцијски модел ероса, рестриктивност хаптичке инстанце другачије је мотивисана у реалистички оријентисаним текстовима у којима би се, с обзиром на доминацију прокреацијског ероса (рађања у утроби мајке, у утроби земље), могло претпоставити интензивније присуство искуственог, телесног (не више етеричног, сублимираног).

Једно летимично хаптичко упоређивање романтичарских са реалистичким текстовима, засновано на претпоставци о „снижавању“ романтичарског јунака, на претпоставци о потенцијално израженијој соматизацији и интензивнијем присуству физиологија у реалистичком тексту, могло би нас довести до погрешног закључка о драстичном смањивању хаптичких рестриција. Реалистички текст је, попут романтичарског, такође рестриктиван, али су узроци те рестриктивности другачији. Потрага за њима довела нас је у средиште апорије саме реалистичке поетике. С једне стране, сексуални живот улази у тоталитет света којем реализам тежи, а с друге, он не улази у повлашћену реалност – одступа од фокуса на друштвено и објективно. Љубавна а реалистичка проза у том контексту постала је пример за *contradictio in adjecto*. Еротика, подсвест, нагони, упркос своје „реалности“, нису били довољно „реалистички“.

Како приповедати о љубави а избацити – додир? Овај хаптолошки мањак биће већ у реализму предмет ауторских рефлексивних, метакоментара, нарочито у прози Стевана Сремца, па ћемо се на примерима из његовог дела највише задржати.

Колика је нелагода приповедача који треба да савлада јаке цензорске баријере заједнице и у готово немогућим условима (љубавници не смеју да се отворено гледају, нити да разговарају, нипошто да се додирују) састави љубавну причу, сведоче коментари у заглављима романа *Зона Замфирова*. Иако пише љубавни роман, Сремчев приповедач одлаже и сусрет и разговор заљубљених.

Његови јунаци се састају тек у петој глави:

У њој читатељ, после узалудног и бескорисног читања дојакашњих пет глава, напослетку долази и натрпава на саму ствар, због које је ова приповетка и постала, а то је: да се у њој једва једаред нађоше заједно Мане кујунџија и Зоне Замфирово (Сремац 2018: 54).

А разговарају у десетој:

У овој приповеци ово је први и једини дијалог двоје заљубљених. Дијалог није нимало пикантан, чак ни интересантан, и то је просто стога што је тамо у том свету срамота да се мушко и женско погледају, а камоли разговарају (Сремац 2018: 96).

Наведени одломци су пример криптограма у криптограму – заклањања јунака иза литерарног знака а затим пародирање самих „скривалачких“ конвенција. „Напор“ Сремчевог приповедача да напише љубавну причу и опише свет у коме се јунаци „једва састају“, мало виђају и још мање причају, постаје заправо једна врсте игре – минус поступка којим се појачавају случајни (а у ствари добро испланирани) сусрети. Прича унутар себе постаје еротична јер је сва у знаку надражаја.

Нису само забрана и надзор средине, тог стооког Аргуса, парадоксално, појачавали реторичност еротског криптограмског говора. У рецепцији еротског неретко је и приповедач, својом симулацијом непоузданости, додатно интензивирао знатижељу читатеља, управо му скрећући пажњу да се оно што не приповеда (што не зна) заправо одиграло.

И у роману *Поп Ђира и поп Спира* десета глава означава поодмаклу љубавну причу којој откуцава време, а читалац остаје запитан:

„Боже, а да л’ су се који пут пољубили, онако стојећи и разговарајући се на огради?“ запитаће можда која радознала читатељка, која би — кад се већ жртвује да ћути и накани да чита — хтела одмах да све у једној књизи нађе.⁴ — А ко ће их знати; и ко им је, што кажу, светлио! — одговара писац. Шаца није био баш тако шмокљан, а ограда није била тако честа — по свој прилици да јесу. И какав би то опет роман био без пољубаца чак и у десетој својој глави!!! (Сремац 2018: 110).

Постоје врло разрађени механизми кријумчарења погледа, речи, додир у реалистичким текстовима. У наведеном примеру реалистички свезнајући приповедач повлачи се пред ауторским, и уместо да се на вишем нивоу дијегезе успостави ауторска гаранција приче, уведени ауторски приповедач се објективизује као непоуздан. Фикцијском свету се даје аутономија реалног света, којом се чува његова

4 Родна маркираност читалаца сугерише тип литературе пријемчив женској читалачкој публици. У српској књижевности од Стерије, преко Сремца, Нушића успостављен је један изразито конвенционалан приказ читатељки: оне воле „љубиће“, емотивно су инволвиране (плачу, уздишу док читају), склоне су сентиментализму и сензационализму. Истовремено оне су често и примери погрешног читања, засновано на афективним и референцијалним заблудама.

самосталност, неовисност од његовог вербалног творца. И у тај процес тајанственог и аутономног света смешта се додир. Повлачењем аутора – сведока, творца, пољубац јунака само је интензивираан.

Други механизам кријумчарења еротског, врло развијен у реалистичким текстовима у којима треба очувати доминацију патријархалног света, препознајемо у преакцентуацији жанра. (Нагласили смо да се у реализму често преакцентовало у комично оно што је у романтизму било трагичко и озбиљно). Заменом говорних жанрова, њиховим маскирањем, интимни говор тела, обележен доминацијом хаптичке фокализације, прекривао се дозвољеним облицима говора, а приватна сфера подређивала се јавној.

У роману *Зона Замфирова* Сремац демаскира начине на које се старије жене поздрављају са лепим Манетом:

По неколико се пута рукују и вичу: „Ај’ са здравје!“, али не пуштају одмах руку: држе га дуже за руку и све нађу понекога да поздраве. „Па поздрави се на мајку ти Јевду!“ па га пољубе у чело или у образ. И Мане пољуби у руку, и таман да пође, а њега опет задрже, опет се рукују и веле: „Па поздрави се на стринку Кеву!“ па опет руковање и љубљење; и он опет љуби их у руку и извлачи своју руку, а оне опет: „Па поздрави се, ете, и на тетку Доку!“ па га опет љубе у образ, тако да мора формално да се отме и да бежи (Сремац 2018: 29).

Реалистичка проза је одличан пример и за технике кријумчарења које нужно не морају имати комички ефекат. Реч је о синесетичним трансферима, спојевима у којима се чуло додир губи/спаја са другим истакнутијим чулом, речју, додир се кријумчари другим чулом.

Љубавни говор и љубавни додир често се смештају у поглед – очима се говори, очима се додирује (види се на пример „врелина“, „мекоћа“). Поглед је истовремено и први ухваћен тренутак еротске приче и место, у цензурираном тексту, њеног прекида. У драми погледа, очи заљубљених најчешће су под присмотром средине – зато су њихови погледи скривени, стидљиви, често маскирани другим поведима. Њима се градира и интензитет еротског: од стидљивог, спуштеног погледа до пожудног, отвореног (у фолклорном реализму у духу типских фауналних метафора, страшћу обузет јунак гледа пожудно јунакињу очима вука); у погледу је садржана пројекција агресивног еротског додир – на супротном полу је комуникација кроз спуштене трепавице.

Осим преко погледа, ухваћеност јунака у ауру другог бића може настати активирањем и других чула.

Мане стоји, не игра, гледа играче. Гледа у Зону, види Зонине свилене шалваре и лагиране кондурице; чује шуштање свилених шалвара и осећа мирис, дах њен осећа, помешан с ђулијаком из Казанлика, — и не могаде да се уздржи више! (Сремац 2018: 70)

Тело се додирује преко мириса, преко погледа; јер „тело“ вољеног, подсетимо се, еротизује, кристализује све са чим је вољено биће у додиру или што га окружује. Управо ће ова удаљеност од жељеног додира изнова појачавати његову еротску снагу.

Тренутак када Мане улази у коло и хвата Зону за руку („и не могаде да се уздржи више! И кад Цигани хтедоше да престану, даде им Мане знак да свирају даље исту игру, па приђе и ухвати се с леве стране до Зоне“) спада у једно од најдраматичнијих еротских места у роману. У социјалном простору – колу – јунаци су изоловани, издвојени еросом, који Зона брзо прекида свесна опасности, али и своје еротске манипулативне заводљивости. „Зона га само овлаш погледа, даде оком знак Васки, измећарки својој, и ова се одмах ухвати у коло и растави Манчу од Зоне“ (Сремац 2018: 70).

Додир се у реализму кријумчарио кроз тајанствено, непоуздано, недоречено, кроз синестезично. Попут флеке на зиду избијао је из стидљивог говора приповедача, метаморфозирао се у погледе, мирисе, „миловање“ речима. У патријархално кодираној еротској драми која се одигравала између два тела, пољупцима и додирима који су „стидљиви“, „племенити“, давала се предност над страственим телом (обележеним као болесно, заврачано тело). Зато се сцене експлицитнијих сексуалних односа искључиво приписују проблематичним јунацима.

Ако оставимо по страни мрсне приче или порнографску књижевност, најексплицитнији наговештај/слику коитуса у српској књижевности XIX века вероватно можемо везати за роман Светолика Ранковића *Сеоска учитељица* и опис односа између Љубице и Пере. Иако смештен у свега три реченице, овај опис се издваја од осталих описа љубавних сусрета.

Њих двоје седе на столици једно уз друго, загрљени, приљубљени, опијени страшћу. И на јачи звук мучно да би се овог тренутка сврнули пажњу. Он превио Љубицу преко наслона, глава јој затурена, па припао пуначком врату и љуби (Ранковић 1974: 143).

По мишљењу Бојане Стојановић Пантовић, ова еротска сцена „представља апсолутну новину у српској прози и прво рушење табуа дотадашње књижевне саблазни“ (Стојановић Пантовић 2011: 66). Навели смо је да бисмо илустровали како се и у „најслободнијем“ приповедању може реконструисати механизам приповедања „донекле“.

„Шуму“ у преносу доприноси и убацивање морализаторске фокализаторске инстанце која *прикладним* говором преусмерава нарацију ка *прикладним* темама.

Питање додира у књижевности, његових манифестних облика и интензитета – уско је повезано са представљањем највећег људског органа – са кожом. У завршним пасусима рада стога ћемо се посветити синегдохама тела, уобичајеним принципом *pars pro toto* његовог дефрагментизованог појављивања.

„Први додири“, погледи, праћени су најчешће кратким типским физиологијама (описима руменила, убрзаног дисање јунака, подизања груди, осећања нелагоде, топлине, ватре). Афективна хаптика разликује четири канала додира „(1) физиолошке промене (откуцаји срца, телесна температура, итд.); (2) физичка стимулација (нпр. голицање), (3) друштвени додир (нпр. загрљај, руковање), (4) емоционални хаптички дизајн везан за додиривање предмета“ (https://bs.wikipedia.org/wiki/Afektivna_haptika, прегл. 14.12.2023).

У реализму доминирају прва и трећа хаптичка манифестација, а еротско се везује за очи, лице, ређе груди, док највећи део тела остаје неименован. Издвајамо три уобичајене стратегије којима се чак и то делимично видљиво, фрагментизовано еротско тело кријумчарило у реализму:

- једна је везана за специфичан тип радње: облачење и свлачење јунака,
- друга за жанр физиологија,
- трећа за инкорпорирање „слободнијих“ жанрова (севдалинке, бећарци, опсцене народне приче о рогоњама, свештеницима, наивним девојкама).

У којој мери је реалистички приповедач рестриктиван у приказивању наог тела најбоље се може видете упоређивањем сцена пресвлачења и облачења у романима *Зона Замфирова* Стевана Сремца и *Нечиста крв* Борисава Станковића.⁵ Иако је пресија патријархалне средине карактеристична за јунаке оба романа, у поређењу са Станковићевим јунацима, Сремчеви су под већом цензуром. Код Станковића јунаци не само да се међусобно додирују, они се самодо-

⁵ Дело Борисава Станковића које припада књижевности модерне прекретница је у развоју српске еротологије. Примерима скопофилије, аутоскопофилије, хетероскопофилије – Станковић је драстично проширио хаптички потенцијал српске књижевности. Онај који додирује и кроз свој додир је истовремено и додирнут, онај који је додирнут и кроз туђ додир истовремено додирује (Епштејн), онај који се самододирuje тек ће с прозом Боре Станковића и Иве Ђипика интензивније освојити фикцијски простор српске књижевности.

дирују (тематизација аутоеротичности, нарцисоидности) и још шире, често перципирају свет (облик, притисак, величину, мекоћу) кроз додир. Кожи – највећем органу – посвећена је стога код Станковића посебна пажња; стиче се, заправо, утисак да она преноси, памти, комуницира.

Други учестали облик кријумчарења тела односи се на жанр физиологија. У реалистичкој прози физиологије (описи руменила, убрзаног дисање, подизања груди, осећања нелагоде, тоpline, ватре) активирају се на типским „неугодним“ местима; везују се за типске ситуације: оне у којима се описује буђење сексуалности (сексуално сазревање јунака) или љубавни сусрети. Приметна је и извесна клишетизација физиолошких стања јунака унутар одређених говорних жанрова – удварања или проводацисања (С. М. Љубиша, Ј. Веселиновић, С. Сремац). У драматичним тренуцима понављају се формуле: јунаке „нешто стеже у грлу“, „дрхће им глас“, „дође им нешто тешко“, „у грудима му (јој) бесни бура“, „у глави се роје силне мисли“. Уместо дубоко личног осећања и интимног говора, емоција се „преводи“ на мали број свима познатих физиолошких манифестација. Оне су опште (соматске) и померају фокус са психе јунака. Оваква стања јунака⁶ не улазе у фокус објективног приказивања друштвеног живота, па се често јављају у комичкој перспективи – описана као грешка у јунаку на путу његове социјализације (преузимање улоге мужа, супруге, оца, мајке и сл.)

Изузетак представља психолошка проза у којој се много више пажње посвећује драми „тела“. Кроз једну изразито стилизовану патетичну, али иронизовану патетичну (ауто)презентацију, јунаци Лазе Лазаревића откривају заваривајућу, манипулацијску моћ говора о себи, али и суштинску немоћ човека да стигне до „нестилизоване“ речи, истине о себи. Управо је са Лазаревићем језик реалистичке књижевности – у разумевању Меше Селимовића, „сувише конкретан, погодан за изражавање вањских појавних облика, чак и на веома пластичан начин“ – попримио „способност понирања у дубље слојеве живота и људске психе“.⁷ Његове приповетке су одличан пример за

6 Кроз физиолошка стања заљубљених најчешће се објективизује нелагода, а неретко и болест.

7 Меша Селимовић пише да је језик српских реалиста: „Сувише конкретан, погодан за изражавање вањских појавних облика, чак и на веома пластичан начин али без способности понирања у дубље слојеве живота и људске психе“ (Селимовић 1973: 334). Лазаревићева проза у великој мери противуречи оваквим уопштавањима. Због елемената модерности, његово дело заслужује засебну студију у хаптолошким огледима везаним за реалистичку поетику.

„кастриран говор“, за реторику одгоде атипичну за тенденцију реалистичког текста да буде транспарентан.⁸

Трећи поступак кријумчарења телесног препознали смо у честом инкорпорирању еротичких жанрова: најчешће фолклорно опсцених жанрова. На пример, убацавањем бећараца, подругачица, илустрована је атмосфера (најчешће кафанска) и разоткривани су пикантни детаљи из живота одређених јунака. Осим подругачица још један поступак кријумчарења телесног односио се на инкорпорирање лирских љубавних песама (усмене љубавне лирике – песме, севдалинке, романсе), које су „заменеживале“ директан дијалог између заљубљених или су биле нека врста интимних (а колективно прихватљивим говором посредованих) исповести. Тачка пресека била је у тенденцији лирске песме да сублимира и тенденцији реалистичког текста да избегне просторе интимног, личног, субјективног. Приватно, интимно, нагонско, наго тако се „облачило“ у дозвољено – у оно што је интегрисано у опште, неодређено, јавно.

Набројани поступци кријумчарења тела недвосмислено потврђују да га има врло мало „виђеног“ у српској књижевности друге половине XIX века. Поновимо, фикционализује се углавном покривено и стидљиво тело (стидљиви погледи и стидљиви, често случајни додири) или се прате физиолошке реакције узбуђеног тела: румењило, убрзано дисање; зато је разумљив минус поступак *наго тело*. У реализму се тело које ужива, по правилу, повлачило пред телом које се стици. Та доминација ће се смањити тек крајем епохе с појавом револуционарног дела Борисава Станковића.

Реалистична проза је у временима која су следила постала једна врста еталона, полазна (мерна) јединица за самеравање интензитета еротског. Нашим радом хтели смо да релативизујемо овај вид перспективизације и да дамо другачије место еротском у књижевности реализма. Упркос рестриктивности, покушали смо да укажемо на њен скривени еротски потенцијал и на развијену стратегију еро-криптограмског писма, да скренемо пажњу на еротичност стидљивог, патријархалном праксом обликованог тела.

8 В. студију Снежане Милосављевић Милић, *Швабица или реторика одгоде*.

Литература

- Афективна хаптика. https://bs.wikipedia.org/wiki/Afektivna_haptika, прегл. 14.12. 2023.
- Веселиновић, Јанко. „Домаћи суд“. *Целокупна дела* 8. Београд: Народна просвета. (б. г.).
- Епштејн, Михаил. *Филозофија тела*. Превела Р. Мечанин. Београд: Геопетика, 2009.
- Критичари о Меши Селимовићу*. Сарајево: Свјетлост, 1973.
- Лазаревић, Лаза. *Целокупна дела*, свеска 1. Београд: Српска академија наука и уметности, 1986.
- Матавуљ, Сима. „Београдска деца“. *Приповетке* 3. Београд: Завод за уџбенике; Загреб: Српско културно друштво Просвијета, 2007.
- Милосављевић Милић, Снежана. *Швабица или реторика одгоде*. Сепарат. Нови Сад: [Матица српска], 2011.
- Ранковић, Светолик. *Сеоска учитељица*. Београд: Рад, 1974.
- Сремац, Стеван. *Зона Замфирова*. Источно ново Сарајево: ЈП Завод за уџбенике и наставна средства, 2018.
- Сремац, Стеван. *Поп Ђира и поп Спира*. Источно Ново Сарајево: ЈП Завод за уџбенике и наставна средства, 2018.
- Стојановић Пантовић, Бојана. *Распони модернизма*. Нови Сад: Академска књига, 2011.
- Raz Oktavio. *Himna među ruševinama*. Београд: BIGZ, 1985.
- Vukićević, Dragana. *Kako reći i izbeći – erotska književnost u srpskoj nauci o književnosti*. Zbornik radova s Међународнога знанственог скупа Ријечки филолошки дани, одржаног у Риједи од 22. до 24. студеног 2012. Ријека: Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta sveučilišta u Rijeci, 2014. 261–270.

Dragana Vukićević

BODY LANGUAGE AND HAPTIC FOCALIZATION

The focus of the work is haptic focalization in the works of realist writers. On the one hand, we draw a parallel with abstinent eros in romanticism (by conceptualizing the sublime, unattainable and longed-for sweetheart), on the other hand, we follow the procedures of describing the body through the types of deadly lovers. The emphasis is on erotic cryptograms, hidden speech, in which the erotic body is glimpsed and the social body stands out in the foreground. We analyze the types of touch and their social marking. We singled out common strategies by which the partially visible, fragmented erotic body was smuggled into realism: one strategy is related to a specific type of action, dressing and undressing the hero, and the other, to incorporating specific genres that have passed the preventive censorship of the community (such as *sevdalinka*, *bećarci*, folk tales about cuckolds, priests and naive girls). Our basic material consisted of realistic novels and short stories written by Laza Lazarević, Stevan Sremac, Janko Veselinović, Sima Matavulj and Svetolik Ranković.

Keywords: haptics, focalization, realism, body, social body

Никола Миљковић

КАНОН И НОВАТОРСТВО: АУТОБИОГРАФИЈА ИСУСОВА ОЛЕГА ЗОБЕРНА

Апстракт: У раду се преиспитују границе књижевног канона из угла романа *Аутобиографија Исусова* савременог руског писца Олега Зоберна. Сагледава се могућност „канонизације“ књижевног дела које је изграђено на чврстим, али истовремено контроверзним постмодернистичким темељима, будући да фабула Зоберновог романа јесте у великој мери табу тема. Главни јунак романа – Христос – балансира на граници двају канона – књижевног и библијског, стварајући на тај начин један умногоне хибридни жанр, специфични роман-апокриф.

Кључне речи: књижевни канон, постмодернизам, пародија, Нови завет, Олег Зоберн

1 Књижевни канон

Канон се као терминолошка одредница употребљава у различитим областима (право, религија, архитектура итд.); у науци о књижевности се данас користи као општеприхваћен термин, премда је његово значење прилично неодређено.¹ Рене Велек и Остин Ворен у, за многе, и даље канонској *Теорији књижевности*, канон схватају као целокупни опус неког аутора (Velek, Voren 1985: 89). Дефиниција овог

¹ Сам појам *канон* (старогрчки κανών), којим се наука о књижевности често служи, значи „правило“, а преузет је из трактата *Канон* скулптора из друге половине V века пре Христа, Поликлета. Овим појмом вајар је назвао и скулптуру коју је извајао према правилима датим у трактату. *Канон* је сачуван само фрагментарно, али Поликлетова размишљања о пропорцији и златном пресеку, тј. хармонији бројева која лежи у основи сваког идеалног облика, најочитија је на примеру људског тела. Скулптор у *Канону* одређује однос различитих делова тела једних према другима (прстију, дланова, чланака итд.), те њихов однос према целини.

термина није строга и варира од речника до речника. У већини лексикона књижевних термина одредница „канон“ започиње поменом библијског канона, али за контекст овог рада пресудно је значење које овом појму дају аутори *Поетике. Речника актуелних термина и појмова* (2008). Ту се, између осталог, тврди да „од средине XVIII века у европској књижевности почиње процес деканонизације жанровских форми, у великој мери под утицајем *неканонског жанра романа*, чија се водећа улога утврђује у то време“ (Тамарченко 2008: 90). У нашој компаратистици, по угледу на *Западни канон (The Western Canon. The Books and School of the Ages, 1994)* Харолда Блума, идеју канона у књизи *Источни канон* (2019) актуализује Тања Поповић. Руски филолог Игор Сухих 2013. године издаје књигу под називом *Руски канон* у којој, приказујући 30 дела из руске књижевности XX века, покушава да установи границе „националног“ канона, а један од основних критеријума за укључивање књига – од *Вишњика А. Чехова до Генерала и његове армије Г. Владимова* – јесте нека врста предсказања или жеље да ће се сва та дела читати и у наредном, XXII веку (Сухих 2019: 14). Блум бира 26 аутора, који, по његовом мишљењу, најпотпуније дефинишу феномен који он назива „западним каноном“ и на неки начин ставља вето на промене унутар те структуре, сматрајући да ширење канона заправо значи и његово уништавање (Bloom 1994: 7). Блумова строга може се схватити као реакција на тенденцију о којој је, нешто више од деценије раније, говорио Алистер Фаулер: границе канона су условне а он варира „од године до године и од читаоца до читаоца“ (Fowler 1982: 213).² Према мишљењу Тање Поповић, канон „подразумева вредносни суд који, са своје стране, рачуна на историчност сваког појединачног остварења, тачније на могућности његове дијалогичности усмерене како према прошлости, тако и према будућности“ (Поповић 2019: 7). Три поменуте књиге заправо нуде три различита схватања *канона* – као националног и временски омеђеног (Сухих), затим шире од тога, као западноевропског, тј. просторно ограниченог али временски неограниченог (Блум), док је књига Тање Поповић заправо покушај превазилажења тих „ограничења“ и настојање да се свеколика књижевност посматра као јединствен и узајаман процес.

Флуидност оквира канона најочигледнија је на примеру романа као жанра, што на неки начин потврђују и све дуже речничке одреднице које дефинишу роман и његове варијетете (роман-хроника, роман-мит, роман о држави, роман о сазревању, *roman personnel*,

2 Питање књижевног канона последњих деценија XX века добија нарочит замајац првенствено у критичким делима на Западу – о томе види, на пример, Kolbas 2001: 11–59.

roman régionaliste, роман-река, роман с кључем итд.),³ све до оних некрунисаних варијација попут „професорског романа“, тј. „професорске књижевности“ (види Juvan 2019). Чини се да су у том погледу врло актуелне речи Х. Р. Јауса, према коме „теорија књижевних родова треба себи да тражи пут између Сциле номиналистичке скепсе, која класификације допушта само *a posteriori*, и Харибде повлачења у безвремене типологије – пут који опет може почети тамо где се зауставила историзација поетике родова и појма форме“ (Jaus 1978: 128–129).

Говорећи о канону у овом раду, ја пре свега мислим на романескни жанр и одмах на почетку се морам сложити са констатацијом Марка Јувана:

Истраживање жанрова је хибридно подручје науке о књижевности на којем се номотетичност теорије укршта са идиографским принципом историје: жанровске класификације и категоризације, које се претпостављају у дефиницијама и описима тзв. суштине појединих књижевних врста и објашњења жанровског система, морају се сучелити с евиденцијом опсежних и варијабилних корпуса текстова и обухватити њихово настајања и мењање (Juvan 2019: 190).

Та немогућност да се жанровском одредницом *роман* обухвате сви варијетети и да се систематизација његовог развоја подели „без остатка“ (Flaker 2011: 285), доводи у питање и саме појмове канона и новаторства када је овај жанр у питању. Ако за пример узмемо дела Флобера, Џојса, Пруста, Фокнера, Мана, Достојевског и Толстоја, која несумњиво припадају канону високе књижевности, и запитамо се по ком критеријуму су се њихова дела (и то не сва!) ту наша, одговор тешко да би могао бити једнозначан. То је, између осталог, зато што се сами критеријуми разликују од једног „канонизатора“ до другог (националне и интернационалне књижевне награде, универзитетски и школски програми/лектире, владајуће идеологије итд.). Стога је, вероватно, најсврсисходније или сва дела која су настала/настају уврстити у канон, или појам *канон* укинути, и свако појединачно дело посматрати као новаторско.

II Аутобиографија Исусова

Роман Олега Зоберна, иако усмерен на канон, тј. идејно близак великим делима светске књижевности у којима аутори на књижев-но-уметнички начин обрађују живот Исуса Христа, почев од самог

3 Подела дата према: Gazda, Markovska 2015.

налова и прве реченице задаје друкчији тон у односу на дела као што су *Исус Непознати* Дмитрија Мерешковског, *Последње искушење* Никоса Казанцакиса или *Јеванђеље по Исусу Христу* Жозеа Сарамага. Додатна специфичност овог романа јесте и та што се он, поред књижевног, ослања и на јеванђеоски канон, па на тај начин балансира на граници двају канона. Речено је најбоље илустровати поређењем почетака поменутих романа, како би се уочила особеност и иновативност Зоберновог приступа:

Д. Мерешковски, *Исус Непознати*:

Чудна књига: њу је немогуће прочитати. Колико год је читао, увек се чини да је ниси прочитао, или си нешто заборавио, нешто ниси схватио; а ако ли поново прочиташ – поново исто. И тако без краја и конца. Као ноћно небо: што га више посматраш, све је више звезда на њему (Мережковский 1996: 5, превод је мој – Н.М).

Н. Казанцакис, *Последње искушење*:

Лажани, освежавајући ветрић Божији дунуо је и опио га. Над њим ројиле су се бременисте звезде, небо у цвату, а доле, на земљи, пушило се камење, још увек ужарено од јаре дана; небо и земља – тиха дубина, саздана од вечних, и од тишине тиших, гласова ноћи (Kazancakis 2020: 9).

Ж. Сарамаго, *Јеванђеље по Исусу Христу*:

Сунце се налазило у једноме од оних горњих углова четвороугла, с леве посматрачеве стране – крај звезда представљен као човечија глава из које избијају зраци јарке светлости и таласасте пламени, па личи на ружу ветрова неодлучну у коме правцу да усмери своје кораке. Та глава има и лице: уплакано, згрчено од боли коју нама не може да пренесе, док му се с усана откида очајнички крик који такође не може допрети до нас пошто ништа од свега овога није збиља – пред нама је само хартија, мастило и ништа више (Saramago 2012: 9).

О. Зоберн, *Аутобиографија Исусова*:

Рођен сам на гробљу недалеко од Бејт Лехема. Мајка и отац су тамо ишли из Назарета како би учествовали у попису становништва, који је организовао управитељ Сирије Квириније. Нису могли наћи место у конаку па сам ја на свет дошао у пећини крај гробнице Рахиле, млађе жене патријарха Јакова (Зоберн 2018: 9).⁴

4 Овај, и сви даљи преводи из *Аутобиографије Исусове*, моји су – Н. М.

Зоберн већ у првој реченици задаје аутобиографски тон и поткрепљује то историјском чињеницом – пописом који је, по Августовој наредби, спровео Публије Сулпиције Квириније, о чему и у „Јеванђељу по Луки“ читамо:

А у дане оне изиђе заповјест од ћесара Августа да се попише сва васељена. [...] А тад пође и Јосиф из Галилеје из града Назарета у Јудеју у град Давидов који се зове Витлејем, јер он бејаше из дома и племена Давидова. Да се запише с Маријом, зарученом за њега женом, која бјеше трудна (Лк 2: 1, 4–5).

Мноштво историјских и библијских факата које аутор доследно користи у роману, заједно са измишљеним и стилизованим елементима, имају за циљ, према речима Владиславе Гордић Петковић, дубоко промишљену „манипулацију читаоцем“:

У различитим приступима приповедном тексту очитује се препознавање кризе идентитета како кључног елемента који открива да се исповест претаче у индискретност а поверење у манипулацију, те форме исповедања постају и вид етичке манипулације читаоцем [...] (Гордић Петковић 2016: 326).

Наративизација историјских догађаја, услед њихове проверљивости, даје додатну уверљивост књижевном тексту, ствара код читаоца утисак историјског документа (уп. Јуван 2019: 144).

Кључ за постмодернистичко читање романа јесте Предговор, у којем се наводи да је текст који следи пронашао руски војник током учешћа у војној операцији у Сирији, у граду Дамаску, у бакарном суду који је био скривен у зиду порушене куће. Лабораторијска испитивања су, како даље тврди аутор, потврдила време настанка текста, који су потом сарадници Библијског института РАН превели на руски језик. Будући да се Предговор ни стилски нити идејно не слаже са романом, читалац би на самом почетку морао да се присети многих књижевних мистификација које су имале сличну судбину. Међутим, Предговор има још једну врло важну улогу – довођење у сумњу самог превода, јер ће се добро обавештен и неповерљив читалац у роману срести са различитим фактичким грешкама, анахронизмима и сл., што неретко из корена мења суштину написаног, али и извора на који се реферише. Ова ауторова игра инспирисана је у првом реду ликом Леви Матеја из Булгаковљевог *Мајстора и Маргарите*, који непрестано прати Исуса и погрешно записује Јешуине речи на пергаменту од козетине. О том Леви Матеју у Зоберновом роману читамо да је постао „егдозис и отворио скрипторијум, у којем су се текстови преписивали нарочито за образовање људи; он је изградио кућу у Јерусалиму

са свицима чија количина није заостајала ни за познатом Лукуловом библиотеком“ (Зоберн 2018: 110).

Већ поменута сумња у веродостојност докумената који су кроз векове дошли до нас, тј. булгаковљевских списа који „не горе“, потврђује се речима самог Исуса Назарећанина:

Како бих могао да читам, ја сам неко време радио у Александријској библиотеци, добијајући за то скромну накнаду. У то време је њен настојник био Дионисије Киликијски. Пошто је проверио моје знање, он ми је дао да исправљам грешке у преводу Торе на грчки, који су на брзину начинили јеврејски свештеници на молбу Деметрија Фалерског. Неколико месеци су они живели на острву Фаросу, веселећи се на рачун цара Птоломеја кога су очарали својом слаткоречивошћу, а радили су у паузама између пијанчења, премда је превод ипак на крају био сув. У њему су и недостајали неки фрагменти: јаке клетве, еротски детаљи и описи неких оштрих казни. Наравно, ја нисам био у стању да васпоставим све то, па сам, седећи у прохладном миру библиотечког атријума, међу каменим полицама са свицима, само унео у превод мало поезије коју су моји преци одлично познавали. Нарочито пажљиво сам преправио псалме Давидове (Зоберн 2018: 30–31).

Биографски и аутобиографски тип приповедања, како сматра М. Бахтин, заступљен од антике до средњег века (од Исократе до светог Августина), заправо је утро пут модерном роману. Једна од главних карактеристика (ауто)биографског текста јесте специфичност *времена*, које је „крајње реално, сви моменти се односе на целину животног процеса, карактеришу тај процес као ограничен, непоновљив и неповратан“ (Бахтин 2012: 192). Ако бисмо се послужили терминологијом В. Кајзера, онда бисмо Зобернов роман могли најопштије одредити као роман ликова (*Figurenroman*).⁵ Замисливши роман у облику Христове аутобиографије, аутор текст чини (условно и за неупућене у постмодернистичке процесе у књижевности) апокрифним изворником, који доводи у питање све потоње новозаветне текстове, укључујући у тај списак најпре четири јеванђеља, јер се сматра да су канонска јеванђеља написана након 70. године,⁶ тј. након пада Јерусалима. На тај начин у роману *Аутобиографија Исусова* истовремено дејствују многи механизми и поступци постмодернистичког приступа

5 Поделу романа на три основна типа – роман збивања (*Geschehnisroman*), роман ликова (*Figurenroman*) и роман простора (*Raumroman*) – Волфганг Кајзер даје у студији *Језичко уметничко дело* (1973: 425).

6 О томе види нпр. у: Свенцицкая 1996.

тексту: стилизација, мистификација, пародија, интерполација туђег текста, квазицитати итд.

Зобернов Исус Назарећанин је јунак убачен у књижевну матрицу трикстера, коме је својствена трансгресија, карактеристична за јунаке у књижевности модернизма и постмодернизма. „Трансгресија као нарушавање граница и извртање друштвених и културолошких норми најважнија је методологија трикстера“ (Липовецкий 2021: 330). Битна особина трикстера јесте промена масака-рола̂ (Бахтин 2010), а јунак Зоберновог романа непрестано мења маске: обичан (грешни) човек постаје месија, који демистификује новозаветна чуда, стварајући тиме комичну атмосферу. Идејно најближи (када се има у виду пародијски слој) Зоберновом роману јесте роман-првенац *Време чуда* Борислава Пекића, који такође на почетку даје својеврсни кључ за читање дела – предговор под насловом „Блага вест“, који читаоца уводи у условност цитирања и парафразирања библијског текста. Међутим, иако оба романа имају, наизглед, исту интенцију, код Пекића је приповедање само у одређеним главама у првом лицу. Што је важније, приповедач овде никада није Христос; штавише, Исус је у *Времену чуда* другостепени јунак, док је код Зоберна управо Исус та „призма“ кроз коју се сви догађаји пропуштају. Код Пекића су главни јунаци они којих се чуда тичу, док је код Зоберна у првом плану онај који чуда чини. Управо тај поглед са стране на Христова чуда даје основа да се Пекићево дело условно одреди као „апокрифно јеванђеље“, како то чини Јасмина Ахметагић (2006: 16–17). Када је у питању Зобернов роман, ја сам ближи становишту да се одредница романескног жанра допуни апокрифним елементом. Индикативно је запажање Петра Пијановића у вези са *Временом чуда*: „Одузимајући значење новозаветном канону, управо кривотворећи га, Пекић гради нову наративу структуру, која и сама садржи елементе канона“ (1991: 31). Ово запажање у потпуности је применљиво и на Зобернову *Аутобиографију Исусову*, будући да аутор користи исти претекст и готово исте поступке преобликовања Библије.

Како је писац изабрао врло специфичног јунака – Исуса – да му додели улогу трикстера, онда се може говорити и о посебном типу трикстера – јуродивом – јер управо он

подвргава карневалској трансформацији Христов подвиг (пророчанства снижава до комичних загонетки, које неретко садрже и паганске мотиве [...], кажњава ударцима уместо исцељења итд.) и, заслужујући осуде и поруге светине, помера тежиште смеха са сакралних објеката (Смирнов 1977: 311–312).

Појава јуродивог врло је типична за руску културу. Јуродиви, како пише А. Панченко, „балансира на ивици између смешног и озбиљног, оличавајући у себи трагичну варијанту 'комичног света'" (Лихачев, Панченко 1976: 93). Зобернов јунак краде, блудници, тргује кифом (хашишом), лечи народном медицином итд., чиме се демистификују и јеванђеоска чуда, попут оног о претварању воде у вино у Кани галилејској:

– Напојићу вас вином које је пијаније од римског сенатора! – рекао сам, превукавши оштрицу ножа преко зглоба леве шаке, трудећи се да не притискам превише како не бих повредио жиле док пуштам крв.

Неко од гостију повика.

Ја сам усмерио своју крв у путир и чекао да се трећина путира напуни. Жене, укључујући и невесту, у страху су окренуле главу и заклонили лица длановима.

Једна старица, мрмљајући, крете да ми замотава руку марамом.

– А сада пијте! Сви! Окусите моју крв! Макар њоме намажите своје усне и оближите их! – викао сам, осећајући да су сви занемели од те сцене, а мени је то повратило снагу и сигурност.

Гости су послушно давали путир укруг и кроз неколико минута опште узбуђење достиже највишу тачку. Опило их је само сазнање да пију живу човечију крв (Зоберн 2018: 67).

У којој мери је трансгресија важна за књижевност постмодернизма, те, сходно томе, и за роман *Аутобиографија Исусова*, можда најбоље објашњава Мишел Фуко:

И у простору који диктира наша култура нашим гестовима и нашем језику, трансгресија указује не само на једини пут проналаска светог у његовом непосредном садржају, већ и пут његове поновне изградње у празној форми у одсуству које блиста том празнином (Фуко 1994: 114).⁷

Следећи наведену Фукоову мисао, може се закључити да Зобернов роман није „ментална прљавштина“, како је неки анонимни читалац на интернет-порталу написао, нити „богохуљење“, како је закључио други, већ врло вешто осмишљен уметнички текст, у којем су покренути сви механизми постмодернистичке књижевности, с једним јединим циљем: да се провери спремност читалачке публике на објективну (ре)валоризацију табу темâ. Роман *Аутобиографија Исусова*

⁷ Превод са руског је мој – Н. М.

од читаоца захтева, с каквим год премисама да је започео читање, да непрестано има на уму Пилатово питање: „Шта је истина?“ (Јн 18: 34), јер је сумња неутуђиво право *homo sapiens*, а сумња у веродостојност текста – неутуђиво право *homo litteratus*.

III Закључна разматрања

Тежња да се свако дело смести у неки од познатих оквира жанра у великој је мери осујећена када се ради о аутобиографском делу, будући да „аутобиографија [...] није ни историјски документ нити књижевно дело, него троп за аутореференцијалност писања и перформативно успостављање фикције идентитета“ (Juvan 2019: 145), а када је аутобиографија плод фикције, та тежња је готово неостварива. У случају *Аутобиографије Исусове* Олега Зоберна свакако имамо посла са хибридним жанром који би се најшире могао одредити као роман, будући да је раније речено да је ова жанровска одредница постала нека врста „фиоке“ за све прозне текстове које је немогуће једнозначно класификовати.⁸ Али је исто тако безмало сваки нови роман посебна подврста или модификација тог основног жанра, који са формалистичким схватањем романа као таквог има веома мало или готово нимало заједничког. Већ цитирани Марко Јуван у вези са хибридним жанровима закључује:

Хибридни жанрови су од антике наовамо настајали на темељу свести о жанру, то ће рећи на бази конвенционализованих представа о разврставању текстова на основу разлика и сличности у њиховим друштвено-културним функцијама, формама, дужини, тематици, модалности, стилском нивоу, медију, као и на основу прилика у којима су презентовани (Juvan 2019: 30).

Истовремено се чини да би одредница роман код овог дела била недовољна да се оно прецизно жанровски одреди (ако је то уопште могуће), па би најцелисходније било да се њој дода и ознака која би сузила тај преширок појам – апокриф. Управо је роман-апокриф најближе могуће одређивање жанра Зоберновог дела.

Ако се сасвим на крају присетимо речи Харолда Блума из *Западног канона* да „дело може постати канонско само ако захтева по-

8 Уп. „Семантика прототипа, која подупире жанровску атрибуцију текстова и теоријска уопштавања, деликатна је и варљива зато што се често базира на уском канону узорних дела која постају ексклузивна генеричка референца. Жанровски појам тако настаје уопштавањем уочених родних сличности између прегршт узоркованих текстова; само они се сматрају жанровски репрезентативним, а остале праксе се апстрахују из појма“ (Juvan 2019: 150).

новно ишчитавање“ (Bloom 1994: 30), онда је *Аутобиографији Исусовој* несумњиво место у канону.

Литература

- Ахметагић, Јасмина. *Антропологија: библијски подтекст у Пекићевој прози*. Београд: Драслар партнер, 2006.
- Бахтин, Михаил. „Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса“. *Собрание сочинений в 7 тт*, Т. 4 (2). Москва: Языки славянских культур, 2010.
- Бахтин, Михаил. *Собрание сочинений в 7 тт*, Т. 3. Москва: Языки славянских культур, 2012.
- Гордић Петковић, Владислава. „Приповедање у првом лицу и илузија (не) стварног: однос према натприродном као тест психолошке и етичке компетентности приповедача“. *Компаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе*. Ур. А. Марчетић, З. Бечановић Николић, В. Елез. Београд: Филолошки факултет, 2016. 323–332.
- Зоберн, Олег. *Автобиографија Исуса*, Москва: Издательство «Э», 2018.
- Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Превео Зоран Константиновић. Београд: СКЗ, 1973.
- Липовецки, Марк. „Теорија трикстера“. *Зборник Матице српске за славистику, књ. 100*, 2021: 305–339.
- Лихачев, Дмитрий и Александр Панченко. *Смеховой мир древней Руси*. Ленинград: ХХХХ, 1976.
- Мережковский, Дмитрий. *Иисус Неизвестный*, Москва: Республика, 1996.
- Пијановић, Петар. *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд: Просвета, Досије; Горњи Милановац: Дечје новине; Титоград: Октоих, 1991.
- Поповић, Тања. *Источни канон*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2019.
- Тамарченко, Натан и Михаил Гиршман. *Поетика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Москва: Издательство Кулагиной, 2008.
- Смирнов, Игорь. „Древнерусский смех и логика комического“. *Труды отдела древнерусской литературы*, Т. 32. Москва: АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), 1977.
- Сухих, Игорь. *Русский канон. Книги XX века*. Санкт-Петербург: Азбука, 2019.
- Фуко, Мишель. „О трансгрессии“. *Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Ур. С Фокин. Санкт-Петербург: Мифрил (1994): 113–131.
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York – San Diego – London: Harcourt Brace & Company, 1994.
- Flaker, Aleksandar. *Period, stil, žanr. Književnoteorijski pojmovnik*. Београд: Službeni glasnik, 2011.

- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Prevela Drinka Gojković. Beograd: Nolit, 1978.
- Juvan, Marko. *Hibridni žanrovi: studije o ukrštanjima iskustva, mišljenja i književnosti*. Prevela Slađana Madžgalj-Žakula. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2019.
- Kazancakis, Nikos. *Poslednje iskušenje*. Prevela Mina Radulović. Beograd: Dereta, 2020.
- Saramago, Žoze. *Jevanđelje po Isusu Hristu*. Preveo Dejan Tiago Stanković. Beograd: Laguna, 2012.
- Velek, Rene i Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Preveli Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd: Nolit, 1985.

Никола Милькович

КАНОН И НОВАТОРСТВО: АВТОБИОГРАФИЯ ИИСУСА ОЛЕГА ЗОБЕРНА

В статье показаны постмодернистские механизмы построения романа *Автобиография Иисуса* (2018) современного русского писателя Олега Зоберна. Рассмотрен вопрос литературного канона и возможности включения в него произведений современных авторов, в первую очередь проанализированного нами романа Зоберна. Балансирование *Автобиографии Иисуса* на грани двух канонов – литературного и религиозного, делает произведение сложным для классификации и во многом расширяет рамки романного жанра. Как показано в статье, Христос у Зоберна обладает характеристиками литературного трикстера за счет чего легко переходит из сферы религиозного текста в чисто художественный. Из-за сложной структуры и установки на библейский канон, мы определили данное произведение как роман-апокриф, чтобы обозначить его принадлежность двум канонам одновременно. Наряду со сложной и тщательно обдуманной структурой, писатель стилизует текст под язык новозаветных притч, за счет чего неподготовленный читатель не всегда в состоянии отличить библейский текст от авторской стилизации, чему способствует и использование многих исторических реалий.

Ключевые слова: литературный канон, постмодернизм, пародия, Олег Зоберн, Новый Завет

3.

ПЕСНИЦИ И ПОКЛОНИЦИ

Леон Којен

О „ЈЕДИНСТВЕНОМ ОКВИРУ“ ЦВЕЋА ЗЛА

Апстракт: Шаљући Алфреду де Вињију друго издање *Цвећа зла*, Бодлер га је пропратио следећим речима: „Једина похвала коју тражим за ову књигу јесте да јој се призна да није обичан албум и да има почетак и крај. Све нове песме написане су да би се уклопиле у јединствени оквир који сам био изабрао“. Значај тих речи одавно је признат, али њиховој вези с Бодлеровим критичким и естетичким идејама досад се није поклањало много пажње. У овом раду износим и образлажем тезу да се, помињући „јединствени оквир“ своје књиге, Бодлер прећутно ослањао на једно познато место из „Салона 1859“ где се говори о томе шта чини добру слику и, самим тим, добро уметничко дело: када се успостави та веза, тврдња да *Цвеће зла* има јединствени оквир добија сасвим прецизно значење.

Кључне речи: Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, јединствени оквир *Цвећа зла*, тајна архитектура *Цвећа зла*

У спомен Тањи Поповић

I

Свако ко осети лепоту, дубину и присну међусобну повезаност неких Бодлерових песама природно ће себи поставити питање: „Шта суштински повезује те песме, шта чини да их је тешко замислити изван *Цвећа зла*, једине књиге стихова коју је њен аутор објавио и коју је желео да објави?“ Бодлер је за живота био несхваћен и мало цењен, па самим тим и мало читан а још мање проучаван. Упркос томе, један од малобројних приказа првог издања *Цвећа зла* већ даје, ако не одговор на наше питање, а оно бар путоказ у којем правцу би било природно тражити одговор на њега.

Несрећним стицајем околности, ни првим ни последњим у Бодлеровом животу, на његову тек објављену књигу били су се окомили моралистички настројени критичари и новинари, који готово да су позивали правосуђе да се позабави *Цвећем зла*. Кад се рашчуло да књизи прети суђење, Бодлеров пријатељ Жил Барбе д'Орвији, убеђени католик беспрекорне репутације, написао је приказ који је чак и лист у којем је био један од уредника одбио да објави. Тако је једино решење било да се приказ објави у брошури коју је издао сам Бодлер да би била од помоћи његовом адвокату пред судом. На једном од најважнијих места тог приказа Барбе објашњава зашто се решио да не цитира, ни делимично ни у целини, ниједну песму из *Цвећа зла*:

[У] књизи г. Бодлера свака песма, поврх успешних појединости или срећно нађених мисли, има и *врло велику вредност у склопу целине и по положају у њој*, коју јој не треба одузети тако што бисмо је одатле издвојили. Уметници који виде линије испод раскоши и процвата боја лако ће уочити да овде постоји *једна тајна архитектура*, срачунат план песника, промишљен и хотимичан. *Цветови зла* не следе један за другим као низ лирских комада, расутих надахнућем и прикупљених у збирку без другог разлога осим да се тако обједине. Они су мање засебне песме него што су песничко дело *потпуно оствареног јединства*. Са становишта Уметности и естетичког осећаја, оне би много изгубиле ако не би биле читане оним редоследом који им је, знајући добро шта чини, дао сам песник (Barbey d'Aurevilly 2007: 197).

Читајући управо наведене реченице, рекло би се да је сам Барбе био склон да своју метафору тајне архитектуре схвати на сувише једноставан начин: по њему нас она упућује на „срачунат план песника, промишљен и хотимичан“, који се до танчина остварује поделом збирке на циклусе и местом сваке поједине песме унутар њих. У светлу те идеје, завршна тврдња да би песме „много изгубиле ако не би биле читане оним редоследом који им је, знајући добро шта чини, дао сам песник“ више не делује као нешто с чиме би се без размишљања сложио сваки упућен читалац. Она сад добија бар за нијансу спорније значење, јер нам каже да је тајна архитектура гарант тематског јединства које се открива ако *Цвеће зла* читамо и тумачимо строго се држећи редоследа песама и њихове поделе на циклусе. У првом издању из 1857. године, оном о којем је писао Барбе, тих циклуса је било пет: „Сплин и идеал“, „Цвеће зла“, „Побуна“, „Вино“ и „Смрт“, а збирка је, не рачунајући пролог „Читаоцу“, имала тачно 100 песама.

Већ четири године касније, када се појавило друго издање *Цвећа зла*, постало је јасно да ни за самог песника ни за његове поштоваоце

не би било препоручљиво да се метафора тајне архитектуре схвати на овако једноставан начин. Друго издање је, за разлику од првог, имало 126 песама,¹ а циклуса је сада било шест: „Сплин и идеал“, „Париске слике“, „Вино“, „Цвеће зла“, „Побуна“ и „Смрт“. Ако овоме додамо да Бодлер није смео да прештампа шест на суду забрањених песама (по три из циклуса „Сплин и идеал“ и „Цвеће зла“), разлике између првог и другог издања довољно су велике да би било тешко рећи да *Цвеће зла* из 1857. и *Цвеће зла* из 1861. године имају исту или готово исту тајну архитектуру, схваћену онако како изгледа да ју је разумео Барбе д'Орвији. Такав закључак очигледно није могао бити прихватљив ни за Бодлера ни за поштоваоце његове поезије: требало је наћи неки други начин да се истакне дубље јединство *Цвећа зла*, ненарушено разликама између два издања, колико год оне биле и неоспорне и важне.

По мом мишљењу, Бодлер је морао бити свестан ове тешкоће: нико боље од њега није знао где су сличности а где разлике између првог и другог издања *Цвећа зла*, ни више желео да се континуитет међу њима не доводи у питање. То нам показују добро познате реченице из писма које је написао Алфреду де Вињију, шаљући му примерак другог издања:

Једина похвала коју тражим за ову књигу јесте да јој се призна да није обичан албум и да има почетак и крај. Све нове песме написане су да би се уклопиле у јединствени оквир који сам био изабрао (С II: 196).

Бодлерова формулација делом отклања тешкоћу на коју сам указао. Идеја „јединственог оквира“ не обавезује нас да за дубљим јединством *Цвећа зла* трагамо стриктно се придржавајући редоследа песама у збирци и њиховог распореда по циклусима, па самим тим ни да верујемо да је у сваком тренутку морао постојати, како каже Барбе, „срачунат план песника, промишљен и хотимичан“, који је до танчина предодредио изглед његове књиге. Додуше, Бодлерова друга реченица као да чува нешто од Барбеовог схватања: она изричито каже да су нове песме, настале после скандала са првим издањем, „написане да би се уклопиле у јединствени оквир који сам био изабрао“.

Ово би могла бити хипербола разумљива у контексту једног приватног писма, али би исто тако могла бити и сасвим разумљива ретроспективна заблуда: Бодлер не би био први песник (и уопште уметник) који би, задовољан крајњим резултатом, делом поједноста-

1 Односно 129, ако четири сонета обједињена заједничким насловом „Привиђење“ рачунамо као засебне песме.

вио а делом заборавио све што је довело до њега. Колико год били непотпуни, биографски подаци којима располажемо овде не остављају много простора сумњи: потпуно уобличен „јединствени оквир“ будуће збирке није постојао ни у време када је Бодлер почињао концентрисано да ради на *Цвећу зла*,² а та претпоставка звучи сасвим невероватно ако је реч о кључним новим песмама као што су „Путовање“, „Коса“, „Седам стараца“, „Мале старице“, „Лабуд“, „Слепци“, „Једној пролазници“, „Јесења песма“, „Привиђење“, „Химна лепоти“ и „Заљубљеност у лаж“, да овде поменем само њих. Као што сам већ казао бавећи се на другом месту овим питањем:

Што год се можда накнадно чинило самом песнику, [јединствени оквир] се морао уобличавати постепено, како су током 1859. и 1860. године настајале најважније нове песме. Тиме, наравно, није речено да основни елементи тог оквира нису заједнички првом и другом издању *Цвећа зла*. На местима где осећамо да се разликују, *Цвеће зла* из 1857. и *Цвеће зла* из 1861. године разликују се као што се разликују наговештај или прва верзија неке уметничке замисли и њено зрело, дефинитивно уобличење, а не као две сродне али ипак друкчије уметничке замисли. То је свакако и навело Бодлера да говори о 'јединственом оквиру' – израз који с пуним правом можемо да применимо на *Цвеће зла*, под условом да га не схватимо као алузију на претходно усвојену и до танчина разрађену уметничку замисао (Којен 2024: 277– 278).

Ако то учинимо, остаје да се разјасни шта би још требало рећи о таквом јединственом оквиру и Барбеовој идеји да *Цвеће зла* поседује „тајну архитектуру“. У раду који сам управо цитирао нисам се даље бавио тим питањима, али сам изнео један провизорни закључак који ћу у овом раду покушати укратко да разјасним и образложим:

Јединство које поседује *Цвеће зла* није тематско јединство које треба дешифровати, како мисле коментатори који мање-више дословно схватају Барбеову метафору, већ јединство сензибилитета који прожима читав распон емоција изражених у Бодлеровој књизи (Којен 2024: 279).

II

Откако је после Првог светског рата почело озбиљно проучавање Бодлеровог дела, и Барбеова идеја о „тајној архитектури“ *Цвећа*

² Да је било тако, промене (понекад и знатне) које је Бодлер до последњег тренутка уносио у прво издање биле би тешко схватљиве.

зла постала је предмет расправа међу критичарима и историчарима књижевности. Хронолошки гледано, ток расправе можда би се могао поделити у три фазе. У првој, која је трајала од краја двадесетих до средине педесетих година прошлог века, идеја тајне архитектуре се доводила у везу са Бодлеровом поделом *Цвећа зла* на циклусе. Најпре су Марсел Риф у једном готово пионирском раду (Ruff 1930),³ а затим Жак Крепе и Жорж Блен у великом, и данас корисном критичком издању *Цвећа зла* (Crépet, Blin 1942),⁴ дали уверљив одговор на питање о структури првог, далеко најдужег циклуса Бодлерове књиге. Ослањајући се на назнаке садржане у распореду самих песама, они су „Сплин и идеал“ поделили на три целине, посвећене уметности као оличењу идеала (песме I–XXI другог издања), љубави у њеним различитим видовима (песме XXII–LXIX) и сплину (песме LXX–LXXXV), а онда су, користећи се и биографским чињеницама, у „љубавном циклусу“ издвојили још неколико мањих целина. У свему овоме, тајна архитектура о којој је говорио Барбе почела је да губи део свог радикалног значења и да се приближава општем називу за структуру оличену у песниковој подели *Цвећа зла* на циклусе, допуњеној даљом поделом „Сплина и идеала“ на мање целине, прећутно али довољно јасно назначене у самом тексту. Ни Риф, ни Крепе и Блен нису свели тајну архитектуру на ову прегледну структуру, која би се – како је много касније предложио Ален Вајан – могла упоредити са главном сликом на ретаблу у олтарском простору неке католичке цркве и низом мањих слика на предели испод њега (Vaillant 2007: 260). Али они нису казали шта је чини поврх те прегледне структуре и тако су отворили пут другој фази у разматрању Барбеове идеје.

Реагујући на неку врсту критичког консензуса успостављеног после Крепеовог и Бленовог издања, следећа генерација приређивача и коментатора *Цвећа зла* – Антоан Адам (Adam 1959: xiv–xvi), Клод Пишоа (OC I: 798–800), Филипс Леки (Leakey 1990: 60–69), а могла би се навести и друга имена – сматрала је да у цело ово питање треба унети више критичког духа а мање симпатија за Барбеову речитост. Стриктно се држећи његовог текста, они су у „тајној архитектури“ видели само сугестиван начин да се опише оно до чега је довео „срачунат план песника, промишљен и хотимичан“, то јест тематско јединство које откривамо помно пратећи остваривање тог плана из песме у песму, и из циклуса у циклус. Пошто нема правих доказа да је Бодлер имао овакав план, који је успешно спроводио у дело радећи на *Цвећу зла*, они су Барбеову идеју оценили као корисну за Бодле-

3 В. и Riff 1957: 100–118 (поглавље „Тајна архитектура“).

4 В. њихов одељак „Архитектура и теме“ (Crépet, Blin 1942: 247–267).

рову одбрану пред судом⁵ али иначе потпуно неодрживу. Како је рекао Клод Пишоа, „у Цвећу зла свакако постоји извештан поредак. Али то је поредак одређен *a posteriori*, пошто су песме већ биле написане“ (Pichois 1967: 207).

Све до деведесетих година прошлог века, изгледало је да је идеја тајне архитектуре потпуно дискредитована. Али велики спорови о основама теорије књижевности у којима су прошле последње деценије ХХ века имали су последица и по начин бављења историјом књижевности и знатно су проширили простор за тумачење класичних текстова попут Цвећа зла. Та је ситуација поговорила неортодоксним мишљењима и њој бар делом треба захвалити што се 1997. појавила књига чија је основна теза да је *Цвеће зла*, бар у другом издању, до танчина (то јест, из песме у песму) плод „срачунатог плана песника, промишљеног и хотимичног“, онако како је то за прво издање тврдио Барбе. Не базирајући се много ни на аргументе својих претходника, ни на чињеницу да је та тврдња Бодлеровим савременицима морала изгледати мало вероватна као и нама данас, аутор књиге се позвао на оно што би његовој тези могло ићи у прилог. Ако се зна колико је Бодлер био под утицајем Поових идеја о поезији, формулисаних у чувеним огледима „Песнички принцип“ и „Филозофија композиције“, не може се оспорити да би за неког Поовог следбеника било више него природно да управо тако како је то Барбе описао приступи писању једне амбициозне књиге песама. Томе се могу додати Бодлерова фасцинираност бројевима, дуалистичко виђење човекове природе и инсистирање на сталним противречјима у људском размишљању, осећању и понашању, и добићемо елементе на основу којих је Џејмс Лолер написао своју амбициозну и занимљиву књигу *Поезија и морална дијалектика. Бодлерова 'тајна архитектура'* (Lawler 1997).

Лолер сматра да је Бодлер двојако организовао друго издање *Цвећа зла*. Не рачунајући пролог „Читаоцу“, он узима да је читава збирка свесно подељена у целине од 3 односно 5 песама. За њега „Сплин и идеал“ почиње петочланом целином, следећа целина има 3 песме, и та алтернација се наставља до краја циклуса, подељеног на 11 петочланих и 10 трочланих група песама. С једним изузетком (циклус „Вино“ са 5 песама), преостали циклуси састоје се од трочланих група: у „Париским сликама“ има их шест, у „Цвећу зла“ три, у „Побуни“ једна и у циклусу „Смрт“ две. Ова нумеричка структура представља „математику и музику једног двојства увек верног захтевима

5 У материјалима припремљеним за суђење, и Барбе и сам Бодлер тврдили су да *Цвеће зла* у целини има моралну сврху и да се та сврха јасно види ако се песме не истржу из контекста већ се посматрају као неопходни моменти у остварењу свесно замишљеног моралног плана.

песниковог суочавања са самим собом“: свака овако издвојена група песама садржи неко осећање, мисао или морални став у дијалектичком сучељавању са оном која јој следи. „Створити једно дело на основу чисте логике противречја“ – ова Бодлерова успутна белешка добро описује начин на који Лолер верује да је он садржински организовао своје песме (Lawler 1997: 26, 30).

Оно што одмах треба рећи, то је да нема ни биографских ни текстуелних назнака које би говориле у прилог Лолеровој претпоставци о нумеричкој структури *Цвећа зла*. Бодлер је, као и многи песници његовог времена, био фасциниран бројевима, али упркос томе све говори против идеје да је он своју збирку устројио у нумеролошком духу: сама подела на циклусе довољан је знак да је, планирајући *Цвеће зла*, он размишљао на сасвим други начин. Ако је тако, нема много разлога ни да се поклони поверење Лолеровом виђењу Бодлерове „моралне дијалектике“. Многа запажања о појединим песмама, независно од његове опште интерпретације *Цвећа зла*, показују истанчан осећај и за Бодлерово песништво и за француску поезију уопште. Али, узето у целини, његово тумачење врло је далеко од било чега што би се могло приписати самом Бодлеру: за присталице интерпретативног релативизма то не мора бити никаква тешкоћа, али Лолер је писао своју књигу са много већим амбицијама.

III

Ако је кратак преглед у претходном одељку био довољно репрезентативан, а верујем да јесте, питање како је сам Бодлер схватао „тајну архитектуру“ односно „јединствени оквир“ своје књиге остаје отворено. Покушао сам да покажем да је у писму Вињију, говорећи о издању из 1861. године, Бодлер први израз заменио другим како не би сам довео у питање дубље јединство *Цвећа зла*. Шта је тим другим изразом, *cadre singulier*, желео да саопшти Вињију?

Мислим да одмах можемо искључити две ствари. Прво, Бодлер није могао имати у виду саму поделу збирке на циклусе, јер се у том погледу прво и друго издање разликују, што је – ако сам у праву – и био разлог да се уместо о „тајној архитектури“ говори о „јединственом оквиру“. Друго, не мислим да је, помињући „јединствени оквир“, Бодлер желео да истакне да се његова књига бави једном великом, у француској поезији још необрађеном темом, злом у људској природи и људском животу. Сент-Бев му је препоручивао да се на тај начин брани на суду, али не верујем да је Бодлер хтео то да саопшти Вињију. Разлог је врло једноставан. Прави песник за Бодлера мора бити способан да говори о свему, а не само о овој или оној теми:

Онај ко није способан да све наслика, палате и страћаре, нежност и свирепост, искључиву приврженост својственој породицама и свеопште милосрђе, љупкост биља и чуда архитектуре, све најмилије што постоји и све што постоји најужасније, присни смисао и спољну лепоту сваке религије, морални и телесни лик сваке нације, све најзад од видљивог до невидљивог, и од неба до пакла, тај – кажем – није песник у најширем значењу речи и по Божијем схватању... Хоћете ли да тврдите да неко ко је опевао славу није 'самим тим' кадар да велича љубав? Тако обеснажујете универзално значење речи 'поезија'. Ако нећете само да кажете да су околности, које не зависе од њега, 'до сада' ограничавале песника на једну посебну област, ја ћу увек мислити да говорите о слабом, непотпуном песнику, колико год он био вешт у свом жанру (ОС II: 135).

У време када је ово написао, у тексту о Виктору Игоу за антологију *Француски песници*, Бодлер је интензивно и успешно радио на припреми другог издања *Цвећа зла*. Тешко је поверовати да ове емфатичне и понесене речи он не би применио на самог себе колико и на Игоа и песнике уопште.

Ако под „јединственим оквиром“ Бодлер није мислио ни на линеарно груписање песама по циклусима ни на одређено тематско подручје, шта је заиста имао на уму пишући Вињију? Коментатори прелазе преко овог питања као да је одговор на њега очигледан, али лако је видети да није тако. Бодлер је, када му је до тога било стало, умео да и за врло сложене ствари нађе наоко једноставне формулације и ово је један од тих случајева.

Мислим да ћемо његову мисао најбоље разумети ако се сетимо једног познатог места из „Салона 1859“, написаног у пролеће те године. Два централна одељка овог „Салона“ посвећена су уобразиљи, „краљици способности“ и врховној особини правога уметника, свеједно да ли сликара или песника. Место које ћу навести говори о томе шта је добра слика, али контекст показује да Бодлер има у виду и поезију:

Добра слика, верна сну из којег је рођена и њему равна, настаје као један посебан свет. Као што је све створено, како га ми видимо, резултат више стварања од којих ранија увек бивају употпуњена каснијим; тако се једна складно грађена слика састоји од низа суперпонираних слика, где сваки нов слој даје сну више стварности и уздиже га за степен ближе савршенству. Супротно томе, сећам се да сам у атељеима Пола Делароша и Ораса Вернеа виђао огромне слике, које су биле не скициране, већ започете, то јест потпуно довршене у неким деловима, док су у другим деловима само биле

назначене црне или беле контуре. Дела ове врсте могла би се упоредити са обичним мануелним радом који треба да покрије неки део простора за одређено време или са дугим путем подељеним на велики број етапа. Када је једна етапа готова, на њој се више не ради, а када цео пут буде пређен, уметников посао је обављен (ОС II: 626).

Јасно је да би оно што каже за слику Бодлер применио и на песму, па и на било које уметничко дело. Пример Деларошових и Вернеових слика још једном показује да уметник не сме да се оглуши о стари захтев, познат још из Платоновог *Федра* и Аристотелове *Поетике*, да му дело буде „органична целина“, која ће бити више од простог збира својих делова.⁶ Међутим, пре овог упечатљивог примера, Бодлер понавља своју тврдњу из претходног одељка да уметничка уобразиља ствара нов свет и онда каже нешто што бар у први мах није лако разумети.

Шта тачно значи рећи да се „једна складно грађена слика састоји од низа суперпонираних слика, где сваки нов слој даје сну више стварности и уздиже га за степен ближе савршенству“? Рад на некој амбициозној слици или песми често подразумева промене које, по природи ствари, више нису видљиве на готовом платну или у коначном тексту – утолико, наравно, није тачно рећи да се „складно грађена слика састоји од низа суперпонираних слика“ или да завршну верзију неке успеле песме чине све њене претходне, мање добре верзије. То би у најбољем случају могао бити врло неспретан начин да се каже да уметничко дело понекад сазрева полако, слично неком природном процесу који на крају достиже свој предодређени циљ.

Бодлер је последњи писац код кога се могу наћи овакве стилске омашке и зато је готово сигурно да је он имао на уму и нешто друго. Мени изгледа више него вероватно да на почетку целог паписа, поред појединачне слике или песме, он мисли и на дело попут *збирке песама*, и то збирке песама попут *Цвећа зла* чије се друго издање управо од почетка 1859. године уобличавало и као замисао и као остварење. Први месеци те године подарили су му „Чезњу за ништавилком“; „Путовање“, филозофску поему блиставе оригиналности; друкчијег, мање романтичарског „Албатроса“; и „Косу“, с њеном сложеном метафоричношћу и моћним ритмичким замахом. У доба писања „Салона“ он ради на „Париским привиђењима“ („Седам стараца“ и „Мале старице“), свестан да овим и будућим париским

⁶ Ти делови, каже Платон у *Федру* говорећи о трагедији, морају „бити склопљени да буду прикладни један другоме и целини“ (*Phaedr.* 264d).

песмама „прекорачује границе [традиционално] задате Поезији“,⁷ и пише Надару, шаљући му „Путовање“ и „Албатроса“, да се нада да ће те и друге нове песме „подмладити *mon livre flétri*“.⁸

Шта је природније него да Бодлер, знајући да никада пре тога није стварао с таквом лакоћом ни писао тако добре, међусобно разнородне и дубоко оригиналне песме,⁹ замисли обновљено *Цвеће зла* као складно остварење саздано од више по настанку ранијих и каснијих „слојева“. Слојеви су очигледно групе песама настале у исто време, „где сваки нов слој даје сну више стварности и уздиже га за степен ближе савршенству“. Знамо да је Бодлер од младости маштао да све што песнички има да исказе обухвати једном књигом. Та књига је први пут стварно почела да се оцртава када је априла 1851. објављено једанаест његових сонета, уз обавештење да су узети из збирке *Лимб* која ће се ускоро појавити и „описати историју духовних немира модерне омладине“. У *Лимб* би сигурно ушло и дванаест песама посланих крајем те или почетком следеће године Теофили Готјеу, и ту имамо језгро почетног слоја од којег је почео да се уобличава Бодлеров „јединствени оквир“.

Када је *Лимб* као пројекат напуштен и замењен новим – будућим *Цвећем зла* – песме које су га сачињавале нису одбачене,¹⁰ већ су укључене као први слој у нову целину. У тој целини њихове заједничке одлике, пре свега посебан распон осећања али и њима својствени стил и реторика, супротстављају их песмама писаним следећих година и објављеним 1857. у првом издању *Цвећа зла*: „Балкону“ и „Позиву на путовање“, „Светионицима“, „*Moesta et errabunda*“, „Флакону“ и сонетима писаним гђи Сабатје, другом, трећем и четвртм „Сплину“, „Непријатељу“ и „Уништењу“,¹¹ да поменем најважније међу њима. Сада видимо зашто је Бодлеру било потребно да каже „суперпониране слике“, колико год придев у контексту размишљања *о једној слици*

7 Израз из писма Жану Морелу, крајем маја 1859 (С I: 583).

8 Писмо од 16. маја 1859. (С I: 576). Бодлерова реченица садржи непреводљиву игру речи: „flétri“ значи и „спарушен, увео“ и „жигосан, осуђен“.

9 Значај 1859. године у Бодлеровом стваралаштву нико није тако добро осветлио као Ричард Бартон. В. Burton 1988.

10 Са једним изузетком: песма „Уцена“ није ушла ни у прво ни у друго издање *Цвећа зла*.

11 У свом драгоценом сведочанству о песмама које је Бодлер рецитовао пријатељима у младости да би их објавио тек много година касније, најчешће с битним изменама, Ернест Прарон помиње и ову песму, али закључује да се не би усудио да каже да је се заиста сећа из тог времена (Pichois 1967: 26). Стилска и реторичка блискост „Уништења“ песмама попут „Непријатеља“ и „Сплина IV“, које су неоспорне настале средином педесетих година XIX века, изгледа ми довољна да и овај сонет датирамо негде око 1855. године.

(или песми) рђаво стајао уз именицу. Хронолошки слојеви сачињени од група песама које се овако разликују а који у књизи не следе један за другим заиста су „суперпонирани“: ефекат њиховог комбиновања, и у смисаоној и у естетичкој равни, постаје нам јасан тек кроз сучељавање тематски блиских песама из једног и другог слоја, рецимо првог „Сплина“, „Радосног мртваца“ и „Напуклог звона“ са другим, трећим и четвртим „Сплином“.

Бодлер можда није размишљао на овај начин када је (претпостављамо) разговарао са Барбеом о дубљем јединству своје књиге које је овај назвао њеном „тајном архитектуром“. Али у пролеће 1859. он је свакако знао да ће нове песме, и оне које је протеклих месеци написао и оне које је планирао да напише, својом дубином и оригиналношћу потпуно преобразити постојеће *Цвеће зла*, као што је *Цвеће зла* преобразило започет па с разлогом напуштен *Лимб*. То виђење своје књиге, убрзо бриљантно потврђено њеним другим издањем, он је дискретно, али данас за пажљивог читаоца довољно јасно изнео у „Салону 1859“. Како, уосталом, разумети што се, после једног кратког прелазног пасуса, Бодлерово размишљање наставља на следећи начин:

Не плашим се замерке да је апсурдно претпоставити како је исто образовање применљиво на мноштво различитих појединаца. Јер очигледно је да реторика и прозодија нису самовољно измишљене и тиранске, већ да су скуп правила која захтева сама организација духовног бића. И никада се није десило да прозодија и реторика спрече оригиналност да се јасно исказе. Неупоредиво би било тачније рећи супротно: да су оне помогле процвату оригиналности (ОС II: 626–627).

Откуда, у тексту који се бави сликарством и уметношћу уопште (па само утолико и поезијом), ове реченице о песничкој оригиналности и условима њеног процвата? Под претпоставком да је Бодлер мислио на своју збирку, њихово присуство постаје лако објашњиво. Нове песме, довршене или започете у пролеће 1859. године, нарочито „Путовање“, „Коса“, „Седам стараца“ и „Мале старице“, изразито су оригиналне, и та је оригиналност најтешње повезана са „прозодијом и реториком“, са новинама у равни метра, стила и односа према читаоцу. У сопственој пракси, не желећи наравно да је изричито помене, Бодлер је тако нашао потврду за општи став изнесен на почетку „Салона 1859“: „Што уметник поседује више уобразиље, то је потребније да поседује занат да би могао да је прати у њеним пустоловинама и савлађује тешкоће које она жудно тражи“ (ОС II: 612).

Детаљнија анализа показала би да је Бодлер управо овако гледао на своју збирку док је припремао њено друго издање, које је објављено у фебруару 1861. године. У том издању је постојање трију слојева наглашено зналачким распоредом песама, који на кључним местима не само јасно открива њихово присуство него, како на смисаоном тако и на естетичком плану, постиже ефекте који би се тешко могли постићи на неки други начин. Ако се вратимо већ датом примеру, видећемо да је једноставно сучељавање ранијих и каснијих песама сплина у првом издању *Цвећа зла* замењено нечим сложенијим и амбициознијим.

У завршном делу циклуса „Сплин и идеал“, низ од девет песама најтешње повезаних са сплином као доминантном емоцијом сада је распоређен на следећи начин (у загради је назначено којем слоју песма припада): „Радосни мртвац“ (*Лимб*), „Буре мржње“ (*Лимб*), „Напукло звоно“ (*Лимб*), „Сплин I“ (*Лимб*), „Сплин II“ (*ЦЗ 1*), „Сплин III“ (*ЦЗ 1*), „Сплин IV“ (*ЦЗ 1*), „Опседнутост“ (*ЦЗ 2*), „Чезња за ништавилком“ (*ЦЗ 2*). Читајући ове песме, видимо како исти основни доживљај постаје самосвојнији и истанчанији, ослобађајући се у изразу књижевних утицаја,¹² и у три зрела „Сплина“ као да нас директно преноси у свет Чаме из пролога „Читаоцу“ („То је Чаме! – са сузом невољном јој у зени, / Она наргиле пуши и сања губилиште. / Ти је знаш, читаоче, то нежно чудовиште...“), с њеном деструктивношћу која изнутра уништава онога ко је осећа; док две последње песме, нарочито „Чезња за ништавилком“, својим мајсторски нађеним трагичним акцентима дају и песмама које им претходе обухватнији и дубљи смисао. Тако се, на позадини општих тематских сличности, издваја оно што је заједничко песмама сплина сваког слоја, а крајњи ефекат је нека врста контрапункта, у којој као да сви видови бодлеровског сплина звуче заједно.

Случајеви ове врсте нису усамљени, од тога како пролог „Читаоцу“ добија друкчији смисао у светлу „Путовања“, завршне песме другог издања *Цвећа зла*, до тога шта се у новом циклусу „Париске слике“ догађа са раним песмама „Сутон“ и „Освит“. У целини којој основни тон дају нове песме „Лабуд“, „Седам старца“ и „Мале старице“, „Једној пролазници“ и „Слепци“, „Сутон“ и „Освит“ постају део бодлеровског Париза: оне тако буде мноштво асоцијација и осећања непознатих традиционалном париском *flâneur*-у, чијем свету је раније изгледало да потпуно припадају.

Детаљна анализа, за коју овде нема простора, показала би како се у другом издању *Цвећа зла* три засебна слоја која оваплоћују три фазе песниковог стваралаштва преплићу на различите начине, ства-

12 Ти утицаји су нарочито видни у „Радосном мртвацу“ и „Бурету мржње“.

рајући утисак да пред нама није једна танка књига стихова него читав свет. Писмо у којем помиње „јединствени оквир“ своје књиге, Бодлер је написао Вињију пошто га је посетио и разговарао с њим о *Цвећу зла*. Да ли је претерано претпоставити да му је том приликом могао рећи:

Добра књига, верна сну из којег је рођена и њему равна, настаје као један посебан свет. Као што је све створено, како га ми видимо, резултат више стварања од којих ранија увек бивају употпуњена каснијим; тако се једна складно грађена књига састоји од низа суперпонираних целина, где сваки нов слој даје сну више стварности и уздиже га за степен ближе савршенству.

Литература

- Којен, Леон. „Бодлер данас“. Шарл Бодлер, *Цвеће зла*. Изабрао и превео Леон Којен, друго издање. Београд: Чигоја штампа, 2024.
- Adam, Antoine. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam. Paris: Garnier, 1959.
- Barbey d'Aureville, Jules. „*Les Fleurs du mal*, par M. Charles Baudelaire“. *Baudelaire: Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855–1905)*. Éd. André Guyaux. Paris: PUPS, 2007. 191–198.
- Baudelaire. *Correspondance, I–II*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973. У тексту цитирано као С I односно С II.
- Baudelaire. *Œuvres complètes, I–II*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, 1976. У тексту цитирано као ОС I односно ОС II.
- Burton, Richard D. E. *Baudelaire in 1859. A Study in Poetic Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Crépet, Jacques et Georges Blin. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin. Paris: Corti, 1942.
- Lawler, James R. *Poetry and Moral Dialectic. Baudelaire's 'Secret Architecture'*. London: Associated University Presses, 1997.
- Leakey, F. W. *Baudelaire. Collected Essays 1953–1988*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Pichois, Claude. *Baudelaire. Études et témoignages*. Neuchâtel: La Baconnière, 1967.
- Riff, Marcel A. „Sur l'architecture des *Fleurs du Mal*“. *Revue d'Histoire littéraire de la France* 37 (1930): 51–69, 393–402.
- Riff, Marcel A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, 1957.
- Vaillant, Alain. *Baudelaire, poète comique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.

Leon Kojen

ON THE “CADRE SINGULIER” OF *LES FLEURS DU MAL*

Baudelaire wrote to Alfred de Vigny after sending him a copy of the second edition of *Les Fleurs du Mal*: “Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu’on reconaisse qu’il n’est pas un pur album et qu’il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j’avais choisi.” The significance of these statements has long been recognized, but their connection to Baudelaire’s critical and aesthetic ideas has been little explored. I argue that in talking of “le cadre singulier” of his book Baudelaire is implicitly relying on a well-known passage in his “Salon de 1859” concerned with what constitutes a good painting and thereby also a good work of art: once this is recognized, the statement about the “cadre singulier” of *Les Fleurs du Mal* is seen to have a quite precise meaning.

Keywords: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, “cadre singulier” of *Les Fleurs du Mal*, secret architecture of *Les Fleurs du Mal*

Тихомир Д. Брајовић

АНАХОРЕТ НА АГОРИ: ЊЕГОШЕВ ПУСТИЊАК ЦЕТИЊСКИ И РОМАНТИЧАРСКИ ПОГЛЕД НА СВЕТ

„Његошево дело романтизму приближава
наглашена филозофска и мисаона потка...“

Поповић 1999: 181

Апстракт: Полазећи од чињенице да се персона пустињака појављује у наслову прве песничке књиге Петра II Петровића Његоша, али не и у песмама из ње, у раду који следи ову противречност тумачимо у светлу романтичарског наслеђа и његовог имагинаријума. При томе се ослањамо на европски литерарни и уметнички (Ж. Ж. Русо, Ј. Ајхендорф, В. Вордсворт, Ф. Ниче, К. Д. Фридрих), односно теоријски контекст (П. Слотердијк, Р. Зафрански, М. Прац, М. Јањион и др.), једнако као и на домаће познаваоце песничког живота и дела (Л. Томановић, И. Секулић, Н. Велимировић, М. Ђилас, М. Поповић). У средишту тумачења налази се интровертно-екстравертна фигура *анахорета на агори* као оличење алтернативе која је својим амбивалентно-парадоксалним односом према друштву у романтичарском имагинаријуму комплементарна фигурама *револуционара* и *разбојника*. У завршном делу рада рефлекси поменуте фигуре препознају се у модерном и савременом српском песништву (М. Настасијевић, С. Раичковић, В. Попа, Б. Петровић).

Кључне речи: Петар II Петровић Његош, романтизам, пустињаштво, парадокс, амбивалентност, фигура, имагинаријум

Непосредан повод за настанак овог текста представља сећање на један давни разговор што га је аутор водио са оном, чијој је успомени с пријатељском љубављу и колегијалним пијететом посвећен и овај скуп. Беше то доба студентског разговарања у којем читалачка знатижеља иде испред схоластичких узуса и обзира, доба у којему, примерице, запитаност о енигми наслова прве песничке збирке Петра II Петровића Његоша, *Пустињаk цетињски* (1834), може да значи више од разумевања или тумачења појединачних песама у њој.

Вођена недоумицом о томе ко би или шта би могао бити тај који се у наслову дебитантске збирке именује као „пустињак“, а који се заправо нигде изреком не појављује у самим текстовима песама, готово одреда посвећених знаменитим личностима руске политике и историје, од којих је неке црногорски владар и песник срео годину дана раније, током посете Русији (в. Томановић 1896: 39–45), уз тек пар другачије интонираних наслова („Нево, р’јeko, огледало људства“, „Ода султану турскоме“), иницијална запитаност у ближем разумевању мора постати још изразитија захваљујући увиђању да је магистрална перспектива из које се пева у књизи доминантно јавна и/или комунитарна, дакле обратна од оне коју подразумева пустињачка позиција и њој примерен етос, означен повлачењем из заједнице те окренутошћу искушеништву и духовном подвижништву мимо социјалних (оба)веза и обзира.

То важи чак и за уводну песму, „Црногорац к свемогућем богу“, чији се рефлексивно и религиозно настројени лирски субјекат не декларише у својој инокосности, него у општељудски и/или племенски интонираној генеричности („Ја се земље цар називам, / ја се гордим и поносим / јер врх свега земног владам / [...] Ја ли смртни да се равним / спрема творца бесмртнога?“, итд., Његош 1967а: 64–65, *passim*). Исто би могло да се каже и за дужу песму „Заробљен Црногорац од виле“, која евоцира дух и десетерачки манир народне епике, надрастајући тиме појединачност и непоновљивост и залазећи у поље колективног памћења и њему примерених схватања.

Чак је и *Глас каменштака* – рано остварење, настало истих година кад и *Пустињак*, али необјављено за Његошевог живота и познато тек у преводу на италијански језик – иако у наслову има граматички персонализовану фигуру у основи истоветно интонирано, будући да је, према ауторовим уводним речима, дело „пјесника који радо пјева о ономе што се односи на његов народ“ (Његош 1967г: 225). У песничкој изведби то је обликовано као „пјесма о јуначким дјелима Црне Горе“ (Његош 1967г: 225, 227), доцније прерађена у такође постхумно публикован спев *Свободијада*. „Каменштак“ из наслова дела, у значењу: човек с камена/камењара, није, дакле, израз лично интонираног аутотитулисања, односно сопственог положаја, већ је реч о метонимијски заснованој фигурацији скупног егзистирања, симболички одређеној утицајем поднебља на заједничко искуство и пословично схваћен епско-патријархални хабитус.

Насупрот томе, пустињак из наслова дебитантске збирке доцнијег творца прослављеног *Горског вијенца* као да евоцира управо персонално издвојен и ексклузиван положај, мимо социјалних конвенција и јавних обичаја. У извесном смислу егзибиционисти-

чко, зато што је насловно истакнуто и тиме учињено непревидивим, ово транспарентно самоуписивање подразумеваног скрипторског/ песничког субјекта у текстуално прочеље, којему, међутим, не следе одговарајуће вербалне манифестације у самим песмама, заправо се појављује као експресивни вишак и симптом своје врсте, као амбивалентан – будући у исти мах инвазиван и децентан – израз фамозног романтичарског афинитета према самоизражавању (*Selbstaussprache*), и тамо где то не изгледа поетички оправдано, јер све говори у прилог присуства надперсоналне инстанце и друштва као окриља личних прегнућа и појављивања.

„Појединац који се образује у индивидуу јесте и остаје центар смисла, иако му“, то је можда икључна амбиваленција романтизма, „стално треба заједница“ (Zafranski 2011: 17). Чак и онда кад га притиска и не доноси испуњеност, но несмиривост. Исте оне године у којој ће публиковати *Пустињака цетињског* његов аутор у писму пријатељу поручује: „Сјутра увече дођи овамо да се учиниш сасвим *жителъ пустиње цетињске* [подв. Т. Б.]“, додајући уз то, у личном тону: „Ти знаш какво је моје срце – доста сам ратова, блажени иже в рај внидоша и раја не увидјеша“ (Његош 1967в: 45). Све је ту, рекло би се: и доживљај црногорског престоног обитавалишта као пустиње, и непрестано животно „ратовање“ које као последицу нема смирење, већ трајно неспокојство. Петар Други црногорски своје симболично пустињаштво и песнички и епистоларно, дакле, лоцира ни мање ни више него у седиште свог владарског столовања, обелодањујући тако вербалном гестуалношћу парадоксално поимање сопственог положаја у којему се готово нераздвојиво сплићу његова артистичка, политичка и духовна персоналност, и који стаје у парадоксалну фигуру владара пустињака у престоној „пустињи цетињској“.

И мада се на први поглед може учинити да је реч о ексклузивној констелацији коју није лако наћи другде осим у оквирима ове нарочите животне приче, реч је о ипак надличном феномену. Пустињак који је (само)именован у наслову Његошеве прве песничке књиге заправо је једна од алтернативних и не тако ретких фигура европског романтизма. На парадигматичан начин она је изведена пред лице читалаштва још у *Сањаријама усамљеног шетача* Жан-Жака Русоа (1782), тог великог претече романтичарског револта према друштву и његовој конституционално непоправљивој opakости. „Најзад сам, ето, сам на земљи. Немам више ни брата, ни ближњега, ни пријатеља – никога, осим себе“ (Ruso 1984: 7), вели аутор *Друштвеног уговора* и славних *Исповести* на почетку овог завештајног рукописа, додајући, не без јеткости спрам непријатељски настројене заједнице: „Како сам при здравој памети и могао да претпоставим да ће доћи дан када

ће ме [...] сматрати чудовиштем, тровачем, убицом, да ћу постати предметом ужасавања људске расе“ (Ruso 1984: 7–8), да би потом радикализовао своје становиште више него симптоматичном тврдњом „Убоги несрећни смртник сад је спокојан на дну понора, равнодушан као бог што је. Све што је изван мене напакон ми је туђе“ (Ruso 1984: 10), а нешто доцније и устврдио да после свега ужива „ниучему спољњем, ниучему другом сем у самом себи и сопственом постојању“ (Ruso 1984: 54).

„Бити сам/засебан [Einzeln] значи да човек, додуше, припада негде“, вели Ридигер Зафрански у монографији о „филозофском изазову“ који представља (ауто)императив појединачног бивствовања, „али је такође и кадар да може стајати сам за себе, да не тражи идентитет само у групи или да проблеме сваљује само на друштво“ (Safranski 2021: 8). Русоовска парадигма, обележена својеврсним изгоном опортунизму несклоног критичара социјалне хипокризије, донела је интелектуалном искуству романтичарске епохе спознају да је такво шта заправо неизбежно, будући да модерно друштво у настајању, упркос декларативног охрабривања, заправо осујећује и проscribeбује посебност, гурајући је на своју периферију, или чак иза ње.

„Године као облаци лете, / Остављају ме, усамљено дете, / Заборавио си на мене, свете [Die Jahre wie die Wolken gehn / Und lassen mich hier einsam stehn, / Die Welt hat mich vergessen]“ – тако поткрај тридесетих година XIX века – баш у време, дакле, у које се појављује и силуета Његошевог анахорета – у песми карактеристичног наслова „Пустињак“ („Der Einsiedler“) пева Јозеф фон Ајхендорф (в. Eichendorff 1841: 395), један од најзначајнијих немачких романтичара, тематизујући неотклоњиви раскол између друштва и самосвесног појединца. Попут Русоа, али и већине других романтичарских бардова, Ајхендорф избавитељско уточиште распознаје у природи, с тим што је код њега она обоготворена („Ein Schiffer nur noch, wandermüd, / Singt übers Meer sein Abendlied / Zu Gottes Lob im Hafen“), јер „[Т]о је бог кога не треба измишљати, он се може поново наћи, ако човек остане веран сновима свог детињства“ (Zafranski 2011: 156). Отуда је пустињаштво које призива Ајхендорф у ствари прижељкивање већег и благонаклонијег окриља од онога које може дати заједница, опхрвана властитим контрадикцијама и непријатељска усамљеном појединцу. Али бекство у природу уједно значи и (само)изопштење из социјално испуњеног света.¹

¹ Мало пре Ајхендорфа сличан мотив појављује се и на чувеном платну „Монах на морској обали“ („Der Mönch am Meer“, 1810) најпознатијег представника немачког сликарског романтизма Каспара Давида Фридриха (Caspar David Friedrich). Једва приметан у неизмерности воде и неба, пустињачки осамљен свештеник на овој сли-

Као и у много чему другом, романтизам је и у имплементацији ове заиста нарочите диспозиције неретко бивао амбивалентан, па и противречан, будући да ју је у артистичкој пракси истодобно и афирмисао и дезавуисао. Једно од типских (не)појављивања фигуре пустињака проналазимо у позном остварењу Вилијама Вордсворта под насловом *The Excursion*. Реч је заправо о средишњем и једином реализованом делу никад довршеног романтичарског епоса, који је требало да носи назив *The Recluse*, што значи: *Пустињак/Осамљеник*. Баш као и код Његоша, анахоретство, међутим, овде фигурира тек као насловна силуета и/или поетска сабласт. У предговору за издање *The Excursion* из 1814. творац семиналних *Лирских балада*, *Песама имагинације* и низа других утицајних песничких збирки бележи:

Пре неколико година аутор се повукао у родне планине у нади да ће бити кадар да склопи књижевно дело које би могло заживети, и било је разложно да направи [...] филозофску песму која доноси поимање Човека, Природе и Друштва, а која ће носити наслов *Пустињак*, будући да за главни предмет има сензације и схватања песника што живи повучено [...] Ништа више не треба додати, осим да ће се први и трећи део *Пустињака* претежно састојати од ауторових медитација о сопственој личности (Wordsworth 2006: 894–895 passim).

Уместо најављеног и екстензивно замишљеног троделног спева о круцијалним питањима људске егзистенције, песнички појмљеним у осами („On Man, on Nature, and on Human Life, / *Musing in solitude...*“), срочен је и публикован тек поменути *Излет*, онај део замишљеног спева у којему Вордсвортов песнички еремита, у респектабилном вербалном опсегу од неколико хиљада стихова, напушта своје скровито боравиште и запуђује се бар привремено међу људе, упознајући поново њихове послове и проблеме, а једним делом и сам узимајући учешћа у њима.²

ци постао је предмет бројних тумачења, а Хајнрих Клајст посветио му је цео есеј који пажњу привлачи херменеутичком полиперспективношћу. Стављајући тежиште на проблем (само)изоштеног субјекта и рефлексije спољашњег света, новија литература истиче пак да се модерност Фридриховог стила огледа у симптоматичној чињеници да слика, „пре него да нас увлачи у себе, заправо нас дистанцира од мора, стварности и пуноће живота и искуства“ (Koenig 2009: 247).

2 Новија тумачења сугеришу да је и такво, еремитски интонирано Вордсвортово позно разумевање сопственог књижевног рада можда ипак подразумевало социјалну диспозицију, будући да је у предговору за *Песме* из 1815. поезију публиковану после *The Excursion* разумео као „допуну“ филозофског *Пустињака*, што је могуће схватити као својеврсно „обличје средњовековне цркве“ (в. Фау 2018: 136), које његова различита остварења ставља у аналоган поредак колективно утилитарног самовања по

Овај вишак социјално тематизованих садржаја и с њима повезаних рефлексија, односно мањак солипсистички детерминисаних садржаја и њима индукованих поетских медитација није, верујемо, случајан. Он је заправо закономеран у контексту романтичарског светоназора, који је скупа с ескапизмом и космичким песимизмом у исти мах фаворизовао и политички активизам, вероватно најпрегнантније исказан у Шелијевој *Одбрани поезије*, у којој „[н]ајпоузданији гласник, друг и пратилац буђења велике нације која ће извршити благотворну промену у мишљењу или институцијама, јесте поезија“ (Шели 1956: 139). Па ако је пустињачки етос израз ескапистичког импулса, чини се да његова неопстојност и неодрживост пред навалом виталистичких порива и социјално партиципативних гестова, који су у крајњој линији били плод модерног револуционарног духа, није ништа друго до комплементарно лице оне особене „дијалектике изолације и веза“ која одликује романтизам у целини (види Јанјион 1976: 205–206).

Еремита који постоји тек у наслову Његошеве дебитантске збирке израз је управо те дијалектике. Изражајно децентна и одсутна из стихова и песама, ова самоизоштавајућа фигура симболички је ипак надређена, будући да њен граматички прикривен субјективизам егзибиционистички неотклоњиво и непредвидиво претходи певању о великодостојницима, њиховим јавним делима и повесној слави. Тако се *Пустињак цетињски* успоставља као парадокс-књига своје врсте, песничко остварење што почива на контрапункту насловне фигуре и онога што следи. Отуда и тамо где би на први поглед могло бити друкчије, као у песми без наслова, која отпочиње медитативно обећавајућим, ауторефлексивним стиховима „Одјекуј ми гласе, свиро, / душевна ми сад пој, лиро!“, лирско Ја такорећи у исти час, наиме, развејава солипсистичка очекивања, поручујући: „Попушт' синцир, ума рапство, / душом грлит славе царство! / [...] ти бјеж', варвар, с св'јета брже, / Славјан мача на те трже“ (Његош 1967а: 73), обзнањујући тиме своју неотклоњиво општежитељску вокацију и посвећеност заједнички артикулисаним стремљењима.

Не би зато било нетачно закључити да је оваква констелација у опреци с уобичајеним, традиционалним схватањем анахоретства, зато што се, „[о]писани као 'пчеле без краља', пустињаци налазе без непосредног и подржаног клерикалног, просјачког или монашког надзора“ (Aesterling 2021: 3). Могуће је отићи и корак даље, па казати да се још од средњег века „осамљеност анахоретства [појављује – Т. Б.]

угледу на практично дистинговану медијевалну праксу, у оквиру које су пустињаци или отшелници имали симболички значај за религиозно искуство заједнице, а то значи и за њену укупну духовну равнотежу.

као социјална смрт [...] Осамљеност је заокрет попут мартирства; застрашујућа и органски болна, она навикама и мислима пустињака доноси животни ритам који је неусагласив са спољашњим светом“ (Hughes-Edwards 2012: 42). Чак – рекло би се – ни у оном смислу који иначе подразумева институција монаштва, будући да, како у западном тако и у источном, православном хришћанству, „[м]онаштво је већ по томе корисно [...] што оно учи да пре свега *ослушкујемо себе*, да се бринемо *о свом загробном спасењу*, а 'све остало ће доћи само'“ (Леонтјев 1997: 106), без непосредно делатне релације према колективу и његовим пословима, само с оном симболичком функцијом која му припада од самог почетка.

На парадоксалност Његошевог песничког пустињаштва додатно светло баца податак да је црногорски владар у време публикавања своје прве књиге стихова већ готово годину дана био завладичен (в. Томановић 1896: 42), да је, дакле, био први и најважнији црквени поглавар, са свим што иде уз то у протоколарном и социјално интерактивном значењу речи. Да би се разумела ова необична позиција аутора *Луче микроkozма*, ваља, међутим, имати у виду и то да је у време романтизма „религија, на различите начине повезана с поезијом, ретко то била институционално, већ пре као оно што конституише или призива неки идеални ентитет“, будући да су „период романтизма обележиле сумња у институције [...] и њихова имагинативна рекреација у књижевности“ (Shaffer 2008: 148–149 *passim*).

Је ли онда то, у смислу унутарње, интимно, а не спољашње схваћене религиозности, оно што распознајемо и код Његоша, у смислу његовог интимно и песнички особеног односа према сопственом црквено-религиозном положају? „Владика Раде је себе називао 'пустињаком' кад му је било двадесет година; он је био пустињски дух“, у посвећенички писаном веле-есеју *Његошу књига дубоке оданости* примећује Исидора Секулић, један од ретких биографа који је запазио песникову анахоретску аутофигурацију, додајући потом и то да „Пустињски дух је стваралачки дух“, а „[ј]едина аскеза тога чудног монаха је аскетска преданост законима васионе и законима мисли“ (Секулић 1951: 14). Интериоризована аскеза као лични избор, то би можда могла да буде формула коју предлаже ауторка *Сапутника и Писама из Норвешке*.

„Његошева религија је плод његове философије и његове поезије“ (Велимировић 1994: 24), са своје стране казује Николај Велимировић, који, међутим, верује и да „Његош је био наравно од [...] ретких, у истини усамљених природа, у којима се свет вечно вара, мислећи да оне узимају учешћа у његовим пословима [...] док су оне, међутим,

и ако присутне, вазда одсутне, вазда окупиране својом визијом [...] живе у правој душевној усамљености“ (Велимировић 1994: 183), с тим што „[њ]егова усамљеност, дакле, била је само усамљеност к овоме свету, његова друштвеност пак односила се на свет трансцендентни“ (Велимировић 1994:184). Опет, значи, парадокс као двогубо лице ове еремитске вокације која и јесте и није то што показује свету, и у интимном и у социјалном значењу речи. Тиме је, можда, оцртан културно схваћен хоризонт Његошевог парадоксалног пустињаства као сублимације изворно религиозног импулса и његових дискурзивно симболичних рефлекса што себе потврђују у оповргавању.

И заиста, чини се, овде јесте реч о интелектуалној диспозицији која не може бити изражена другачије до самооповргавањем као афирмацијом сопственог парадоксалног, интериоризујуће-екстериоризујућег бивства. „Његош је заиста био и идеолог новог стања“, резолутно тврди, будући комунистички отпадник Милован Ђилас у полемички писаној *Легенди о Његошу*, насталој у некој врсти идеолошки профилисаног одговора на помало романтизовану визију Исидоре Секулић, а можда имплицитно и на религиозно разумевање Велимировићево, додајући с нервом социјално и класно оријентисаног политичког аналитичара: „Два су питања у којима је Његош непомирљив у својој поезији: борба с Турцима и борба против племенске издвојености и самосталности [...] А у тим истим питањима он је непомирљив и као човјек и као владалац“ (Ђилас 1952: 205).

Има, међутим, и радикалнијих тумача, у смислу скретања пажње на практично делатну вокацију аутора *Лажног цара Шћепана Малог*. „Држава и народна борба за слободу били су Његошу изнад свега. Њима је каткад подређивао и своја уверења“ (Поповић 1996: 9), бележи Миодраг Поповић у неконвенционално сачињеној студији *Боник цетињски*, у извесном смислу мењајући тежиште у односу на друге биографе. При томе аутор *Видовдана и часног крста* износи низ момената и детаља који се најчешће заобилазе, па истиче Његошеву практично управљачку делатност, од унутрашњих контроверза до спољних невоља, уз неминован закључак, по којему

[о]волике тешкоће у реализовању идеалне државе говоре да се Његош и као владар сударио са стварношћу. Његово неслагање с њом било је, додуше, политичке природе. Али, постепено, оно ће прерасти у сукоб идеала и јаве, духа који стреми висинама и конкретне материјалне стварности (Поповић 1996: 10–11).

И ето како се испод животно прагматичне образине на крају ипак поново назире унутарњи аскета и еремита по вокацији, онај који у свему препознаје сопствену склоност према натчулном и метафи-

зички повлашћеном. Можда најизразитији пример оваквог хабитуса представља један други владика, песников претходник, Данило из *Горског вијенца*. Његов чувени монолог с почетка спева у светлу овог разматрања можда сада може да се чита као прилог фигуративној артикулацији пустињаштва:

А ја што ћу, али са киме ћу?
мало рука, малена и снага,
једна сламка међу вихорове,
сирак тужни без нигђе никога!
Моје племе сном мртвијем спава,
суза моја нема родитеља,
нада мном је небо затворено,
не прима ми плача ни молитве;
у ад ми се свијет претворио,
а сви људи паклени духови.

(Његош 1967б: 14)

Бити *сирак* значи бити: сироче, сиротиња, просјак. Будући да у обраћању владике Данила он сам постаје симболични „сирак“ који је без разумевања јер га нема ко чути, ни на земљи („Моје племе сном мртвијем спава“, „...а сви људи паклени духови“) ни изнад ње („Нада мном је небо затворено, / не прима ми плача ни молитве“), реч је о изопштености и осиротелости која може да буде схваћена као потпуно, уједно социјално и духовно анахоретство из невоље, (само)издвојеност и изолованост које немају алтернативу.

„Ти говориш да ја све нешто тражим, а шта бих ја то тражио и са киме ћу га тражити?“, пише владика Раде Осман-паши Скопљаку с јесени 1847, исте оне године које је публикован *Горски вијенац*, позивајући се при томе на историјску коб народа после турске најезде, и додајући у гесту којим евоцира сећање на знамените саплеменике што су променили веру, а који се тешко може разумети другачије до као параболчан: „Ја сам инокосан, ја сам сирак“ (Његош 1967в: 151). Реч је, наиме, о *параболичној напоредности* која, захваљујући управо позицији симболичног *сирака* као еремитског (само)изопштеника и у епској визији и у политичком животу, „у идеји титуларног јединства световног владара и челног свештеника приближава фикционално-историјског јунака и песника“ (Брајовић 2007: 287).

Владика Данило и владика Раде, људи вере и уједно владоци, сусрећу се у том нарочитом, противречном доживљају сопствене егзистенције који у исти мах обележавају издвојеност и повезаност, идиоритмичност и општежитељство, посвећеничка (само)изолованост и учествовање у јавним пословима овога света. Зато је, чини се,

одиста могуће казати да су и један и други заправо *анахорети на аго-ри*, у оном смислу у којем је градски трг, знано је то још од хеленског доба, био „састајалиште чланова заједнице [...] ‘место окупљања’ [...] место за чаврљање“ (Mamford 2001: 158), односно „велико средиште живота заједнице“ (Thompson and Wycherlei 1972: 19).

Постати *пустињац на тргу* – то у окриљу романтичарски амби-валентног и по много чему парадоксалног гледања на ствари значи имати неотклоњив афинитет према *Einzeln sein*, и то нигде друго него у епицентру колективног сустицања, то значи нешто или све „напустити због живота и мишљења“, да би се тек тада, међутим, приметило „како је тешко разликовати то да ли човек самога себе или друштво уједно мисли и осећа“ (Safranski 2021: 7), будући да сваки ескапизам, па био космички или духовно интониран, са собом неизбежно носи и егзистенцијални став према антрополошким проблемима времена и поднебља. Овако схваћено пустињаштво несумњиво је – за разлику од средњовековног монашког еремитства или русоовског бега у природу као дословно демонстриране нетрпељивости према бивствовању у окриљу (пред)модерног друштва – *имплицирано, интровертно анахоретство* које се практикује интелектуално и духовно у самом срцу друштва, такорећи.

У случају аутора *Луче микрокозма*, то имагинарно пустињаштво има, наравно, и сопствени културно-цивилизацијски оквир. „Ја сам за границом просвештенога свијета. На мом узаном поднебљу [...] је мој мали крај тамо дивљине обезображен“, пише он аустријском песнику Лудвигу Августу Франклу ни месец дана пре смрти, сугеришући своје душевно странствовање сред неповољних локалних прилика и околности, одмах потом демонстрирајући једнаку дистанцираност од помпе и гламура континенталних престоница: „Трудољубије и искуство мрава и пчеле, и уредно летење ждраљевах ја радије гледам но све параде европејских столица“ (Његош 1967в: 210–211 *passim*). Очеvidно романтичарски профилисано, ово повлашћивање природног живота и његовог подразумевано лепог устројства долази од Његошевог песничког хабитуса као парадоксалног али у извесном смислу неумитног укрштаја његовог духовничког и политичког бића.

„Ах, дивна поезија, искра тајинствена! Ја никада нијесам могао разабрати али је она искра бесмртнога огња, али је бурна клапња, чедо уског поднебија нашег“, пише он у поменутом писму Франклу, у којем, и дословно легитимишући сопствено, фигуративно пустињаштво, такође поручује: „Поета је клик смртнога с бурнога нашег бријега, поета је глас вапијућега у пустињи“ (Његош 1967в:). Можда књижевно и филозофски најзначајније у његовој кореспонденцији,

последње Његошево писмо тако постаје поетско завештање, завршни израз једног особено романтичарског поимања егзистенције као метафизички схваћеног, „поља метежа“ или беспокорног позорја (види Брајовић 2014), у којем појединац, попут њега самога, у зависности од властите коби и друштвене поделе, може имати различите улоге, али му ону највишу сврху, што „осигурава Олимп“, по Гетеовим речима, омогућава тек „људска снага, у песнику обелодањена“ (Gete 1979: 41).

„То да је – женик истине?... / Луда једино! [...] / Само шарено причало, / под маскама луде о свему и свачему“ (Niče 1999: 7), четрдесетак година после аутора *Пустињака цетињског*, а у сличном регистру, који не прећуткује и који оспорава, поручује један други пустињачки дух у лику песника *Дионисових дитирамба* и велике филозофске поеме *Тако је говорио Заратустра*. Оно што, мимо непосредних компаративних релација, а у опсегу универзалних мисаоно-филозофских преокупација и интелектуалних вокација, доведених у исту раван захваљујући осамљеничком импулсу, можда зближава Ничеа и Његоша јесте управо њихова заједничка невоља с опредељивањем.

„Ничеов јад почињао је и свршавао тиме што му никад није било довољно да учини само једну ствар“, примећује Петер Слотердијк у студији посвећеној *Рођењу трагедије из духа музике*, додајући да „преплитање снага мора да је у овом човјеку водило опскурној издвојеној егзистенцији, на рубу организованог културног живота“ (Sloterdijk 1990: 78). Полазећи од интригантне претпоставке о синкретизму дарова и фузији способности као онеме што неизбежно изолује самосвојне, издвојене духове, аутор *Критике циничног ума* у Ничеу, дакле, препознаје управо такав, неукалупљив персоналитет. „Он није чинио једно поред другог, него је увијек обављао једно тако што је чинио друго“, па зато можда и јесте долично именовати га синтагмом *мислилац на позорници*, коју Слотердијк ставља у наслов своје књиге, сугеришући тим гестом сличност с Рихардом Вагнером, који такође „себе је осјећао као експресивно свеукупно догађање“, бивајући и сам једнако „неспокојни, тоналитетима богати аутор“ (Sloterdijk 1990: 79), да би постао најизразитији поборник идеје *Gesamtkunstwerk*, свеукупног или синкретички потпуног уметничког дела, у његовом случају оствареног у виду импозантног *Прстена Нибелунга*, четвороделног остварења које у себи спаја оперу, епос, музику, плес и глуму.

Чини се да би нешто слично могло да буде казано и о песнику *Горског вијенца*, тог „драмског спева“ у којему своје место проналазе и лиричност, и филозофичност, и религиозност, и историчност, и легендарност, и политичност, и још много тога. У том смислу вероватно

није несмотрено закључити да „Његош је од своје душе, одређене судбом да управља једном шаком сиромашних људи, начинио сцену, на којој је репродуцирао драму целе васионе“ (Велимировић 1994: 9). Макар истодобно био владар и/ли првосвештеник, као надалеко чујан и дистингвиран „глас вапијућега у пустињи“ људског друштва, даровити и својој мисији посвећени песник, владика и владар уместо „бурне клапње“ био је у стању да заиста пренесе „искру бесмртнога огња“ и даље од свога окружења и доба. И то упркос неверици оних који му нису склони.

Реч је, као што је назначено, о врсти алтернативног наслеђа романтичарског имагинаријума, онога које – од Русоа и Вордсворта до Његоша и Ничеа, али и даље – почива на фигури интровертованог осамљеника сред друштва. Чини се, наиме, да уз фигуре револуционара/побуњеника и разбојника/отпадника (в. Бацко 2009; Ргас 1974), који су она проминентна и широко распрострањена, вехементна оличења романтичарског револта без компромиса с друштвом, постоји и ова, парадоксална могућност. Она је представљена позицијом амбивалентног пустињака, био он дословно или симболично осмишљен, у самом центру социјалног живота и његових контрадикција што долазе од епохалног заокрета према модерности као стању које ће – почев негде управо од романтизма, па све до постмодернизма – бити обележено идејама личне и колективне еманципације, али исто тако и социјалним и политичким праксама њиховог дезавуисања под притиском онога што извире из иманентне колизије у срцу новог доба.

Па ако су *револуционар* и *разбојник* екстравертоване и у извесном смислу самоистичуће фигуре, *анакхорет на агори* могао би у коначном разумевању да буде схваћен као екстравертовано-интровертована, самообзнањујуће децентна фигура те колизије, утолико парадигматичнија за противречности модерног духа у настајању будући да у исти мах припада и не припада затеченом друштвеном амбијенту, док две првопоменуте без недоумица и оклевања демонстрирају побуну и радикалну негацију постојећег стања. „И ја бих у вреви да врвим, / осама на тргу ме снађе, / тишина њином хуку“, вели анахоретско лирско ја „Осама на тргу“ Момчила Настасијевића, остављајући тек на самом завршетку ове гласовите песме печат личног становишта: „По мојој сенци да мере / смираје и свитања / на тргу“ (Настасијевић 1971: 70–71). Не инвазивност и преврат, него евокација изворних вредности које долазе од индивидуалног доживљаја света и које ваља поново да постану његово мерило – то је, рекло би се, смисао овог поентирања.

„Са мноштвом које жури, лута, / Идем и ја средином пута. // А сваког ми се чини трена / Да ходам рубом као сена“, четрдесетак го-

дина после Настасијевића пева еремитски субјект епиграмски сроченог „Руба“ Стевана Раичковића (Раичковић 1990: 234), изражавајући исту апартност у самом средишту обгрљујућег социјалног бића, и сам неумитно метафизички настројен спрам његове модерно блудеће и у неку руку бесциљне ужурбаности, баш као и лирско ја Попиног „Одласка“, које мирује, али у исти мах и умиче и одлази, констатујући „Нисам више ту / С места се нисам померио / Али више нисам ту“ (Рога 1988: 8).

Негде у исто време, на размеђи модернизма и постмодернизма, с истим, песнички проничућим поривом, дискретно пустињачки глас који казује песму „Тајна је светлост“ Бранислава Петровића из збирке карактеристичног наслова, *Све самљи*, поручује самоме себи „О / Ти већ знаш / С ужасом песника – научника / Да ни ти ниси од света на коме си“ (Петровић 2003: 161), с резолутношћу мисаоног субјекта што је свет такође напустио изнутра, из Другости што пребива у сингуларно обликованом идентитету универзално важеће спознаје.

Тако је симболично идиоритмичка, отшелничка фигура у српској књижевности нашег доба још једном испољила своје присуство као онај особени хабитус што сведочи о духовном наслеђу Цетињског Пустињака који је долазећим временима завештао далекосежну спознају о немогућности мисаоне индивидуе да без отклона припада друштву, али и немогућности да умакне његовом сиренском зову. Можда се баш у томе огледа и трајно инспиративно наслеђе романтичарског гледања на свет.

Литература

- Брајовић, Тихомир. „Песниково ‘златно доба’ на ‘пољу метежа’: компаративно тумачење Његошеве оде *Младост*“. *Његош у своје време и данас: Научни састанак слависта у Вукове дане*, бр. 43, 2014. 448–459.
- Бацко, Бронислав. „Революционар“. *Ликови романтизма*. Приредио Франсоа Фире. Београд: Слио, 2009. 279–326.
- Велимировић, Николај. *Религија Његошева*. Подгорица: Октоих: Унирекс, Пећ: Народна библиотека „Његош“, 1994.
- Ћилас, Милован. *Легенда о Његошу*. Београд: Култура, 1952.
- Леонтјев, Константин. *Белешке пустињака*. Превели с руског Марија Марковић и Бранислав Марковић. Београд: Логос – Ант, 1997.
- Настасијевић, Момчило. *Песме / Приповетке / Дrame*. Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ, 1971.
- Његош, Петар Петровић. *Пјесме*. Београд: Просвета. 1967а.
- Његош, Петар Петровић. *Горски вијенац / Луча микрокозма*. Београд: Просвета. 1967б.
- Његош, Петар Петровић. *Изабрана писма*. Београд: Просвета. 1967в.

- Његош, Петар Петровић. *Свободијада / Глас каменштака*. Београд: Просвета. 1967г.
- Петровић, Бранислав. *Градилиште: Изабране и нове песме*. Изабрао Љубомир Симовић. Београд: Задужбина Десанке Максимовић – Народна библиотека Србије – СКЗ, 2003.
- Поповић, Миодраг. *Боник цетињски*. Подгорица: Октоих, 1996.
- Поповић, Тања. *Српска романтичарска поема*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999.
- Раичковић, Стеван. *Песме*. Треће, допуњено издање. Београд: СКЗ, 1990.
- Секулић, Исидора. *Његошу књига дубоке оданости I*. Београд: СКЗ, 1951.
- Томановић, Лазар. *Његош као владалац*. Цетиње: Државна штампарија, 1896.
- Шели, Перси Биш. „Одбрана поезије“. *О поезији: избор енглеских есеја*. Одабрао и редиговао Боривоје Недић. Београд: Просвета, 1956. 107–139.
- Brajić, Tihomir. *Identično različito: Komparativno-imagološki ogleđ*. Beograd: Geopoetika, 2007.
- Easterling, Joshua. *Angels and Anchoritic Culture in Late Medieval England*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- Eichendorff, Joseph von. *Gedichte: Werke, Erster Theil*. Ausgabe letzter Hand. Berlin: Simion, 1841.
- Fay, Jessica. *Wordsworth's Monastic Inheritance: Poetry, Place, and the Sense of Community*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Gete, Johan Wolfgang. *Faust: Prvi deo*. Dvojezično izdanje. Preveo u prozi Ognjen M. Radović. Beograd: Nolit, 1979.
- Hughes-Edwards, Mari. *Reading Medieval Anchoritism: Ideology and Spiritual Practices*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.
- Janjion, Marija. *Romantizam, revolucija, marksizam*. Preveo Stojan Subotin. Beograd: Nolit, 1976.
- Koerner, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Second edition. London: Reaktion Books Limited, 2009.
- Mamford, Luis. *Grad u istoriji: njegov postanak, njegovo menjanje, njegovi izgledi*. Beograd: Book Marso, 2001.
- Niče, Fridrih. *Dionisovi ditirambi*. S nemačkog preveo Jovica Aćin. Beograd: Rad, 1999.
- Popa, Vasko. *Pesme*. Beograd: Nolit, 1988.
- Prac, Mario. *Agonija romantizma*. Prevela Cvijeta Jakšić. Beograd: Nolit, 1974.
- Ruso, Žan-Žak. *Sanjarije usamljenog šetača*. Prevod: Mira Vulković. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1984.
- Safranski, Rüdiger. *Einzel sein: Eine philosophische Herausforderung*. München: Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, 2021.

- Shaffer, E. S. „Religion and literature“. *Romanticism: Cambridge History of Literary Criticism, Volume 5*. Edited by Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 138–161.
- Sloterdijk, Peter. *Mislilac na pozornici*. Preveo: Ranko Sladojević. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1990.
- Thompson, Homer and E. R. Wycherley. *The Agora of Athens: The History, Shape and Uses of an Ancient City Center*. New Jersey: The American School of Classical Studies at Athens Princeton, 1972.
- Wordsworth, William. *Collected Poems*. With an introduction by Antonia Till. London: Wordsworth Editions Limited, 2006.
- Zafranski, Ridiger. *Romantizam: jedna nemačka afera*. Prevela s nemačkog Mirjana Avramović. Novi Sad: Adresa, 2011.

Tihomir Brajović

ANCHORET IN THE AGORA: THE *HERMIT FROM CETINJE* BY PETAR PETROVIĆ NJEKOŠ AND THE ROMANTIC WORLDVIEW

Starting from the observation that the titular character of the *Hermit from Cetinje*, the first poetry collection of Petar Petrović Njegoš, does not appear anywhere else in the book, the author of this paper tries to understand this fact in the frame of the Romantic worldview. The aforementioned contradiction was interpreted in comparison with the European literary and artistic practice of the age (J.-J. Rousseau, J. von Eichendorff, W. Wordsworth, C. D. Friedrich). It was also understood with the help of international theoretical authorities (P. Sloterdijk, R. Safranski, M. Praz, M. Janion, etc.), as well as domestic biographers and interpreters of Njegoš's works (L. Tomanović, I. Sekulić, M. Đilas, N. Velimirović, M. Popović). This interpretation is centred on an alternative figure – that of the *anchoret in the agora*, at once introvert and extrovert, complementary to the prominent figures of *revolutionary* and *robber*, because of its ambivalently paradoxical relation to society. The final section of the paper deals with the reflections of the titular character in the poetry of modern and contemporary Serbian poets (M. Nastasijević, S. Raičković, V. Popa, B. Petrović).

Keywords: Petar Petrović Njegoš, Romanticism, hermitage, paradox, ambivalence, figure, imaginary

Кајоко Јамасаки

КРУГ ДЕЈАНА ДЕСПИЋА И ПЕСМЕ СТАРОГ ЈАПАНА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Апстракт: Академик Дејан Деспић, један од најзначајнијих композитора савремене српске музике, компоновао је дело *Круг*, у коме је користио препеве јапанских стихова, одабраних из антологије *Песме старог Јапана* (1928), коју је саставио Милош Црњански. Према истом тексту, Деспић је написао три варијанте с различитим музичким решењем: *Круг, циклус песама за глас и камерни оркестар*, оп. 48 (1964); *Круг, за четворогласни женски хор а capella*, оп. 61 (1976); *Круг, циклус за женски глас и клавир*, оп. 107 (1992). Текст *Круга* је интегрална поема сачињена од 12 песама и, као и *Песме старог Јапана*, представља феномен јапонизма код Срба. Наш рад истражује *Круг* с јапанолошког и компаратистичког аспекта. У првом делу утврђују се имена аутора јапанских стихова која се не помињу у *Кругу*. У другом делу, тематско-мотивском анализом приказује се структура *Круга*. На крају рада, цитира се разговор с композитором, који говори о његовом доживљају *Песама старог Јапана*. Црњански, као састављач збирке јапанских стихова, пронашао је мотив трешњевог цвета који симболизује пролазност света у древном песништву Јапана, што је Деспић унео у своју композицију.

Кључне речи: Дејан Деспић, *Круг*, Милош Црњански, *Песме старог Јапана*, идеја о пролазности, вака поезија, јапонизам, мотив трешњевог цвета, Хеиан период, дворска књижевност Јапана

Процес настајања композиције *Круг*

Антологија *Песме старог Јапана* (1928), коју је саставио Црњански, представља феномен *јапонизма* у првој половини XX века. Иако је песме превео преко других европских језика, Црњански је дубински разумео значај јапанског мотива *трешњевог цвета* који канонски симболизује пролазност света, што смо већ поменули у раду „Завичај и туђина: трешња и поезија Милоша Црњанског“ (Јамасаки 2013).

Његови препеви су инспирисали Дејана Деспића да напише композицију *Круг*. Написао је три варијанте: *Круг, циклус песама за глас и камерни оркестар*, оп. 48, 1964; *Круг, за четворогласни женски хор а cappella*, оп. 61, 1976; *Круг, циклус за женски глас и клавир*, оп. 107, 1992, што потврђује присуство јапонизма у српској савременој музици. Снимак дела *Круг* (оп. 107) објављен је на компакт-диску под насловом *Вокална лирика 2005*. године. Извела га је врхунска солисткиња Александра Ивановић уз пратњу истакнуте пијанисткиње Оливере Ђурђевић. У њему се налази и циклус за мецосопран *Озон завичаја*, оп. 105 (1991) чији су стихови у истоименој збирци *хаику* поезије Десанке Максимовић, што показује Деспићево интересовање за јапанске песничке форме.

Деспић у својој књизи *На крају пута* бележи процес настајања *Круга*. О првој варијанти, која никада није изведена, пише овако:

Овај циклус може да изводи само *женски глас*, јер то диктира цео садржај текстова. Састав камерног оркестра укључује по две флауте и два кларинета, по једну обоу и фагот, по две виолине и два виолончела, по једну виолу и контрабас, уз то и клавир, харфу и челесту (Деспић 2015: 212).

У тексту о другој варијанти, Деспић открива концепцију поеме:

Још у младости сам се одушевио стиховима древних јапанских песника, који су – у препеву и коментарима Милоша Црњанског – били објављени (1928) под насловом „Песме старог Јапана“. И још тада сам, увек настојећи да за музичку обраду из низа мањих текстова градим веће садржајне и смисаоне целине, један избор тих текстова повезао у својеврстан доживљајни круг – што је дало и наслов овој хорској поеми. Тај круг полази од туге и усамљености, па се преко буђења љубави и усхићења, али и слутње њихове краткотрајности и свршетка, враћа у напуштеност и самоћу. Поему чине дванаест нумера, од којих су прве две Пролог, а последње две Епилог замишљеног „круга“ збивања (Деспић 2015: 201).

О трећој варијанти пише следеће:

Ово је треће (после оп. 48. и 61) – а лично сматрам и најуспелије – моје музичко решење старих јапанских текстова, које сам компоновао настављајући тесну сарадњу с дуом Александре Ивановић – Оливере Ђурђевић. Оне су га премијерно извеле на београдској телевизији, у оквиру тадашњег циклуса *Светске премијере*, 28. априла 1993. године, а концертно на Међународној трибини композитора у Сремским Карловцима, 15. маја исте године. После тога још

много пута у разним приликама. И ово је дело штампано у збирци мојих соло песама, коју је (1992) издало Удружење композитора, а његов снимак се налази на диску „Дејан Деспић – Александри Ивановић“ (Деспић 2015: 215).

Као што се види, музичко решење је кроз три фазе постајало сведеније и једноставније. Све варијанте су написане само за *женски* глас, што приказује Деспићево схватање јапанске поезије.

Поема Круг и Песме старог Јапана

Круг има јединствену сужејну структуру која прати ток од настајања љубавног осећаја до његовог нестанка. Из *Песама старог Јапана*, аутор је одабрао песме само у *вака* форми, која садржи 31 *мору* (5; 7; 5; 7; 7), што даје сведеност поеме. Није узета ниједна песма ни у *ћока* (*дуга песма*) ни у *хаику* форми (5; 7; 5).

У Јапану се *вака* форма развила у Хеиан периоду (794–1185), за време дворске књижевности, у којој се рађа ново поимање лепог (*мононо аваре*): префињено, женствено као лепо. Љубавну песму су писали скоро искључиво у овој форми, што је Деспић одлично осетио.

Овде ћемо приказати све песме *Круга* (Деспић 2005: 5–6), уз наше објашњење њиховог јапанолошког аспекта. Свакој песми је дат наш редни број, уз кључне речи из Деспићеве концепције која је већ поменута у нашем раду. Обележили смо назив јапанске збирке песама које смо утврдили. За дефинисање имена аутора и тумачење користили смо *Кокинвакашу* (小沢 1991) и *Кенкјуширјо Нихон котенбунгаку – вака* (大曾根, 久保田他 1986) и др.

1. Пролог: туга; усамљеност; краткотрајност.

Цвеће ми свену у дугој ноћној киши.

Прошла сам светом загледана у себе. Узалуд.

Ауторка је чувена Ононо Комаћи из IX века. Једна је од најпознатијих песама која пева о пролазности лепоте. Преузета је из збирке *Кокиншу* (Одељак пролећа, бр. 113) из X века, а налази се и у збирци *Хјакунинишу* (*Сто песника, сто песама*, бр. 9) чији је приређивач чувени песник Фуђиварано Теика у XIII веку. Црњански даје следеће податке о ауторки:

Песникиња славна по лепоти. Песме су јој пуне игре речима, нарочито цењене у јапанској лирици. Прича се да је, после развратног живота, завршила просјачки. Други је, као нападнуту Сафо, бране. О њој Тцурајуки пише: да је слична лепој жени, али с нечим болесним у себи (Црњански 1928: 23).

Комаћи је легендарна личност у јапанској историји. О њој се ништа не зна поуздано, а настало је много легенди о њеном животу. Текст Црњанског нас подсећа на средњовековну *но* драму „Сотоба Комаћиу (Комаћи код надгробног споменика)“, чији је главни лик Комаћи, као просјакиња. Овим коментаром Деспих је градио трагични женски лик, који се у песми исповеда у првом лицу јединине. Песма уводи тему *краткотрајности* љубави. У *Кругу* је интерпункција мало измењена: код Црњанског стоји овако: „Прошла сам светом, / загледа-на у себе, / узалуд“ (Црњански 1928: 23). Превод са јапанског био би следећи. Уместо „загледа-на у себе“, у оригиналу стоји „загледа-на у овај свет“ (Јамасаки 2018: 55):

Избледела је
боја латице трешње.
Узалуд старим
загледа-на у овај свет,
у доба дуге кише.

2. Пролог: усамљеност и слутња љубави.

Ову дугу ноћ, као дуги реп златног фазана,
што се вуче по брду, зар да проведем сама?

Црњански пише да је аутор Какиномото Хитомаро из VII века, мада се данас сматра да је аутор непознат (Higoši Jamasaki-Vukelić 2018: 115). Црњански не даје коментар. Увршћена је у збирку *Ман-јо-шу* из VIII века (XI том, бр. 2802), као и у *Хјакунинишу* (бр. 3). Песма, која пева о мушкој самоћи, заједно с првом чини Пролог и тематизује усамљеност. У *Кругу* је промењен угао посматрања, с мушког на женски. Знатно је измењен редослед речи. Препев Црњанског је следећи (Црњански 1928: 14):

Ову дугу ноћ,
дугу као дуги реп
златног фазана,
што се вуче по брду,
зар да проведем *сам*?

Превод с јапанског био би следећи (Jamasaki-Vukelić 2018: 115):

Ко реп фазана из горе под трскама,
Ко реп што виси, ову дугу, дугу ноћ,
Да л' ћу преспавати сам?

3. Буђење љубави и усхићење

Планине још леже у снегу, али лагано долази пролеће.
Ускоро ће се истопити сузе, смрзнуте у оку славуја.

Ауторка је царица Ниђо, а код Црњанског погрешно стоји да је аутор Нарихира (825–880) уз следећи коментар: „Чувен по љубавним авантурама. Драган царице, био је херој јапанског романа *Исе Моногатари*. Још и сад, у Јапану, његово име значи мушку лепоту“ (Црњански 1928: 25). Истина, царицу је страсно волео пре њене удаје за цара. Песма се налази у *Кокиншу* (Одељак пролећа, бр. 4), као и у *Хјакунинишу* (бр. 30), а јавља се у поменутом роману *Исе моногатари*, чији је главни јунак Нарихира.

Први део песме је стварни призор природе, док је други имагинарни пејзаж у коме постоји необична песничка слика: смрзнуте сузе у оку славуја. Песма означава пролећну радост после дуге зиме. У *Кругу* песма наговештава буђење љубави и усхићење. Деспић је унео две интервенције: промена у интерпункцији; уместо „скоро“ стоји „ускоро“. Код Црњанског изгледа овако: „али полако долази пролеће, / скоро ће се истопити“ (Црњански 1928: 25).

4. Усхићење и слутња краткотрајности

Процветале су трешње у песковитој дољи.
О, сада само да не падне с ближњих гора магла!

Аутор је Масафуса. Налази се у *Гошуивакашу* (Одељак пролећа, I, бр. 120) из XII века, као и у *Хјакунинишу* (бр. 73). Код Црњанског нема коментара. У препеву погрешно стоји „песковна доља“, уместо „висока планина“. Слика расцветале трешње у којој се мешају радост и сета исказује се у поеми *краткотрајношћу љубави*. Има промена у интерпункцији: код Црњанског стоји овако: „О сад само да не падне, / са оближњих гора, / магла!“ (Црњански 1928: 36).

5. Слутња краткотрајности и свршетка љубави

Да ли ће то трајати дуго? Ко зна шта је у твом срцу?
Пробудила сам се од страха и као моја црна коса
замршене су ми мисли.

Ауторка је Хорикава, дворска дама из XII века. Налази се у антологији *Сензаивакашу* (Одељак љубави, бр. 3) из XII века, као и у *Хјакунунишу* (бр. 80). Код Црњанског нема коментара. Пева о забринутости и сумњи да ли ће је даље волети драган после одласка од ње у зору. Црна дуга коса канонски означава лепоту жене у древном Јапану. Интерпункција је знатно измењена у *Кругу*: код Црњанског

стоји овако: „Да ли ће то трајати дуго... / ко зна шта је у твом срцу?...“ (Црњански 1928: 37).

6. Радост и сета

Зар и данас, када је пролетње небо тако мирно,
немирно цвеће трешања опада?

Аутор је Кино Томонори (845–905). Налази се у *Кокиншу* (Одељак пролећа, II, бр. 84), као и у *Хјакунинишу* (бр. 33). Ни овде нема коментара (Црњански 1928: 27). Сматра се једном од најпознатијих песама о трешњевом цвету. Призор опадања цвећа означава пролазни свет. Песма у *Кругу* ствара танана љубавна осећања у којима се мешају радост и сета. Превод с јапанског био би следећи (Јамасаки 2018: 56):

Благи су данас
зраци пролећног сунца.

Зашто падају
ове латице трешње
са немирним срцем.

7. Свршетак љубави

Онога који, знајући за моју љубав, одлази,
заустави, о, дрво трешњино!
Нека падну твоје латице да замету његов пут.

Ове песме нема код Црњанског. Трешњево дрво је персонификовано, њему се обраћа лирско „ја“: мотивски је везано за једа наесту песму у којој лирско „ја“ доживљава трешњево цвеће пријатељем.

8. Свршетак љубави

Да бих га видела, да бих му рекла збогом,
отрчала сам чак до мора.
Ал' су ми сузе грло напуниле, па нисам ништа рекла.

Ни ове песме нема код Црњанског. Сузе које исказују тугу, као лајтмотив, враћају нас на трећу песму у којој се јављају у ведром контексту. Седма и осма песма су тематско-мотивски повезане, стварајући призор расанка с драганом који одлази од лирског „ја“.

9. Свршетак љубави; напуштеност; туга; усамљеност

Од када се растадох од њега, леденог као зора
још бледа од месечине,
за мене нема ничег тужнијег од јутра.

Аутор је песник Тадаминe. Налази се у *Кокиншу* (Одељак љубави, бр. 625), као и у *Хајкунинишу* (бр. 30). Црњански даје само следећи коментар: „Ова песма, из збирке *Љубав*, сматра се као једна од најлепших. Песник је, крај свег бола, доживео 99 година“ (Црњански 1928: 28). Уместо збирке треба да стоји *одељка*.

Песма, једна од најсложенијих љубавних песама, пева о неузвраћеној љубави из мушког угла. У дворском животу био је обичај да дворјанин долази код своје драгане, дворске даме. Озава, тумач *Кокиншу*, објашњава песму овако: „Када је одлазио од драге у зору, песник је осетио да је била хладна према њему: од тада нема ничег тужнијег од праскзорја“ (小沢 1991: 257). Песничка слика растанка ствара префињено и сложено осећање напуштености метафоричним поређењем. Контрастирају се слика природе (*зора*; *бледа од месечине*) и унутрашњост лирског „ја“ (туга). Песма нас тематски упућује на прву која пева о усамљености и туги.

Иако се из коментара види да је аутор мушко, Деспић је и овде променио угао гледања с мушког на женски [уместо ледене *леденог*; уместо од ње, *од њега*]. Код Црњанског стоји овако (Црњански 1928: 28):

Од кад се растадох од ње,
ледене као зора,

још бледа од месечине,
за мене нема ничег тужнијег,
од јутра.

10. Свршетак љубави, напуштености и самоћа

Не људи – никад се њино срце не упозна!
Али у моме родном крају мирише цвеће као и пре.

Аутор је Кино Цурајуки, а код Црњанског погрешно стоји: Тсурајуки. Налази се у антологији *Кокиншу* (Одељак пролећа, бр. 42) као и у *Хајкунинишу* (бр. 35). Уз песму Црњански пише овако: „Уредник књиге *Кокиншу*, био је чиновник. Он је створио јапанску прозу. Вративши се, после дужег времена, у завичај, пошао је да посети пријатеља, који се зачуди, кад виде да се Тсурајуки још сећа пута. Тада је, откинувши гранчицу једне шљиве, импровизовао ове стихове“. У оригиналној збирци *Кокиншу* стоји следеће објашњење:

Била је једна кућа у којој сам преноћивао кад год сам посећивао Храм Хасе. После дужег времена, када сам поново дошао, господин је рекао: „Ова кућа налази се заиста овде“. Тада, откинувши гранчицу цвећа шљиве, написах ову песму (小沢 1991: 75).

Песник пева о непроменљивости мириса цвета поредећи га с променљивошћу човека, као одговор господину који му је замерио што није дуго долазио. Храм Хасе је чувен по лепоти трешњевог цвећа. Овим стиховима у *Кругу* се ствара суптилна али и полисемична песничка слика љубавног растанка, уз напуштање првобитног значења препева. Тамна осећања као што су горчина, разочарање и туга, која је присутна и у седмој и осмој песми, овде су приказана смиреним духовним пејзажем. У *Кругу* је промењена само интерпункција. Код Црњанског, препев је следећи (Црњански 1928: 26):

Не људи;
никад се њино срце не упозна,
али у моме родном крају,
мирише цвеће,
као и пре.

11. Епилог: Самоћа

Треба да се гледамо са сажалењем, трешњо на брду:
осим тебе, цветне, никога драгог немам...

Аутор је архиепископ Џосон (1054–1135). Налази се у *Кинјошу* (Одељак разних, бр. 150), као и у *Хјакуниши* (бр. 66). Црњански даје следеће објашњење: „Живео је у XII веку. Умро у својој 81. години. Ову песмицу импровизовао је у дубокој старости, пред једном расцветаном трешњом, на брду светом Охмине, која је усамљена стајала, из села Јошино“ (Црњански 1928: 35).

Песма из позне фазе дворске књижевности пева о самоћи и пролазности живота мотивом латице трешње, што најављује средњовековну метафизичку поетику *муђокан* (поетика несталности). Џосон, као будистички монах, имао је ревносно подвизавање на планини, на којој је цвеће доживљавао као друга. Овим стиховима у *Кругу* рађа се полисемични духовни пејзаж: настаје нешто свето, чисто и тајанствено, надовезујући се на десету песму. Трешњев цвет нас враћа на прву песму, градећи кружну структуру. За разлику од прве песме од Ононо Комаћи, песма је испуњена смиреношћу и благошћу.

12. Епилог: Напуштеност и самоћа

Увек сам мислила да цвеће заборавља цвета
само у врту, међу ружама.
Сада знам да оно цвета и у срцу без љубави.

Ове песме нема код Црњанског. И овде нас мотив цвећа враћа на сам почетак поеме, наглашавајући самоћу. У песми се спаја стварна слика спољашњег света (у врту: *међу ружама*) са сликом

унутрашњости лирског „ја“ (у срцу без љубави). Епилог затвара поему тамном интонацијом.

*Девет песама из Песама старог Јапана:
Деспићеви текстолошки поступци у поеми Круг*

Као што смо потврдили, девет песама је преузето од Црњанског, док код њега нема три песме.

Црњански у својој антологији даје мало коментара уз препеве. Деспић, који је дубински осећао јапанске *вака* песме, слободно је ни-зао стихове и понекад се удаљавао од првобитног њиховог значења. Систематично су одабрани препеви, с јасном концепцијом. Узео је песме само у *вака* форми, углавном из Хеиан периода у коме пре-овладава поетика префињености, па поема има интегралност и по облику и духу.

Од девет песама, осам је настало у Хеиан периоду: седам песама је из збирке *Кокиншу*, док је једанаеста из збирке *Кинјошу*. Само се друга налази у Ман-јошу из Нара периода (VIII век). Свих девет песама је уврштено и у *Хајкуниши*, коју је приредио дворски песник и теоретичар *вака* поезије Фуђиварано Теика у XIII веку, што значи да *Круг* садржи репрезентативне стихове.

У древном јапанском песништву, збирке песама су састављене по канону *бутате* (*разврставање песама по темама*), по узору на древну кинеску поезију. Старе збирке поезије садрже одељке као што су четири годишња доба (зима; пролеће; лето; јесен), путовања и љубав. Песме из одељка четири годишња доба нису само опис природе већ у себи носе духовни пејзаж, призор унутрашњег света који је Деспић саткао у својој поеми.

У *Кругу* је пет песама из одељка о пролећу (бр. 3; бр. 4; бр. 6; бр. 10; бр. 11) осим друге која пева о јесени. Само су две из одељка о љубави (бр. 5; бр. 9): пета је о страху или сумњи, док је девета о неузвраћеној љубави. Тематски гледано, свесно је Деспић изабрао пролећне песме, којима се симболички изражавају сложене љубавне емоције, стишавајући усхићење и радост.

Што се тиче текстолошких поступака, запазили смо да је Деспић променио угао гледања (бр. 2; бр. 9) с мушког на женски да би створио јединствени женски исповедни глас. Иако су у *Кругу* присутне само три песникиње (Комаћи, царица Ниђо и Хорикава), а остали су сви мушки песници, Деспић је саткао женску поему видевши женствено као лепо у *вака* поезији. За главну јунакињу изабрао је песникињу Комаћи како би створио глас који исповеда ишчезавање љубави.

Три песме изван Песама старог Јапана

Све три песме (бр. 7; бр. 8; бр. 12), чије ауторство нисмо могли да утврдимо, експлицитно певају о неузвраћеној љубави из женског угла. Заједно с две (бр. 5; бр. 9), приказују унутрашњи свет лирског „ја“, које пати и тугује.

Седма и осма песма чине једну целину у којој лирско „ја“ покушава да спречи одлазак свог драгог, градећи драматичну слику која означава врхунац поеме. Дванаеста пева о нестанку љубави, тематски нас враћа на прву песму мотивом увелог цвећа и затвара кружну структуру.

Три песме, стилски сродне, пружају утисак да их је написао исти аутор и одударају од поетике јапанских *вака* песама. На формалној равни, све три песме садрже више песничких слика које не би обухватила кратка *вака* форма јер се она најчешће састоји од две песничке слике. Разлика постоји и по песничким поступцима и мотивима. У старом јапанском песништву љубавно осећање се метафорично исказује кроз слике природе. Овде се у све три песме, међутим, јавља сама именица *љубав* или глагол *волети*, који се не срећу у древној јапанској поезији. Поред тога, синтагма „цвеће заборав“ у последњој песми не би се појавила у старој јапанској поезији, у којој се не јављају апстрактни појмови, као што је *заборав*, без конкретне слике природе. Има и елемената који нису прикладни за стару *вака* поезију, као што је *жена* која би „отрчала чак до мора“ (бр. 8). Активан женски лик не појављује се у дворској љубавној песми. Мотив *руже* (бр. 12) у јапанско песништво улази тек после европеизације друштва, у другој половини XIX века. Међутим, све три песме имају важну улогу у стварању семантичке јасноће и динамичности *Круга*, које омогућавају да ова поема буде прихватљива и разумљива савременим српским слушаоцима.

Деспих о свом Кругу

Видели смо да се трешњев цвет провлачи кроз целу поему као лајтмотив. Црњански, који је схватио да трешњев цвет симболише пролазност света у јапанској поезији, написао је свој кратки стих на самом почетку антологије: „О трешњев цвете, / како си сличан животно“ (Црњански 1928: 3). Деспих је, чини се, наследио духовни пејзаж с трешњевим цветом од Црњанског и створио нову духовну и мисаону слику у српској савременој музици.

Наш композитор, у разговору вођеном у априлу 2016. године, истакао је да му одговара језгровитост јапанске песничке форме. О трешњевом цвету говорио је овако: „То што трешњев цвет симбо-

лизује пролазност, или ефемерност, прихватљиво је и изван јапанске културе. То је универзалан, општељудски мотив, који функционише и у српској култури“.

Црњански је био снажна и трајна инспирација за Деспића. У *Кругу* се претапају осећајност древног Јапана и српски модерни сензибилитет. Песник и композитор створили су у српској култури нови духовни пејзаж, у коме мирно стоји расцветало дрво трешње.

Литература

Деспић, Дејан – Ивановић, Александра. *Вокална лирика (CD SOKOJ 209/2005)*. Београд: СОКОЈ–МИЦ, 2005.

Деспић, Дејан. *На крају пута*. Посебна издања, Књига DCLXXXI, Одељење ликовне и музичке уметности, Књига 12. Београд: Српска академија наука и уметности, 2015.

Јамасаки, Кајоко. „Песме древног Јапана“. *Повеља 2* (2018): 51–58.

Јамасаки, Кајоко. „Завичај и туђина: трешња и поезија Милоша Црњанског“. *Култура* 138 (2013): 179–189.

Црњански, Милош. *Песме старог Јапана*. Београд – Сарајево: Издавачка књижарица Напредак, 1928.

Jamasaki Vukelić, Hiroši. *Hiljade listova, stotine cvetova: izabrane pesme iz zbirke Manjošu*. Beograd: Tanesi, 2018.

小沢, 正夫. 古今和歌集. 東京: 小学館, 1991.

大曾根, 久保田, 他. 研究資料日本古典文学-和歌. 東京: 明治書院, 1986.

Kayoko Yamasaki

THE CIRCLE BY DEJAN DESPIC AND THE POEMS OF OLD JAPAN BY MILOŠ CRNJANSKI

Dejan Despić, one of the most important contemporary Serbian composers, composed a work entitled *The Circle*, for which he used the translations of Japanese poetry selected from the anthology *The Poems of Old Japan* (1928), compiled by Miloš Crnjanski. Using the same text, he composed three variants of this musical opus with different musical solutions.

The text of *The Circle*, comprising 12 poems, constitutes an integral poem about love with a unified *sujet* structure with alternating emotions (melancholy

and loneliness; awakening of love and elation; a premonition of their brevity and closure; abandonment and sorrow). This paper examines the text of the composition *The Circle* from the perspective of Japanology and comparative studies.

In the first part of this paper, we established the names of the authors of the Japanese poems, which are not mentioned in Despić's work. Our research shows that Despić took over nine poems from *The Poems of Old Japan*, but the three remaining poems are not in this collection.

All nine poems from the aforementioned collection are written in the *waka* poetic form. For the most part, they date from the Heian period (794-1185), the era of court literature, whose notion of beauty is summed up by the term *monono aware* (refinement, the charm of things). This gives Despić's work an austerity and integral character on the formal and ideational level. These nine poems were included in the *Hyakunin isshu* anthology (the 13th century), which contains one hundred poems by one hundred prominent authors selected by the poet Teika, which gives *The Circle* gravitas in cultural terms.

We interpreted these nine poems using a thematic-motif analysis. We confirmed that five of those poems were about spring, one about autumn, whereas only two were love poems, singing straightforwardly about a premonition of the transience of love. In *The Circle*, Despić chose a *cherry flower* as the leitmotif, for it canonically symbolizes transience in traditional Japanese poetry, a feature that Crnjanski included in *The Poems of Old Japan*.

We analysed Despić's textological methods in *The Circle*. Apart from minor interventions in the domain of punctuation, in two of the poems, Despić altered the angle of vision. Instead of a male viewpoint, he introduced a female one to create a female confessional voice present throughout the song.

We also examined the three poems not taken over from *The Poems of Old Japan*, whose authorship we could not establish. In terms of poetics, they deviate from Japanese court poetry. However, they provide the song with semantic clarity, for Japanese verses express a feeling through metaphorical comparisons, making it more difficult for Serbian listeners to understand.

Despić created a new mental image of transience using the cherry flower motif he inherited from Crnjanski. His composition, *The Circle*, and *The Poems of Old Japan*, represent a manifestation of the phenomenon of Japonism in the Serbian culture of the twentieth century.

Keywords: Dejan Despić, *The Circle*, Miloš Crnjanski, *The Poems of Old Japan*, the idea of transience, *waka* poetry, Japonism, the cherry flower motif as a symbol of transience, the Heian period, the court literature of Japan

Дуња Душанић

О ЛЈУБАВИ И СМРТИ: ЕЛЕГИЈА И УЛОГА ПЕСНИЧКИХ ЖАНРОВА У ДЕЛУ ТАЊЕ ПОПОВИЋ

Апстракт: О елегiji као жанру српске поезије у новије време писано је углавном узгред и без већих теоријских амбиција. Тања Поповић била је редак изузетак – како у свом интересовању за овај песнички жанр, о којем је написала теоријско-историјски оглед „Путевима српске елегije“, објављен у књизи *Песници и поклонници* (2010), тако и у свом начелном интересовању за питања жанра и изоштреној свести о значају жанровских одређења за историју и тумачење српске поезије (показаном најпре у студији *Српска романтичарска поема* из 1999. године, а онда и касније, нарочито у књизи *Поема или модерни еп* из 2010). Полазећи од исправног увида да бављење елегijом захтева темељно познавање њене историје, Тања Поповић је указала на главне теоријске проблеме проучавања елегijског жанра и дала систематичан осврт на његову дугу и замршену историју у европској и српској поезији. Овај рад замишљен је као дијалог с тезама које је она том приликом изнела и, шире, с њеним схватањем улоге песничких жанрова у историји књижевности.

Кључне речи: елегija, песнички жанрови, теорија жанра, Тања Поповић

Елегija је, према речима њених проучавалаца, „форма без граница“ (Кау 1990: 7), која „обитава у свету противречности“ (Weisman 2009: 1). Историјски развој елегije замршен је бар колико и њен однос према другим жанровима – како класичним песничким врстама, наслеђеним из антике, које су постале део светске књижевне баштине (тзв. „сталним облицима“, као што је ода), тако и локалним жанровима усменог стваралаштва (попут народне тужбалице) и ванкњижевним праксама (као што је надгробна беседа). Критерији дефинисања елегije разноврсни су и променљиви, као што су то и њена појава и развој у различитим књижевним традицијама. Ако је данас углавном прихваћено да је грчка реч *elegeia* (ἐλεγεία), изведена од *elegos* (ἔλεγος), означавала тужну песму певану уз пратњу

аулоса, та реч се још у антици користила двојачко – у функционалном значењу, да означи песму намењену извођењу у оквиру обредног ламентационог нарицаљку (в. Alexiou [1974] 2002, Nagy 2010, cf. West 1974) и у формалном значењу, да означи песме испеване у елегичком дистиху, разноврсног садржаја и без икакве посебне везе са оплакивањем мртвих (рецимо, за Калинову и Архилохову поезију и касније, римску љубавну елегију). Осим тога, елегија је коришћена и као тематско одређење за песму чији субјект тугује за неким или нечим. Ширење овог тематског одређења довело је и до модалне употребе појма, па је „елегично“ – као, уосталом, и „трагично“, „епско“, „пасторално“ или „комично“ – почело да се односи на квалитет који се среће у разним текстовима, жанровима, уметностима, па и изван њих.¹ Ако је, почетком XX века, Вирџинија Вулф, питајући се који би жанр најбоље могао заменити истрошено одређење „роман“, о својим књигама писала као о „новим елегијама“ (Woolf [1925] 1982: 34), почетком XXI века „елегијама“ се називају публицистичке јадиковке над минулим временима из пера конзервативних јавних личности попут Роџера Скрутона (*England: An Elegy*, 2001) и Џејмса Дејвида Ванса (*Hillbilly Elegy*, 2016).

Напоредо с овим проширењем и независно од њега, тематска дефиниција елегије као песме у којој се жали за неким или нечим постала је спорна. Према мишљењу распрострањеном нарочито у англоамеричкој књижевној критици, елегија је почетком XX века доживела кризу, која је донела тако дубок преображај њених обележја и конвенција да је све теже рећи на основу којих критерија дефинишемо елегију као врсту. Док се, трагајући за одговором на смрт и губитак, класична елегија усредсређивала на питање утехе, модерна је најчешће сумњичава према обећањима загробног живота и према сопственој утешитељској улози. Модерни елегичари, тврди Џахан Рамазани, одбијају да тугују и жале; они „оптужују и себе

1 Речју „квалитет“, а не „модус“ или „начин“, преводим категорију коју Алистер Фаулер (Fowler 1982) назива *mode*, како бих избегла забуне до којих могу довести ови значењски преоптерећени термини. За Фаулера, *mode* се односи на квалитете попут „трагичног“, „епског“, „пасторалног“, „комичног“ итд., који најчешће настају екстензијом историјских врста (*kind*) и функционишу трансжанровски. На пример, пасторални квалитети срећу се и у лирској, и у драмској, и у наративној књижевности, независно од „спољашње форме“ текста, па тако говоримо о Спенсеровој *Вилинској краљици* као „пасторалном епу“, о *Како вам драго* као о „пасторалној комедији“, о *Астреји* Онореа Д'Ирфеа као о „пасторалном роману“, о Теокритовим идилама или Милтоновом *Лисидасу* као „пасторалним елегијама“, итд. Многи квалитети се јављају и изван књижевности: рецимо, кад говоримо о „епским“ размерама неког уметничког дела или о „трагичности“ живота, ми, у ствари, користимо жанровска одређења модално. У случају елегије, а посебно од романтизма наовамо, однос између жанра и квалитета изузетно је флуидан.

и мртве, оспоравајући како сопствено дело тако и књижевну традицију, и одбијајући правоверне, утешне помисли, попут оне да ће преминули наставити живот у природи, Богу или поезији“ (Ramazani 1994: 4). Данас је, дакле, и минимално тематско одређење елегије као „поезије туговања“ (*poetry of mourning*) доведено у питање.

У тексту „Путевима српске елегије“, објављеном у књизи *Песници и поклоници* (2010а), Тања Поповић се суочила са свим проблемима које сам овде укратко поменула – историјске променљивости жанровског одређења елегије, успостављања разлике „елегијског“ жанра и „елегичних“ квалитета, постојања крупних разлика у изгледу елегије у зависности од језичких и националних традиција у којима се овај жанр јављао, као и разноврсности његових функција. Полазећи од исправног увида да се проучавање жанра не може свести на пуко набрајање његових спољашњих или унутрашњих карактеристика (Поповић 2010а: 87), Тања Поповић је размишљање о елегји засновала на истим премисама на којима је почивало и њено разумевање поеме, па и песничких жанрова уопште. Овде ћу најпре покушати да наговестим које је то схватање, а потом ћу укратко предочити какво је било њено виђење елегичког жанра у српској поезији.

У бављењу жанром и изоштреној свести о значају жанровских одређења за историју и тумачење српске поезије, Тања Поповић била је усамљена у нашој новијој науци о књижевности, која се, с ретким изузецима, слабо интересовала за начелне проблеме жанровске теорије.² О том њеном интересовању сведочи најпре студија *Српска романтичарска поема из 1999*, а онда и књига *Поема или модерни еп* из 2010. године. Размишљајући о жанру, Тања Поповић се, према сопственом признању, водила схватањем Михаила Бахтина и његових настављача Гачева, Кожинава и Турбина, који су жанр схватили као посебан вид перцепције стварности, односно тип који, на себи својствен начин, обједињује садржај и структуру текста (Поповић 2010б: 11). Осим тога, жанр је и својеврсна карика, која, према речима Цветана Тодорова, „повезује појединачно књижевно дело с осталом књижевном традицијом“ (Поповић 2010б: 11). Поред Бахтина и Тодорова, Т. Поповић је инспирацију проналазила и у неким старијим жанровским теоријама, пре свега Хегеловој, што је било у складу с њеном наклоношћу према (у основи хегелијанској) историјској поетици Веселовског и, уопште узев, историзујућим приступима књижевности. Тако, пишући о поеми, она истиче да је Хегелово тумачење односа између поезије и стварности, засновано на динамичној визији људске историје, а у оквиру ње и књижевности, било кључно за

2 О теорији жанра у српској науци о књижевности в. Попов 2020.

сва каснија истраживања жанра, посебно епике. Сагледавајући Хегела очима Веселовског, али и новијих проучавалаца епике, попут Франка Моретија, Т. Поповић је тврдила да прави значај жанровске класификације није у стварању нових, мање или више произвољних таксономија, него у успостављању везе између разумевања књижевности и разумевања стварности. „Развој поезије“, каже она, „прати развој друштва, а оба та ентитета суштински су повезана са стањем човекове свести, разумевањем стварности, или, шире узев, са степеном духовног развоја“ (Поповић 2010б: 25). За Тању Поповић, Хегелово схватање жанрова није значајно као још једна класификација књижевности, попут многих других, већ као откриће „јединствености унутрашњих форми“ у наизглед сасвим различитим текстовима и жанровима, какви су, рецимо, идила и епиграм, с једне, односно роман и новела, с друге стране. Разумевање поеме и књижевног жанра у делу Тање Поповић заснива се на овој идеји, инспирисаној Хегелом и његовим многим настављачима у XX и XXI веку, од Емила Штајгера до Франка Моретија. Уз извесно поједностављивање, та идеја би се могла свести на следећи увид: *да жанровске категорије служе описивању различитих типова односа између књижевности и живота.*

На нешто ужем плану, књижевне историографије, жанровске категорије су важне јер имају кључну улогу у описивању динамике историјског развоја књижевности. Тања Поповић је показала на који начин историјска варијабилност жанрова и њихова судбина у појединим периодима омогућавају да се јасније сагледа један од најтежих проблема књижевне историографије – питање шта одређује правац промена у историји књижевности. У том погледу, на њу су, далеко више него Хегел или Морети, утицале студија Виктора Жирмунског о Бајрону и Пушкину (*Бајрон и Пушкин. Из историје романтичарске поеме*, 1924) и размишљања руских формалиста, пре свега Јурија Тињанова, о улози жанра у еволуцији књижевности. Идеје изнете у најважнијим Тињановљевим доприносима теорији жанра – есејима „Достојевски и Гогољ (ка теорији пародије)“ (1921) и „Ода као беседнички жанр“ (1927) – несумњиво су оставиле траг и на истраживања Тање Поповић.

Утицај Тињановљевих идеја највише је, у ствари, дошао до изражаја у њеном тумачењу поеме као жанра који настаје почетком XIX века из потребе да се означи и именује промена у функцији класичног епа и хијерархији књижевних вредности. Функцију коју је у европским књижевностима дотад имао еп, а коју ће недуго потом преузети роман, неко време је вршила поема, као прелазни облик и једна од етапа у сукобу између поезије и прозе који је обележио европску књижевност XIX века. Поема представља песнички одговор на ову кризу:

када се испоставило да поезија ипак више не може да обухвати тоталитет постојања заједнице, као озбиљан претендент на статус великог, канонског жанра јавља се роман. У том процесу, еп се скраћује, свет који он приказује се интериоризује и „освакодневљује“, а прича се поетизује, фикционализује и развија све веће уметничке амбиције (Поповић 2010б: 38). Први резултат тог процеса је *поема* или, како је још назива Т. Поповић, *модерни еп*. Напетост између амбиције да се прикаже тоталитет света и индивидуалистичког начела, која, према Тањи Поповић, чини срж романтичне поеме, видљива је и у Бајроновом *Чајлду Харолду* и Пушкиновом *Евгенију Оњегину*. Обе ове поеме „не доносе тек приказ и пресек једног друштва и времена“, како је то својевремено еп чинио, „већ покушавају да дато окружење сагледају изнутра, кроз доживљај и размишљање репрезентативних јунака“, пише Тања Поповић (2010б: 28). То ће тек делимично бити случај с потоњим поемама, чије појављивање сеже дубоко у XIX век и касније, све до дела високог модернизма попут Елиотове *Пусте земље* и Паундових *Кантоса*, која су остала изван оквира њених интересовања.

Попут Тињанова, који је у есеју „Ода као беседнички жанр“ жанровску динамику приказао испитујући судбину свечане оде у класичној руској књижевности, и то у једном, преломном тренутку њеног постојања, Тања Поповић се поемом бавила у кључном моменту њене историје – романтизму. Ово јој је омогућило да жанровска обележја романтичне поеме и њене унутрашње тензије представи као резултат деловања двоструке – како би она то рекла, „спољашње“ и „унутрашње“ логике – остављајући по страни сложено питање како се каснија песничка остварења односе према моделу романтичне поеме. На ово питање ауторка се, додуше укратко, осврнула у књизи *Српска романтичарска поема*, у поглављу о поеми у реализму. Непосредно инспирисана Тињановљевим схватањем пародије и њене улоге у еволуцији књижевности, Т. Поповић разлоге за нестанак поеме у српској књижевности формулише формалистичким терминима „неумитног трошења“ и „аутоматизације“, комбинујући их с класичним, метафоричним схватањем жанра као организма који се рађа, сазрева и, напослетку, умире:

Ако бисмо се сложили са формалистичком теоријом, по којој истрошеност књижевног облика настала услед аутоматизованости, па самим тим и неделотворности за њега карактеристичних поступака, производи пародије жанра – њену потврду најпре можемо показати на примеру српске поеме. Узлазну линију песничких наративних форми у српској књижевности примећујемо негде до осамдесетих година прошлог века. Рађајући се, попут митског Феникса, из сопственога пепела или ни из чега, српска прошлове-

ковна епика, од сентиментализма, преко класицизма, те закључно са романтизмом показује све сложеније конструкције, слојевитију нарацију, различиту скалу ликова и песничке изражајности. Она је у почетку спремна да прихвати само окоштале, већ уобличене приче – религиозне или историјске, и да их у стихове преточи помоћу формула и технике усменог песништва. Освајајући све одлучније вишевековно европско наслеђе, као и владајући дух епохе, поема у романтизму показује уметнички зреле и композиционо сложене форме. Објединивши различите облике и принципе конструкција, као што је то уосталом био случај и у већини развијенијих литература, прича у стиху доприноси обнови и даљем развоју ситнијих, до тада потиснутих књижевних жанрова, као што су, пре свих, новела, анегдота и романа. С друге стране, осетивши слабости унутар сопствене структуре, засићене истим типом страшног јунака, [...] истрошивши током времена нову осећајност и њој примерене песничке поступке, поема се све чешће подвргава пародији. Снижавањем тема и стила, заменом несрећних судбина анегдотама из савременог живота, а херојског идеала комичним ликом или типом обичног човека, долази до деформације и дезинтеграције форме (Поповић 1999: 275–276, 281).

Пошто је одиграла улогу која јој је, према тумачењу Т. Поповић, у процесу књижевне еволуције била намењена – превођење усмене епике у писану књижевност, омогућено присвајањем утицаја из европских књижевности – прича у стиху практично нестаје из главног тока српске књижевности, васкрсавајући ту и тамо касније, у делима Милоша Црњанског (*Србија*) или Скендера Куленовића (*Стојанка мајка Кнежополка*). Разлози њеног нестанка делом су последица унутрашњег закона књижевне еволуције, а делом промена у сензитивитету и „духу“ епохе – осећајност романтичне поеме у реализму постаје предмет ироније и пародије, а поезију срца смењује проза друштвених прилика.

У „Путевима српске елегике“ питање односа између хегелијански схваћене „суштине“ жанра и њених историјских реализација, није се могло избећи јер је циљ овог огледа – да скицира развој елегичког жанра у српској поезији – наметао друкчију, дијахронијску перспективу. Као проучавалац елегике, Тања Поповић се суочила и са мноштвом различитих дефиниција елегике, и с разликама у националним књижевним традицијама, и с проблемом дисконтинуитета у њеном развоју. „Једино што са сигурношћу можемо утврдити“, пише она, „јесте то да елегика, без обзира на заједничко античко порекло, има различите облике и историју у различитим националним књижевностима“ (Поповић 2010а: 88–89). У том развоју Тања Поповић је

најпре видела романтизам као пресудну тачку. Романтизам је, према њеном мишљењу, у европским књижевностима донео дефинитивно померање са формалне дефиниције елегије (песма у елегичким дистихима), на тематску (песма о „сагласју патње, жртве, љубави и уметности“, које, каже Т. Поповић [2010а: 110], чини „суштину елегичке“ и опстаје у разним временима).

Као и у европским књижевностима, тако и у српској, „праве“ елегичке се, према ауторкином мишљењу, јављају тек с напуштањем формалног, метричког одређења жанра у прилог тематском. Наравно, ову слику би требало нијансирати: формално одређење елегичке у појединим националним књижевностима уступило је место тематском и много пре романтизма – рецимо, већ Милтон, у *Лисидасу*, уместо класичног елегичког дистиха слободно комбинује јампски пентаметар с јампским триметром. Ипак, имајући у виду да је предмет истраживања овде била српска уметничка поезија, не чуди да се у фокусу Тање Поповић најпре нашао романтизам. Наиме, ако елегичку сагледамо са становишта њене примарне функције – туговања – онда се у српској уметничкој књижевности пре романтизма ретко срећу елегичке у овом смислу, будући да је функцију туговања дотад углавном вршила надгробна ода (као што је, рецимо, „На смрт бесмртног Јоана Рајича“ Атанасија Стојковића). Дефинишући елегичку као „сетну лирску песму са специфичном интонацијом и декором“, усредсређену на губитак, Тања Поповић тумачи остварења Бранка Радичевића („Кад млидијих умрети“, *Туга и опомена*, „Песма умрлом брату Стевану“) и Јована Јовановића Змаја (*Ђулићи увеоци*) као прве „праве“ елегичке.

Међутим, ово одређење отвара даље проблеме, којих је и она сама била свесна: наиме, ако се држимо чисто тематског одређења елегичке као песме о губитку и жаљењу, релативно мало заиста значајних песничких остварења у другој половини XIX века одговара моделу Змајевих *Ђулића* и Радичевићевих песама о смрти ближњих и слутњи сопствене смрти. Отуда Тања Поповић на овом месту прећутно прелази с тематског схватања елегичке на њену модалну екстензију и усредсређује се на присуство елегичних квалитета (расположења, пејзажа и декора) у српској постромантичарској лирици. „У ствари“, каже она, српска елегичка „свој аутентичан вид добија тек у другој половини XIX века. Осим Јована Јовановића Змаја, такву елегичку пишу Јован Илић, Мита Поповић и Дамјан Павловић шездесетих и седамдесетих година претпрошлог века, а на његовом крају Војислав и Драгутин Илић, Алекса Шантић и још понеко“ (Поповић 2010а: 94).

Знатан део њеног рада посвећен је начинима на који је српска поезија, између осталог, у креативним адаптацијама Пушкинове ли-

рике у делима Војислава и Драгутина Илића, користила „сетни елегични дискурс и [...] карактеристични пејзаж који одговара меланхоличном расположењу саме песме“ (Поповић 2010а: 99). Али, осим неког веома уопштено схваћеног расположења, тешко је увидети шта песма „У позну јесен“ Војислава Илића има заједничког са *Ђулићима увеоцима*, с песмом „Кад млидијах умрети“ или с родољубивом „Елегијом“ Алексе Шантића (*О ријеко драга мога завичаја, / Како си лијепа, кристална и плава!*).

Ствари се, наравно, додатно компликују када дођемо до модернистичке поезије у XX веку, у којој се, код нас као и другде у свету, срећу и песме о губицима и жалости, и песме у којима доминира елегични тон, и песме које заузимају отворено антиелегијски став. Ратна и међуратна лирика Милоша Црњанског, на коју скреће пажњу Тања Поповић, добро илуструје ову двострукост, јер садржи и декларативно одбијање жаљења (рецимо, у „Нашој елегији“), мотивисано отпором према помисли да је неке губитке уопште могуће или потребно ожалити,³ и елегичне квалитете, који се јављају у песмама разних жанрова (укључујући и тако различита песничка остварења као што су „Серената“ и *Стражилово*). То је навело Тању Поповић да предложи и трећу дефиницију елегије, схваћене сада као „исповест лирског јунака“, у којој се „доживљај туге исказује с одређеном дистанцом“ и „уз немали призвук ироније“:

Елегије, дакле, у класичном смислу те речи у авангарди готово да нема. Нема, пре свега, елегијског куплета, а свакако нема ни романтичарски преиначене тужне песме спеване на гробљу, у јесен и зиму, уз чежњу за вољеном, кроз сећање на славну историјску прошлост. Упркос свему томе, у појединим стиховима српске авангарде и модернизма примећујемо неизбежну тежњу да се на необичан начин исказе интимна песничка медитација, сетно суочавање са собом и потрошеним временом. [...] У ствари, модерна елегија најпре евоцира ону одлику овог жанра која би се могла назвати лирском исповести (Поповић 2010а: 104).

Настојање да се модерна елегија схвати као жанр чији идентитет опстаје кроз време, мењајући, али и комбинујући различита обележја, као што су меланхолично расположење, стабилан репертоар мотива и особени лирски пејзаж, довео је Тању Поповић до три различите визије српске елегије и њеног развоја. Према првом схватању, елегија је песма о губитку и жаљењу а кључни тренутак у њеном развоју је романтизам, када српска поезија први пут постаје

3 За анализу „Наше елегије“ као модернистичке анти-елегије в. Душанић 2023.

простор за уметничко исказивање индивидуалне жалости, мимо додат уобичајених, обредних и фунерарних оквира. Према другом схватању, елегија није песма о губитку и жаљењу, већ је лирска песма у којој се јавља особени пејзаж, који се мање-више поклапа с топосима гробљанске лирике и читаоцима сугерише суморну атмосферу, а најбоља остварења овог типа могу се наћи у песмама Војислава Илића. Према трећем, елегија је врста лирске исповести или медитације модерног субјекта о пролазности живота, у којој доминира меланхолично расположење.

Схватање према којем је елегија простор за испољавање модерног лирског сензибилитета, само је наговештено у огледу „Путевима српске елегије“, али је зато изричито заступљено у есеју „Елегије Симе Пандуровића“, први пут објављеном у зборнику *Поетика Симе Пандуровића* 2005, а потом и у књизи *Песници и поклоници*, 2010. године. Тумачећи Пандуровићеву збирку *Посмртне почасти*, Тања Поповић тренутак смене формалне дефиниције елегије тематском види „негде на прелазу из XIX у XX век, и то најпре захваљујући стваралаштву ‘суморне’ песничке групе коју чине Ракић, Дучић, Пандуровић и Дис“ (2010а: 173). Тек тада, наиме, „српска лирика јасно исказује сасвим нов став према тужним егзистенцијалним датостима људске коначности и пролазности живота, које су [...] биле вечити предмет елегија“ (Поповић 2010а: 174). У суморним, гробљанским мотивима које ови песници приказују, у њиховој опсесији смрћу и преокретању односа између спољашњих пејзажа и унутрашњих предела душе, ауторка проналази кључна жанровска обележја модерне елегије. С Ракићевим песмама као што су „Мутна импресија“, „Једној покојници“ и „Жеља“, Дучићевим циклусом „Песме љубави и смрти“, Пандуровићевим *Посмртним частима* и Дисовим *Утопљеним душама*, елегија коначно долази „на своје“:

Такво сагледавање стварности, у којој се могу мешати и оно што је опречно, алогично и неспојиво, отворило је пут новом типу српске лирике. У томе сложеном процесу елегија има немалу улогу. Читав XX век оставља за собом неколико елегијских песничких зборника који ће [...] обележити ново време. На почетку века *Посмртне почасти* Симе Пандуровића и *Утопљене душе* Владислава Петковића Диса, а на његовоме крају *Писмо* Ивана В. Лалића – затварају елегични круг једне изгубљене и трагичне епохе (Поповић 2010а: 187).

Присуство три различите дефиниције елегије и визије њеног развоја у српској књижевности не треба да нас чуди: оно је последица тежње да се дијахронијска перспектива и свест о историјској променљивости жанрова помире са есенцијализмом имплицитно

садржаним у тврдњама о „вечитом предмету“ и „суштини“ елeгије. Тежња ка измирењу историзма и есенцијализма дала је, како у Хегеловој *Естетици* тако и у модерној теорији жанра уопште, противречне резултате.⁴ Хегела је она, као што је познато, напослетку довела до знамените тезе о смрти уметности. Тања Поповић је омогућила да расветли улогу једног важног песничког жанра, каква је била поема у српском и европском романтизму, у пресудном тренутку његовог постојања. Заузврат, она је оставила отворен проблем проучавања дуготрајног развоја жанрова кроз историју, као и њихових односа према ванкњижевној стварности. Друкчије речено, ако је романтична поема наследница класичног епа, настала из потребе да поезија у доба модерног индивидуализма ипак настави да представља живот заједнице, о каквим потребама нам говори елeгија? Ако поема после романтизма престаје да постоји као „књижевна чињеница“, васкрсавајући тек повремено у модерној поезији, који је то велики, историјски тренутак српске елeгије? На основу есеја о Сими Пандуровићу, стиче се утисак да је Тања Поповић била склона да читав XX век види као столеће којим, бар када је о лирској поезији реч, доминира елeгични модус. Нажалост, ову далекосежну тезу није имала прилике да развије.

Тања Поповић није стигла ни да заокружи своје идеје о песничким жанровима и њиховој улози у српској књижевности. Једва да треба рећи да би било занимљиво, а и за историју наше књижевности важно, видети како би решила проблеме које је, као врстан познавалац поезије и читалац с истанчаним сензибилитетом, идентификовала бавећи се овим питањима. Остаје, такође, питање како би своје хегелијанско схватање односа између књижевних жанрова и живота ускладила с идејама о њиховим променљивим функцијама кроз различите историјске периоде. Али то су само нека од питања на која смо, њеним наглим и прераним одласком, остали лишени одговора.

4 За сажет и луцидан преглед Хегелове теорије жанрова и проблема које је она оставила у наслеђе, в. Schaeffer 1989: 32–47.

Литература

- Душанић, Дуња. „Робови сте док имате суза: елегија, рат и традиција у раној поезији Милоша Црњанског“. *Мит, традиција и симбол у поезији Милоша Црњанског: зборник радова*. Прир. Светлана Шеатовић и Бојан Чолак. Београд: Институт за књижевност и уметност; Требиње: Дучићеве вечери поезије. 167–193.
- Попов, Јован. „Недоумице око жанра“. *Појмови, периоди, полемике: о неким недоумицама науке о књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 2020. 33–56.
- Поповић, Тања. *Песници и поклоници*. Београд: Службени гласник, 2010а.
- Поповић, Тања. *Поема или модерни еп*. Београд: Службени гласник, 2010б.
- Поповић, Тања. *Српска романтичарска поема*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999.
- Alexiou, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. 2nd ed. / Margaret Alexiou; revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2002.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Kay, Dennis. *Melodious Tears: The English Funeral Elegy from Spenser to Milton*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Nagy, Gregory. „Ancient Greek Elegy“. *The Oxford Handbook of the Elegy*. Ed. by Karen Weisman. Oxford: Oxford University Press, 2010. 13–45.
- Ramazani, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce que c'est qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.
- Weisman, Karen. „Introduction“. *The Oxford Handbook of the Elegy*. Ed. by Karen Weisman. Oxford: Oxford University Press, 2010. 1–10.
- West, M. L. *Studies In Greek Elegy and Iambus*. Berlin, New York: De Gruyter, 1974.
- Woolf, Virginia. *Diary*, vol. III. Ed. by Anne Olivier Bell, London: Penguin Books/Hogarth Press, 1982.

Dunja Dušanić

ON LOVE AND DEATH: ELEGY AND THE ROLE OF POETIC GENRES IN TANJA POPOVIĆ'S WORK

Although a major lyric genre, elegy has been largely understudied in Serbian literary criticism. Tanja Popović was a rare exception to this rule. To my knowledge, she was the first scholar to tackle the thorny issue of the development of elegy in Serbian poetry in her book on Serbian poetry and the European literary tradition, *Pesnici i poklonici*. Popović combined an uncommon interest in the theory of literary genre with an acute awareness of the importance of genre for the study of modern Serbian poetry, to which she contributed two seminal books on the long poem (*poema*) in Serbian and European Romanticism – *Srpska romantičarska poema* (1999) and *Poema ili moderni ep* (2010). As a scholar of elegy, she identified the main theoretical problems of studying the elegiac genre and gave a systematic overview of its long and complicated history in European and Serbian poetry. This paper is intended as a dialogue with her ideas and, more broadly, with her understanding of the role of poetic genres in the history of literature.

Keywords: elegy, Serbian elegy, theory of genre, poetic genres, Tanja Popović

4.

ДОСТОЈЕВСКИ: ПОВОДОМ ПОДЗЕМЉА

Јован Попов

ПАТОЛОГИЈА ЉУБАВИ У ЗАПИСИМА ИЗ ПОДЗЕМЉА И „КРОТКОЈ“ ФЈОДОРА ДОСТОЈЕВСКОГ

Апстракт: Полазећи од запажања да се у делу Ф. М. Достојевског најређе среће тип романтичне љубави, у раду се разматрају њени патолошки видови – љубавни мазохизам и садизам. Ослањајући се на дефиниције С. Фројда и Е. Фрома, аутор се херменеутички усредсређује на „морални“/„социјални“ мазохизам/садизам човека из подземља и зеленаша из „Кротке“. Испоставља се да је подземни човек био морални мазохист у односу на оне социјално и психолошки јаче од себе, док се са слабијима преображавао у садисту, посебно у пријатељским и љубавним везама. Попут њега, и лихвар из „Кротке“ је тежио издвајању из света, светећи се такође за своје друштвене неуспехе јединој особи која је могла да га воли, али се у њему одиграо преокрет у обрнутом смеру, па је из садистичке прешао у мазохистичку љубав. Обојица су на љубав гледали нездраво, као на однос тираније и доминације, а на партнера као на противника кога треба „победити“, односно потчинити, због чега на крају остају сами и несрећни.

Кључне речи: Ф. М. Достојевски, *Записи из подземља*, „Кротка“, љубав, садизам, мазохизам

Већ и летимичан увид у дело Фјодора Достојевског открива да се у њему од свих видова љубави најређе јавља она „романтична“, због чега у жанровском спектру његових остварења љубавни роман готово да и не фигурира. Потврду за то налазимо и код једне од водећих савремених руских достојевисткиња Татјане Касаткине која указује посебно на пишчев младалачки период, до године 1849, специфичан по томе што је „свуда [...] присутна љубавна интрига, али је то нека чудна љубавна интрига“. Она „пре заузима периферију казивања, истичући чудне односе између јунака који заправо постају предмет који Достојевски приказује“ (Касаткина 2008: 144). Према ауторки, овако приказане љубавне везе преображавају жанр „уз потпуно очување *формалног* односа и радикално преосмишљавање његовог садржаја“

(Касаткина 2008: 145). Наша намера је да покажемо како се ове констатације могу односити и на дела из каснијег периода, као и да дамо нешто прецизнија одређења тих „чудних“ љубави. Један њихов вид назвали смо мазохистичким, а његов пандан садистичким, при чему нисмо подразумевали сексуалну већ пре моралну, односно социјалну конотацију оба појма.

Претходно разматрање: Фројд и његови следбеници

Мазохизам је, према Фројду (Freud), настраност која „обухвата све пасивне ставове према сексуалном животу и сексуалном објекту, чији је најекстремнији облик повезивање задовољства с трпљењем физичког и психичког бола који им наноси сексуални објект“ (Frojd 2009: 33). У спису *О сексуалној теорији* (1905) отац психоанализе је већ био успоставио генеричку везу између мазохизма и садизма који је дефинисао као склоност да се сексуалном објекту нанесе бол: „мазохизам није ништа друго до наставак садизма, који се окреће против сопствене личности, која притом најпре заузима место сексуалног објекта“ (Frojd 2009: 33). Штавише, Фројд тврди да се садизам и мазохизам редовно сусрећу код исте особе, да је сваки садиста истовремено и мазохиста: „Онај ко ужива да другом наноси бол у сексуалном односу, тај је способан и сам да бол осећа као уживање“ (Frojd 2009: 34). Многи психоаналитичари су касније критиковали ово становиште са разних позиција, а и сам Фројд га је накнадно ревидирао, али је за нас битна узајамна повезаност ових појмова независно од тога да ли се она манифестује у истој особи или у међуодносу двеју особа.

Фројд је, иначе, оба термина преузео од немачког психијатра Рихарда фон Крафт-Ебинга (Krafft-Ebing), који их је промовисао у свом капиталном делу *Сексуална психопатологија* (1886), с тим што је појам садизма био изум његових француских претходника. Етимолошки га је лако довести у везу са сексуалним изопаченостима из романа маркиза Де Сада (De Sade), док је за мазохизам Крафт-Ебинг упориште пронашао у кратком еротском аутобиографском роману *Венера у крзну* (1870) аустријског писца Леополда фон Захер-Мазоха (Sacher-Masoch). У тексту *Економски проблем мазохизма* (1924) Фројд је, поред ерогеног, дефинисао још два вида мазохизма, од којих је за нас у овом контексту битан онај морални. Он се одваја од либидо и манифестује се у свакодневном животу. Фројд га је метафорички представио сликом човека који истура образ кад год му припрети шамар. Француски психоаналитичар Саша Нахт види две специфичности моралног мазохизма: на први поглед он није у вези са сексуалним функцијама, а онај који га трпи није га свестан. „Морални мазохист не зна да је мазохист, он пренебрегава да је сам творац својих патњи

и да оне, штавише, могу чинити средства за задовољење спутаног либида“ (Nacht 1971: 73).

Овај тип мазохизма код неких других аутора се назива социјалним, а из те перспективе исцрпно га је анализирао и Ерих Фром (Fromm), позивајући се и на друге Фројдове критичке следбенике попут Вилхелма Рајха (Reich) или Карен Хорнај (Horney). И он је, међутим, као и Хорнајева, припадао неофројдовској школи, па је, између осталог, тврдио: „У истој врсти карактера редовно налазимо, поред тих мазохистичких тежњи, њихову сушту супротност – наиме, садистичке тежње“ (From 2016: 126). Издвојио је три типа ових последњих: „да се други учине зависнима и да се над њима стекне апсолутна и неограничена власт“; „да се другима не само господари [...] већ и да се експлоатишу“; „да се изазива патња других или да се посматра како они пате“ (From 2016: 126), с тим што је та патња чешће ментална него физичка. Аналогно томе, мазохизам се указује као тежња за неограниченим потчињавањем другој особи, за тиме да се буде експлоатисан и да се излаже патњи. За разлику од сексуалне перверзије, у којој мазохист настојање да поништи своју личност „изражава [...] помоћу тела и спаја са сексуалним осећањима“ (From 2016: 135), морални мазохист не тражи стварну патњу и бол већ тражи „узбуђење и задовољење“ који проистичу из стања „физичке везаности, беспомоћности и слабости“, па жели да се „с њим поступа као с малим дететом“ или да „на разне начине буде грђен или понижаван“ (From 2016: 129). Такве тежње су тешко разумљиве у својој ирационалности, а Фројд их је у другој етапи бављења мазохизмом извео из „нагона за смрћу“. Будући примарно социјални психолог, Фром сматра да мазохизам код „појединца покреће неподношљиво осећање усамљености и безначајности“ (From 2016: 132) због којег тежи да се утопи у мноштво, а када му се пружи прилика ступа у заједницу коју назива „симбиозом“, дефинишући је у специфичном психолошком смислу као „такво сједињење једног појединца са другим (или било којој другом моћи изван његовог личног ја) због кога сваки од њих губи интегритет свог личног ја и потпуно зависи од другог“ (From 2016: 138). Фром остаје привржен Фројду када наглашава да су „мазохистичке и садистичке тежње увек једне с другима помешане“, односно да људи нису напросто садисти или мазохисти „већ се активна и пасивна страна симбиотичког комплекса непрестано смењују“ (From 2016: 138).

Књижевне артикулације свих ових тежњи присутне су у делу Фјодора Достојевског у толикој мери и у таквим варијацијама да га је француски фројдовац Пол-Лоран Асун (Assoun) назвао Захер-Мазохом моралног мазохизма. Макар Дјевушкин из *Бедних људи*, аноним-

ни јунак *Белих ноћи*, Иван Петровић из *Понижених и увређених* или Алексеј Иванович из *Коцкара* представљају морално-мазохистичке љубавнике, док су Лебезјатњиков из *Злочина и казне* и Виргински из *Злих духа* примери идеолошки мотивисаног љубавног мазохизма. Насупрот њима, Биков из *Бедних људи* и Лужин из *Злочина и казне* оличавају садисте на терену брачних односа. Постоје и садомазохистичке симбиозе, као што су Алексеј и Полина у *Коцкару* или Рогожин и Настасја Филиповна у *Идиоту*, али и садомазохистички појединци, попут Наташе Ихмејеве у *Пониженима и увређенима* или јунака *Записа из подземља* и „Кротке“. Простор којим располажемо ограничава нас на бављење управо последњом двојцом.¹

Морални мазохизам и љубавни садизам човека из подземља

Одредивши јунака *Записа из подземља* на самом крају те приповести као парадоксалисту, Достојевски је, осим противречности његове интелектуалне и социјалне позиције, имао у виду и његову емоционалну страну. Једна од најизразитијих парадоксалних црта јунака *Записа из подземља* јесте његов садомазохизам. Мазохизам је оно што прво упознајемо у његовим одмеравањима са људима од акције,² официру из билијар сале и школским друговима, али се он не манифестује у његовим љубавним или сексуалним односима и могао би се сврстати у фројдовски морални, односно фромовски социјални тип. Своју садистичку страну демонстрирао је, међутим, баш на терену љубави и пријатељства. Присећајући се својих школских дана, неразумевања средине и подсмеха којима је био изложен, он помиње јединог пријатеља кога је имао, а којим је желео да загосподари у потпуности, одвајајући га од свих других, да би га, пошто му се овај сав предао, одгурнуо од себе. Ова епизода само је наговештај онога што ће се у завршном делу приче потврдити у односу са проститутком Лизом: љубав је за њега значила „тиранисати неког и духовно доминирати“ (Dostojevski 1984: 112).

Већ приликом њиховог првог сусрета у јавној кући, парадоксалист изговара реченицу која има специфичну тежину у нашем контексту: „Знаш ли да човек из љубави може намерно да мучи?“ (Dostojevski 1984: 87). Тиме започиње своју садистичку тираду у којој

1 О њима и осталим поменутима опширније говоримо у књизи *Горди и понизни: парадоксалисти Фјодора Достојевског* чији је излазак у издању Српске књижевне задруге предвиђен у другој половини 2024.

2 На ту његову потребу, проистеклу из осећања ниже вредности, указао је Никола Милошевић у студији *Негативан јунак* (1965).

све драстичнијим сликама скицира њену невеселу будућност и неизбежну пропаст. Слутећи да ју је дубоко потресао својим говором, он жури да у потпуности оствари свој циљ, што се убрзо и дешава – Лиза пада у очајање. Шта је подземни човек хтео да постигне вербалним насртајем на недораслу сиротицу? Зашто ју је довео до нервнoг слома? „Игра, игра ме је заносила“, каже он, али одмах додаје: „уосталом, не само игра...“ (Dostojevski 1984: 93). Упркос извесним садистичким моментима у његовом поигравању, не би се рекло да је мучење жртве и наслађивање посматрањем њене патње било оно чему је тежио. Његови мотиви разјасниће се када му она, неколико дана касније, дође у посету.

Очекујући Лизу у свом бедном стану, човек из подземља прожет је противречним осећањима – он стрепи али и сањари: „Ја, на пример, спасавам Лизу управо тиме што долази к мени и разговарам с њом... Васпитавам је, образујем. Најзад, примећујем да ме воли, страсно воли. Али ја се понашам као да не разумем (истина, не знам зашто се тако понашам, вероватно да буде лепше)“ (Dostojevski 1984: 100). Ово сањарење продужава се кроз још неколико фаза и завршава се њиховим заједничким животом, али је већ из наведеног уочљив још један јунаков парадокс: чак ни у својим маштаријама он није могао да заустави рад унутрашњег механизма рационалног скептицизма. Потреба за љубављу увек је била праћена страхом од неуспеха и подсмеха. И када се Лиза најзад појави, ненајављено и у тренутку када он бесни на слугу, привући ће на себе његов гнев као громобран. „Страшна мржња против ње ускипела је у мом срцу, чинило ми се да бих је просто убио“ (Dostojevski 1984: 107-108). Овде није реч о садистичком већ о агресивном пориву који тражи компензацију за претрпљени социјални дебакл, како за овај последњи тако и за претходне. Он то од девојке неће крити: „Требало је искалити увреду на неком, ти си се нашла ту и ја сам на теби искалио своју љутњу и исмејао те. Мене су понизили, па сам хтео и ја да понизим“ (Dostojevski 1984: 109). Дешава се, међутим, нешто што парадоксалист није очекивао, мада је морао прижељкивати: „Она је из свега тога схватила најпре оно што жена увек пре свега схвати, ако искрено воли: наиме, да сам несрећан“ (Dostojevski 1984: 110). Следи инверзија улога које су одиграли у борделу – он пада у катарктичку хистерију, али њу то не збуњује нити одбија. Унижено биће које је жудело за љубављу било је спремно да је пружи. Учинио се да је срећа на дохват руке, али човек из подземља био је толико огрезао у својој усамљеничкој ограђености од „живог живота“ да више није умео ни да воли ни да буде вољен. „Без власти и тираније над неким ја не могу да живим“ (Dostojevski 1984: 111), признаје он. У његовој вечито

усковитланој и сујетној свести сукобљавала су се два осећања: „Како сам је мрзео, и како ме је вукло к њој у том тренутку! Једно осећање је појачавало друго“ (Dostojevski 1984: 112). Путена страст надвладава, њу овога пута дели и Лиза, и они поново воде љубав. Али, док је за њу то сада највиши интимни чин, за њега је чин освете. На врхунцу своје нискости, на растанку јој тутне у шаку пет рубаља.

Отеравши Лизу од себе, подземни човек показао је да се његова опсесивна потреба за одмеравањем, мазохистичка у односу на јаче од себе, у односу са слабијима трансформисала у садизам. Свес-тан да је његово поступање са Лизом несхватљиво за већину људи, он на последњим страницама исповести настоји да образложи свој концепт љубави који је заснован на тиранији и доминацији и, према томе, садистички: „Целог живота нисам могао ни да замислим другачију љубав и доспео сам дотле да чак и сада понекад мислим да се љубав и састоји у праву које вољена жена добровољно даје мушкарцу да је тиранише“ (Dostojevski 1984: 112). Љубав је, дакле, у његовој перспективи садомазохистички однос у којем су улоге унапред задате и добровољно прихваћене: „Ни у својим подземним сањарењима нисам другачије замишљао љубав него као борбу коју сам увек почињао мржњом, а завршавао моралним покоравањем, а после тога нисам могао да замислим шта да радим са покореним бићем“ (Dostojevski 1984: 112–113). Тако се, у коначном парадоксалном билансу, мржња указује као исходниште љубави чији је први исход равнодушност, а последњи самоћа.³

Из садизма у мазохизам: залагаоничар из „Кротке“

Варијацију на ову тему пронаћи ћемо у новели „Кротка“, написаној поново у форми солилоквијума јунака који је такође неименован, а по многим својим особинама је брат близанац човека из подземља, „вечитог пратиоца Достојевског“, како га је назвао Константин Мочуљски (Мочуљский). И Џозеф Френк је сагласан да је „Кротка“ „најзаокруженији и коначно уобличен портрет његовог карактерног типа 'подземног човека'“ (Frank 203: 350). Из наше перспективе, важна специфичност протагонисте састојаће се и у томе што се у оквиру приказаних збивања он трансформише из садистичког у мазохистичког љубавника, а што је предмет и жртва те љубави у оба случаја иста особа – његова жена. Она је жртва у психолошком али и у физичком смислу, пошто се мужевљева унутрашња исповест одвија над њеним

³ На нераскидиву повезаност љубави и мржње код Достојевског указује у једној фусноти своје студије Жак Като, доводећи је у везу са сличним феноменом код Расина.

одром, између тренутка самоубиства и одношења тела у мртвачницу. Рекло би се да се писац вратио раније обрађеном мотиву у жељи да реализује једну сижејну могућност која је у *Записима из подземља* остала неостварена: „како би изгледала будућност 'подземног јунака' да је Лизу заиста извео из бордела, да је није сурово отерао“? (Ахмегаић 2003: 136). Али и шта би са њом могло бити.

За разлику од свог претходника из подземља, који је таворио у неделатној контемплацији, лихвар из „Кротке“ је себи поставио задатак да за три године удесетостручи почетне три хиљаде рубаља. И његов крајњи циљ је, у основи, био исти – повлачење из света – али је самовање замишљао као удобније, на сопственом имању на Криму, а тај план ипак је укључивао и животну сапутницу, можда и породицу. Прилика се указала када је у његову залагаоницу почела да навраћа девојка од шеснаест лета, сиротица без родитеља за коју је удаја била једини спас. Зато је он себе доживљавао као ослободиоца, а томе се, барем једним делом свог бића, надала и она. У часу просидбе залагаоничар није помињао љубав, али се ретроактивно запитао: „Нисам ли је ја волео већ тада?“ (Dostojevski 1973: 262). Ако и јесте, његова представа о љубави била је слична оној коју је имао човек из подземља. То потврђује још једна од његових реминисценција: „Уводећи је у кућу, мислио сам да уводим друга, тада ми је јако био потребан друг. Али сам видео јасно да друга треба да припремим, да усавршим и чак да победим“ (Dostojevski 1973: 284). И за њега је, дакле, љубав била борба која се завршава покоравањем противника, односно супруге.

У својој брачној понуди он је био једнако отворен као поменути Биков или Лужин. У његовој отворености било је, међутим, нечега за нијансу вишег од искренности: „видећи како се она боји, намерно сам све увеличао: искрено сам рекао да ће бити сита, али да провода, позоришта, балова – да ничега тога неће бити, сем касније, кад се циљ постигне. Овај строги тон ме је потпуно занео“ (Dostojevski 1973: 261), признаје он, откривајући садистичку црту у себи. И зато ни себе није представио у ведријим тоновима: „искрено сам тада признао, без икакве збуњености, да нисам, прво, ни нарочито обдарен, ни нарочито паметан, можда чак ни нарочито добар, да сам доста обичан егоиста [...] и да врло, врло много, можда, имам непријатног у себи и у другом чему“ (Dostojevski 1973: 261). Да ли су то биле речи којима се жена осваја и позива у заједнички живот? Оне су више личиле на говор управника затвора пред тек приспелим контингентом кажњеника. Застрашити и предупредити сваку помисао на побуну – то је био њихов смисао. За неку другу девојку оне би можда биле и непотребне – потчињена природа била би задовољна самим избављењем, апсо-

лутна покорност би се подразумевала. Али, Кротка по природи није била кротка. Залагаоничар је то одмах осетио и баш то га је највише и привукло њој. „Дакле, горда! Морам признати да горде волим. Горде су нарочито миле онда када... па када већ не сумњаш у своју надмоћ, а?“ (Dostojevski 1973: 263). У том часу он је очигледно већ сладострасно уживао у неравноправној борби. Као и у *Записима из подземља*, повређени понос требало је залечити победом, али је овде изазов био утолико већи што је, за разлику од заиста кротке Лизе, противник такође био поносан. Победа ће бити тим вреднија и слађа, а околност да се битка не води на неутралном терену чини је извеснијом. Садизам је друго име зеленашеве нискости и извор његовог задовољства.

Простодушна Лиза схватила је да је човек из подземља био несрећан, а Кротка је још приликом првих одлазака у залагаоницу уочила да се њен власник због нечега свети друштву. Док се премишљала о његовој брачној понуди вероватно је слутила оно чега се њена претходница није досетила – да ће предмет освете постати управо она. У брак је, ипак, ушла чиста срца, а њен муж је нагласио да му је било важно што га је код куће дочекивала с љубављу, „ма како јој је то тешко било“. И баш такви тренуци били су кључни за остваривање његовог наума: „Али бих ја цело ово одушевљење одмах полио хладном водом. Ето, у томе су и биле моје идеје. На њену раздраганост сам одговарао ћутањем, благонаклоним, додуше“ (Dostojevski 1973: 264). Хтео је да за њу буде загонетан човек, строг и горд, који ћутке пати и ни од кога не тражи моралну подршку, па ни од ње. „Примајући је у своју кућу, желео сам потпуно поштовање. Хтео сам да она преда мном стоји скрушена због мојих страдања – био сам достојан тога“ (Dostojevski 1973: 266). У самосажалјивости је охоли залагаоничар можда био и најближи човеку из подземља. „О, нису ме волели никад ни у школи. Нису ме никад и нигде волели“ (Dostojevski 1973: 282). Дебакл у официрској служби био је неминовни епилог његовог конфликта са светом. Али, уместо да то повери својој жени, да у њој пронађе утеху, као што би учинила свака психички здрава особа, он ју је одгуривао од себе. Суштина је у томе што залагаоничар, као ни његов претходник, није био здрав. Његов карактер садржавао је садистичку компоненту која је била двострано усмерена, и ка споља и ка унутра. Другим речима, имао је потребу и да пати и да кињи.

Како је његова жртва одговорила на пасивно агресивну тортуру? То што ју је муж извукао из немаштине и спасао бездушних тетака није за њу било довољно. Она није била брачни мазохист. „Желела је да воли, тражила је љубав“ (Dostojevski 1973: 269), знао је и њен мучитељ. Изневерена и повређена, узвратила је јединим чиме је имала – поносом. „Да, то смерно лице постајало је све дрскије и

дрскије“ (Dostojevski 1973: 268), запазио је он; „јављало се биће бунтовно, насртљиво, не могу рећи бестидно, али неуравнотежено и које чезне за немиром“ (Dostojevski 1973: 273). И пошто након епизоде са Јефимовичем и револвером однесе коначну „победу“ над њом и она падне у кревет, он ће осцилирати између сажаљења и задовољства: „у мојим очима била је тако побеђена, тако понижена, тако прегажена да сам је понекад много жалио, иако ми се у исти мах понекад необично свиђала мисао о њеном понижењу“ (Dostojevski 1973: 286). Уследиће, међутим, његов унутрашњи преокрет, један од најпарадоксалнијих у делима Фјодора Достојевског.

Епифанијски тренутак тог преокрета наратор назива „падањем копрене“ са његових очију. Повод је био релативно тривијалан – чуо је жену да певуши док је шила у другој соби. На њега то, међутим, оставља неочекивано снажан и противречан ефекат: „Кад је већ пропевала у мом присуству, значи да ме је заборавила – то ми је било јасно и страшно! Срце је то осећало. Али је радост блистала у мојој души, побеђујући страх“ (Dostojevski 1973: 289). О каквом страху и о каквој радости је овде реч? Нећемо претерати ако кажемо да је ово једно од најзагонетнијих места у целокупној прози Достојевског, упркос томе што су уследили детаљни описи читавог низа гестова који документују приповедачев унутрашњи обрт. Залагаоничар утрчава у женину собу, седа поред ње, узима је за руку, говори узбуђено и испрекидано, а она га гледа зачуђено и строго. „Ова строгост, ова строга зачуђеност потпуно су ме смрвиле: ‘Ти хоћеш, дакле, још љубави? Љубави?’“ (Dostojevski 1973: 290), пита га она немо. Он се, међутим, не повлачи него се баца пред њу: „Потпуно сам схватио своје очајање, о, још како сам схватао! Али верујте ми, у мом срцу је била радост тако необуздана да сам мислио да ћу умрети. Од среће и блаженства љубио сам јој ноге“ (Dostojevski 1973: 290). Згранута и постиђена, жена узмиче пред мужевљевим налетом осећања, али он љуби места на поду где је она претходно стајала. Тиме ће је навести на хистерични напад, после којег ће поново завршити у свом гвозденом кревету у који ју је већ био изместио из брачне постеље.

Зашто је јунак истовремено и очајан и блажено срећан? Милица Николић је у студији *Игра противречја* (1975), која је у целости посвећена овој приповеци, велики значај придавала звучном моменту, односно квалитету гласа којим млада жена пева. То што је он слабахан, „напукли гласић“, представља иницијални моменат мужевљеве реакције, чинилац који је допринео да у њему затрепери „нека жилица“, да дође до неког вида акустичке резонанције. Тај моменат има изразит афективни набој, као што га имају синтаксостилеме карактеристичне за Достојевског: „коси зраци залазећег сунца“, „мокар

снег“, и сл. У таквим ситуацијама, емотивно пренапрегнути и нервно лабилни јунаци знају да доживе потрес који их присиљава на театралне, патетичне гестове.

Поједини тумачи, попут Константина Мочуљског, Џозефа Френка или Драгана Стојановића, у зеленашевом еуфоричном наступу видели су спознају љубави и сажаљења, што је такође несумњиво. Али, као што је речено, и он, баш као и његов претходник из подземља, има о љубави искривљену представу. Фројд је у писму Теодору Рајку ту аномалију приписивао и самом писцу: „Обратите пажњу на немоћ Достојевског пред љубављу. Он фактички познаје или грубу нагонску жељу, или мазохистичко покоравање, или љубав из сажаљења“ (нав. према Slonjīm 1981: 104). Ово је класичан пример психоаналитичке заблуде која писцу приписује особине његових јунака, али јесте примењиво на парадоксалисте из *Записа из подземља* и „Кротке“. За обојицу волети значи покорити или бити покорен. И пошто није успео да покори, да „укроти“ Кротку – на ту етимологију указује Јасмина Ахметагић – лихвар пада ничице покоравајући јој се. За разлику од Ахметагићеве, међутим, ми у томе не видимо пуку промену тактике већ нагли заокрет којим се из садистичке прелази у мазохистичку љубав. Склоност ка замени улога јунак је показао још када за је своју жену рекао да је, иако дивна и смерна, постала „тиранин, нетрпељиви тиранин моје душе и мучитељ!“ (Dostojevski 1973: 270). Сада се он сам ставља у потчињени положај. Спреман је да за њу учини све, а за узврат не тражи чак ни да буде вољен. „Не знаш ти каквим бих те рајем окружио. Рај би био у мојој души, засадио бих га свуд око тебе! Ти мене не би волела – ако, шта то смета? (Dostojevski 1973: 300). Ова последња маштарија, већ над жениним одром, завршава се сликом коју никако не треба сметнути са ума: „А ако би другог заволела – ништа, нека! Ти би ишла с њим и смејала се, а ја бих посматрао са друге стране улице“ (Dostojevski 1973: 300). Та фантазија враћа нас идеолошким брачним мазохистима Лебезјатњикову и Виргинском, а то што је последња у низу такође није без значаја.

У тачки свог преокрета – а наратор све време покушава да „сабере мисли у тачку“ – у којој од садисте постаје мазохист, сусрећу се страх и радост, очајање и срећа. Страх и очајање долазе отуда што види да га је жена заборавила, да га не воли и не може волети. „Искрено сам јој признао како сам целе зиме мислио једино на то како ме она воли“ (Dostojevski 1973: 293), каже он. Али, када је зачуо њено певушење, копрена је спала, ствари су се указале у правом светлу и његов сан о гордости се распршио. „Врло чудно: зашто ми целе зиме није пало на ум да ме презире? Био сам потпуно уверен у супротно све до оног часа кад ме је погледала са строгим чуђењем. Са строгим.

Тад сам одмах разумео да ме збиља презире“ (Dostojevski 1973: 298). Женине мржње се, дакле, није плашио – ужаснуо га је њен презир. Човек чија се трагедија, како је то приметио Никола Милошевић, огледала у изгубљеном самопоштовању, учинио је све да га поврати преко своје супруге-противнице. Кад оно – презир. Отуда очајање.

У истом часу, међутим, преплављују га радост и срећа. Зашто? Зато што је садист у њему покорен, а његово место заузима мазохист који ће од сада волети, свом силином своје мазохистичке љубави са новим изливима патоса: „Више нисам могао да издржим: опет сам клекнуо пред њу, опет сам почео да љубим њене ноге, и опет се све свршило с нападом“ (Dostojevski 1973: 295). Измучена жена последњим снагама покушаће да одговори на његову љубавну еуфорију кајући се због греха почињеног само у мислима, обећавајући да ће га поштовати и бити му верна. Поштовање – то је било оно што је чекао. „Тада сам скочио и лудо је загрлио. Љубио сам је, љубио сам јој лице, уста, као муж, први пут после дугог раскида“ (Dostojevski 1973: 295). Али, као што је и сам закључио, било је касно. Патолошку љубав за какву је он једино знао она више није могла да издржи.

Литература

- Ахметагић, Јасмина. *Књига о Достојевском. Болест прекомерног сазнања*. Београд: Дерета, 2013.
- Достоевский, Федор Михайлович. *Полное собраное сочинений*. http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/ 20. 8. 2023.
- Касаткина, Татјана. *Достојевски у највишем смислу*. Превела Марина Тодић. Крушчић: Панонске нити, 2021.
- Николић, Милица. *Игра противречја или Кротка Достојевског*. Нови Сад: Матица српска, 1975.
- Стојановић, Драган. *Рајски ум Достојевског*. Београд: Досије, 2009.
- Dostojevski, Fjodor M. *Zapisi iz podzemlja*. Preveo Milosav Babović. Beograd: BIGZ, 1984.
- Dostojevski, Fjodor, „Krotka“. Prevela Desanka Maksimović. *Pripovetke*, II. Beograd: Rad, 1973.
- Frank, Joseph. *Dostoevsky. The Mantle of the Prophet, 1871-1881*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2003.
- Frojd, Sigmund. *O seksualnoj teoriji. Totem i tabu*. Preveo Slavko Milekić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2009.
- From, Erih. *Bekstvo od slobode*. Preveli Slobodan Đorđević i Aleksandar I. Spasić, Beograd: ITV Centar, 2016.
- Kato, Žak. *Dostojevski: stvaralački proces*. Prevela Kristina Bojanović. Podgorica: CID: Fakultet umjetnosti, 2021.

- Milošević, Nikola. *Dostojevski kao mislilac*. Beograd: Beletra, 1990.
- Mochulsky, Konstantin. *Dostoevsky: his Life and Work*. Translated by Michael A. Minihan. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Nacht, Sacha. *Le masochisme*. Paris: Payot, 1971.
- Slonjij, Mark. *Tri ljubavi Dostojevskog*. Prevela Anđelija Demetrović-Matijašević. Beograd: Prosveta, 1981.

Jovan Popov

PATHOLOGY OF LOVE IN DOSTOEVSKY'S NOTES FROM UNDERGROUND AND A GENTLE CREATURE

Starting from the remark that the "romantic" love is the rarest among all kinds of love in Dostoevsky's work, this paper deals with its "peculiar" (T. Kasatkina) or pathological types, such as masochist or sadistic ones. Based on S. Freud's and E. Fromm's definitions of moral/social masochism (and consequently sadism), we focused our hermeneutical attention on these two kinds of behavior of the Man from the Underground and the usurer from the short story *A Gentle Creature*. It reveals that the first one was a moral masochist in front of those who were psychologically stronger or socially superior to him, transforming into a sadist toward the inferior ones, particularly in friendly and love relations. As well as him, the narrator-protagonist of *A Gentle Creature* was intending to break with people and he also get revenge on the only person who might love him, however he had his moment of epyphany that he called the "fall of the veil". That moment, one of the most enigmatic in the whole of Dostoevsky's fiction, is interpreted in this paper as a turning point, a sudden transition from a sadistic to a masochist phase of a pathological love. Both (anti-)heroes had an insane view of love as a relation of tyranny and domination, and they saw in their partners the opponents who should be defeted and subaltern. Therefore they both stay alone and miserable at the and of narratives.

Keywords: F. M. Dostoevsky, *Notes from Underground*, *A Gentle Creature*, love, sadism, masochism

Снежана Калинић

ВИСИНА ПАДА И НЕЛАГОДЕ ПОДЗЕМЉА: ОДЈЕЦИ ЗАПИСА ИЗ ПОДЗЕМЉА И МИТА О СИЗИФУ У КАМИЈЕВОМ ПАДУ

Апстракт: Ова компаративна студија анализира најважније аспекте Камијевог романескног дијалога са *Записима из подземља* Ф. М. Достојевског и са *Митом о Сизифу*. Усредсређена је на Камијев позни роман *Пад* и на метафорику *нелагоде* (*malconfort*) – крајње необичне подземне просторије коју Жан-Батист Кламанс представља као минијатурну средњовековну кажњеничку ћелију чије екстремно мале димензије осуђеника приморавају на изузетно нелагодно самовање у стално искривљеним положајима. Средишњу теоријску основу ова студија проналази у *Антрополошким есејима* Николе Милошевића и у *Источном канону* Тање Поповић.

Кључне речи: Достојевски, Ками, подземље, утопија, антиутопија, метафора, апсурд, кристални дворац, нелагода, укидање равнотеже

Опште је познато да постоје бројне паралеле између наративног идентитета и стила човека из подземља Ф. М. Достојевског и Жан-Батиста Кламанса из Камијевог *Пада*. А једнако се добро зна да многе од тих паралела извиру из тога што тај позни роман аутора *Странца* употребљава матрицу фикционалне исповести која се у опусу Достојевског изузетно често јавља јер се у разним остварењима тог „несуђеног аутора *Житија великог грешника*“ готово непрестано нижу неке „исповедне тираде“, међу којима су најчувеније оне кнеза Валковског, човека из подземља, „Мармеладова, Раскољникова, Свидригајлова, Терентјева, Лебедева, Келера, Ставрогина и неименованог лихвара из ‘Кротке’“ (Калинић 2014: 108). Притом нема никакве сумње да се у Камијевом *Паду* предочава један (мета/анти)исповедни манир приповедања који понајвише наликује оном из *Записа из подземља*, којег је Михаил Бахтин луцидно назвао „циничним извртањем јуродивости“ (Bahtin 1991: 157, 167). Тај Камијев позни роман

усредсређен је на једног „судију-покајника“ који се, доследно скривајући своје лично име, какво ни човек из подземља у својим записима ниједном не помиње, једним књишким псеудонимом представља као некакав француски Јован Крститељ – као Жан-Батист Кламанс.¹ А притом тај француски Јован Крститељ на човека из подземља Фјодора Достојевског највише подсећа по томе што непрестано и преопширно говори о себи и о особеностима свога исповедања, упркос томе што уједно доследно избегава потпуну идентификацију и аутентично покајање, услед чега својим приповедањем у првом лицу уобличава једну преопширну, а ипак непотпуну и неадекватну исповест.

1 Одавно је учено да псеудоним наратора и главног лика Камијевог *Пада* на Јована Крститеља не упућује само именом Жан-Батист, за које се тај наратор очигледно опредељује зато што је оно француска верзија имена којим прослављамо тог великог хришћанског пророка, него и презименом Кламанс, којим Ками експлицитно упућује на *vox clamantis in deserto* – на „глас онога што виче у пустињи“, чијим се помињањем у уводним сегментима „Јеванђеља по Марку“ на Исаијиним траговима уводи Крститељево проповедање искреног покајања (Wheeler 1982: 352). Јелена Новаковић луцидно је истакла да такво презиме Камијевог „судије-покајника“ упућује и на „De profundis clamavi“ – знамените уводне стихове сто тридесетог псалма „који представља молитву за праштање грехова“, у оквиру које се баш тим речима Господу „кличе“ из врло значајних „дубина“ (Новаковић 2022: 187). Она, међутим, у својој студији о „путевима француског модернитета“ није истакла и могућност да је то презиме, за чије се „дубине“ наратор *Пада* сам опредељује, уједно и алузија на један чувени Бодлеров сонет из „Сплина и идеала“ – управо онај сонет који је, након што је првобитно био назван „Беатриса“, напослетку ипак насловљен баш тим библијским речима „De profundis clamavi“. Зато овде узимамо у обзир и Камијеве алузије на тај Бодлеров сплину посвећен сонет, у ком се лирско ја за „милосрђе“ моли са самог „дна“ једног „понора“ са чијим се свирепом леденим сунцем никакав „земни ужас“ не може поредити (Бодлер 2021: 49), који се таквим описом недвосмислено одређује као својеврсно подземље. Јер за нашу анализу Камијевог дијалога са *Записима из подземља* Достојевског нипошто није без значаја то што и само презиме које за свој псеудоним одабира наратор *Пада* у извесној мери упућује на симболику подземних понора и дубина. А није без важности ни то што се понор, са чијег се дна сплином мучени лирски субјект Бодлеровог сонета „De profundis clamavi“ оглашава, доводи у непосредну везу са феноменом *пада*, и то тако што Бодлерово лирско „ја“ у једном дубоко исповедном маниру признаје да, докле год мора да трпи изнурујуће споро одмотавање „крупка времена“, не може да не завиди чак и једној бедној звери на томе што она нимало не хаје због тога што „пада у тупи сан“ (Бодлер 2021: 49; курзив – С. К.). Чини нам се, наиме, да су ти за пад и подземље везани исповедни аспекти Бодлеровог сонета у непосредној вези са тиме што наратор и антијунак Камијевог *Пада* својим псеудонимом евоцира баш Јована Крститеља, између осталог, и зато што, као помни читалац „Јеванђеља по Матеју“, има у виду чувену новозаветну причу о томе како су се небеса изненада отворила одмах након што је управо тај пророк крстио Исуса, после чега је уочен *силазак* Духа Божјег у голубијем облику, од којег је Кламансов *пад* у стање „судије-покајника“ миљама удаљен.

Но, и поред тога што у овој студији све те чињенице имамо у виду, у њој се ипак нећемо усредсредити на (мета/анти)исповедне аспекте *Записа из подземља* и *Пада*. Будући да је управо о тим аспектима већ писано изузетно много,² овде ћемо подробно анализирати само два од бројних таквих аспеката тих романа – управо она два која су најуже везана за метафорику подземља и кристалног дворца код Достојевског и за метафорику пада и једне крајње nelaгодне подземне тамнице код Камија. Та два (мета/анти)исповедна аспекта *Записа* и *Пада* у овом уводном сегменту своје студије најављујемо често цитираним Бодлеровим речима које је тај велики француски песник записао замишљајући једно своје „дело које би представљало полемички пандан Русоовим *Исповестима*“ (Којен 2021: 286), а којима је објашњавао нешто што су јако добро схватили и Достојевски и Ками – да „у сваком човеку, у сваком тренутку“ постоји и једна дубоко људска жеља за личним „уздицањем“ и њој умногоме супротно „уживање“ човеково у сопственом „паду“ (Baudelaire 1975: 682–683). У исти мах већ сад истичемо да ћемо се у својој студији, због недостатка простора за једну знатно детаљнију анализу, каква би, између осталог, могла да обухвати и разне паралеле са Бодлеровом исповедном поезијом, превасходно усредсредити на дубоку заглибљеност антијунака Достојевског и Камија у некаквом подземљу, које оба та књижевна лика доживљавају као више или мање скучену егзистенцијалну ситуацију, везану за омеђеност човека нечим нижим од људског и уобичајеног, због његове превелике или погрешно мотивисане жеље за нечим вишим – за оним што би у људском животу могло да увек буде лепо, корисно и/или узвишено. Све време ћемо имати у виду да је човеку из подземља и Камијевом Кламансу превасходно заједничка дубока огорченост због сталног измицања трајне реализације аутентичног утопизма у друштвеној архитектоници, те да Достојевски и Ками посредством тих антијунака пре свега истичу умногоме забрињавајућу егзистенцијалну чињеницу да је човек једно мислеће биће које је кадро не само да замишља и да подиже кристалне дворце него и да се пред њима буфонски плази, као и да упоредо с тим гради радикално спутавајућа здања попут прекомерно сурових кажњеничких ћелија, у којима самога себе или друге људе своди на екстремне nelaгоде једне подземне егзистенције.

*

На радикалне nelaгоде подземља, које јако подсећају на још радикалније nelaгоде пакла, у Камијевом *Паду* алудира много тога,

2 Видети, на пример, Bahtin 1991; Bahtin, 2000; Davison 1997; Калинић 2014.

па и сама воденим каналима прожета престоница Низоземске као умногоме необичне земље чији се значајан део налази испод нивоа мора. Своју селидбу у Амстердам Кламанс евоцира као својеврстан силазак у подземље јер је експлицитно везује за своје одустајање од каријере париског адвоката и за барем номинално одрицање од личних дубоко хуманих и племенитих циљева. На тако нешто, осим Кламансових разних признања, алудира и његово помињање Нимрода и последњег круга пакла, као и остале његове алузије на инфернални део Дантеове *Комедије*.³ А све те Кламансове подземне алузије, којима Никола Милошевић у својим *Антрополошким есејима*, нажалост, није придао једнаку пажњу као бројним његовим признањима разних већих или мањих сагрешења, тог врсног филозофа ипак јесу подстакле на то да у Kamiјевом Амстердаму препозна својеврсно инфернално подземље, те да с правом истакне чињеницу да је његов *Пад* филозофски роман који се чита као „*Забелешке из подземља* два-десетог века“ (Milošević 1978: 74).⁴

Сва је, притом, прилика да је Милошевић, изричући такав један исказ, превасходно имао у виду чињеницу да су и *Записи из подземља* Ф. М. Достојевског и *Пад* Албера Kamiја нека врста не само (мета/анти)исповедне прозе него и (мета)апсурдне филозофске књижевности. Јер нема никакве сумње да човек из подземља Достојевског својим признањима и поступцима увек изнова показује да је апсурдност људске воље „својеврсна побуна против логике“, која одвећ често превиђа бројна противречја људског бића (Поповић 2019: 163). Бунећи се против логике и њене кратковидости, тај подземни антијунак прекомерно хвали чак и најбаналнију глупост док уједно радикално подрива рационалистичко и „утилитаристичко схватање људске природе“ тако што истиче да самостално хтење људско најчешће није разумно већ самим тим што „човек често нешто хоће и против својих интереса“, у чему Милошевић (1978: 10) луцидно препознаје полазни аксиом дубоко апсурдне филозофије подземља, а Тања Поповић жучну полемику Достојевског са недовољно промишљеним утопијским замислима Фуријеа и Чернишевског, коју су у већој или мањој мери анализирали безмало сви тумачи *Записа*.⁵ Имајући у виду те бројне претходне анализе Достојевског, овде само кратко наводи-

3 Више о Kamiјевим алузијама на Дантеов *Пакао* видети у: Curtis 1974: 88–97.

4 Kamiјев Амстердам Милошевић тумачи као инфернални „доказ“ чињенице да главни лик *Пада* живи у сталној чежњи „за повратком у изгубљени рај“ (Milošević 1978: 66). А тај град у непосредну везу с паклом доводи и Јелена Новаковић (2022: 187–188).

5 Више о томе видети у: Frank 2010.

мо чувено место из самих *Записа* за које нам се чини да је највероватније подстакло оба ова наша угледна теоретичара на такве увиде, превасходно зато што се у том сегменту *Записа* експлицитно говори о апсурдним аспектима људске воље, због којих ће сваки човек, чак и онда када је засут „свим земаљским добрима“ и загњурен „у срећу до преко главе“, тако да ништа друго не мора да ради сем да спава и једе колаче, док се притом труди само око тога да се „светска историја не прекине“, ипак учинити неку „гадост“:

Ставиће на коцку чак и колаче, и за инат ће зажелети најштетнију глупост, само да би са свом том позитивном разумности помешао и свој кобни фантастични елемент. И баш своје најфантастичније маштарије, и своју *најапсурднију* глупост ће настојати да одржи једино да би самоме себи доказао, (као да то баш нужно мора бити): да су људи још људи, а не клавирске дирке [...] (Достојевски 1994: 50–51; курзив – С. К.).⁶

Овај сегмент из VIII главе „Подземља“, који истицањем важности парадоксалних и апсурдних аспеката људског опхођења експлицитно пркоси темељним поставкама разумног егоизма Чернишевског, највероватније илуструје средишњу тезу подземног антијунака Достојевског да је људски „разум“ кадар да задовољи само „разумне“ капацитете човека – оне који чине тек „неки двадесети део целокупних“ људских способности – те да једино човеково хтење представља „испољавање целокупног живота“ људи, „са разумом и са свим“ оним другим што је негде „око“ њега, а што се против њега врло често буни, неретко на потпуно апсурдан начин (Достојевски 1994: 47). Управо је зато баш овај сегмент „Подземља“ средишњи међу онима који су, поред разних других подстицаја, највероватније навели Албера Камија да се у свом позном романескном остварењу из 1956. врати не само феномену апсурда него и феномену побуне, и поред тога што је управо тим феноменима већ био посветио читаве књижевно-филозофске циклусе. Сва је, наиме, прилика да је он антијунака свог *Пада* барем донекле конципирао на основу тог и још једног сегмента из VIII главе „Подземља“, који том сегменту непосредно претходи, а у којем подземни човек тврди да чак и многи „мудраци и љубитељи рода људског“, и поред тога што „стављају себи у задатак да цео свој живот проведу што благородније и разумније, да, тако рећи, зраче

⁶ У изворном тексту *Записа* Достојевски не упућује на „најапсурднију“ глупост него на ону „најбаналнију“ или „највулгарнију“ – *пошлейшую* (Достоевский 1973: 117). Но, будући да читав за тај придев везан сегмент VIII главе „Подземља“ неспорно упућује на највиши степен апсурдности у људском опхођењу, сматрамо да горенаведени и курзивом истакнути превод ипак одговара смислу изворника.

пред својим ближњима, и то зато да би им доказали да се на свету заиста може живети пристojно и разумно“, пре или касније ипак изневеравају своја рационалистичка, утилитаристичка и/или алтруистичка гледишта, и то каљањем свог живота неком „историјом покатакд баш најнепристойнијом“ (Достојевски 1994: 50). Јер таква једна „историјца“ каља и Камијевог Кламанса. Не, додуше, баш као „најнепристойнија“ епизода из његовог живота, него, напротив, као својеврсно егзистенцијално сведочанство о његовој истанчаној „моралној осетљивости“ коју Милошевић с правом описује као „велику“ – чак толико „велику“ да он управо због те Кламансове „осетљивости“ њему посвећен есеј из својих *Антополошких есеја* најпре започиње поднасловом „Чежња да се постане светац“, а онда у оквиру тог огледа подробно говори о Кламансовој жељи да се некако узвиси до највиших моралних захтева (Milošević 1978: 56–58, 67). Међутим, та је „историјца“ и у Кламансовом случају ипак довољно непристойна да он превасходно због ње открива недостатност своје моралне супериорности због тога што у једној неприлици није чак ни покушао да спаси једну дављеницу, и поред тога што је био угледни париски адвокат „специјализован“ за помагање најојађенијима (Kamī 2007: 368). Након евоцирања управо те личне „историјце“, у оквиру које није био кадар за један несебичан чин зато што покрај њега у тој неприлици није било „публике“ која би сведочила о његовом херојству, Кламанс спознаје хистрионске аспекте својих добротинастава и схвата да га је обична таштина, а не аутентична врлина, наводила на то да се понаша као врли бранилац најугроженијих. Имајући то у виду, аутор *Антополошких есеја* оправдано је истакао чињеницу да Кламанс „све манифестације своје моралности“ погрешно „своди на један облик воље за моћ“: „Бити неморалан за њега значи бити ‘испод’. И обротно, бити моралан за њега значи бити ‘изнад’“ (Milošević 1978: 71).

Милошевић је, међутим, уједно истакао и то да већ и сама чињеница да Кламанс не може да се ослободи сталне гриже савести због неспасавања дављенице представља и једно спонтано и еруптивно избијање његове жудње за истинском, а не за привидном врлином. Поводом тако суптилног разлога за Кламансову грижу савести, он је, штавише, приметио и то да „мало ко тако интензивно жуди да постане светац“, а уједно је објаснио да супериорност коју би бивши адвокат хтео да постигне није ни ничеанска, ни адлеровска, будући да „не представља инструмент за онемогућавање оних који су јачи“, а „ни средство за потчињавање ближњих“ (Milošević 1978: 71, 73). Кламанс се осећа инфериорним превасходно због тога што није способан за светачко жртвовање ради спасавања угроженијих од себе: „своју неспособност за жртвовање [...] доживљава као један облик личне

немоћи. И обратно, своју евентуалну способност за жртвовање [...] изједначава са надмоћношћу“ (Milošević 1978: 71).

Сва је прилика да Кламанс управо због те своје жеље за досе-зањем светачког пожртвовања за свој псеудоним бира име једног од највећих хришћанских светитеља, Јована Крститеља.⁷ А једнако је вероватно и то да њега лична спознаја бројних недостатности сопствене врлине подстиче да се много оштрије од Достојевског руга кристалном дворцу – здању које је замишљено као оличење свега што је удобно, лепо и узвишено у људском друштву, а којем се у опусу Достојевског највише наругао његов човек из подземља, и то (анти)утопијским разоткривањем недостатности тог тобоже реализованог цивилизацијског идеала. Прва назнака Кламансовог много оштријег и безмало потпуно антиутопијског ругања том узвишеном здању је његова чежња за нечим вишим од људског – за разним „врховима“ и супериорним позицијама, какве му омогућавају да самога себе доживљава као морално супериорног човека уздигнутог „високо изнад људског мравињака“, и поред тога што му такве позиције уједно и погоршавају егзистенцијалне околности јер додатно подстичу његову опсесивну наклоност према авионима и вишим палубама на бродовима, као и изражену аверзију према метроу, подрумима и према оним „затворским ћелијама“ које се не налазе у некој високој кули „одакле пуца видик“ као према *подземним* просторима у каквима се, по њему, не може „медитирати“ – спроводити у дело управо она ментална активност којој је човек из подземља Достојевског жртвовао безмало све друге облике људске делатности (Kamí 2007: 371, 372).

Такве Кламансове чежње за супериорним и медитативним позицијама, које су праћене његовим ругањем читавом „људском мравињаку“ као здању одвећ сличном оном искључиво мрављем, у којем је човек из подземља препознао само слабашну замену за удобности и угодности аутентичног кристалног дворца, обично се на Милошевићевом трагу тумаче као главни аспекти Камиевог ироничног дија-

⁷ Јованово име антијунак *Пада* употребљава умногоме носталгично, али и на један дубоко ироничан начин – слично онако иронично како у једном тренутку своје (мета/анти)исповести признаје да је читавог живота умирао од жеље да буде бесмртан. Но, будући да је преплитање ироничних и blasphemичних аспеката Кламансовог наратива са оним аспектима који се тичу његових светачких идеала много више везано за Камиев дијалог са Бодлером и Ван Ајком него за његов дијалог са Достојевским, тој важној теми у овој студији ограниченог обима не можемо да посветимо одговарајућу пажњу. Овде ћемо се усредсредити на антиутопијске, а не на антитеистичке аспекте Кламансових ироничних исказа, јер се управо они највише тичу Камиевог дијалога са *Записима из подземља*. А притом ћемо термине *утопија* и *антиутопија* користити у складу са Саргентовим одређењима тих појмова (Sargent 1994: 9).

лога са Ничеовим тезама о нат човеку. Притом те Кламансове чежње тако нешто великим делом заиста и јесу. Но, оне су уједно и једна уводна припрема Камијевог читаоца за Кламансово много отвореније ругање удобностима и угодностима кристалног дворца какво је остварено тек у закључним сегментима *Пада*, а у крајње саркастичном хваљењу генијалности једне кажњеничке ћелије која је названа *нелагода* (*malconfort*) зато што је дизајнирана као парадигматично оличење некомфорности (Samus 1962: 1529) – као једна подземна тамница која својим екстремно сведеним димензијама кажњеника непрестано приморава на изузетно нелагодно самовање у стално искривљеним положајима. Као таква *подземна* самица, та кажњеничка ћелија у Камијевом роману превасходно оличава само подземље, будући да убедљиво упућује на чињеницу да се са вртоглавих висина – оних на којима се обично замишљају, подижу или користе безмало савршено угодна здања попут кристалног дворца – неретко пада право у нелагоде подземља. А као прекомерно *скупена* тамница, која није „довољно висока да се у њој може стајати“, а „ни довољно дугачка да се може лежати“, и која посрнулог кажњеника самим својим преуским и прениским оквирима присиљава на стални патос искривљености тела, услед којег се његов дух увек изнова суочава са чињеницом да је због нечег крив и да се „невиност састоји у веселом протезању“ (Кати 2007: 407), нелагода дејствује и као метафора за људску кривицу, односно за човеково неадекватно суочење са њом, какво (само)окривљеним људима не допушта преко потребан предах од постојане гриже савести. Зато и сам Кламанс управо са том кажњеничком ћелијом пореди своју егзистенцијалну позицију „судије-покајника“, коју крајње нелагодном чини његова грижа савести због спасавања дављенице.

Кламансов творац Ками иде, међутим, и корак даље од тог свог антијунака самим тим што за назив те кажњеничке ћелије, коју наглашено представља као средњовековну, одабира једну сложену „кованицу“ (Новаковић 2022: 188) коју луцидно ствара од француских речи за *зло* (*mal*) и за *удобност* (*confort*), а којом ту скупену ћелију-нелагоду представља као потпуно наличје кристалног дворца – „колосалне“ палате чија архитектоника треба да оличава удобност, лепоту и узвишеност цивилизованог људског живота, као и све оне *выгоды* (Достојевский 1973: 70, 115) – користи, погодности и угодности које човек из подземља рангира као мање важне од онога што је, у ствари, најкорисније, зато што сматра да сваки човек пре или касније почиње да привилегује своје самостално хтење јер му оно, чак и онда када му наноси велику штету, ипак уједно и користи, утолико што му чува оно што тај подземни антијунак Достојевског оцењује као „најдрагоценије“ – његову „индивидуалност“ (Достојевски 1994: 48).

Тек у тим Кламансовим исказима о кажњеничкој ћелији *malconfort* врхуни Камиев иронијски отклон од комфора потрошачке идеологије Запада, коју је у великој мери исмејао и сам аутор *Злочина и казне*, и то баш посредством метафора кристалног дворца и мравињака, најпре употребљеним у његовим *Зимским белешкама о летњим утисцима* и у *Записима из подземља*. Зато је Тања Поповић у свом *Источном канону* с правом подсетила на то да се Достојевски већ у V глави *Зимских бележака* наругао разним манифестацијама онога што је управо у тим забелешкама саркастично назвао „опште-западним личним начелом“, имајући у виду да се то начело у великој мери коси са „неопходношћу“ да се људи некако сложе „у једном мравињаку, макар се и у мравињак претворили“ (Достоевский 1973: 69; Поповић 2019: 107). У тој глави *Зимских бележака* Достојевски је саму кристалну палату, подигнуту средином XIX века у Хајд-парку, а поводом „Светске изложбе индустријских машина“, узео као метафору за такав један мравињак у ком су се људи свих нација, упркос бројним индивидуалним и колективним разликама, „скупчили у једно стадо“ (Поповић 2019: 101, 107). Али ту људску победу он је већ тада сагледао и као разлог њиховог страха због једног наизглед потпуно оствареног идеала њиховог заједништва који би могао да буде апсолутни крај њиховог даљег стремљења, како оног индивидуалног тако и колективног.

Недуго потом, Достојевски је у *Записима из подземља* посредством метафоре кристалног дворца експлицитно критиковао разумни егоизам Чернишевског, показујући притом да „разумна саможивост“ није нужно везана за „безумну срећу“ и за „материјално богатство“, како се то чинило аутору (псеудо)утопијског романа *Шта да се ради?* (Поповић 2019: 109). Он је, штавише, свог човека из подземља навео на интензивно размишљање о (не)досежности утопије, за којом тај антијунак, и поред свог патолошког садомазохизма, најдубље жуди, али којој, нажалост, најчешће прилази с антиутопијских становишта – оних која сваку (или барем једну конкретну) утопију покушавају да представе као неаутентичну. Разне утопијске замисли његов човек из подземља представља као превише уопштавајуће системе „љубитеља људског рода“ замишљене ради досезања свачије среће (Достојевски 1994: 40). Он чак и рангира разна цивилизацијска здања, која сва саркастично тумачи као метафоре за (псеудо)утопијску друштвену архитектуру. Притом их углавном рангира на основу амбициозности њиховог дизајна и на основу угодности какве та здања људима нуде – почев од кристалног дворца, који би требало да оличава све што је у цивилизованом друштву лепо и узвишено, преко кокошарника који човека задовољава само ако му се живот своди на

избегаване кише, до мравињака којим су „поштовања достојни мрави“ започели и којим ће вероватно завршити, те до „касарне-куће са становима за сиромашне станаре под уговором за хиљаду година“ (Достојевски 1994: 54–60).

Међутим, он чак и током тог саркастичног рангирања различитих здања барем донекле остаје веран аутентичном утопизму, будући да признаје да је, и поред свих недостатности кристалног дворца, ипак боље да за себе захтевамо такво једно здање и да не прихватамо као круну својих жеља више или мање тривијалну „касарну-кућу са становима за сиромашне“ (Достојевски 1994: 60). Но, њега та искра аутентичног утопизма напослетку ипак не спречава да, у ствари, покуша да чак и кристални дворец представи као обичан кокошарник у којем се понекад сакривамо од кише, али у којем зато не треба да видимо аутентично утопијску палату. Он, наиме, управо тај дворец раскринкава као нешто што људима не „доноси само“ обећано „благостање“, него побуђује и њихов „страх, разочарање, подсмех и срџбу“, будући да им, као само тобожња реализација њихових идеала, прети „поништењем“ „свеопштег сна о Лепоти и Доброти“ и „гушењем“ њихове „слободне воље“ и права на сумњу и преиспитивање, како то у *Источном канону* истиче Тања Поповић (2019: 112). Због свега тога, кристални дворец код Достојевског дејствује као метафора за псеудоутопијске системе и за свеобухватне теорије које само наизглед нуде све могуће одговоре и потпуно одговарајуће околности за свачију срећу и угодност.

Имајући све то у виду, Ками nelaгoду у извесној мери замишља као потпуно наличје кристалног дворца и осталих здања која би требало да свима буду корисна, задовољавајућа и узорна, али која то заправо нису, пре свега због своје утемељености на „претпоставци [...] да је ‘за човека корисно само благостање’, која је и даље „општеприхваћена“ и поред тога што је људима понекад подједнако корисно и страдање (Поповић 2019: 111). Јер та самица из његовог романа није чак ни тобожњи одраз друштва задовољних појединаца него усуд једне изопштене индивидуе, који ту индивидуу не лишаваша само задовољења оних најапсурднијих глупости и хировитих прохтева до којих је човеку из подземља Ф. М. Достојевског посебно стало, него и задовољења најосновнијих људских потреба – оних за усправним и достојанственим положајем и за повременим предахом и спокојним сном. Nelaгoда је извитоперено и злоћудно наличје удобности и угодности какве кристални дворец људима барем обећава, па је и то један од разлога због којих је Ками назива кованицом скројеном од речи за *зло* и за *удобност*. На тај начин он чак и у свом романескном дијалогу са Достојевским заузима умногоме иронијски и полемички став. Имајући у виду да се аутор *Записа из подземља* у

оквиру своје критике (псеудо)утопизма Чернишевског и Фуријеа пре-васходно наругао разним више или мање задивљујућим или макар корисним здањима, показавши притом да она то заправо нису, он се у свом *Паду* много оштрије руга свакој друштвеној архитектоници која није аутентично утопијска тиме што свом антијунаку допушта да се, као „генијалном“ проналаску (Ками 2007: 407), „диви“ једном људском конструкту који оличава најгоре могуће наличје утопије. А тим Кламансовим дубоко ироничним хваљењем ћелије-нелагоде Ками, између осталог, указује и на големост јаза који раздваја барем донекле утопијска питања која је у *Записима из подземља* постављао Достојевски, а којима је истраживао шта је то што човеку највише *користи*, чак и онда када му више или мање штети, од умногоне антиутопијских питања која у свом *Паду* поставља он сам, не би ли некако дознао шта је то што човеку највише *штети*, чак и онда када му више или мање *користи* утолико што му омогућава један сасвим особени русоовско-бодлеровски ужитак – „прво у својој природи, а потом и у слатком кајању“ (Ками 2007: 420). Истицање управо тог јаза један је од главних разлога због којих је нелагода у том Камијевом позном роману замишљена као прекомерно сурова подземна ћелија.

Посредством толико сурове кажњеничке ћелије Ками свом читаоцу открива на шта би се његов живот свео ако би га његови животни избори и падови лишавали могућности или воље за управљањем, исправљањем, поправљањем и уздизањем, то јест ако би он дозволио да антиутопијске димензије његовог бића сасвим потисну оне утопијске. Због тога у Камијевој имагинарној нелагоди нема ничег аутентично утопијског, чега у оквиру замисли човека из подземља Ф. М. Достојевског барем донекле има, будући да он у својим забелешкама отворено признаје и то да је на кристални дво-рац толико љут можда баш зато што ни у тој палати, као ни у осталим људским здањима, још увек не препознаје ниједно на које нико „не би могао да се исплази“ (Достојевски 1994: 61). Ћелија-нелагода, коју као најсуровију кажњеничку ћелију замишља Ками, на њу осуђеног кажњеника безмало у потпуности лишавала сваког солидног ослонаца за делање и за напор ка узвишеном циљу, у којем Милошевић с правом препознаје темељну утопијску жељу подземног антијунака Достојевског за нечим „позитивним“ и „солидним“, на шта би се сваки човек могао „ослонити без икаквог колебања и сумњи“ (Milošević 1978: 15). Стога та ћелија преувеличава немоћ човека из подземља да се „практично ангажује за ма шта ‘позитивно’“ (Milošević 1978: 17), па се њој посвећени сегменти *Пада* барем донекле читају и као својеврсни дијалог Албера Камија са XI главом „Подземља“, у којој антијунак Фјодора Достојевског хвали искључиво контемплативну и радикално инертну животну опцију.

Међутим, та кажњеничка ћелија, и поред свега тога, код Камија нипошто није само метафора за нелагоде подземног (анти)утопизма и за паралишуће и обеспокојавајуће жаоке кажњеникове гриже савести, него је уједно и метафора за апсурд, односно за нелагоде човековог погрешног односа према том феномену којем је Ками посветио читав први циклус свог књижевно-филозофског опуса. Имајући то у виду, а ради бар делимичног сагледавања и тих аспеката њене метафорике, у самој се завршници ове упоредне студије кратко осврћемо и на Камијев романескни дијалог са сопственом раном есејистиком. Притом најпре подсећамо на чињеницу да је аутор *Мита о Сизифу* већ у том свом есеју апсурд дефинисао посредством метафора, и то преваходно посредством метафорике Сизифовог посла који се одиграва баш у Хадовом *подземном* царству, где тај „бескорисни радник пакла“ један камен увек изнова гура уз једно брдо (Камі 2008: 185). А онда одмах скрећемо пажњу на то да је радикално скучена подземна егзистенција нелагодом кажњеног осуђеника из Камијевог *Пада* умногоме слична Сизифовом екстремно једноличном пакленом послу из древног мита. Јер, и поред тога што осуђеник у тој прекомерно уској и ниској ћелији постаје један нехотични нерадник који је стално мучен увек истом принудом искривљености и прекомерне статичности, што га на први поглед у потпуности разликује од стално упосленог, а умногоме „бескорисног радника пакла“ коме је Ками посветио свој *Мит*, његова крајње напета и нелагодна подземна ситуација ипак барем донекле одражава Сизифов подземни циклус успона и падова. Она, међутим, тај циклус преваходно своди на ономогућено усправљање кажњеника до сопствене висине и на немогућност његовог лежања, односно на његово присилно падање или постојану искривљеност у неудобно чучећем или покајнички клечећем положају.

Уз све то, ћелија-нелагода из Камијевог *Пада* својом метафориком упућује на још нешто што је у оквиру проблематике апсурда јако важно, а што нас у овој сажетој анализи Камијевог романескног дијалога са сопственом раном есејистиком и са *Записима из подземља* Достојевског води једном огледу из *Источног канона* Тање Поповић који није посвећен ни Камију ни Достојевском, али који нам због своје усредсређености на сам проблем апсурда у завршници ове наше студије ипак може бити изузетно користан. Јер кажњеничка ћелија коју аутор *Пада* у том свом позном роману замишља као оличење егзистенцијалне нелагоде и неудобности на апсурд упућује преваходно онако како се он може одредити на основу авангардом подстакнутих размишљања Тање Поповић о апсурду као о својеврсном „укидању ситуационе, жанровске и/или семантичке *равнотеже*“ (Поповић 2019: 169; курзив –

С. К.).⁸ Наиме, та недовољно пространа подземна ћелија управо онемогућавањем одговарајућег физичког, моралног и/или интелектуалног баланса кажњенику намеће екстремно nelaгодну несмиреност, присиљавајући га на положаје без предаху у виду мирног сна и потпуног одсуства гриже савести и без уравнотеженог и достојанственог односа према другоме и према самоме себи. Она превасходно на тај начин евоцира казну какву оличава Сизифов камен, који се, како подсећа Ками (2008: 188), „још котрља“, и који се већ самим тим истрајним котрљањем успоставља као својеврстан амблем одсуства равнотеже.

А посебно је хвале вредно то што се теза Тање Поповић о апсурду као о некаквом укидању равнотеже може узети и као једно од релевантних одређења тог средишњег појма Камијеве филозофије. Јер њом се у великој мери може описати апсурдно осећање које је Ками у својој раној есејистици одредио као успостављање „раздора“ између човекове потребе за смислом и бесмисленог ћутања света (Ками 2008: 103) којим се та суштинска људска потреба не задовољава, него се, напротив, укида блискост и јасноћа у човековом односу према свету и према другима, а неретко и према самоме себи.⁹

8 Своја драгоцену размишљања о апсурду као укидању равнотеже Тања Поповић само наизглед узгредно износи у свом авангардно посвећеном есеју из *Источног канона*, у ком о Хармсовом авангардном стилу и о свакојаким манифестацијама апсурдности говори на трагу Винаверове прве прозне збирке, индикативно насловљене *Приче које су изгубиле равнотежу*, а под непосредним утицајем Жакарових тумачења Хармса. Више о свему томе, као и о једном сажетом осврту Поповићеве на најважнију Камијеву дефиницију апсурда, видети у: Поповић 2019: 158–187.

9 Опште је познато да је апсурд у *Миту о Сизифу* метафорички дефинисан као „раздор“ између „глумца и његовог декора“, те као изненадни губитак „илузија и јасноће“ због којег се човек „осећа као странац“ (Ками 2008: 103). А добро су, осим тих Камијевих *theatrum mundi* варијација, позната и Милошевићева тумачења тог „раздора“ као некаквог „контраста“, „несклада“ и „диспропорције“ између човекове утопијске жеље за оствареним добром и једног света из којег се не може искоренити зло (Milošević 1978: 34, 36, 46). Стога овде само истичемо свој утисак да и Никола Милошевић, умногоме слично Тањи Поповић, под човековим суочењем с апсурдом, између осталог, подразумева и некакв губитак равнотеже. А уједно истичемо и чињеницу да он у *Антрополошким есејима* управо тим речима описује Кламансову посрнуће онда када каже да „бивши адвокат“ настоји да „поврати *изгубљену равнотежу*“ (Milošević 1978: 65; курзив – С. К.). Овде, штавише, напомињемо и чињеницу да он поводом главног лика *Пада* тврди и то да његов случај представља „случај душевне *неуравнотежености* услед покушаја да се потисну морални захтеви“ (Milošević 1978: 73; курзив – С. К.). А недуго потом истиче и крајње nelaгодну околност да „неуротички *раскорак* између једног бескрајно удаљеног циља и могућности његове реализације може да доведе до реакције која више није сврсисходна“ него је сувише слична оној човека из подземља (Milošević 1978: 74; курзив – С. К.), да би напослетку баш у том сегменту свог *Пада* посвећеног есеја изнео коначни закључак да се текст тог романа чита као „*Забелешке из подземља двадесетог века*“ (Milošević 1978: 74).

А уједно се на трагу управо те тезе Тање Поповић може показати и то да апсурд не би требало да се тумачи само као нешто што је на овај или онај начин сводиво на бесмисао него као нешто што је најчешће везано за неку неравнотежу, која притом може да се јави не само између смисла и бесмисла него и између разних других опречних феномена, па и оних које наводи сама Тања Поповић онда када, поводом Винавера и Хармса, говори о неравнотежи између два посве различита тумачења неког књижевног дела или догађаја, утиска итд.

Штавише, чини се да је управо таква једна идеја о апсурду као о укидању равнотеже присутна већ у самом наслову Камијевог *Пада*, који није само очигледна најава једног (мета/анти)исповедног наратива некаквог модерног Адама него и својеврсно упозорење на то да свако неизбалансирано суочење људи са противречјима апсурда, или пак са вртоглавим висинама књишких, утопијских и религијских идеала, одвећ лако може да доведе до неког појавног вида њиховог пада, те до последичних нелагода подземља. Превасходно нас на то подсећа Ками тиме што своја рана метафоричка одређења апсурда евоцира својом позном метафориком нелагоде, којом у *Паду* упечатљиво указује на патос одсуства равнотеже између нечег узвишеног, за чиме чезну и његов Кламанс и човек из подземља Достојевског, и нечег униженог, на шта оба та антијунака одвећ често своде и саме себе и све друге. А на то нас подсећа и Тања Поповић, будући да је укидање равнотеже, на које она у свом *Источном канону* луцидно упозорава, најчешћи узрок људског пада, а неретко и његова главна последица. Због свега тога, стиче се утисак да је њена Винавером и Хармсом подстакнута теза о укидању равнотеже у великој мери блиска не само Камијевој раној филозофији апсурда него и његовим позним размишљањима о том феномену. Јер управо се посредством те тезе може објаснити онај аспект метафорике нелагоде који се односи на једно редуccionистичко виђење апсурда какво се јавља онда када људска луцидност није у стању да се носи са разним дисбалансима које апсурд подразумева. Та кажњеничка ћелија превасходно истиче чињеницу да се човеков живот одвећ лако може свести на разне фазе неког његовог моралног, интелектуалног и/или физичког падања са мањих или већих висина, и поред тога што егзистенцијално суочење људи са проблемом апсурда не мора да буде нешто што је за њих радикално спутавајуће, понижавајуће и/или паралишуће, него може да делује и као својеврстан подстрек за њихово активно уздизање изнад подземног антиутопизма, те за делатно исцрпљивање поља могућег, на које Ками евоцирањем Пиндарове лирике упућује већ у самом епиграфу *Мита о Сизифу*.

Литература

- Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Изабрао и превео Леон Којен. Београд: Чигоја штампа, 2021.
- Достоевски, Фёдор. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Том 5. Ленинград: Наука, 1973.
- Достојевски, Фјодор М. *Забелешке из подземља*. Превела Бранка Ковачевић. Ваљево: Глас цркве – Београд: БИГЗ, 1994.
- Калинић, Снежана З. „Дуелистички аспекти самообрачуна-исповести човека из подземља Ф. М. Достојевског“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, LXII/1, [2014], 107–121.
- Којен, Леон. „Бодлер данас“. Поговор у: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Изабрао и превео Леон Којен, Београд: Чигоја штампа, 2021, 263–293.
- Новаковић. Јелена. *Од гротескног реализма до постмодернизма: путеви француског модернитета*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2022.
- Поповић, Тања. *Источни канон*. Нови Сад, Сремски Карловци – Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2019.
- Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Preveo Aleksandar Badnjarević, Novi Sad: Bratstvo jedinstvo, 1991.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostoevskog*. Prevela Milica Nikolić, Beograd: Zepter, 2000.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté i annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1975.
- Camus, Albert. *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1962.
- Curtis, Jerry L. „Camus’ Hero of Many Faces“. *Studies in the Novel*, 6/1 (spring 1974), 88–97.
- Davison, Ray. *Camus: The Challenge of Dostoevsky*, Exeter: University of Exeter Press, 1997.
- Frank, Joseph. *Dostoevsky: A Writer in His Time*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010.
- Kami, Alber. *Romani*. Preveli Mira Vuković, Zorica Hadži-Vidojković, Ana Moralić i Živojin Živojinović. Beograd: Paideia, 2007.
- Kami, Alber. *Eseji*. Preveli Gorica Todosijević, Vesna Injac, Dana Milošević, Nikola Bertolino, Neda Valčić-Lazović, Tatjana Šotra i Ana Moralić. Beograd: Paideia, 2008.
- Milošević, Nikola. *Antropološki eseji*. Beograd: Nolit, 1978.
- Sargent, Lyman Tower. “The Three Faces of Utopianism Revisited“. *Utopian Studies*, 5/1, [1994], 1–37.
- Wheeler, Burton M. „Beyond Despair: Camus’ *The Fall* and Van Eyck’s *Adoration of the Lamb*“. *Contemporary Literature*, 23/3 (Summer 1982), 343–364.

Snežana Kalinić

THE SCALES OF FALLING AND THE DISCOMFORTS OF UNDERGROUND: THE ECHOES OF *NOTES FROM UNDERGROUND* AND *THE MYTH OF SISYPHUS* IN CAMUS' *THE FALL*

This comparative study analyzes the most important aspects of Camus' narrative dialogue with his own *The Myth of Sisyphus* and with F. M. Dostoevsky's *Notes from Underground*. The study is focused on Camus' late novel *The Fall* and on various anti-utopian and metaphoric aspects of *malconfort* – a very unusual underground chamber which is described by Jean-Baptiste Clamence as a tiny medieval prison cell whose miniscule dimensions constrain the prisoner to an extremely uncomfortable and solitary existence in constantly distorted or unbalanced positions. The main theoretical framework for this comparative study is found in Nikola Milošević's *Anthropological Essays* and in Tanja Popović's *The Eastern Canon*.

The first part of this study analyzes the most important (anti-)utopian aspects of Camus' narrative dialogue with Dostoevsky's *Notes from Underground*, while the second part explores the problem of absurdity by comparing Camus' early essay *The Myth of Sisyphus* with his late novel *The Fall*. That second part highlights various similarities between Camus' most important metaphors for the absurd and Tanja Popović's thoughts about the suspension of balance as one of the main aspects of the problem of absurdity.

Keywords: Dostoevsky, Camus, underground, utopia, anti-utopia, metaphor, absurd, crystal palace, *malconfort*, suspension of balance

Милена Ђорђејевић

ИДЕОЛОГИЈА ПОДЗЕМЉА: ЗАПИСИ ИЗ ПОДЗЕМЉА Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ И СЕРОТОНИН М. УЕЛБЕКА

Апстракт: На трагу компаративних истраживања широког захвата Тање Поповић у студији *Источни канон*, рад има за циљ испитивање дијалога између руског и француског романа, односно *Записа из подземља* Ф. М. Достојевског и *Серотонина* М. Уелбека. У раду ће бити проблематизовани наративно подземље, условљено психичком болешћу приповедача, политичко-идеолошке претпоставке подземља и њихов међусобни однос.

Кључне речи: подземље, хаос, Запад, болест, (анти)разум, наука, прогрес, патња, слобода, контрадикција, парадокс, иронија, импотенција, депресија, Достојевски, Уелбек

Проблем наративног подземља

Отварање књижевног дијалога посредством компаративних проучавања која се не свде на дигитално, статистичко истраживање кључних речи и појмова „чија се фреквентност објашњава одређеним идеолошким становиштима, доминантним погледом на свет, изразом друштвене и економске стварности“ (Поповић 2019: 98), за Тању Поповић никад није изгубило своју вредност. Напротив, Тања Поповић се за ову врсту истраживања и сама опредељивала, доприносећи му како инвентивним и луцидним компаративним анализама дела која припадају различитим књижевним и културним традицијама тако и новим читањем канона. Овде ћемо покушати да отворимо дијалог између руског и француског романа, тачније дела Фјодора Михаиловича Достојевског и Мишела Уелбека, инспирисан радом „Идеологија лепоте и побуне: Кристални дворцац и Златни храм“ Тање Поповић, у коме се позабавила компаративном анализом јапанског и руског романа, односно остварења Јукија Мишимае и Фјодора Михаиловича Достојевског (в. Поповић 2019: 97–125).

Приповедачи и главни јунаци *Записа из подземља*¹ Ф. М. Достојевског и *Серотонина*² М. Уелбека полазе од реалних збивања која тумаче литерарно и филозофски кроз дијалог са разним традицијама и идеолошким претпоставкама (в. Поповић 2019: 102). Наизглед, психолошки портрети Човека из подземља и Флорена-Клода Лабруса веома су сродни: јунаци су душевно болесни, асоцијални, у нескладу са окружењем и светом у којем живе, склони самопонижењу и сексуалним фрустрацијама. Њихов психолошки карактер одређује уједно стилске³ и структурне сродности њихових казивања, као и различите идејне и идеологемске аспекте.

Човек из подземља своју причу приповеда „одоздо“: из економског, друштвеног и духовног подземља, док Лабрус то чини из духовног и емотивног, односно након капитулације пред владајућим поретком политичких и друштвених вредности без алтернативе. Човек из подземља цинично, у контрадикцијама и мизантропском тону износи мисли о савременом човеку и модерној цивилизацији у првом делу романа да би потом, истоветним стилем, наједном прешао на описивање свог моралног злочина над проститутком Лизом коју упознаје у борделу, у другом његовом делу. Флорен-Клод Лабрус пак у различитим варијететима ироније, након пропалих љубавних веза, приповеда о томе како се одлучио да покуша убиство (атентат на четворогодишњег сина некадашње љубави Камии), а онда и самоубиство. Овим остварењима се стога не може рационално-логички интерпретативно приступити због наведених догађаја који су структурно хаотични, без чвршћег заплета и упоришта у узрочно-последичним релацијама.

Записи из подземља и *Серотонин* припадају по својој структури и особеностима главних јунака нарочитој врсти наратива о болести, о чему детаљније увиде износи Артур Френк у делу *Рањени приповедач*. Френк тврди да је наратив о болести покушај да се поврати глас ономе ко је рањен (в. Frank 1995: 169–182). Френк разликује три врсте таквих наратива: први се односи на онај у којем здрава особа постаје болесна, а онда се опоравља; други је наратив потраге у коме болест покреће духовно путовање; трећи је наратив хаоса. За нас је важан овај потоњи, којим се Френк позабавио у петом поглављу књиге, будући да га карактерише одсуство опоравка, а сам наратор је „жртва“ несрећних околности. Битна особина наратива хаоса, према Френку, јесте та што је он неспојив са казивањем.

1 *Записи из подземља* првобитно су објављивани у часопису *Епоха* 1864. године.

2 Прво издање *Серотонина* објављено је у Француској 2019. године.

3 У контексту наведеног занимљиво је упоредити класични реализам Достојевског и такозвани депресивни реализам Уелбека.

И *Записи из подземља* и *Серотонин* садрже многе елементе наратива хаоса, најпре стога што се јунаци (психички) не опорављају. Оно што Френк тврди за наратив хаоса може се, у неким аспектима, применити и на *Записе из подземља* и на *Серотонин*: реч је, пре свега, о антинаративима и антиисповестима (в. Frank 1995). И у роману Достојевског и у роману Уелбека једино јемство нарације је (логички) хаос, односно психички болесни приповедачи, иако они неретко оштровидно, духовито и проицљиво промишљају своје окружење и друштвене прилике. Невоља је у томе што романи нису дијалогски, те је једина нараторска инстанца, која јемчи уметничку истину исприповеданог, ултимативно померена, односно болесна. Приступ идејним и идеологемским аспектима *Записа из подземља* и *Серотонина* могућ је стога само уколико се утврди природа болести јунака-наратора.

Нараторска болест

На почецима романа јунаци показују извесну самосвест,⁴ односно позиционирају своју (приповедну) свест као померену. У *Записима из подземља* није сасвим јасно о каквој болести је реч, али се указује на то да је она психичке природе:

Ја сам болестан човек... Зао. Несимпатичан. Мислим да ме боли јетра. Додуше, ја појма немам о својој болести, и не знам тачно шта ме боли. Не лечим се и никада се лечио нисам, иако поштујем медицину и лекаре. Поред тога, ја сам још и сујевеан до крајности, или бар толико да поштујем медицину. (Довољно сам образован да не будем сујевеан, али сам ипак сујевеан.) Не, господо, нећу да се лечим за инат (Dostojevski 1977: 313).

Човек из подземља одмах потом негира део наведеног исказа: „То сам ја мало пре лагао да сам био зао чиновник. За инат сам слагао“ (Dostojevski 1977: 314).

Прво поглавље *Серотонина* отпочиње пак описом својеврсног лечења. Јунак узима таблету – „Таблета је мала, бела, овалног обли-

4 Тумачење односа између лудила и језика могуће је поставити и кроз призму Фукових предавања која је држао на ту тему. Посебно би за сврхе овог рада била занимљива предавања која је посветио делу Маркиза де Сада. Према Фукоу, Де Садово писање је истина која је попримила облик жеље, неограничене жеље, жеље без закона; то је писање које је потиснуло спољашњост у односу на жељу. Фуко закључује да то не значи да је Де Садов дискурс дискурс о жељи. Његов дискурс не говори истину о жељи, већ су дискурс и жеља међусобно тако повезани да делују по истоветном механизму. Де Сад је ослободио жељу од истине, односно сматрао је да оне нису подређене једна другој, али нису ни раздвојене једна од друге (в. Foucault 2015: 97–146).

ка, може се преполовити“ (Uelbek 2019: 6) – која ће одредити његову даљу судбину и пресудно утицати на структуру романа и његов значењски слој, баш као што одбијање јунака да се лечи утиче на структуру и значење *Записа из подземља*.

Поглавље се завршава најавом кобних последица узимања лекова у виду духовног, емотивног па и моралног јунаковог пада који ће надаље слојевито бити проблематизован у роману. Таблета се овога пута именује и експлицитни читалац сазнаје да припада новој генерацији антидепресива:⁵ „Најучесталије примећене нуспојаве код узимања капторикса биле су мучнина, пад либида, импотенција. Од мучнинâ никад нисам патио“ (Uelbek 2019: 8).

Човек из подземља током своје приповести неретко спаја појмове и појаве који се рационално-логички никада не би довели у везу. Он, када говори о вредностима савременог друштва, тадашњег XIX века, изједначава *бескарактерност и морал* и *карактерност и ограниченост*: „Да, паметан човек деветнаестог века мора, и чак је морално обавезан, да буде, углавном, бескарактерно створење: а човек који има карактер и ради – већином је ограничен“ (Dostojevski 1977: 315). Проблем са наведеним исказом је у томе што он није ироничан: наведени појмови значе управо то што означавају. Човек из подземља нам овим исказом поручује да су у рецентном друштвеном поретку извесне вредности поремећене.

Казивање Флорена-Клода Лабруса пак карактеришу различити тоналитети ироније и њена доследна употреба. Готово сваки његов исказ и описане епизоде доведени су до пароксизма: одлазак психијатру и лечење антидепресивима испостављају се као кобна грешка; одлука да не убије Јузу мотивисана је његовом љубављу према хумусу, кога на затворском менију не би било, док моралне аспекте убиства није стигао да размотри;⁶ хировите преваре партнерки које воли...

Човек из подземља, у првом делу приповести, напоредо са лудим и храбрим истраживањем властите свести („недостојан инсекта“, „досадни брбљивац“) упушта се у проучавање савременог света и човековог положаја у њему. Он прелази пут од истине о сопственом бићу („Ви можда, мислите, господо, да сам луд?“ (Dostojevski 1977: 338)) до лажи коју пропагира „негативни век“, који је, према његовом увиду, болестан. Под болешћу свога века јунак сматра пре-

5 Реч је о измишљеном леку.

6 Размишљајући како би му текли дани у затвору ако би убио Јузу, Лабрус као одговор на то питање даје варијацију наслова дела Достојевског: *Понижени и јебани*, не упуштајући се у дубље интертекстуалне везе са делом руског писца (в. Uelbek 2019: 46).

комерно сазнање, што је једна од важних тема политички ангажоване публицистике (в. Dostojevski 1981) и књижевног рада Достојевског.

Први део приповести Човека из подземља је покушај обарања аргумента (просветитељског) разума, основног инструмента науке, која тобоже доноси просперитет појединцу и човечанству и представља основну алатку уз помоћ које се достиже лични и колективни напредак:

Јер, ви сте, господо, колико је мени познато, цео свој списак човекових користи узели као средњу вредност из статистичких података и научно-економских формула. Јер за вас су користи: благостање, богатство, слобода, мир, и тако даље, и тако даље, тако да би човек који би свесно устао против тог списка био, по вашем мишљењу, а наравно и по моме, мрачњак, или и потпуно луд човек, зар не? (Dostojevski 1977: 328).

Човек из подземља, изражавајући се кроз контрадикције и парадоксе, скрива своје лудило тобоже верујући у идеале просветитељства (в. Ђорђејевић 2017: 20).⁷ Он, дакле, не спори означене појмове као такве: *благостање, богатство, слобода*, већ им даје гротескно-цинични тон и поставља у алогички поредак те сугерише њихову испражњеност од значења у савременом прогресивном друштву.

Рушење аргумента разума, односно свемоћи науке, током наратива, повлачи за собом и појмове *патње* и *среће*. Човек није само биће разума, већ тајна у којој се крије и подземље настањено демонима, патњом, неразумом и ирационалношћу:

Али вам понављам по стоти пут да у једном случају, само у једном, човек може свесно и хотимично да пожели нешто штетно и глупо, чак и најглупље, и то у овом: да би имао право да пожели чак и најглупље и да не би био обавезан да жели само паметно (Dostojevski 1977: 334).

Човек из подземља супротставља логици (ограничене) науке начело слободе и слободне воље:

Јер, ако мени, на пример, некад прорачунају и докажу да сам некоме показао шипак зато што сам га морао показати и да сам баш тај и тај прст морао при томе употребити – шта ће онда у мени остати *слободно*, поготову ако сам научник и ако сам свршио неки факултет? (Dostojevski 1977: 333).

⁷ Неке од особина западњаштва, потекле од духа просвећености, формиране у XVIII веку, чиниле су рационализам, сентиментализам, култ револуције, широки хуманизам, егоцентризам и слободољубље. Они су били основа за рађање критике Запада (в. Ђорђејевић 2017: 20).

Јунак ће у другом делу приповести, када сломи Лизину душу, показати и на сопственом примеру како у једном тренутку све може зависити од хира и произвољности као и то да је човек парадоксално склон да ужива у свакојаким нечасностима и настраностима. Човек може пожелети не само нешто што је корисно и добро, већ и што је штетно и зло; наука (која је на позицији агностицизма) и разум ту ништа не могу да учине, а надасве стога што човек често не жели ни да буде спасен нити ослобођен:

Мене су други понизили, па сам и ја хтео да понизим. Мене су као крпу згазили, па сам хтео да неком покажем снагу... Ето шта је у ствари било, а ти си мислила да сам дошао нарочито да тебе спасавам, је ли? Јеси ли то мислила? (Dostojevski 1977: 414)

Болест Човека из подземља је болест хира и ирационалности, али и греха, вођена идејом слободне воље да се постане било шта, па чак и злочинац и несрећник.

Попут Човека из подземља и Флорен-Клод Лабрус иступа против начела разума. Лабрус је човек XXI века, али он отеловљује све оно што Човек из подземља средином XIX века замера Западу. Он је богати, бели интелектуалац, агностик, коме је све доступно и живи у благодању у једном од најлепших европских градова, а хировито и ирационално одбија искрену љубав, посао, срећу и одлучује се за патњу и пропадање. Треба, ипак, имати у виду и разлике: Достојевски и Уелбек, као и њихови приповедачи, имају другачија полазишта и исходе критике начела разума, што се очитује у културно-историјским условљеностима (Запад/Исток), филозофским и религијским претпоставкама (просветитељство/антипросветитељство; православље/католичанство).

Кључан тренутак у антиисповести Флорена-Клода Лабруса јесте његова импотенција, која је постала тотална након узимања антидепресива које му је преписао Азот, доктор опште праксе код кога одлази на лечење уместо код мрских му психијатара:

...ја ништа нисам могао да замерим женама, а све то ме се, уосталом, није ни тицало, пошто се мени више никад неће дићи и пошто је сексуалност као таква потпуно ишчезла с мог менталног хоризонта, што се, зачудо, нисам усудио да признам Азоту, ограничио сам се на то да му причам о „тешкоћама са ерекцијом“, али он је, свакако, био одличан лекар... (Uelbek 2019: 135).

Непосредно након што је напустио ординацију доктора Азота, Лабрус изнова изриче контрадикторне тврдње поводом сопствене сексуалности и односа према женама. Он сада разматра проблем им-

потенције много слојевитије, и то у једној јединој, врло дугој реченици, истовремено се у њој потврђујући као јунак „искидане свести“ (Страховски 2013: 736), чиме се постиже висок степен уметничке учинковитости:

...него сам, једноставно, био сâм, дословце сâм, и та ми самоћа није доносила никакву радост, нити је мој дух у њој могао слободно да дела, потребна ми је била љубав, и то љубав у једном врло прецизном облику, потребна ми је била љубав и генерално, али ми је, конкретно, била потребна пичка, много има пичака, милијарде и милијарде их има на овој планети, а да су умерено широке, односно уске, права је то халуцинација, кад помисли човек колико пичака има, почне да вам се манта у глави, мислим да нема мушкарца који не осећа ту вртоглавицу, с друге стране, пичкама су потребне ките, или су бар зато и смишљене (срећне ли грешке, на њој почивају мушкарчев ужитак, бескрајност простора и, можда, социјалдемократија), за ово питање у начелу постоји решење, али у пракси решења нема, и ето како изумире једна цивилизација, без галаме, без опасности, без драме и уз тек сасвим мало крвопролића, цивилизација изумире због умора, због тога што се сама себи згадила, шта ту социјалдемократија може да ми понуди, очито ништа, само један бескрај незадовољене жудње, један апел на заборав (Uelbek 2019: 136–137).

Проблем импотенције о којој је било речи у ординацији лекара опште праксе сада је наједном постављен у саоднос са необузданошћу жеље и то из троструке перспективе: психолошка (неконтролисана жеља), егзистенцијалистичка (експлозивна жудња) и друштвено-политичка (цивилизацијска ентропија). Проблем са рационално-логичком анализом овог слојевитог и комплексног исказа потиче отуда што је цитирана половина реченице уједно и парадигматични одраз психичке болести јунака, односно његовог анархичног приповедања: јунак износи контрадикције (иако импотентан исказује енормну потребу за чулним ужитком) и умеће неколико тематских јединица у једну мисао (љубав, сексуалност, социјалдемократија, пропадање цивилизације). Исказ главног јунака не може се бранити ни антирационалним аргументима Човека из подземља.

Флорен-Клод Лабрус не бира антиразумно и хировито делање како би кушао своју слободу, већ да би уништио вољу као такву. Уелбеков јунак се понаша хировито и противно разуму попут Човека из подземља, али из побуда чији су корени у Шопенхауеровој филозофији и источним мудростима. Наративна болест Уелбековог јунака је болест човекове индивидуалне воље и представе.

Шопенхауеровом филозофијом Уелбек се бавио годинама, а на-
 послетку јој је посветио аутобиографски есеј *У присуству Шопенхауера*
 (в. Houellebecq 2020). У предговору за овај есеј Агата Новак-Лешева-
 лије указује на то да је Шопенхауер, као стручњак за патњу, радикал-
 ни песимиста и усамљени мизантроп постао неизмерна Уелбекова
 инспирација, кога једнако красе наведене особине (в. Houellebecq
 2020: 7–13). Ова истакнута проучаватељка Уелбековог рада истиче и
 шопенхауеровске мотиве и интертекстуалне везе у Уелбековим дели-
 ма – од есеја о Лавкрафту па све до романа *Карта и територије* и *Еле-
 ментарне честице*,⁸ те налази неколико сродности између Шопенхау-
 ерових и Уелбекових списа: априорни песимизам као мера људског
 стања и немогућност бивања у свету; саосећање као основа етике,
 спасоносни карактер естетике и стил (в. Houellebecq 2020: 7–13).⁹

У првом поглављу поменутог есеја Уелбек се осврће на Шо-
 пенхауерово откриће постојања света као воље (односно жеље као
 животног импулса) и постојања света као представе (у себи неутрал-
 не, невине, чисто објективне, способне као такве за естетску рекон-
 струкцију). Уелбек назначавача да се чини да је ово откриће, које је Шо-
 пенхауер сматрао дефинитивним, поражено „логиком супермаркета“
 која влада у савременом либерализму: уместо укупне органске силе
 која упорно тежи испуњењу, савремени човек познаје само „расуте
 жеље“ и „одређену депресију воље“ (в. Houellebecq 2020: 7–13). Када
 је реч о шопенхауеровским представама, оне су данас „дубоко за-
 ражене значењем“, ослабљене су сталном самосвешћу и „изгубиле
 су сву невиност“ – подривајући „уметничку и филозофску активност“
 као и комуникацију међу људима (в. Houellebecq 2020: 7–13).¹⁰

Природа болести Флорена-Клода Лабруса умногоме је одређе-
 на управо „депресијом воље“ и расутим жељама. Његов живот се
 налази, како учи Шопенхауер, у простору *између* бола, узрокованог
 тугом, и досаде, што су и једине константе у роману које не подлежу

8 *Елементарне честице* први пут су објављене у Француској 1998. године, а *Карта и територија* 2010. године.

9 Када Уелбеку приговоре за неуредан стил, он одговара попут Шопенхауера: „Први и готово једини услов доброг стила је имати шта да се каже“ (Houellebecq 2020: 7–13). Овакав одговор језичким пуританцима засигурно је могао дати и сам Достојевски.

10 Уелбек не одговара директно на питање о томе да ли је историја лишила ту филозофију сваког смисла данас, али упућује својеврсни позив на отпор: „Сваки појединац, међутим, може изазвати врсту хладне револуције у себи, крећући се неко време изван главних токова информација и реклама“ (Houellebecq 2020: 10; превод је наш).

контрадикцији. Лабрус на маргинама антиисповести скрива Шопенхауера,¹¹ али је јасно да је у извесном саодносу са његовим учењем.

Слом сваког човека, према Шопенхауеру (Šopenhauer 1981: 25–105), а што ће посведочити и Флорен-Клод Лабрус, неизбежан је због природе воље. Лабрус у литерарном обличју оваплоћује Шопенхауерове основне филозофске поставке да је људски живот неутешна патња и зло, јер је наша природа неуништива и она је сама манифестација животне силе, воље као духа врсте, космичке ствари по себи која траје вечно (Šopenhauer 1981: 245–363). Лабрусова емотивна прошлост показује да је воља његова господарица, као што је по Шопенхауеру она господарица свих ствари и бића, а интелект тек њен слуга. Разлог што антидепресиви не лече Лабруса није у томе што његов лик деконструише свемоћ науке, која је израчунала како да му биохемијски повећа интензитет среће, попут Човека из подземља, већ што је човекова воља неуништива, *упркос* науци, будући да је она тек делић космичке ствари по себи.

Шопенхауер, као што је познато, види излаз из овог зачараног круга патњи у аскези, у одрицању човека од живота и упловљавању у нирвану или безинтересно уживање у уметности. Депресија и импотенција у *Серотонину* имају, премда у карикатуралном тону, естетску функцију: оне су уметнички покушај умртвљивања чула како би Лабрус приповедао као *слаби субјект*, пасивно и отупљено, чији би его, воља и жеља постали невидљиви у тексту да би се уметнички свет који описује разумео какав јесте (в. Houellebecq 2020).

Подземље Запада

Болести Човека из подземља и Флорена-Клода Лабруса су друштвено-историјски условљене, па су и њихове исповести политички ангажоване, што највише долази до изражаја у утопијским односно антиутопијским концептима. Сам Достојевски је веровао да савремена прогресивна Западна цивилизација не може бити саздана на здравим основама јер у њој доминирају егоизам, индивидуализам и утилитаризам. Идеално Западно прогресивно друштво претвара се у својеврсни „мравињак“ у *Записима из подземља*, који је слика Западног антиутопијског пројекта, уметнички уобличеног и у другим делима овога писца у којима се он доводи у везу с религијом, метафизиком (*Зли души*, „Поема о Великом Инквизитору“) и политиком (*Зимске белешке о летњим*

11 У есеју посвећеном Шопенхауеру Уелбек цинично наводи да се десет година није враћао на Шопенхауерово учење и како је, после разочараног ентузијазма, престао бити шопенхауеровац и постао позитивиста, односно почео је да се бави учењем Огиста Конта (в. Houellebecq 2020).

утицима). Разнолике интерпретације „мравињака“ (односно његове варијације, кристалног дворца)¹² уметнички су одговор либералним западњацима из времена Достојевског (в. Чаадајев 2000) на њихову визију раја на земљи, крајње дестинације идеалног прогресивног друштва без материјалне оскудице, патње, али и без слободе.

У *Записима из подземља* политичка утопија у виду добро организованог друштва општег благостања је неостварива будући да човек не може да се цивилизује јер не може без побуне прихватити систем принуде и рационалног устројства ствари. Човек из подземља тврди да се побуна неће заснивати на објективно мотивисаној критици, него на неконтролисаним и бесмисленим реакцијама отпора. „Мравињак“ ће одвести у неслободу и хаос.¹³ Човек из подземља, према томе, руши западни политички утопијски концепт антиразумским аргументом:

Поштовања достојни мрави су и почели од мравињака, а с мравињаком ће сигурно и завршити, што служи на част њиховој постојаности и позитивности. Али човек је лакомислено и незгодно биће, а можда као шахист воли процес постизања циља, а не сам циљ. И ко зна (нико не може гарантовати), можда се на овој земљи сав циљ коме човечанство тежи састоји једино у непрекидном процесу постизања тог циља, друкчије речено – у самом животу, а не баш у циљу, који, наравно, не може бити друго до два пута два јесу четири, то јест формула, а два пута два четири, господо, није више живот, већ почетак смрти (Dostojevski 1977: 336).

Човек из подземља стоји на прагу наше модерне цивилизације и даје уметничко пророчанство по коме ће индустријски раст и технолошки напредак, као и научно просветитељство и разни културни и економски процеси, узроковати уништење индивидуалности. Индивидуалност је посебно угрожена онда када реални свет постане тотални, оличен у мравињаку. Флорен-Клод Лабрус, с једне стране, представља зачуђујуће оличење испуњеног пророчанства Човека из подземља, а, са друге стране, он наставља линију политичке критике (либералног) Запада Достојевског.¹⁴

12 Кристални дворец је социјалистички, западно-демократски тоталитарни идеал о срећном друштву, саздан на разуму, а не на саосећању и љубави, како о њему говори Разумихин у *Злочину и казни* (в. Поповић 2019: 109).

13 И Хоркхајмер указује на ту опасност потиснуте природе код привидно цивилизованог света, што може довести до појава као што је Трећи рајх (Horkheimer 1989: 115).

14 Уелбекови романи су, шире узев, ангажовани у смеру критике западне цивилизације, најпре услед опасности које је донео секуларизам и материјализам, што је уједно и велика тема других романа и ангажованих политичких текстова Достојевског.

Попут Достојевског, и Уелбек у књижевним делима фикционализује концепте политичких утопија, које су се мењале кроз његов књижевни рад. У ранијим делима (*Елементарне честице*)¹⁵ он је стварао под, условно речено, утицајем филозофа XIX века (Артура Шопенхауера и Огиста Конта), док касније нагиње некој врсти традиционализма, економског и социјалног, као могућих путева ка просперитету, комбинованих са још присутним „остацима“ идеала просветитељства, попут индивидуалне слободе и грађанске једнакости (*Серотонин*).

Док је Уелбек у ранијим остварењима (*Елементарне честице*) истраживао утопијска решења за фрагментирану хипермодерну авет савременог Запада, у наредним се креће у другом смеру – антихипермодерном (*Карта и територија*) – где и идеали Француске револуције, слобода, братство и једнакост, уступају место вредностима које су доминирале пре ње, чиме се Уелбек, попут Достојевског у другој фази његовог мисаоног књижевног живота, указује као „реакционар“.

Ако се Уелбекови романи *Елементарне честице* и *Карта и територија* у политичком аспекту могу тумачити као симболичке пресуде модернитету у покушајима Западне цивилизације да се еманципује од економске и социјалне традиционалности, *Серотонин* представља генералну пробу извршења те пресуде. То се најпре очитује у краху индивидуалности (Флорен-Клод Лабрус), стављању љубави и сексуалности на тржишну утакмицу (парадигматична хипермодерна љубавница Јузу), урушавању традиционалног пољопривредног рада и живота (карневалска сцена масакра пољопривредника који протестују јер им посао пропада због неолибералне политике).¹⁶ *Серотонин* приказује малаксали (импотентни) хипермодернитет у коме је присутна тек скица утопијске идеје, у бити традиционалистичке: идеал љубави је заснован на традиционалном брачном односу између мушкарца и жене, а традиционално је замишљено и друштвено-економско уређење.

15 У *Елементарним честицама* најизраженија је слика пропасти западне цивилизације из перспективе два девијантна полубрата. Роман наглашава моралну декаденцију, друштвену атомизацију и материјализам који су тобоже заразили Француску након маја 1968. године. За разлику од тек назираних реакционарних утопијских концепата у *Серотонину*, у *Елементарним честицама* решење лежи у реконфигурацији човечанства путем генетског инжењеринга. У овом роману се посебно указује на друштвену несрећу коју је узроковао секуларизам и ослабљено католичко хришћанство у Француској (в. Betty 2015: 97).

16 Услед диктата тржишта Европске уније, пољопривредници, на челу са његовим другом Емериком, сваке године губе приходе, док страни инвеститори из године у годину купују од њих велике парцеле, што њихову будућност чини неизвесном.

Парадокс идеје подземља

Критике западне прогресивне идеје у *Записима из подземља* и *Серотонину* разрешавају се у наративном подземљу. *Записи из подземља* не нуде истинску алтернативу Западу, док у *Серотонину* постоје обриси утопијских решења, о чему је било речи, али они су јалови, те оба наратива имају исход у духовном подземљу својих приповедача који су уједно и жртве система које деконструишу.

Човек из подземља је у стању савременог безизлаза, у свету у којем нема вертикале вредности спрам које би се сагледао његов пад и објективизовало његово казивање. Уметничка истина *Записа из подземља* је тотална истина оболелог Човека из подземља: контрадикторна, противречна и анархична. У том светлу и критика идеје Запада постаје проблематична јер о њој сведочи само ултимативни наративни хаос.

Нарација Флорена-Клода Лабруса је замишљена као импотентна приповест која је, шопенхауеровским трасама, требало да доведе до својеврсне наративне светости. Уелбековом јунаку то ипак не полази за руком јер је он, попут Човека из подземља, „жртва“ свога века: он пати зато што не може да задовољи чула и тако не долази до шопенхауеровског највишег облика задовољства: задовољства ума.¹⁷ Уместо тога, он постаје девијантно, психички болесно створење које неугасиву жудњу за животом остварује у планирању самоубиства.¹⁸ Идеја подземља разрешава се у *Записима из подземља* и *Серотонину* у парадоксу: она је уметничко чедо својих болесних казивача, односно пројекција њихове искидане свести, а сами романи остају отворене интерпретативне загонетке.

17 На самом крају *Серотонина*, односно приповедања Флорена-Клода Лабруса, долази до темељног идејно-философског размимоилажења не само са Шопенхауером, већ и са Човеком из подземља. Овде се уводи концепт патње у ничеанском духу, а противно идеји православно-хришћанске метафизике. Истовремено се, у ничеанском духу и на пародичан начин, Лабрус поиграва идејом човекобога. Лабрус се, у самој завршници романа, у једнако карикатуралном тону, не одриче Христа, али се парадоксално одриче идеје жртвовања: „И разумем, данас, гледиште Христово, и због чега је њега тако често умело да раздражи окоштавање људских срца: јер људи виде све знаке, а не воде о њима рачуна. И да ли би стварно, уза све то, и ја требало да дам свој живот за те беднике? Да ли заиста треба бити до те мере изричит? (Uelbek 2019: 304).

18 Самоубилачки чин је веома снажна потврда воље за животом према Шопенхауеру јер појединац који разматра самоубиство није задовољан околностима свог живота и није способен да прихвати тешкоће живота.

Литература

- Ђорђевић, Милена. *Сукоб Истока и Запада у делима Достојевског, Андрића, Памука и Куција*. Београд: Народна библиотека Србије, 2017.
- Поповић, Тања. *Источни канон*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2019.
- Стахорски, С. В. *Енциклопедија књижевних јунака*. Превео Андриј Лаврик. Београд: Плави круг; Београд: Невен, 2013.
- Чаадајев, Петар. *Философска писма*. Превела Људмила Јоксимовић. Београд: Zepher Book World, 2000.
- Betty, Louis. „Michel Houellebecq and the Promise of Utopia: A Tale of Progressive Disenchantment“. *French Forum* 40. 2–3 (2015): 97–109.
- Dostojevski, Fjodor. *Književno kritički članci. Piščev dnevnik 1*. Preveli Milosav Babović i Radmilo Marojević. Beograd: Rad, 1981.
- Dostojevski, Fjodor. *Zapisi iz mrtvog doma. Zapisi iz podzemlja*. Preveo Milosav Babović. Beograd: Rad, 1977.
- Foucault, Michel. *Language, Madness, and Desire on Literature*. Translated by Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Frank, Arthur W. *The Wounded Storyteller: body, illness and ethics*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Horkheimer, Max. *Pomračenje uma*. Preveo Tomislav Ladan. Sarajevo: Veselin Masleša: Svetlost, 1989.
- Houellebecq, Michel. *In the Presence of Schopenhauer*. Translated by Andrew Brown. Preface by Agathe Novak-Lechevalier. Cambridge: Polity Press, 2020.
- Šopenhauer, Artur. *Svet kao volja i predstava 1*. Preveo Sreten Marić. Novi Sad: Matica srpska, 1981.
- Uelbek, Mišel. *Elementarne čestice*. Preveo Vladimir D. Janković. Beograd: Booka, 2016.
- Uelbek, Mišel. *Karta i teritorija*. Prevela Ivana Misirlić. Beograd: Plato, 2011.
- Uelbek, Mišel. *Serotonin*. Preveo Vladimir D. Janković. Beograd: Booka, 2019.

Milena Đordjević

**IDEOLOGY OF THE UNDERGROUND:
NOTES FROM UNDERGROUND BY F. M. DOSTOEVSKY AND
SEROTONIN BY M. HOUELLEBECQ**

This paper problematizes the themes of the narrative underground, the nature of illness in the protagonist-narrators, the political-ideological underground, and the paradox of the underground idea in the novels *Notes from Underground* by Fyodor Dostoevsky and *Serotonin* by Michel Houellebecq. It has been demonstrated that the protagonist-narrators' mental illness has a significant impact on the style, structure, and conceptual aspects of these works, resulting in a paradoxical outcome. The themes considered in this paper have their outcome in the underground of the human soul of the protagonist-narrators, aiming to demonstrate that *Notes from Underground* and *Serotonin* remain unresolved interpretive puzzles.

Keywords: underground, chaos, West, disease, (anti)reason, science, progress, suffering, freedom, contradiction, paradox, irony, impotence, depression, Dostoevsky, Houellebecq

Срђан Вучинић

АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ У ДИЈАЛОГУ С НАСЛЕЂЕМ И ДЕЛОМ ДОСТОЈЕВСКОГ

Апстракт: Рад испитује стваралачки однос руског и совјетског редитеља Андреја Тарковског и његових главних филмова спрам духа и дела Ф. М. Достојевског, чији су велики романи објављени стотинак година раније. Главне изворе инспирације за Тарковског видим у јединственој потрази за смислом човековог постојања какву налази превасходно у прозној фикцији славног претходника. Такође, и у коришћењу параболе као форме епохалног сагледавања болести и опадања цивилизације; поред тога, у грађењу апокалиптичне атмосфере, као и у мотивима јуродивости, снова и кошмара, Тарковски је несумњиво водио плодотворан дијалог са делом Достојевског, као и његовим укупним наслеђем у традицији руске религиозне филозофије. Принципе раздвајања налазим у контрасту дионизијског начела стихије, екстазе и вишегласја које води ликове и нарацију романа и новела Достојевског, и аполонијског начела сноликости, хармоније, те примата визуелног над дијалошким у филмовима Тарковског. Све се аналогije и везе, раздвајања и неподударања ипак сливају у неком темељном сагласју из наше перспективе XXI века, у којем *запечаћено време* Тарковског, као и балсамоване речи Достојевског граде јединствени извор смисла, део Нојеве корабље која ће можда преживети будуће катастрофе.

Кључне речи: филмска уметност, руски роман, смисао живота, парабола, апокалипса, теургија, снови, дионизијско, аполонијско, јуродивост

У јунацима средишњих филмова Андреја Тарковског, уз мало труда и домишљања, можемо препознати ликове Достојевског – свакако у измењеном историјском и научно-технолошком контексту, у измењеној интелектуалној клими XX века. Јер, и јунаци Тарковског *питају се превасходно о смислу живота* – да парафразирам овде и даље Камиијеве речи посвећене Достојевском – *то их чини модерним, они се не плаше смешног*. Баш као и за романе и новеле Достојевског настале у XIX веку, и за филмове Тарковског снимљене стотинак го-

дина касније, главно и *проклето* питање јесу човекове границе, његови понори и небеса.

Како у филмовима које је снимио, тако и на један артикулисанији, рационалнији начин у својим аутопоетичким текстовима, руски редитељ бави се непрестано питањем намене људског живота. Зашто је људском бићу дата та вероватно једина имовина којом збиља располаже – тих у просеку две милијарде секунди, или нешто мање – у коју сврху му је намењена? И да ли та сврха уопште постоји?¹ Можда је управо артикулација овог питања, неодвојивог од бића јунака Достојевског, њихових мотива, речи и поступака – оно што аутора *Браће Карамазових* и чини, уз Шекспира, највећим писцем светске књижевности. Исто то свепожимајуће питање можда је она есенција која филмове Тарковског, уз Бергманова остварења, чини супериорним у односу на дела других великих синеаста XX века.

Сваки аутентичан дијалог са прошлошћу значи и уписивање властитих трагова. Тако и Андреј Тарковски у питање о човеку, његовом смислу и намени на земљи, уписује стрепње, слутње и кошмаре које Фјодор Михаилович није могао ни претпоставити. Најпре зато јер није могао знати за оружје масовног уништења које су обзнанили Први и Други светски рат, па ни за оружје „судњег дана“ које, како кажу, за веома кратко време може збрисати читаву људску врсту. Тарковског као аутора добрим делом одређује та епохална свест о претњи тоталним самоуништењем, која над људском врстом у задњих седам деценија непрекидно лебди као какав техницизирани Дамоклов мач. Отуда он, особито у последњим својим филмовима, делимично пребацује тежиште са питања егзистенције појединца на проблеме смисла и услова опстанка људског рода. Филмови *Сталкер*, *Носталгија* и *Жртвовање* носе у себи веома снажну апокалиптичну, делом чак и постапокалиптичну атмосферу и димензију. Познато је да је Андреј Арсењевич сматрао „Откривење Јованово“ за највеће поетско дело створено на земљи; сачуван је и текст његовог предавања „Слово о Апокалипси“, одржаног у лондонској цркви Сент Џејмс. Поред тога, он као уметник непогрешиво осећа како је људска врста оболела од неке нетелесне али дубоко нагризајуће болести – и као да својим филмовима тежи да нам ту пошаст што пластичније наслика и опише. Атрофираност „органа за веру“ и њене далекосежне последице представљају једну од средишњих антрополошких тема како филма *Сталкер*, тако и његове аутопоетичке књиге *Вајање у времену*.

¹ Наравно, чак и ова *имовина* може се довести у питање у данашњем свету новог робовласништва у којем стотине милиона потлачених практично не располажу властитим временом – али овај проблем свакако не дотиче главне јунаке Достојевског, као ни протагонисте филмова Тарковског.

На општијем плану, последњи филмови Тарковског јесу својеврсне параболе – које по много чему у својој свеобухватности наликују „Легенди о Великом инквизитору“ у оквиру *Браће Карамазових*, или ономе сну јунака о Златном веку (тачније о искону Европе) који налазимо у *Злим дусима*, а затим и у *Младићу*. Једино што су, уместо са Другим Христовим доласком или са ненаданом визијом Златног века, јунаци Тарковског суочени са тајновитом Зоном која испуњава најскривеније човекове жеље (у *Сталкеру*), или са слутњом Њорсокака у који је доспела људска цивилизација (у *Носталгији*), те са надолазећом нуклеарном катаклизмом (у *Жртвовању*) која ослобађа исконски страх, али и неслућене потенцијале вере у појединцу.

Сећамо се, наратор нам при самом крају приповетке „Сан смешног човека“ горљиво тврди како би се за један дан или чак један сат могао остварити рај на земљи. „Главна је – воли друге као себе, ето шта је главно“, вели нам са профетским жаром овај неостварени самоубица и блудник, свакако остварени лунатик. Имамо осећај како се иза његовог *раја* крије нешто паклено. Достојевски је најпре у својим приповестима-солилоквијима (које су добрим делом и суђења приповедача самом себи) – дакле у *Записима из подземља*, „Кроткој“, „Сну смешног човека“ – отворио једно темељно питање: Може ли човек волети самога себе? Самим тим, да ли је способан и за љубав према другом? Рекао бих да је његов „сурови таленат“ пластичније и убедљивије уронио у ова питања – креирајући ликове Човека из подземља, Раскољникова и Свидригајлова, Ставрогина и Кирилова, Рогожина и кнеза Мишкина, Ивана Карамазова и Смердјакова – него што ће их пола века касније у научно-есејистичком дискурсу отворити Сигмунд Фројд. Запањен ужасима Првог светског рата, отац психоанализе настојаће да пронађе узрок и почело деструктивних сила у човеку, именујући их и образлажући кроз *нагон смрти*. Али док Фројд у радикалној фази свог антрополошког песимизма долази до далекосежних премиса о регресивној природи нагона, њиховој перманентној тежњи ка повратку у аорганиско стање, као и до будистички безизгледног закључка „Циљ свег живота је смрт“ (Фројд 1994: 39) – чини се да Достојевски главне обресе ове метапсихологије не само што интуитивно наслућује, већ их и поетски елаборира. Тек две сличице, лептира привученог пламеном, као и човека на врху торња омамљеног амбисом – које нам у *Злочину и казни* даје иследник Порфирије Петровић – довољне су да значајно наговесте зов ништавила у срцу бића.

У делу Тарковског, неизречено питање Достојевског о љубави према себи донекле је преобликовано. На овом месту могли бисмо га, донекле поједностављено, сажети и формулисати: поседује ли људска

врста још увек потенцијале вере, наде и љубави који могу гарантовати њен опстанак? Утисак је да нам последњи филмови Тарковског нуде врло мало светлости, но као да и тај трачак даје коначно значење овим делима, смисао без којег их је тешко уопште замислити. Призор парализоване девојчице која погледом покреће предмете (праћен растућом мелодијом Бетовенове „Оде радости“) у завршном кадру *Сталкера*, као и слика осушеног јапанског дрвета које је ипак процветало у финалном кадру *Жртвовања* – буде у нама неку апсурдну наду, или барем осећај да људска борба, ма како сизифовска била, на концу ипак задобија неки смисао.

Несумњиво је да се у домену уметничке форме Тарковски највише одваја од Достојевског и његовог утицаја. Следећи природу филмског медија, аутор *Андреја Рубљова* ствара балсамујући време. Зато су један приказ или звук, осветљење или мизансцен, амбијент или лице глумца често важнији од многих реплика које његови јунаци говоре. Дијалози су, рекао бих, нешто слабији сегмент филмова Тарковског; понегде, као у *Сталкеру*, они чак много више личе на сартровски агон идеја, него на дијалоге ликова Достојевског који су само средиште његове поетике. Али Тарковском је далеко важнија онолика слика којом се тако суверено креће, и која у себе упија и звуке Бахове *Пасије по Матеју*, као и речи „Химне љубави“ апостола Павла, стихове Арсенија Тарковског или Фјодора Тјутчева, Пушкиново писмо Чаадајеву, сентенце Лао Цеа, или парафразу Ничеове филозофеме о вечном враћању.

Покушамо ли да ствари донекле упростимо познатом ничеанском дихотомијом, Достојевски ће нам се указати као изразити пример дионизијског уметника. Све се код њега заправо одвија у речи и звуку, у опијености бунила и нервног растројства. Његови ликови, па и збивања која их носе, стално су *изван себе*. То перманентно понирање у екстатичност људске природе, Берђајев је изврсно повезао са дионизијском стихијом, оним начелом које романе Достојевског суштински чини много ближим античкој трагедији неголи реалистичком роману XIX века. Насупрот томе, аполонијски принцип доминира филмовима Тарковског: фактура слике и савршенство њене ликовне композиције, а изнад свега сугестивна ониричност приказа чине његов филмски стил и језик тако супериорним.

Кад филм није документ, онда је сан. Зато је Тарковски највећи од свих. У простору сна креће се месечарском сигурношћу, он не објашњава, а шта би уосталом и требало да објашњава [...] Читав свој живот куцао сам на врата простора у којима се он кретао као код куће... (Бергман 1995: 18).

Ове смерне речи Ингмара Бергмана не само што потврђују највише естетске домете аполонијске уметности Тарковског; оне нам у свега пар слика дочаравају магију филмске режије.

У филму *Носталгија*, на зиду јерихонски опустошене куће сума-шедшег Доменика (у тумачењу Ерланда Јозефсона) наилазимо на исписану рачунску радњу: $1 + 1 = 1$. Сетићемо се, наравно, оних знаменитих речи, али и укупне животне филозофије јунака из *подземља* које ова сцена дискретно, из другог плана дозива: „Господе боже, а шта се мене тичу закони природе и аритметике кад се мени из извесних разлога ти закони и два пута два – четири, не свиђају?“ (Dostojevski 1969: 322). На микроплану кадрова и сцена Тарковског несумњиво можемо налазити још доста алузија, посвета, парафраза, можда чак и травестија из призора Достојевског. Овде бих се, међутим, вратио на једну значајну аналогију на макроплану грађења ликова. У обликовању многих јунака аутора *Сталкера* свакако су присутни трагови свих оних *јуродивих*, свих оних „Божјих луда“ које је Достојевски тако пластично дочарао. Строже гледано, нека битна јуродива својства имају ликови кнеза Мишкина (у *Идиоту*), као и Хромке, Марије Тимофејевне Лебјаткине у *Злим дусима*, а не треба сметнути с ума ни Лизавету Смардну, као ни њеног сина, уникатну ђавољу луду – Смердјакова у *Браћи Карамазовима*. Схватимо ли овај термин (који изворно потиче из руске средњовековне културе) у нешто слободнијем, фигуративном значењу – *јуродивим* се испостављају заправо сви главни јунаци великих романа Достојевског. Без властите породице и редовне службе, ношени стихијом ирационалног, без икаквог плана и калкулације у животу – сви они постоје не би ли био отеловљен неки, увек различити моменат апорије људске слободе на земљи. Аналогно овоме, у опусу Тарковског практично сви протагонисти, од иконописца Андреја Рубљова па до бившег глумца Александра (у *Жртвовању*), јесу уметници: једино чином стварања они одговарају на питање о смислу властите егзистенције. Но поред тога, позна дела руског аутора доводе до пуног сјаја управо јуродивост његових јунака: сви они, од Сталкера, тог бившег робијаша и *водича кроз забрањену Зону*, преко писца Горчакова и његовог сабрата Доменика (у *Носталгији*), до преображеног Александра, несумњиво поседују црте Божјих луда. Они не само што живе „мимо света“, ван његових уврежених обичаја и неписаних норми; и не само што проничу беду тог света наднаравним инстинктом светих умоболника, већ у неким битним сценама, изводе и наоко заумне радње – такво је проношење упаљене свеће простором испражњеног базена (у *Носталгији*), или упорно и истрајно заливање осушеног дрвета (у *Жртвовању*). Практично, реч је о *теургијским* радњама, о богочињењу као ритуалу општења, покушају додира и

утицаја на онострани силе. На концу, такав је и далеко драматичнији чин паљења властите куће (у једној од финалних сцена *Жртвовања*) – тог приношења жртве не само деценијама стицаних материјалних добара, друштвеног статуса и угледа, него и властитог разума. Тиме се јуродивост јунака Тарковског и њиховог делања приближава оном мистичком, теургијском тумачењу стваралаштва какво нам у свом најзначајнијем делу даје Николај Берђајев:

Теургија је застава уметности 'последњих времена', уметности краја. Можда ми нисмо дорасли за теургијску уметност и не треба да механички злоупотребљавамо њену свету лозинку. Али ми смо дорасли до свести о неминовности прелаза сваке уметности у теургију. Ми спознајемо теургијску жудњу сваког правог уметника (Берђајев 1996: 65).

На крају, треба истаћи и то колико дневници Андреја Тарковског, можда најнепосреднији отисак његовог свакодневног живота у периоду од 1970. па све до смрти 1986, у континуитету сведоче о везаности за дух Достојевског. Од идеје за филм о лику и животу писца, „његовом Богу и ђаволу, и његовом стваралаштву“ (Тарковски 2017: 11) коју ће развијати након снимања и монтаже *Андреја Рубљова*, и уочи рада на *Соларису*, па све до почетка рада на адаптацији *Идиота*, који је подразумевао и избор најзначајнијих сцена из романа које би се нашле у замишљеној филмској структури. Једна у суштини неодго-нетљива загонетка – како би изгледали сижеи и ликови Достојевског пропуштени кроз објектив камере, емоцију и имагинацију Андреја Тарковског – можда би могла наћи барем зачетак хипотетичног решења у кратком одломку из трећег поглавља *Вајања у времену* посвећеном значењу мизансцена. У њему, аутор нам својим речима дочарава наизглед споредан детаљ из трагичног финала *Идиота*: кнез Мишкин и Рогожин седе на столицама у кабинету један наспрам другог, тек завесом одвојени од ложнице и постеље у којој је чаршавом умотан леш Настасје Филиповне. Па иако и у оригиналу стоји да седе тако да Рогожин *скоро* додирује кнежева колена,² Тарковски наглашава да седе „тако близу да им се колена додирују“ (Тарковски 2014: 93). Дискретно читавање говори у прилог претпоставке да је Тарковски овај део своје књиге писао у егзилу, према властитом сећању, у доба када се ништа налик интернету није могло ни замислити. Но, важнији је његов општи закључак изведен из ове сцене, о томе како мизансцен мора израстати изнутра, из психолошког стања ликова.

2 У оригиналу стоји: „....сам сел напротив, придвинул стул так, что почти соприкасался с князем коленями“ (Достоевский 2014: 681).

Овове бих додао и само апострофирање мизансцена у односу на дијалоге Достојевског, што и не мора бити изненађујуће узмемо ли у обзир да Тарковски читав свет, па и свет књижевног дела, сагледава уобразиљом редитеља. Из свега овога, можда и преслободно, можемо изводити претпоставку о вероватној превласти покрета и слике над дијалогским сегментом радње у неснимљеној адаптацији *Идиота*. То се очито уклапа у аполонијски дух филмова совјетског аутора, па и у његову поетичку интерпретацију седме уметности као вајања одређеног комада времена, чији је ритам утиснут у све опипљиво и све манифестације радње. Остаје отворено питање, да ли би (и на који начин) дионизијску екстатичност и вишегласје, као суштинске одлике приповедања Достојевског, успео да преведе у логику и ритам сна; у форму и израз који су свакако ближи ониричкој природи филма, па и опису пријема биоскопске пројекције као будног сненања.

Паралелно са властитим запажањима и замислима, сновима и визијама, Тарковски у свој дневник уписује и цитате многих писаца и уметника, научника и филозофа, све оне исказе које је могао доживети и као своје. Тако на једном месту записује: „Достојевски ми даје више од било ког мислиоца, више од Гауса (Алберт Ајнштајн)“. Несумњиво је аутор *Сталкера* и *Рубљова* у овом Ајнштајновом исказу препознао и властито читалачко искуство, и много више од тога. И њему је Достојевски пружао више од било ког његовог колеге, савременика или чак претходника, совјетског или европског синеасте. Пружао је и више и дубље, подстичући редитеља да своје филмове развије до филозофских параболо модерног доба, посвећених човеку залуталом у лавиринту техничке цивилизације као и материјалних добара које је прогресом стекао. Велика је штета што је дијалог Тарковског са делом Достојевског прекинут фаталном болешћу, рекао бих, у пола реченице, у пуној стваралачкој зрелости. Или су и неспутана имагинација и ванредна моћ предикције, испољене у визијама *Жртвовања*, заправо биле данајски дар надолазеће смрти?

Литература

- Берђајев, Николај. *Смисао стваралаштва*. Превео Небојша Ковачевић. Београд: Логос, 1996.
- Бердяев, Николай. *Мирозерцание Достоевского*. Москва: Хранитель, 2006.
- Достоевский, Федор Михайлович. *Идиот*. Москва: Национальная электронная библиотека, 2014.
- Тарковски, Андреј. *Вајање у времену*. Превео Владан Добривојевић. Београд: Књижара Обрадовић, 2014.

- Bergman, Ingmar. *Razgovori s Bergmanom: život, režija, teatar, film*. Grupa prevodilaca. Beograd: Prometej: Jugoslovenska kinoteka, 1995.
- Dostojevski, Fjodor Mihailovič. *Zapisi iz mrtvog doma. Zapisi iz podzemlja*. Preveo Milosav Babović. Beograd: Rad, 1969.
- Frojd, Sigmund. *S one strane principa zadovoljstva; Ja i Ono*. Prevela Mirjana Avramović. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- Tarkovski, Andrej. „Slovo o Apokalipsi“. *Reč: časopis za književnost i kulturu* 30 (1997).
- Tarkovski, Andrej. *Martirologijum: dnevnici 1970–1986*. Preveli Milica Spasić i Nenad Spasić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2017.

Срђан Вучинић

АНДРЕЈ ТАРКОВСКИЈ В ДИАЛОГЕ С НАСЛЕДИЕМ И ТВОРЧЕСТВОМ ДОСТОЈЕВСКОГО

В данной статье мы попытались исследовать отношение режиссера Андрея Тарковского, его фильмов и поэтического отношения к мировоззрению Ф. М. Достоевского, выраженному в его романах. Исследование смысла человеческой жизни, возможностей человеческой природы, подземного мира и ада, а также неба и рая человеческой души – этими же вопросами, присутствующими в творчестве Достоевского, одержимы и герои фильмов Тарковского. Но важное отличие состоит в том, что герои Тарковского существуют в ином научно-технологическом контексте XX века. Речь идет об атмосфере постоянной угрозы ядерной войны и всеобщего вымирания человечества. В определенном смысле Тарковский – художник апокалипсиса, предзнаменования последнего времени: его поздние фильмы являются особым искусством теургии, жертвоприношения. Исследуется также и отличие дионисийского творчества Достоевского от аполлонического начала искусства Тарковского. С одной стороны: экстаз и истерия, стихия и безумие героев Достоевского, их непрерывный шум, диалог и трагический конфликт, с другой: сказочное пространство и ритм сцен Тарковского, его гармония образов, молчание людей, звуки природы. Но, несмотря на существенные различия и дихотомии, писателя и режиссера связывает фундаментальная проблема смысла и цели, которая ставится человеку в течение его жизни. Для Тарковского это также вопрос пути или тупика, в котором человечество оказалось в эпоху технического прогресса и ядерного оружия. Иррациональный характер *подпольного человека*, не признающего законов арифметики, становится универсальным принципом истории в эпоху мировых войн и концлагерей. Что касается влияний, то заметна опора Тарковского на опыт русской религиозной философии, религиозного экзистенциализма (глубже других выраженного Л. Шестовым и Н. Бердяевым). Тот же опыт используется здесь для понимания фильмов А. А. Тарковского. В статье также поднимается интересный вопрос о сравнении драматической роли снов в повествовании Достоевского и Тарковского. Далее следует гипотетическое рассмотрение того, как мог бы выглядеть *Идиот* в нереализованной экранизации А. А. Тарковского, глядя на то, как великий режиссер осветил в своих записях некоторые скрытые особенности литературы Дос-

тоевского. Несмотря на различия между искусством слова и киноискусством которое, по словам Тарковского, есть *запечатленное время*, существует единодушие в их цели и действии – приблизить человеческие души к Абсолюту, Истине. Как подчеркивает Тарковский; это единственная задача художника, который, по мнению Достоевского, разгадывает тайну Бога.

Ключевые слова: киноискусство, русский роман, смысл жизни, мечты, апокалипсис, теургия, дионисийское, аполлоническое, юродство

5.

ДИЈАЛОГ КУЛТУРА / КУЛТУРА ДИЈАЛОГА

МУДРА ЛУДОСТ КАО РЕНЕСАНСНА *RES PUBLICA*

Апстракт: Европска књижевност на почетку модерног доба подразумевала је мрежу експлицитних и имплицитних интертекстуалних веза међу писцима чије су заједничке основе чинили култура античке Грчке и античког Рима, јудео-хришћанска традиција, тековине европског средњег века и ренесансног хуманизма. У то време настаје и европски културни космополитизам, који почива на „саобраћању духа“ (*the intertraffique of the mind*), како каже енглески песник Самјуел Денијел, поводом објављивања Монтењевих *Огледа* на енглеском 1603. године, у преводу Џона Флорија. У том „саобраћању духа“ многим ренесансним писцима велики узор је био у XVI веку диљем Европе најславнији и најчитанији Еразмо Ротердамски, први велики европски космополита, теолог и филолог, преводилац и тумач *Новог завета*, у историји светске књижевности најпознатији као аутор *Похвале лудости*. Управо је парадоксални спој мудрости и лудости концентрисан у главном лику ренесансног „бестселера“ – богињи Лудости – постао мотив по којем ће бити запамћено не само Еразмово дело, већ и Шекспирово, Раблеово и Сервантесово. Све њих ће Волтер Кајзер у истоименој студији назвати хвалитељима лудости (*Praisers of Folly*), а овај рад показује на који начин су ови писци мудру лудост учинили једном од кључних одлика ренесансне књижевности, „заједничке ствари“ ренесансног карневалског, хуманистичког, али и јеванђеоског погледа на свет.

Кључне речи: мудра лудост, ренесанса, европска књижевност, Еразмо, Рабле, Шекспир, Сервантес

Оглед о ренесансној мудрој лудости посвећен је Тањи Поповић јер је умела да буде луцидно духовита, вешта да се подсмехне, али да тим подсмехом не увреди, већ да индиректно опомене, па тиме, можда, и поправи неко стање, или неку особу подједнако отвореног духа. Њене пошалице су, попут бахтиновски схваћеног карневалског смеха, могле имати лековиту и обнављајућу улогу. Умела је, међутим, као све паметне и учене особе, да буде и иронично резигнирана. Од ње сам први пут чула изреку „свака си будала има своје весеље“, коју

је често понављала, не да би некога презрела, већ да би себе и саговорника народном изреком забавила поводом нечије безазлене лудости, а у другим приликама и утешила у присуству непоправљиве и не-мудре глупости, пакости, таштине, испразности. Користила је тај израз уместо тешких, целомудрених моралних квалификација, а у свакој конкретной ситуацији било је јасно шта се хтело рећи. Умела је да се поигра речима, да, како би Дерида рекао, „кондензује двоструки смисао у једној речи“, или, како би Бахтин рекао, да барата хетероглосијом, те да на тај начин разоноди саговорнике, указујући на бројне противречности с којима се свакодневно суочавамо. Верујем да су то и студенти умели да цене, баш као и њене колеге и пријатељи. Студенти, колеге и пријатељи су, с друге стране, у професионалном контексту, ценили компаратистичку ерудицију Тање Поповић, о којој сведочи њена научна библиографија, и која се савршено огледа у наслову овог зборника радова: *Књижевност у дијалогу*.

Отуда, у част Тањи Поповић, и овај поглед усмерен ка Еразму Ротердамском, зачетнику космополитског хуманизма у Европи, мислиоцу који је, како у својој збирци кратких тумачења античких пословица или цитата античких писаца, под насловом *Адађа*, тако и у *Похвали лудости* – у којој нам се обраћа једна *мудра луда* – развијао дијалоге међу културама, херменеутичким луковима повезивао антику и хришћанство, стари, средњи и нови век. Учени Еразмо, међутим, није био досадни учењак, његова ерудиција, која је духом превазилазила тада доминантну схоластику, доносила је радост расветљавања, баш као и добронамерног, лековитог подсмеха. Рабле га је сматрао не само духовним оцем већ и, како је мудрацу из Ротердама сам написао – „мајком“, из чијих је „чедних груди“ добио све што га је учинило писцем.¹ Шекспир је његову мудру лудост уткао не само у дворске будале и Фалстафа, већ и у препаметне меланхолике попут Хамлета или Жака из комедије *Како вам драго*. Еразмов утицај на Сервантеса још је већи и још суптилнији, као што су и хумор и иронија код Сервантеса пригушенији него Раблеово и Шекспирово громогласно оркестрирање Еразмових хришћанско-хуманистичких погледа и уметничких поступака. Код Раблеа и Шекспира Еразмове искрице претварају се у ватромет, а код Сервантеса у жар што светлуцаво тиња.

Сва четворица представљају темеље модерне европске културе која је у наше време притиснута низом испразних идеолошких дискурса, и као да губи везу с најбољим духовима хуманистичке ренесансе. За почетак, ниједан од њих се не уклапа у Прокрустову по-

1 *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*. Vol 10. Ed. P. S. Allen et al. 12 vols. (Oxford: Clarendon: Press, 1906-58), 130.

стељу политичке коректности, па их данас понегде и цензуришу. То би, разуме се, морала бити тема неког посебног осврта, и зато, овом приликом, не настављамо тим путем, већ поглед усмеравамо ка раном модерном добу и протагонистима тадашњих *култура* и *књижевности* у дијалогу.

Епоха ренесансе у Европи је, баш као и средњи век, у највећој мери премрежена референцама из паганског и хришћанског латинитета, заједничким за све појединачне европске културе, толико да се, по Курцијусу, не сме разматрати као низ паралелних културних историја, већ као мрежа интертекстуалних дијахронијских и синхронијских повезаности (Курцијус 1996: 30–33). Вернакуларне традиције, као што сведочи Дантеов спис *De vulgari eloquentia*, у позном средњем веку постају препознатљиве као специфичне културне целине, али остају међусобно повезане. Учени људи инсистирају на „саобраћању духа“, како каже енглески песник Самјуел Денијел (Samuel Daniel) 1603. године, поводом објављивања Монтењевих *Огледа* на енглеском, у преводу Џона Флорија (John Florio)

In being the proportion of a happy pen
Not to be invassall'd to one monarchie,
But dwell with all the better world of men
Whose spirits all are of one communitie,
Whom neither oceans, desarts, rockes nor sands
Can keep from th'intertraffique of the minde...

(Hale 1994: 284)

И много раније, 1492, картограф, хуманиста и први немачки *poeta laureatus*, Конрад Целтис (*Konrad Celtis*) је студентима универзитета у Инглштату говорио да они не припадају само немачком духу већ једној „републици књижевности“ (Hale 1994: 282; Већановић Nikolić 2014: 12). У XVI веку је, каже Џон Хејл, аутор књиге *Европска цивилизација у ренесанси*, Еразмо Ротердамски постао нека врста неформалног председника те „републике“ и пружао неинституционалну подршку сродним духовима. „Његов пацифизам и људско позивање на универзалну доброту Христове поруке“, пише Хејл, „потиснули су, након 1520, горки политички и религијски сукоби. У католичким земљама су његова дела и забрањивана. Али плиму која је охрабрила паневропске везе, није било могуће потиснути“ (Hale 1994: 282–283). О тој „републици књижевности“ и о „саобраћању духа“, сведоче дела свих ренесансних писаца, од Петрарке у XIV веку, до Еразма, Раблеа, Монтења, Шекспира и Сервантеса у шеснаестом.

Под насловом *Хвалитељи лудости (Praisers of Folly)* Волтер Кајзер је 1963. објавио сада већ класичну студију о Еразму, Раблеу и Шекс-

пиру. Традицију парадоксалног вредновања лудости започео је Св. Павле у *Првој посланици Коринћанима* (1, 25–27; 3, 18–19, 4, 10),² а пре Еразма су је у XV веку оживели Томас А. Кемпис (1380–1471) у спису *Imitatio Christi* и Никола Кузански (1401–1464) у делу *De docta ignorantia*. Никола из Кузе је у синтези теологије Св. Павла и неоплатонизма Псеудо Дионисија Ареопагите поставио филозофски основ *мудре лудости*, коју ће Еразмо претворити у књижевни лик (Kaiser 1959: 9). Занимљив је податак да су обојица теолога похађали исту школу у Девентеру, у којој ће у своје време учити и Еразмо. Он представља луду као универзални симбол људскости. С напредовањем хуманизма, фигуре монаха, витеза, схоластичког научењака померају се на маргине позоришне сцене, која је била омиљена Еразмова и Шекспирова метафора за живот и свет: *totus mundus agit histrionem*,³ и у средиште ступа – луда. Код Еразма је то жена, која прецизно примењеним реторичким елементима жанра *беседе* доказује да су њена својства инхерентна свима: од деце до старца, од монаха до кардинала и папа, од служинчади до краљева, од редова до војсковођа, од уметника до филозофа. Њен сатирични каталог не представља убојити сатиру, већ ироничан увид у амбиваленцију свих ствари. Нема, по Еразму, појаве која у себи у извесној мери не садржи и своју супротност. Деконструкција *avant la lettre*. Дерида би се с овим безусловно сложио. Антички емблем за амбиваленцију, који Еразмо уводи у *Похвали лудости* представљају тзв. Алкибијадови силени.

Пре свега, познато је да све људске ствари имају два лица, као Алкибијадови силени, која имају врло мало сличности. Оно што је на први поглед штоно кажу, споља смрт, то је, ако дубље загледаш,

2 *Коринћанима посланица прва* 1. 18. Јер је ријеч крстова лудост онима који гину; а нама је који се спасавамо сила Божија. 19. Јер је писано: погубићу премудрост премудријех, и разум разумнијех одбацићу. 20. Гдје је премудри? Гдје је књижевник? Гдје је препирач овога вијека? Не претвори ли Бог мудрост овога свијета у лудост? [...] 25. Јер је лудост Божија мудрија од људи, и слабост је Божија јача од људи. 26. Јер погледајте знање своје, браћо, да нема ни много премудријех по тијелу, ни много силнијех, ни много племенитијех; 27. Него што је лудо пред свијетом оно изабра Бог да посрами премудре; и што је слабо пред свијетом оно изабра Бог да посрами јако. 3. 18. Нико нека се не вара; ако ко међу вама мисли да је мудар на овоме свијету, нека буде луд да буде мудар. 19. Јер је премудрост овога свијета лудост пред Богом, јер је писано: хвата премудре у њихову лукавству. 4. 10. Ми смо будале Христа ради, а ви сте мудри у Христу; ми слаби, а ви јаки, ви славни, а ми срамотни.

3 *Totus mundus agit histrionem* је натпис који је стајао на вратима елизабетаинског позоришта Глоуб, у којем је своје представе изводила Шекспирова трупа, а највероватније је преузето из *Похвале лудости*, 29, баш као и кључни мотив монолога Жака меланхолика „All the world’s a stage...“ / „Па цео свет је глумиште...“ из комедије *Како вам драго*, II, 7.

живот; и обратно, ако споља видиш живот, унутра ћеш наћи смрт; оно што је лепо, јавља се као ружно, богато као сиромашно, срамно као славно, учено као неучко, снажно као слабо, племенито као просто, весело као жалосно, срећно као несрећно, пријатељско као непријатељско, корисно као штетно; укратко, ако отвориш Силена, наћи ћеш одједном све обрнуто! (Erazmo 1990: 61).

Латинском изразу *Sileni Alcibiadis* посветио је и опсежан оглед у збирци *Адађа*, који је штампан као посебан спис у бројним издањима на латинском, шпанском, немачком, холандском и енглеском (Maan Philips 1967: 77).⁴ Од Еразма ће Алкибијадове силене, уз много шта друго, преузети и Рабле. На самом крају *Похвале*, у мистичком финалу, лудост се приписује и Христу, а мистички занос најискренијих хришћана – лудости! Бескрајну спиралу ироније омогућава, разуме се, сама протагонисткиња, која је, као и припити Алкибијад у Платоновој *Гозби*, што Сократа пореди са силенима, непоуздани говорник. Са слушаоцима/читаоцима беседе ће се опростити како другачије до – аутоиронично: „Стара изрека гласи: Мрзим друга у пићу који се свега сећа“. А ја вам кажем: „Мрзим слушаоца који се свега сећа“. После чега следи двосмислени троструки императив „пљескајте, живите, пијте“, који се може разумети колико у карневалском, толико и у литургијском смислу (Erazmo 1990: 135).

Парадокс мудре лудости је, потом, под утицајем Еразмове *Похвале*, нашао нове инкарнације у ликовима Раблеовог Панургија, Шекспирових луда Кремена, Феста, Лирове Луде, Фалстафа, Хамлета, као и Сервантесовог Дон Кихота. Еразмова Лудост (*Stultitia*, *Μωρία*), Раблеов Панургије, Шекспиров Фалстаф представљају парадоксалну људскост. Нико од њих није „дворска луда“, већ су представљени као једна жена, један мушкарац средњих година и један старац. И Ервин Панофски је писао „имати лудости у себи, грешити, преварити се, не знати, једноставно значи живети као људско биће“ (Panofsky 1944: 234).

Раблеов Панургије, мангуп, довитљивац и нека врста Пантагруелове луцидне луде, главни је јунак Раблеове *Треће књиге*. Није у потпуности лишен интелегентних бравура из друге књиге, о Пантагруелу, али је постављен у позицију човека који *не зна*. Шта не зна? Да ли да се жени и да ли ће га, ако се ожени, супруга преварити? Није, међутим, питање са којим нас Рабле суочава брак, односно брачна

⁴ Поред сепарата из *Адађа* под насловом *Sileni Alcibiadis*, објављеног код Фробена 1517, библиографија *Bibliotheca Erasiana*, како наводи Маргарет Ман Филипс, бележи још шест издања на латинском код других издавача, три на шпанском, једно на немачком, пет на холандском и једно на енглеском.

верност, већ *истина* о свету и о нама самима, могућност да се она сазна. Још више, могућност да се сазна будућност и потреба да се она контролише, тако карактеристична за модерног човека, за не-верника, за не-луду у Христу. Стање које се мора узети као предуслов сваког људског живота је – неизвесност, живот без гаранције. Да би се прихватила неизвесност не мора се нужно бити хришћански верник. У прологу ове књиге појављује се Диоген, наизглед потпуно некориштан заједници, али слободан, и способан да гледа широм отворених очију, без исконструисаних пројекција (Рабле 1959: 295–301). Панургије је у стварима које се не тичу њега лично, свакога могао да надмудри, или намагарчи, већ према приликама. Међутим, у Раблеовој „Трећој књизи подвига и јуначких дела доброга Пантагруела“, у сопственој потрази за извесношћу брачне верности или, ако проширимо смисао метафоре, живота као таквог, Панургија запоседа страх, као да живи „широм затворених очију“. Иако луда, није довољно луд да прихвати неизвесност, да изгуби себе не нужно Бога ради, већ било чега ради, и да тиме задобије себе. У Панургију, као у каквом обрнутом силену, крије се потреба за ушушканом заштићеношћу, која би му притом била некако загарантована, потреба за онтичком рачуницом. Панургије је, пише Волтер Кајзер, по много чему луда – дрзак, либертен, самодопадљив, провокативан, и у свему томе сличан Еразмовој Лудости. Он, међутим, није тако савршена луда као она, јер му недостатаје *мудра лудост* (Kaiser 1959: 127). Њу ће, не сасвим неочекивано, задобити Пантагруел, хуманистички образован, спреман да се подвргне неизвесности живота, да спусти свој его, да се лиши великих очекивања, да се с наивним поверењем препусти божанском закону, па стога и људском животу, и досегне радост, а не муку живљења. Метафора за такав однос према животу је „трава пантагруелка“, Раблеово име за весело савршенство мудре лудости (Рабле 1959: 428–439).

Шекспир је, настављајући ланац представљања лудости, обезбедио снажан извор дисеминације идеје о ироничном и аутоироничном саморазумевању и разумевању света, способности људског бића да се одмакне од себе и света, да се себи и свету насмеје, да подстакне друге на смех и хумор, што можемо сматрати важном тековином европског хуманизма.

Фалстаф: ... мозак човека, те иловаче саздане од лудости, није у стању да измисли ништа смешно сем онога што ја измислим, или што се измисли на мој рачун. Не само да сам духовит, већ сам и узрок духовитости других (Šekspir 1978: 209).

Еразмов новозаветни подтекст код Шекспира је већма запретан, сакрални потенцијал смисла ћемо наћи ако га тражимо, али ће се

у Шекспировој силенској семиотици чешће ишчитавати секуларни модерни индивидуализам, како код лудâ и Фалстафа, који демистификују сваки идеализам, тако и код меланхоличних филозофа са елементима идеализма попут Хамлета, или пак резигнираног песимизма попут Жака. Код Шекспира нема раблеовски егзалтираног проналаска „траве пантагруелке“, односно мудре лудости као *панацеје* за све проблеме људске егзистенције, али је и код њега мудра лудост *фармакон*, отров и лек, попут горких речи Лирове Луде, које ће краљу, кад их буде интегрисао, помоћи да свет колико-толико разуме, ако већ не могу да му смање бол који му тај исти свет наноси.

Када је о Сервантесу реч, потребно је подсетити да је упркос општепознатој слици Шпаније као тврђаве и перјанице Католичке цркве, од владавине Изабеле од Кастиље и Фердинанда Арагонског, све до контрареформације у XVI и XVII веку, када су Еразмова дела доспела на списак забрањених књига, важну улогу међу ученим и слободоумним људима, међу шпанском друштвеном и интелектуалном елитом са двора Карла Петог, имао хуманизам, па чак и једна специфична *еразмофилија* (Арсеновић-Вујотић 2017: 34).⁵ Има историчара шпанске културе који сматрају да је утицај Еразма почетком XVI века, био значајнији од утицаја италијанског хуманизма. У време Сервантесове младости, у другој половини XVI века, Еразмове књиге су већ биле званично забрањене, али му је еразмовски поглед на свет могао открити његов мадридски учитељ Хуан Лопес де Ојос (Арсеновић-Вујотић 2017: 2).

Еразмо се у посвети Томасу Мору пита „нема ли лепше забаве него тричарије третирати на начин који им даје привидну озбиљност“ (Erazmo 1990: 33), а у писмима каже да је најбољи писац онај ко „уме да меша озбиљно са лаким, а лако означи озбиљним. Истину казује кроз забаву, а забавља се казујући истину“ (Арсеновић-Вујотић 2017: 13; Алкен 1994: 52).⁶ Сервантес пак, као да слуша Еразма, на крају Пролога за *Дон Кихота*, жели да послуша савет добронамерног пријатеља: „Трудите се да, док чита вашу повест, меланхолик буде нагнан на смех, смешљивац да се још више смеје, безазлен да се не наљути, мудар да се диви домишљатости, озбиљан да је не презре, нити опрезан пропусти да је похвали“ (Servantes 2005: 22).

5 Ауторка цитира Ј. М. Виљануеву: Villanueva Fernandez, J. M. „Erasmismo y teología española del siglo XVI“. *Cervantes y religiones*. Eds. R. Fine, S. López Navia. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008, 1.

6 Обоје аутора цитирају према: *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*. Vol. 1. Ed. P. S. Allen et al. 12 vols. Oxford: Clarendon Press, 1906-58, 591.

Сервантес је у средиште свог романа ставио две луде, неки би рекли и два лудака: Дон Кихота и Санча Пансу. Има и других ликова који се могу сматрати лудима. Дало би се говорити и о каталогу луда, као код Еразма. Дон Кихотова појавна лудост у оклоп оденутог витеза, у окружењу раног модерног доба, кад су такви хероји већ увелико припадали само архаичном свету фикције витешких романа, спојена је са високим хришћанским и хуманистичким идеалима, који би се и са становишта какве универзалне етике могли само пожелети. Па ипак, Дон Кихот је луд, и блесав, на сваки начин, и у неспоразуму је са светом. То нас, налик структури ронда, враћа Св. Павлу, од кога смо почели расправу о мудрој лудости. Као и код Еразма, Сервантесова иронија не дозвољава да се смисао ма у једном тренутку стабилује и устали. Спиралним развијањем ироније унедоглед, писац непрестано измиче тло чврстог смисла под ногама читалачког разума. Ко је ту луд, а ко mudar? У спрези са лудошћу Санча Пансе, која га наводи да поверује Дон Кихоту, верно га прати, воли, брани, упркос несумњивим залихама здравог разума, ситне рачунице, као и народних пословица, које постоје у Санчовом менталном пртљагу, мудра лудост у роману многоструке нарације претвара се у полисемију још једног силенског феномена драгог ренесансној култури: несагласног сагласја (*concordia discors*) смисла Сервантесове приповести.

Код свих ових писаца, мудра лудост у различитим размерама садржи иронијом (не)обојени еванђеоски хуманизам и хуманизмом подстакнути модерни индивидуализам. Представља њихов дијалектички спој и једну од највреднијих филозофских тековина раног модерног доба у Европи, *заједничку ствар* (*res publica*) која је прелазила из језика у језик, из културе у културу, преливала се из *Похвале лудости* у Шекспирове драме, Раблеов и Сервантесов роман, и обезбедила читаоцима могућност да у себи развију механизме ироничног и аутоироничног сагледавања себе и света, да меланхолију и трагично осећање света савладају хумором, па чак и радошћу: сакралном, еванђеоском, или секуларном, хуманистичком, можда и уличном, карневалском, шта је већ коме најближе. Парадоксална природа мудре лудости није неразумљива и, са становишта душевног здравља, није некорисна, ни у данашњем циничном свету атеистичког, понекад и догматског, пост-хуманизма и анти-хуманизма.

Литература

- Алкен, Леон-Е. *Еразмо*. Превео Миодраг Радовић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 1994.
- Арсеновић-Вујотић, Јасмина. *Новозаветни подтекст Дон Кихота од Манче Мигела де Сервантеса*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2017.
- Курцијус, Ернст Роберт. *Европска књижевност и латински средњи век*. Превео с немачког Јосип Бабић, редакција превода Бранимир Живојиновић. Београд: СКЗ, 1996.
- Рабле, Франсоа. *Гаргантуа и Пантагруел*. Превео Станислав Винавер. Београд: Просвета, 1959.
- Bečanović Nikolić, Zorica. „La cultura del renacimiento en Europa y las obras de William Shakespeare“. *La Construcción estética de Europa*. Eds. Victoria Cirlot y Tamara Djermanović. Granada: Comares, 2014. 11–24.
- Hale, John. *The Civilization of Europe in the Renaissance*. New York: Maxwell Macmillan International, 1994.
- Kaiser, Walter. *Praisers of Folly*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963.
- Mann Philips, Margaret. *Erasmus on his Times. A shortened version of the 'Adages' of Erasmus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- Panofsky, Erwin. „Renaissance et Renascences“. *The Kenyon Review* VI (1944): 201–236.
- Roterdamski, Erazmo. *Pohvala ludosti*. Prevod dr Darinke Nevenić Grabovac. Београд: Самостално ауторско преводилачко издање Даринке Невенић Грабовач, Драгана Стојановића и Зорана Живковића, 1990.
- Servantes Saavedra, Migel de. *Maštoglavi idalgo Don Kihote od Manče*. Prevela Aleksandra Mančić. Београд: Rad, 2005.
- Šekspir, Viljem. „Henri Četvrti, drugi deo“. Preveli Živojin Simić i Sima Pandurović. *Celokupna dela*, Knjiga peta. Београд: BIGZ: Narodna knjiga: Nolit: Rad, 1978.

Zorica Bečanović Nikolić

WISE FOLLY AS A RENAISSANCE *RES PUBLICA*

European literature of early modern period encompassed a network of explicit or implied inter-textual references created upon common cultural bases of the ancient Greek and Roman heritage, Judeo-Christian tradition, Medieval Latinity, and Renaissance humanism, all to be found in the major early modern literary texts. European humanist cosmopolitanism was saturated by “the intertraffique of the mind”, as Samuel Daniel phrased it in his verse commentary of the appearance of Montaigne’s *Essays* in the English translation by John Florio in 1603. This paper follows the line of “the intertraffique” of *wise folly*, a paradox originated by Erasmus in *The Praise of Folly* as a learned and ironic treatment of the enigmatic Christian folly from St. Paul’s *1 Corinthians*. In dialogue with the classical study on this matter *Praisers of Folly* (1963), written by Walter Kaiser, this paper offers hermeneutical comments on the “echoes” and poetic or fictional “orchestration” of wise folly in the works of Rabelais, Shakespeare and Cervantes. Each of these authors had their specific ways of invoking and developing the semantic potential of the paradox, which gradually developed into a specific cultural *res publica* in various European literatures and cultures. The original Erasmian irony was based on evangelical, humanist and carnivalesque semiotics, while the three authors in their compositions changed the tones, accents, connotations and meanings.

Keywords: wise folly, Renaissance, European literature, Erasmus, Rabelais, Shakespeare, Cervantes

Жељка Јанковић

ДИЈАЛОГ БАРОКА И КЛАСИЦИЗМА У РОМАНУ ЗАИДА ГОСПОЂЕ ДЕ ЛАФАЈЕТ

Апстракт: У раду настојимо да покажемо како се у роману госпође Де Лафајет Заида (1669–1671), у књижевној критици дуго посматраном као корак уназад у стваралаштву ауторке која је објављивањем новеле „Кнегиња Де Монпансије“ 1662. године устоличила талас историјско-галантне новеле као антипод дугим херојско-сентименталним романима прве половине XVII века (када се роман још увек посматра као еп у прози), преплићу поступци карактеристични за одлазећу барокну струју и одлике класицистичке новеле–малог романа, чије ће најупечатљивије остварење представљати ауторкин следећи роман *Принцеза Де Клев* (1678). У роману Заида могу се уочити одједи критичких и теоријских текстова о роману (нарочито из пера Жоржа де Скидерија и опата Ијеа) у доба растућег броја дискусија о овом још увек ненормираном жанру, неретко нападаном и оспораваном, а омиљеном код већег дела читалачке публике. Основне осе преплитања двеју поетика одnose се на организацију сужеа – јединство радње и заступљеност и улогу уметнутих приповести, затим на анализу осећања и сликање љубави, као и на стил и тон којим је ауторка осликала унутрашња превирања ликова.

Кључне речи: госпођа Де Лафајет, Заида, барок, класицизам, роман, новела

Новелу госпође Де Лафајет „Кнегиња Де Монпансије“ (*La Princesse de Montpensier*), објављену 1662. године, савременици су поздравили као новину у односу на моду комплексних херојско-сентименталних романа прве половине века, а књижевна критика до данас унисоно оцењује да је реч о „првој аутентично класицистичкој прозној творевини у француској књижевности“ (Попов 2001: 227).¹

¹ Ваља, ипак, подсетити да је историјско-галантној новели која ће доминирати у последње три деценије XVII столећа пут прокрчио Сегре двотомном збирком *Француске новеле или Разоноде принцезе Аурелије* (*Les Nouvelles françaises, ou les Divertissements de la princesse Aurélie*, 1656–1657). Уз Сегреа, не треба заборавити ни заслуге *Француских новела* Шарла Сорела из 1623. (в. Попов 2001: 183–187).

Основне одлике жанра историјско-галантне новеле који је утемељила госпођа Де Лафајет јесу брзо постављање заплета и хитро низање догађаја, јасна хронолошка прогресија и строга структура, повећан степен вероватности, концентрисање на један драматични тренутак, пресудан у животу јунака (Godenne 1974: 149–150). Поред концизности и осећаја за организацију радње, истанчаног сликања историјског фона (из скорије прошлости), ванредног дара за понирање у психологију ликова, главна новина остварена је на тематско-идејном плану, у отклону спрам оптимистичног тона којим је љубав осликана у пасторалним и сентименталним романима Онореа д'Ирфеа, Мадлене де Скидери и др.: госпођа Де Лафајет љубав слика као необјашњиву и раздирућу силу пред којом је разум немоћан, а коју готово по правилу прати жестока љубомора и, неретко, фаталан исход (в. Попов 2001: 174).

Шест година по изласку „Кнегиње Де Монпансије“ госпођа Де Лафајет се латила писања дводелног романа који ће бити објављен под насловом *Заида, шпанска повест* (*Zayde, histoire espagnole*). Први део је освануо 20. новембра 1669, а већ у јануару 1670. доживео је друго издање, уз похвале од стране публике и критичара. Потписао га је ауторкин пријатељ и сарадник Сегре, који је учествовао у корекцијама и суделовао на плану диспозиције овог текста² који се, према његовом суду „потпуно верно повинује правилима Уметности“ (цит. у Esmein-Sarrazin 2014: 313).³ Мемоариста и академик Биси-Рабитен у писму госпођи Ди Буше од 5. фебруара 1670. подвукао је да „[н]ишта није боље написано. Када би сви романи били као тај, радо бих их читао“; Сегре је забележио оцену оца Буура да не би било зло читати друге романе када би били исто тако написани (Esmein-Sarrazin 2006: 8). Други том је штампан у јануару 1671. године, а у децембру исте године издавач Клод Барбен уговорио је штампање дела *Принц Де Клев*, романа који ће седам година касније под насловом *Принцеза Де Клев* снажно одјекнути међу савременицима, а у књижевној историји бити устоличен као ремек-дело француског класицизма. Одлике које роман *Принцеза Де Клев* приближавају новели „Кнегиња Де Монпансије“ јесу, у односу на „барокне“⁴ романе, упрошћенија, бржа

2 О ауторству и о уделу сарадника госпође Де Лафајет у раду на роману в. Јанковић 2019: 167–169.

3 Уколико није другачије назначено, сви цитати из критичких написа на француском и енглеском језику, као и из романа *Заида*, дати су у нашем преводу.

4 Придев обухвата разноврсна остварења – од чувене пасторалне *Астреје* Онореа д'Ирфеа (1607–1627), преко псеудоисторијских епских романа Гомбервила (нпр. *Поликсандар*, 1634) и Ла Калпренеда (*Клеопатра*, 1647), до херојско-галантних десе-

и хронолошки организованија радња, редукција реторичких фигура и стилских украса, одсуство чудесних догађаја, одсуство идеализације у сликању ликова, песимистичко поимање љубави (Попов 2001: 276).

Насупрот похвалама савременика, као и публике и тумача у XVIII веку,⁵ роман *Заида* пао је у заборав у наредна два столећа, а историја књижевности махом га је игнорисала или успутно помињала као својеврстан регресивни излет у свет барокних романа односно повлађивање већ прилично истрошеној моди дугих остварења замршене радње (уп. Haussonville 1891: 177–178, Lever 1996: 218, Rieger 1997: 39, Duchêne 2000: 265, Giorgi 2003). Радови о *Заиди* на француском и енглеском језику помаљају се од средине прошлог века, када почиње да расте интересовање за француски барок и, нарочито, за прекласицистички роман, и постају све бројнији осамдесетих и деведесетих година услед, између осталог, замаха женских студија, као и проучавања питања Другости.⁶ Захваљујући објављивању критичког издања романа у редакцији Kamiј Есмен-Саразен 2006. (уврштеног и у *Сабрана дела* госпође Де Лафајет у чувеној Галимаровој серији класика „Плејада“ 2014. године) и обновљеног превода на енглески језик исте године, роман је у последње две деценије доспео до шире читалачке публике, а критички написи о њему не јењавају.

На српском језику нема радова посвећених овом роману.⁷ У домаћој књижевној критици Јован Попов се први темељно бавио новелама госпође Де Лафајет, док су се истраживачи ранијих генерација концентрисали искључиво на роман *Принцеза Де Клев*. У својој студији о класицистичкој поетици романа, Попов *Заиду* најпре спомиње као „један по свему барокни роман“ (Попов 2001: 173), како би касније приметио да „иако се у *Заиди* на тренутак враћа барокном проседеу, пре свега у погледу дужине, композиције заплета, богатства

тотомних дела Мадлене де Скидери *Артамен или Велики Кир* (1649–1653) и *Клелија, римска повест* (1654–1660), обојених утицајима прециозности.

5 Више о рецепцији романа *Заида*, као и читавог дела госпође Де Лафајет у XVIII веку в. Esmein-Sarrazin 2023: 221–245. По овом питању речита је и опаска Николаса Пејца: „Искључиво нас ретроспективно испитивање наводи на помисао да је форма *Принцезе Де Клев* модернија од *Заиде*: у нашем виђењу, прва магловито подсећа на роман XIX века, док друга представља сетни омаж типу романа за који знамо да је у одумирању. Међутим, читав XVIII век ствари је видео другачије: радило се о два изванредна романа претходног века, подједнако 'модерна' и по ликовима и по дилемама“ (Paige 2013: 94).

6 Детаљније о рецепцији романа *Заида* од 1920. до 2010. године в. у Niderst 2010: 569–570, а до 2018. године у Јанковић 2019: 251, 290–291.

7 За рецепцију дела госпође Де Лафајет на српско-хрватском језичком подручју в. Јанковић 2019: 316–342.

фабуле и изостанка интроспекције, ауторка се и ту држи замисли на којој гради читав свој опус – песимистичке концепције љубави“ (Попов 2001: 227).⁸ Наш циљ у овом раду јесте да покажемо да је роман *Заида* настао у периоду посебно интензивног преплитања поетичких струјања и све бројнијих теоријских текстова о наративној прози, укључујући роман, о чијој лошој репутацији сведоче не само замјерке, па и напади из пера јансенистичких теолога и многих писаца током читавог века, већ и тежња књижевника, упадљивија од средине века, да својим делима, која се данас по свему могу сматрати романима, приписују одредницу *новела* или *повест*.⁹ Пратићемо укрштање поетичких парадигми и доминантних духовних струја у овом делу на композиционом, идејном и стилском плану.

На почетку романа, чија је радња смештена у Шпанији скраја IX и почетка X века, затичемо на каталонској обали младог и славног Консалва, сина кастиљанског грофа Нуњеза Фернанда, кога су „важни разлози натерали да напусти леонски двор“ (Lafayette 1970: 37), прерушеног и под лажним именом Теодорик. Консалво среће наварског племића Алфонса, који пет година живи у осами. Међу њима се рађа велико поштовање и пријатељство, те Консалво одлучује да остане код Алфонса. Једног јутра Консалво је на обали угледао насукан брод и у његовој близини странкињу Заиду, у коју се убрзо заљубио. Разједа га љубомора јер верује да Заида жали за страдалим вољеним мушкарцем који личи на њега. Заида изненада одлази без поздрава, а Консалво бива ухваћен и враћен на двор. Ток главне приповести у другом делу романа водиће Консалва кроз догодовштине у потрази за Заидом, пре него што се препреке отклоне и двоје главних ликова ступе у брак.¹⁰

Теоријски написи о роману током читавог века, а нарочито у његовој последњој трећини, осликавају заступљене праксе или најављују промене у погледу композиције. Основни начин приповедања у чак 79% романа у периоду 1631–1675. јесте аналептичко расветљавање главног тока радње путем уметнутих приповести (Paige

8 Промена у поимању љубави представља један од аспеката на основу којих изврстан број франкофоних и англофоних истраживача у последњих неколико деценија ово дело госпође Де Лафајет смешта на средокраћу између барока и класицизма: уп. Hautceur 1998, Francillon 2000, Esmein-Sarrazin 2006, Giorgi 2012.

9 Јован Попов аверзију према свему што у имену има призвук романсе објашњава наглим опадањем интересовања читалаца, с почетка друге половине XVII века, за дела која обилују измишљеним, невероватним авантурама идеализованих јунака (Попов 2001: 162, 182).

10 За детаљан резиме радње на српском језику в. Јанковић 2019: 190–196.

2013: 89). Почетак *in medias res*, уз опис „загонетног и потресног призора који код читалаца изазива изненађеност и напетост“ (Giorgi 2003: 372), наслеђен је, између осталог, од Хелиодорових *Етиопских прича*, преведених на француски језик 1547. године. Романописци XVII века већински ће се служити овим поступком, уз извесне варијације. Четрдесетих и педесетих година је скоро искључиво присутна прва од пет варијанти (према класификацији Николаса Пејџа) фикције с уметнутим приповестима – она у којој значајан број уметнутих приповести аналептички открива догађаје из живота ликова главног заплета, које приповедају сами ликови. Шездесетих година заступљеност оваквих форми опашће са 85% на 35–40%, а све већи простор освајаће друга и трећа варијанта (уочљиве у *Заиди*): романи са само једном дужом експликативном уметнутом приповешћу у вези са главним током радње и романи са једном или неколико секундарних приповести у виду кратких аналепси у вези са главном радњом или пак исповестима споредних ликова на тему сопствених недаћа.¹¹ Први теоретичари романа у Француској посветиће пажњу функцији уметнутих приповести и њиховом односу са основним током радње. Тако је у *Трактату о пореклу романâ*, објављеном у виду својеврсног предговора првом тому *Заиде*, опат Ије прибележио да роман треба да наликује „савршеном телу“ чији су удови у складу са главом, коју украшавају, подупиру и прате; у супротном, „то ће бити тело са више глава, чудовишно и накарадно“ (цит. у Lafayette 2014: 292).¹² Но Ије није први донео препоруке о композиционом јединству коме романописци треба да стреме – слична запажања изнео је 1641. године Жорж де Скидери у предговору роману *Ибрахим или Славни паша Мадлене де Скидери*.¹³

11 За класификацију прозне фикције са уметнутим приповестима и њен развој од 1585. до 1675. године в. Paige 2013: 91–93. Овај рад је значајан и због преиспитивања извесних закључака Ренеа Годена о развоју „новеле–малог романа“.

12 Овај трактат неки критичари сматрају „последњом поетиком херојског романа“ (Giorgi 2004: 329), док за друге представља „етапу у развоју ‘класицистичке’ форме прозне фикције“ (Souiller 2003 : 411). Дивергентна тумачења Ијеовог теоријског текста додатно сведоче о променама кроз које пролази наративна фикција у Француској шездесетих година Златног века и о преплитању струјања. У том погледу индикативан је и наслов рада који је Камил Есмен-Саразен посветила Ијеовом тексту, поставивши питање да ли је реч о „апологији барокног романа или поетици класицистичког романа“ (Esmein-Sarrazin 2004).

13 „[П]отребно је да увек вештина онога ко их [епизодне приповести] користи привеже за главну радњу, како би тим спретним повезивањем сви делови сачињавали једно тело тако да не видимо ништа одвојено нити бескорисно“ (нав. према Giorgi 2004: 328).

Госпођа Де Лафајет је на почетку романа, уместо једне, пред читаоца ставила чак три енигме – разлог Консалвовог одласка с двора, узрок Алфонсовог повлачења из света, Заидин идентитет и догађаје који су довели до бродолома. Ауторкина одлука да напусти хронолошко приповедање заступљено у „Кнегињи Де Монпансије“ (и потоњој *Принцези Де Клев*) у корист ретроспективног *ordo artificialis* Ђорђета Ђорђија наводи на закључак да је *Заида* „једно од последњих дела која припадају херојско-галантној подврсти“ карактеристичној за барокно доба (Giorgi 2020). Међутим, важно је уочити да је број уметнутих приповести у *Заиди* знатно мањи у односу на романе прве половине века и да су оне, иако издвојене засебним насловима, чвршће повезане са главним током радње, у складу са препорукама Скидерија и Ијеа. Прва уметнута приповест (наратор Консалво, наратор Алфонсо) осветљава разлоге због којих је Консалво напустио леонски двор: миљеник дон Гарсије, краљевог сина, Консалво је као изванредан ратник уживао велики углед, као и љубав притворне и амбициозне Нуње Беле, ћерке најмоћнијег кастиљанског грофа. Наводни пријатељ Консалвов и принчев, користољубиви и превртљиви дон Рамир и Нуња Бела успевају да отерају Консалва с двора искористивши краљев страх од завере кастиљанских грофова. Друга прича (наратор Алфонсо, наратор Консалво) открива зашто Алфонсо живи у осами, пошто је због неразумне љубоморе изгубио вољену Белазиру; трећа (наратор млади краљ дон Гарсија, наратор Консалво) описује збивања на леонском двору за време Консалвовог одсуства; четврта – организована у два дела, која приповедају најпре Фелима дон Олмонду, а потом дон Олмонд Консалву на основу Фелимине приче – представља догађаје који су претходили бродолому с почетка романа, а затим описује однос између Заиде и Консалва за време боравка код Алфонса из Заидине перспективе. Пета уметнута приповест, коју уоквирује четврта, доноси опис заводничких подухвата Аламира, принца од Тарсе, за ког Консалво верује да му је супарник у Заидином срцу. Приметно је да је ауторка на више места у уметнутим приповестима истакла тежњу ка редукацији обима текста, као и дилеме у погледу организације аналепси:

1) Консалво у првој уметнутој приповести: „Нећу Вам поновити све што ми је рекао, зато што сам Вам већ испричао највећи део како бих увео ред у своју причу“ (Lafayette 1970: 85).

2) Дон Гарсија Консалву по повратку на двор: „Постављате ми много питања“, одговори принц, „и, премда ми је потребно више времена да бих вас обавестио о свим стварима, испричаћу Вам их у мало речи, не желећи да ни за трен одлажем оно што ме може оправдати у Вашим очима“ (Lafayette 1970: 136).

3) Фелима дон Олмонду, пред почетак „Приповести о Заиди и Фелими“: „Чувајте моју тајну, додаде она, и стрпљиво послушајте моју причу, која ће бити подужа“ (Lafayette 1970: 163).

4) Фелима дон Олмонду пред почетак „Приповести о Аламиру, принцу од Тарсе“: „Нећу Вам испричати све појединости, јер би то дуго трајало; саопштићу Вам само оно што је неопходно да бих Вас упознала са Аламиром и са мојом несрећом“ (Lafayette 1970: 170).

Ђорђето Ђорђи примећује да друга, и донекле пета приповест олабављују јединство радње, и уочава композициону неуравнотеженост у томе што први део романа садржи две, а други четири уметнуте приповести (Giorgi 2003: 377–378). Међутим, три од четири приповести у другом делу заправо су један дужи експликативни аналептички повратак у даљу, а потом и ближу прошлост, који у појединим деловима рефлектује почетак главног тока радње, коригујући погрешне закључке до којих је Консалво дошао у погледу покретачких мотива Заидиног опхођења према њему и њених осећања. Како уочава К. Есмен-Саразен, главна анализаторка у роману госпође Де Лафајет нема пуку формалну функцију као код Ла Калпренеда или Мадлене де Скидери, већ носи дубље значење: овом техником ауторка изражава песимистични поглед на човека, истичући ограниченост његових спознајних моћи и слабост воље и разума, који каскају за осећањима – тренуци луцидности долазе увек касно; ликови спознају своја осећања тек пошто она потпуно овладају њима а истина им се указује парцијално и *a posteriori* (Esmein-Sarrazin 2006: 37). Наведимо два примера: екстрадијегетички наратор сугерише да су Консалва „љубомора и страх од [Заидиног] одсуства мучили још пре него што је схватио да је заљубљен“, што подвлачи и сам јунак: „Ни сам нисам знао [...] тек ме је љубомора навела да схватим да сам заљубљен“ (Lafayette 1970: 49–50). Исповедајући се дон Олмонду о непресахлој страсти коју осећа према Аламиру, Фелима наглашава: „[...] али већ дуго нисам имала моћ да управљам својим срцем. Међутим, да сам тада познавала Аламирову нарав као што је сада познајем, уверена сам да бих се могла одупрети наклоности која ме је вукла ка њему [...]“ (Lafayette 1970: 170).

Док Мадлена де Скидери у својим најпознатијим романима развија идеал *нежне љубави* као покретачке силе која усавршава душе, госпођа Де Лафајет љубав слика као неодољиву и разорну страст која, како потврђује Фелимин пример из претходног пасуса, у потпуности господари разумом и вољом. Љубавна осећања описана су као „пометеност“ и „поремећеност“ духа, „безумље“, „неизлечива болест“ (Lafayette 1970: 48, 117, 121) која је извор немира, скоро неизбежно праћена љубомором јер се љубав-страст преплиће са самољубљем.

Тако Консалво истиче да је дон Рамир настојао освојити Нуњу Белу не само из наклоности него и како би задовољио сујету победивши моћног противника (Lafayette 1970: 74). Сазнавши да нико није дотакао Белазирино срце, Алфонсо осећа „жељу да јој се допадне и добије част да дирне то срце које су сви сматрали неосетљивим“ (Lafayette 1970: 108).

Многи делови романа *Заида* представљају одјек салонских дискусија о љубави, пренетих и у романе Мадлене де Скидери, најчешће кроз дуге дигресије у којима ликови укрштају погледе на одређену тему. Код госпође Де Лафајет такве – ретке – дигресије чвршће су везане за главни ток радње јер наговештавају узрок или исход појединих догађаја. Поред тога, оне служе да оцртају раскорак између идеала и стварности: тако у првој уметнутој приповести Консалво препричава Алфонсу дискусију о љубави коју је водио са дон Гарсијом и дон Рамиром пре него што је упознао Нуњу Белу: док ова двојица сматрају да се љубав заснива на наклоности и чарима новине, као и на жељи за надметањем са супарницима, Консалво тврди да жену може заволети само пошто је довољно упозна како би је „могао уважавати и уверити се да има све особине које би [га] усрећиле када би [га] заволела“ (Lafayette 1970: 54).¹⁴ Међутим, пошто буде срео Заиду, признаће да је дон Гарсија био у праву: „Истинске наклоности нам обузимају срце против наше воље; љубав према Заиди је бујица која ме носи не дозвољавајући ми ни на трен да јој се одупрем“ (Lafayette 1970: 88). До исте спознаје ће доћи и Белазира, која је на почетку везе с Алфонсом осликана као лик вођен превасходно разумом и која аверзијом према браку подсећа на прециозне јунакиње Мадлене де Скидери. Приповест о Алфонсу и Белазири описује трагичне последице опсесивне љубоморе, а јунакињино повлачење у манастир и тежња ка спокоју, уз луцидно признање да снагом воље не успева угасити љубав, наговештавају *Принцезу Де Клев*:

Признаћу Вам још и да ме једино оваква одлука може заштитити од наклоности према Вама: откада смо се растали, сваки пут када бисте дошли овде где сте посејали толико нереда била сам спремна да Вам се обратим и кажем Вам да не могу живети без Вас. [...]

14 Исти став испољавају Клелија и Аронс у роману *Клелија* Мадлене де Скидери: — [Ј]асно ми је да се изузетна лепота допадне чим се угледа, али никако не могу појмити да се у једном трену може и заволети.

— [...] Уверен сам да је љубав којој претходе велико уважавање и дивљење снажнија и чвршћа од оне која се у нама рађа жустро, а да чак и не знамо има ли особа коју волимо врлина или духа (Scudéry 2001: 112–113).

Збогом, Алфонсо, сетите ме се понекад и пожелите ми, зарад мог спокојства, да се ја никада не сетим Вас (Lafayette 1970: 127).

При сликању унутарњих превирања ликова и недаћа које доносе љубавне патње, а нарочито љубомора, госпођа Де Лафајет је настојала да избегне емфатичан орнаментални стил карактеристичан за барокне романе. Сегре је забележио да је писање *Заиде*, уз његове сугестије, отпочињала седам пута, желећи да њен роман има „сасвим другачији тон од оног у великим романима госпођице Де Скидери и г. Де ла Калпренеда“. Због тога је, наставља Сегре, „желела да скратимо све превише сложене реченице и избацимо непотребне речи“ (цит. у Lafayette 2014: 314). Такав став госпођу Де Лафајет сврстава међу заговорнике природнијег и једноставнијег израза, попут Жоржа де Скидерија и опата Ијеа: први у поменутом предговору из 1841. године саветује да се избегава извештачен стил приповедања: „Што је лакши, то је лепши; он мора тећи као река, а не поскакивати као бујица; што је мање усиљен, то је савршенији“ (Попов 2001: 152). Други у *Трактату о пореклу романâ* критикује Хелиодора и Лонга због прекомерне употребе замршених метафора и антитеза, „тих блештавих фигура које задивљују просте духове“ (цит. у Lafayette 2014: 295). Поред тога, Ије сматра да дугачки описи заводе читаоца са пута, крунећи му пажњу и гушећи знатичељу. У роману госпође Де Лафајет, где приметно изостају дуге дескрипције двобоја, ратова, бродолома и других спољашњих препрека које стоје на путу заљубљенима, карактеристичне за херојско-сентименталне романе, спорадично се јављају пасажии који одишу барокним претеривањем услед употребе акумулација и хипербола, апстрактних именица у множини, рестриktivних придева, придева у суперлативу и прилога са интензификаторском функцијом: „Често би размишљао о својој окрутној судбини која му је, пошто га је у Леону сломила *толиким* несрећама, донела још једну, *неупоредиво већу*, лишавајући га особе која му је *сама била дража од богатства, пријатеља и вољене жене* које беше изгубио“ (Lafayette 1970: 105). Међутим, патетика постаје све дискретнија и љубавни заноси и патње сликају се све пригушеније – између осталог, госпођа Де Лафајет све чешће употребљава литоту или максиме: „*Нада је својствена заљубљенима*. Ако су је неки Заидини поступци зачели код Консалва, Алфонсове речи је умногостручише; помисли како *није мрзак* Заиди и осети због тога неуобичајену радост, која пак не потраја дуго“ (Lafayette 1970: 96).

Ретроспективним приповедањем са уметнутим приповестима, срећним завршетком за јунака и јунакињу, који се после мање или

више вероватних перипетија проналазе и венчавају, као и донекле стереотипним сликањем извесних ликова у служби сижеа, роман *Заида* се приближава барокној поетици. Међутим, смањење броја уметнутих приповести, које су чвршће повезане с главним током радње, доминантно песимистичко приказивање љубави, као и природнији, мање емфатичан тон, приближавају ово дело типу романа који се у књижевној историји од XIX века назива класицистичким. Први роман госпође Де Лафајет тако представља упечатљив пример укрштања нијанси и еволуције одређених тенденција у оквиру етапе у развоју романа коју можемо пратити од ренесансе до средине XVIII века. Поред иновација у оквиру познатих пракси, у овом делу се може читати и преплитање одлика романа са карактеристикама још једног младог и ненормираног жанра – новеле. Упоредним разматрањем одлика романа *Заида* и одабраних одломака из теоријских текстова о роману настојали смо да покажемо како извесна „класицистичка“ поетичка начела и препоруке датирају још из прве половине XVII века, те да је хронолошка линија која дели столеће на барокну и класицистичку половину концепт који је поникао како из нужних уопштавања у прегледима историје књижевности тако и из устоличавања – које се одиграло у XIX веку – доба зенита владавине Луја XIV за златни период француске историје и културе, чиме је епоха која му је претходила дуго била занемаривана или презирана.

Литература

Јанковић, Жељка. *Приступ делу госпође Де Лафајет из угла женских студија*. Необјављена докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет, 2019.

Duchêne, Roger. *Madame de Lafayette*. Paris: Fayard, 2000 [1988].

Esmein-Sarrazin, Camille. „Autour de *Zayde*“. *Œuvres complètes*. Madame de Lafayette. Paris: Gallimard, 2014. 279–326.

Esmein-Sarrazin, Camille. „*Le Traité de l'origine des romans de Huet, apologie du roman baroque ou poétique du roman classique?*“. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 56 (2004): 417–436.

Esmein-Sarrazin, Camille. „Présentation“. *Zayde. Histoire espagnole*. Mme de Lafayette. Paris: Flammarion, 2006. 7–42.

Esmein-Sarrazin, Camille. *La Fabrique du roman classique: Lire, éditer, enseigner les romans du XVII^e siècle de 1700 à 1900*. Paris: Classiques Garnier, 2023.

Francillon, Roger. „*Madame de Lafayette au carrefour des esthétiques du roman*“. *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du dix-septième siècle*. Giorgetto Giorgi (dir.). Genève: Slatkine, 2000. 269–280.

- Giorgi, Giorgetto. „Deux modalités de dévoilement au XVII^e siècle: l'*ordo artificialis* et l'*ordo naturalis*“. *Revue italienne d'études françaises* 10 (2020), sine pagina, Web. 17. 10. 2023.
- Giorgi, Giorgetto. „Forme narrative longue, forme narrative brève: le cas de Mme de La Fayette“. *Littératures classiques* 49 (2003): 371–383.
- Giorgi, Giorgetto. „L'allégorie galante dans les romans et les nouvelles de Madame de Lafayette“. *Revue d'Histoire littéraire de la France* 2 (2012): 335–344.
- Giorgi, Giorgetto. „Poétiques du récit chevaleresque et poétiques du roman baroque“. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 56 (2004): 319–336.
- Godenne, René. *La nouvelle française*. Paris: PUF, 1974.
- Haussonville, Le comte de. *Mme de La Fayette*. Paris: Hachette, 1891.
- Hautcœur, Guiomar. „Zaide de Madame de Lafayette, ou les hésitations du genre romanesque au XVII^e siècle“. *Formes et imaginaire du roman: perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*. Jean Bessière & Daniel-Henri Pageaux (dir.). Paris: Honoré Champion, 1998. 49–64.
- Lafayette, Madame de. *Romans et nouvelles*. Paris: Garnier, 1970.
- Lever, Maurice. *Romanciers du Grand Siècle*. Paris: Fayard, 1996.
- Niderst, Alain. „Bibliographie“. *Romans et nouvelles*. Madame de Lafayette. Paris: Garnier Frères, 2010. 561–579.
- Paige, Nicholas. „Grandeur et décadence des Grecs: roman et enchâssements au XVII^e siècle“. *Dix-septième siècle* 258/1 (2013): 85–94.
- Popov, Jovan. *Klasicistička poetika romana*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2001.
- Rieger, Dietmar. *Dynamique sociale et formes littéraires. De la société de cour à la misère des grandes villes*. Tübingen: Gunter Narr, 1997.
- Scudéry, Madeleine de. *Clélie, histoire romaine*, première partie (1654). Paris: Honoré Champion, 2001.
- Souiller, Didier. „Le monstrueux et le régulier: une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650)“. *Revue de littérature comparée* 308/4 (2003): 437–448.

Željka Janković

LE DIALOGUE ENTRE LE BAROQUE ET LE CLASSICISME DANS LE ROMAN *ZAYDE* DE MADAME DE LAFAYETTE

Le présent travail cherche à retracer l'enchevêtrement des poétiques dites baroque et classique dans *Zayde, histoire espagnole* de Madame de Lafayette (1669–1671). Longtemps considéré comme un « retour en arrière » de la part de l'initiatrice de la nouvelle historico-galante dont *La Princesse de Montpensier* a connu un succès éclatant dès sa publication en 1662, ce roman, unanimement salué dans son époque et prisé au siècle suivant, recommence à attirer l'attention du public et des chercheurs depuis le milieu du XX^e siècle.

Pour la construction du roman, publié en deux parties, Madame de Lafayette recourt aux procédés récurrents (voire dominants depuis les années 80 du XVI^e siècle et tout au long du XVII^e) depuis la publication de la traduction française de *l'Histoire éthiopique* d'Héliodore (1547) : le début *in medias res* sert à éveiller la curiosité des lecteurs, qui apprendront par la suite, au moyen de récits enchâssés offrant des retours en arrière par les personnages-narrateurs, les événements ayant précédé ceux du début. Dans *Zayde*, les cinq histoires intercalées (plus brèves par rapport aux œuvres dites baroques), même si elles sont séparées de l'histoire principale par les titres et les alinéas, sont pour la plupart étroitement attachées à celle-ci ; qui plus est, elles non seulement éclairent le passé et résolvent les énigmes, mais encore offrent des points de vue différents sur le pourquoi de certains actes, contribuant ainsi à l'élaboration du thème de la difficulté à communiquer et à connaître soi-même et autrui.

Quant aux histoires secondaires qui ne sont pas liées à l'intrigue principale *stricto sensu* – *Histoire d'Alphonse et de Bélasire* et *Histoire d'Alamir, prince de Tharse* – elles ressemblent à de courtes nouvelles qui élaborent la conception pessimiste de l'amour-passion, qui prédominera dans *La Princesse de Clèves*. À la différence du platonisme de *L'Astrée* et des romans historico-sentimentaux publiés dans son sillage – surtout de la *tendre amitié* célébrée par Madeleine de Scudéry – Madame de Lafayette dépeint l'amour comme une force irrésistible et destructrice face à laquelle la raison est impuissante et qui est forcément accompagnée de la jalousie, vu son lien étroit avec l'amour-propre.

Sur le plan stylistique, pour décrire les dilemmes de ses personnages, la souffrance amoureuse et les affres de la jalousie, la romancière a cherché un ton différent des romans héroïques et sentimentaux de La Calprenède et Mademoiselle de Scudéry. Même si l'on retrouve dans *Zayde* hyperboles, accumulations, superlatifs, expressions restrictives et adverbes d'intensité chers au baroque, le ton est moins emphatique, le style est dépouillé d'ornements superflus et l'auteure recourt de plus en plus à la litote afin de peindre plus subtilement le pathétique des sentiments.

Mots-clés: Madame de Lafayette, *Zayde*, baroque, classicisme, roman, nouvelle

Vladimir Zorić

HOTEL NA IVICI PROVALIJE: JUGOSLOVENSKA SVEDOČANSTVA O MAĐARSKOM USTANKU 1956. GODINE

Apstrakt: Ovaj rad analizira jugoslovenska svedočanstva o mađarskom ustanku 1956. u kontekstu filozofskih i poetičkih razmatranja o prirodi gostoprimstva. Kant je artikulisao ideju univerzalnog gostoprimstva kao normativni ideal koji treba da obezbedi trajni mir u svetu. Međutim, takvo političko gostoprimstvo, koje je zasnovano na jasnom razgraničenju uloga gosta i domaćina, lako se urušava u krizama poput ratova i revolucija kada domaćini i gosti silom prilika menjaju uloge. Svest o krhkosti gostoprimstva jasno je izrazio Lukač metaforom hotela na ivici provalije, a alternativu je artikulisao Derida idejom bezuslovnog, duhovnog gostoprimstva, gde domaćin i gost dragovoljno menjaju uloge oslobađajući se dogmatizma. Mađarski ustanak 1956. godine je jugoslovensku politiku neutralnosti i univerzalnog gostoprimstva stavio pred ozbiljne izazove, ali je takođe pružio priliku piscima da tu krizu poetički izraze i prevaziđu. Sa jedne strane, mađarski političari, ali i obični građani, bili su gosti u Jugoslaviji i u tom statusu su bili uslovljeni i u krajnjoj liniji iznevereni. Sa druge strane, jugoslovenski novinari i pisci su kao gosti u Mađarskoj stekli posebne uvide, koji su bili nedostupni običnim posetiocima u redovnim okolnostima. Dnevničke beleške Dobrice Čosića *Sedam dana u Budimpešti* [1957] i roman Ivana Ivanjija *Jedna mađarska jesen* [1986], zajedno sa svojim publicističkim nastavcima, artikulišu trostruki dijalog: sa učesnicima ustanka, sa jugoslovenskim vlastima tog vremena, ali i sa sopstvenim iskustvom raspada Jugoslavije. Središnja figura u oba svedočanstva je imaginarni jugoslovenski hotel na ivici mađarske provalije koji tokom vremena i sam završava u provaliji građanskog rata devedesetih godina.

Ključne reči: gostoprimstvo, hotel, dijalog, mađarski ustanak, Dobrica Čosić, Ivan Ivanji, Imanuel Kant, Đerd Lukač

Gostoprimstvo je proizvod političkog dijaloga, ali i uslov mogućnosti politike kao takve. U raspravi *Ka večnom miru* [Zum ewigen Frieden, 1795], Kant je formulisao standard gostoprimstva koji obezbeđuje mir:

svako treba da ima pravo da *poseti* bilo koje mesto (Kant 2002: 21–22). Bilo šta manje od tog standarda, na primer eventualno pravo domaćina da odbije posete u kojima nema agresivne namere, značilo bi stvaranje neprijateljstva tamo gde ga prethodno nije bilo. Sve iznad tog standarda, na primer hipotetičko pravo gosta da njegova poseta pređe u trajni boravak, značilo bi odobrenje kolonizacije. Dakle, uslov mira je političko gostoprimstvo, a uslov političkog gostoprimstva je da domaćin ostane domaćin, te da se gostu dozvoli da bude – i ostane – gost. Domaćin i gost mogu razmenjivati počasti i poklone, mogu i trgovati, ali svoje uloge ne smeju menjati. Strogo regulisane protokole gostoprimstva za strance nalazimo u diplomatiji (ambasade, međudržavne posete), a u autoritarnim sistemima i u svakodnevnom životu (nadzor nad stranim posetiocima). Međutim, kantovski model razdvajanja gosta i domaćina je normativan, ali ne i univerzalno validan. On funkcioniše u svim okolnostima i scenarijima osim u onima koje Kant upravo želi da izbegne, naime u ratu i revolucijama. U takvim okolnostima se politički rituali gostoprimstva brzo urušavaju i domaćin i gost menjaju uloge. Na primer, okupacione vojske se od gostiju pretvaraju u domaćine, a lokalno stanovništvo odlazi u izbeglištvo i tako se od domaćina pretvara u goste. Književnost je u naročitoj meri sposobna da artikuliše ovakve krize jer ona funkcioniše u drugačijem režimu gostoprimstva, u kojem su domaćin i gost do te mere otvoreni jedno za drugo da su spremni da bez ikakvih uslova razmene uloge (Derrida 1997). Književnost može da postupkom oneobičavanja od čitaoca načini gosta u sopstvenom svetu, ali i obrnuto, da mu realističkom iluzijom izgradi imaginarni dom, utočište u otuđenoj stvarnosti. U ovom radu će biti reči o tome kako je jedna od takvih periodičnih kriza, mađarski ustanak iz 1956. godine, dovela do kolapsa konvencionalne međudržavne politike gostoprimstva i kako je u svedočanstvima jugoslovenskih pisaca artikulisan poetičko-politički odgovor.

Mađarski filozof Đerđ Lukač je u svojoj kritičkoj studiji *Razaranje uma* [*Die Zerstörung der Vernunft*, 1954] Šopenhauerovu filozofiju opisao sledećom metaforom: „divan hotel, opremljen svakom vrstom udobnosti, na samoj ivici provalije, ništavila, apsurdna. Svakodnevno posmatranje provalije, između prefinjenih obroka i umetnosti može samo povećati uživanje u suptilnom komforu hotela“ (Lukács 1973: 218–219). Lukač se ovom metaforom nadovezuje na problem transcendentnalne bezdomnosti koji je formulisao u *Teoriji romana* [*Die Theorie des Romans*, 1920]: čovek je izgubio transcendentni dom i na ivici rupe gde je bio taj dom sada ima hotel. Ali, ovom metaforom Lukač takođe ukazuje i na endemski problem oportunitizma i narcisoidnosti građanskih intelektualaca, uključujući i marksiste. Tako je, na primer, nekoliko godina kasnije, u predgovoru

drugom izdanju *Teorije romana* [1962], Lukač istu metaforu upotrebio da se distancira od frankfurtske škole. I za buržoaske marksiste, kaže Lukač, u punoj meri važi ono što je rečeno o Šopenhaueru: njihova filozofija je Hotel Grand Provalija (Lukács 1965: 17).

Ali, Lukačeva metafora se može dodatno razviti: postavlja se pitanje nije li svaki hotel u izvesnom smislu na ivici provalije, zbog inherentne krhkosti političkog gostoprimstva. Igrom slučaja, Lukač je imao priliku da upravo u sopstvenom, socijalističkom okruženju proživi svoju metaforu. U novembru 1956. godine, nakon sovjetske vojne intervencije u Mađarskoj, on je kao ministar kulture i prosvete u svrgnutoj vladi Imrea Nađa [Nagy Imre] potražio utočište u jugoslovenskoj ambasadi, zajedno sa samim Nađom i drugim članovima njegove vlade. Nema sumnje da je to za Lukača bilo relativno neprijatno iskustvo; kasnije će izjaviti: „Čim sam se u ambasadi ispavao par sati, pokajao sam se“ (Lukács 2005: 182–183). Da li je, makar u tim danima, bio sklon da i jugoslovenski socijalizam vidi kao dekadentni hotel na ivici provalije, pri čemu su provaliju činile zemlje lagerske? Pitanje ima smisla jer je Jugoslavija, kao neutralna država, imala ambiciju da bude domaćin svima iako to nije uvek bilo u interesu Jugoslavije, a ni njenih gostiju.

Period normalizacije jugoslovensko-sovjetskih odnosa nakon Staljinove smrti bio je obeležen neobično čestim uzajamnim posetama lidera dve zemlje. Hruščov je 1955. posetio Beograd i sa Titom potpisao deklaraciju o obnovi međudržavnih odnosa na bazi poštovanja suvereniteta i nemešanja u unutrašnje stvari (Mićunović 1977: 525–527). Naredne godine, nakon Hruščovljevog tajnog govora u kojem je, pored osude Staljina, priznata i nepravda naneta Jugoslaviji, Tito je posetio Moskvu i Lenjingrad (Mićunović 1977: 73–93). Na Titovo insistiranje, Hruščov je izdejtvovala da Staljinov kadar Mačas Rakoši [Rákosi Matyás] bude smenjen sa čela partije a da ga zameni njegov bliski saradnik Erne Gere [Gerő Ernő]. Ipak, detant između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza bio je na krhkim nogama i upravo stoga je bilo potrebno pokazati da su, bez obzira na nedorečenost državnih i partijskih veza, Tito i Hruščov bili u dobrim odnosima. Stoga se u jesen iste godine druženje nastavlja privatnim posetama: Hruščov letuje kod Tita na Brionima, a zatim zajedno nastavljaju odmor na Krimu, uz lov, degustaciju vina i poluzvanične sastanke. Tokom jednog od tih sastanaka dogovoreno je da Jugoslavija ugosti novo rukovodstvo Mađarske i na taj način mu pomogne da se konsoliduje kao poststaljinističko iako je od vrha do dna bilo puno dojučerašnjih staljinista. Hruščovljeva namera je bila da Jugoslaviju kooptira kao privilegovanog regionalnog činioca u rešavanju mađarskog pitanja te da je na taj način postepeno vrati u lager, a Tito se sa svoje strane nadao da će mu to omogućiti da Mađarsku postepeno izvede iz

lagera i povede putem nesvrstanosti, dakako pod njegovim vođstvom. Obojica su, međutim, prevideli da za razliku od Sovjetskog Saveza i Jugoslavije politička opozicija u Mađarskoj nije bila likvidirana već samo razvlašćena, ali i dalje prisutna i nezadovoljna. Intelektualci su svoje nezadovoljstvo artikulisali tokom letnjih meseci u okviru Petefi kruga, a okidač za početak pobune u oktobru je bila rehabilitacija i ponovna sahrana Lasla Rajka [Rajk Lászlo], partijskog vođe koji je 1949. optužen i pogubljen kao titoistički špijun (Dimić 2014; Reuter-Hendrichs 1985).

Dok je Mađarska tonula u krizu, mađarsko rukovodstvo je obilazilo jugoslovenske gradove, sajmove i fabrike ne skrativši posetu ni za jedan jedini dan. Na povratku u Budimpeštu sačekale su ih masovne demonstracije studenata i štrajkovi radnika koji su marširali sa Košutovim grbom i zahtevom za odlazak sovjetskih trupa sa mađarske teritorije. Srušen je Staljinov spomenik, a pale su i brojne žrtve, najviše kod zgrade parlamenta, gde se pucalo na narod, i pred gradskim komitetom komunističke partije gde je isti taj 'narod' linčovao veći broj funkcionera i oficira bezbednosti. Sovjetske trupe stacionirane u Mađarskoj su na poziv vlasti intervenisale, a zatim se privremeno povukle. Vlada je pala, a novi premijer Imre Nađ, protivno sovjetskim očekivanjima, nije uspeo da stabilizuje situaciju već je demonstrantima činio ustupke, te je na kraju proglasio višepartijski sistem i izlazak Mađarske iz Varšavskog pakta. U tom momentu sovjetsko rukovodstvo je donelo odluku da ponovo vojno interveniše, a Hruščov je tajno otputovao na Brione da obezbedi Titovu podršku. Suočen sa mogućnošću restauracije kapitalizma u neposrednom susedstvu, Tito je podržao intervenciju, iako uz značajne rezerve (Mićunović 1977: 156–163). Druga sovjetska vojna intervencija je bila silovita i brzo je skršila otpor ustanika. Nađ i članovi njegove vlade sa porodicama su već u prvim satima sovjetskog udara zatražili azil u jugoslovenskoj ambasadi. Nakon konsultacija sa jugoslovenskim rukovodstvom, azil im je odobren. Tadašnji poslanik Dalibor Soldatić je tako predao akreditive novom premijeru Janošu Kadaru [Kádár János], a istovremeno je u ambasadi čuvao starog premijera Nađa. U maloj zgradi na Trgu heroja smešten je skoro ceo Nađov kabinet, kao i sedamnaest žena i petoro dece. U jednom trenutku, sovjetski tenk je otvorio vatru na ambasadu: od metka koji je pogodio prozor poginuo je kulturni ataše Milenko Milovanov. U želji da se oslobodi neugodnih gostiju, Jugoslavija je sklopila sporazum sa Kadarovom vladom prema kojem je Nađova grupa slobodna da napusti ambasadu sa zvaničnim garancijama da neće biti krivično gonjeni. Međutim, članovi svrgnute vlade nisu stigli svojim kućama jer ih je odmah po izlasku iz ambasade otela jedinica sovjetske vojne policije i, uprkos protestu jugoslovenskog diplomatskog osoblja, sprovela na nepoznatu lokaciju u Rumuniji. Nađ

je kasnije vraćen u Mađarsku i na montiranom procesu osuđen na smrt i obešen, zajedno sa trojicom saradnika. Deo tereta su morale da podnesu i mađarske izbeglice u Jugoslaviji. Oko 20.000 izbeglica, rešenih da preko Jugoslavije pređu u Austriju i dalje na Zapad, najpre je smešteno u hotele i policijskim merama izolovano od jugoslovenske javnosti. Kada je počela turistička sezona, premešteni su u barake sa znatno lošijim uslovima za život, a na kraju su, u koordinisanoj akciji sa izaslanicama Kadarove vlade, ubeđivani da se vrate u Mađarsku (Kovačević 2003).

Ako ostavimo po strani teške posledice sovjetske intervencije u samoj Mađarskoj, teško je zamisliti gori ishod krize za Jugoslaviju, pa i za Tita, kao višestrukog domaćina. Najpre, primajući u goste mađarsko rukovodstvo, on je uložio svoj kredibilitet u podršku jednoj vladi koja je bila toliko slaba da je praktično smenjena odmah po povratku u svoju zemlju. Zatim, primajući Hruščova, dao je legitimitet intervencionističkoj politici velikih sila što je do te mere bilo suprotno jugoslovenskim principima nemešanja da je bio prinuđen da tu podršku naknadno relativizuje u govoru u Puli. Odobravanjem azila Nađovoj grupi, izložio se kritici sovjetskog rukovodstva da je zapravo sve vreme podržavao mađarski ustanak (Mićunović 1977: 172–173). Okončanjem tog azila, jednako kao i prilično mlakim prijemom izbeglih ustanika u samoj Jugoslaviji, izložio se kritici zapadnih diplomata i medija da nije učinio dovoljno za njih (Mićunović 1977: 464; Kovačević 2003: 99–100). Mađarski intelektualci u egzilu su podeljeni u ocenama jugoslovenskog političkog gostoprimstva: dok jedni veruju da je Jugoslavija bila *prevareni* domaćin (Fejtő 1966: 262–267), koji je u dobroj veri činio sve za svoje goste, ali je bio izigran od strane sovjetskog rukovodstva, drugi, mahom konzervativci, smatraju da je odigrala neslavnu ulogu *prevarnog* domaćina, to jest da je iz želje da sačuva imidž jedine reformske države sve vreme delovala u dosluhu sa sovjetskim rukovodstvom (Gaty 2006: 192). Najuverljivijim se ipak čini stanovište levičarski orijentisanih emigranata koji tvrde da je Jugoslavija prokockala svoj reformski kredibilitet i umesto preuzimanja vođstva u Srednjoj Evropi izabrala politiku laviranja koja ju je stavila pred nerešive moralne izazove (Fehér i Heller 1983: 53–58). Drugim rečima, Jugoslavija je najpre potajno odustala od herojske slike koju je stvorila o samoj sebi, a tek potom izneverila očekivanja svojih političkih gostiju.

Međutim, do krize političkog gostoprimstva nije došlo samo u Jugoslaviji već i u Mađarskoj. Dok je jugoslovenski vrh organizovao pomenute posete, jedna grupa novinara je poslana u Budimpeštu da izveštava o ustanku. Od njih se očekivalo da utvrde ideološku prirodu događaja i da izveste, najpre partiju, a onda i jugoslovensku javnost, da li je reč o revoluciji ili kontrarevoluciji. U redovnim okolnostima, ovakve posete su podlegale nepisanim pravilima gostoprimstva u autoritarnim

državama. Posetilac nije dolazio kao pojedinac, na vlastitu inicijativu, već kao delegat svoje zemlje, na poziv zemlje domaćina (Enzensberger 1974). Takav delegat je u svakom smislu bio povlašćen u odnosu na lokalno stanovništvo: dobijao je smeštaj u najboljim hotelima i vaučere koji su mu davali pravo da kupuje u luksuznim radnjama za strance a često i ličnog šofera. Zauzvrat, delegat je odustajao od slobode kretanja i pristajao da se drži programa posete i da mu bude dodeljen lični pratilac, koji je objedinjavao funkcije čuvara, prevodioca i vodiča. Ovakvim tutorskim gostoprimstvom, delegat se suštinski izolovao od svakog dubljeg kontakta sa društvenom stvarnošću zemlje koju posećuje, a naročito od potencijalno kompromitujućih fenomena koje je domaćin želeo da sakrije. Ali, pod teretom događaja, u Mađarskoj se u oktobru 1956. sistem delegatskog gostoprimstva urušio: posetioci su *de facto* dobili slobodu kretanja, a da pritom nisu izgubili privilegije. Kao gosti, jugoslovenski novinari su zatekli jednu metežnu stvarnost koja se opire bilo kakvoj definiciji. Novinar *Politike* Đuka Julius je ovako opisao stanje u Budimpešti: „Kako se samo na momente sve zaplitalo i mešalo, tako da smo napinjali mozak i nerve pokušavajući da shvatimo šta se zapravo događa, o čemu je reč, kuda sve to vodi...” (Julius 1956: 3). U nemoći pred polimorfnom, fluktuirajućom stvarnošću masovne pobune, intelektualac na kraju kapitulira i prelazi u opis lične zbunjenosti, otuđenja, što je istovremeno trenutak istine, čestitog odustajanja u kojem novinar pruža ruku piscu.

U tom poduhvatu su sa književne tačke gledišta naročito značajni izveštaji Dobrice Ćosića i Ivana Ivanjija. Njihovo iskustvo u ustanku postalo je predmet trostrukog dijaloga: a) dijaloga sa akterima ustanka; b) dijaloga sa jugoslovenskim vlastima; c) međusobnog dijaloga o dugoročnim implikacijama mađarskog ustanka u jugoslovenskom kontekstu. Stoga najpre treba reći nešto o okolnostima koje su ovu dvojicu pisaca odvele u Mađarsku i o njihovom boravku u grotlu ustanka, a zatim i o njihovoj književnoj transpoziciji tih događaja koja spaja dijalog i gostoprimstvo.

Ćosić je igrom slučaja u Budimpeštu doputovao 23. oktobra, na dan početka ustanka, kako bi učestvovao na kongresu istočnoevropskih pisaca i kolege iz zemalja lagersa upoznao sa jugoslovenskim dostignućima na polju umetničkih sloboda. Odseo je, zajedno sa drugim piscima, u luksuznom hotelu Grand na dunavskom ostrvu Margit Sziget, koje se nalazi blizu centra grada, ali je prilično izolovano od njega. Ćosiću je ubrzo bilo jasno da od kongresa neće biti ništa, ali je zato imao priliku da između hotelskih obroka prisustvuje prvim masovnim okupljanjima i posmatra kako demonstranti ruše Staljinov spomenik i raznose njegove komade kao suvenire. Odbio je ponudu hotelske uprave da ga evakuišu pod izgovorom da je dužnost gosta da ne okrene leđa domaćinu u

neprilici. Međutim, kada je isti zahtev stigao od jugoslovenskih vlasti, tačnije od partije, Čosić se povinovao i 31. oktobra napustio Budimpeštu.

Ivanji je u Mađarsku stigao nekoliko dana nakon Čosića, kao novinar novoosnovanog omladinskog lista *Mladost*. Putovao je vozom sa spavaćim kolima sve do predgrađa Budimpešte, ali je zbog blokade pruge kompozicija morala da se vrati u Kečkemet, nekih 100 kilometara južno od glavnog grada. Ivanji se u Kečkemetu priključio grupi jugoslovenskih novinara koji su iz Beograda krenuli kolima *Politike* i zatim su svi zajedno nastavili put ka Budimpešti. Ivanji će kasnije opisati živopisnu scenu: redakcijski automobil, američko vozilo marke ford, iz predostrožnosti okićen jugoslovenskom zastavom, kretao se prema gradu u kojem se vodila borba za dušu socijalizma. Stigavši u Budimpeštu, grupa je odsela u hotelu više nego simboličnog naziva, Beke (Mir). Ivanji je, dakle, propustio početak ustanka, ali je prisustvovao masakru ispred Gradskog komiteta kada je taj ustanak poprimio obeležje odmazde. Poput Čosića, i Ivanji je opozvan iz Mađarske, 3. novembra, neposredno pred početak druge sovjetske intervencije.

Pogledajmo sada tekstualnu hronologiju Čosićevih i Ivanjijevih zapisa o ustanku. Oba pisca su, prema sopstvenoj tvrdnji, po povratku u Jugoslaviju najpre podnela izveštaj jugoslovenskim službama bezbednosti, što je predstavljalo nepisano pravilo, tačnije uslov za dozvolu da uopšte napuste zemlju (Čosić 2000: 115–116; Ivanji 2016: 15). Čosić je to učinio samostalno, a Ivanji je svoje utiske inkorporirao u izveštaj koji je u ime novinarske grupe podneo Đuka Julius. Ne raspoložemo ni jednim ni drugim izveštajem, ali nema indicija da se oni drastično razlikuju od tekstova koje su kasnije objavili. Nakon tog prvog izveštaja, oba pisca su svoje utiske predstavila široj javnosti u feljtonima, Čosić u *Borbi* (novembar), a Ivanji u nedeljniku *Mladost* (oktobar–novembar). Zatim je usledila i književna transpozicija. Već naredne, 1957. godine, Čosić je svoje novinske tekstove sabrao i objavio kao skup dnevnčkih zabeleški u knjizi *7 dana u Budimpešti* i pridodao im i nepročitani referat za kongres. Ivanji je svoj istorijski roman, *Jedna mađarska jesen*, objavio znatno kasnije, 1986. godine, na tridesetogodišnjicu ustanka. Naknadno, u starosti, oba pisca su se vratila toj temi u publicističkim radovima: Čosić u *Piščevim zapisima*, a Ivanji u obimnoj dokumentarnoj hronici *Mađarska revolucija 1956*. U tim publicističkim radovima i Čosić i Ivanji između ostalog tvrde da su razgovori koje su vodili Titu poslužili kao pripremni materijal za sastanak sa Hruščovim i da je baš taj izveštaj presudno uticao na Titov stav (Čosić 2000: 116; Ivanji 2016: 69). Malo je verovatno da ćemo sa sigurnošću saznati čiji je izveštaj završio na Titovom i Rankovićevom stolu; nije nezamislivo da je jugoslovensko rukovodstvo imalo uvid u oba izveštaja. Sa književnoteorijske tačke

gledišta, zanimljivija je neobična kružna struktura u kojoj pisac preko tajnog izveštaja politički formira upravo onu istorijsku stvarnost koju zatim u književnom delu formira mimetički.

Pre analize Ćosićevih *7 dana u Budimpešti* i Ivanjijeve *Jedne mađarske jeseni* uputno je istaći neke njihove razlike. I Ćosić i Ivanji svoja sećanja dopunjuju naknadno prikupljenim dokumentarnim materijalom, ali tu građu oblikuju različitim narativnim postupkom. Ćosić se strogo drži modernističkog pristupa: konstituiše jedinstvenu, i to vlastitu, tačku gledišta i sve detalje prelama kroz prizmu svoje stilske i ideološke svesti. Ivanji se odlučuje za tradicionalniji koncept sveznajućeg pripovedača koji slobodno manipuliše tačkama gledišta na različitim stranama sukoba, ali mahom prati jednu centralnu fokalizacionu svest, koja je zapravo njegov *alter ego*. Takođe, različita je i epistemološko-stilska obrada utisaka ovih fokalizatora: dok Ćosić redovno poseže za oneobičavanjem, ponekad do granice artificijelnosti, Ivanji se oslanja na realističke konvencije, koje često proizvode stereotipne, pa čak i trivijalne asocijacije. Dva pisca se donekle razlikuju i po političkom tumačenju događaja: i jedan i drugi nakon znatnog kolebanja dolaze do pravovernog, jugoslovenskog zaključka da je u nacionalnom ustanku Mađara prevagnuo šovinizam, ali dok Ćosić taj šovinizam vidi u rusofobiji, Ivanjiju mnogo više smeta antisemitizam. Ono što je zajedničko obojici pisaca jeste tema ugroženog gostoprimstva koja poprima i političko i poetičko obličje.

U Ćosićevoj prozi, kriza političkog gostoprimstva je artikulisana prevashodno kroz lirske deskriptivne pasaže sa snažnim simboličkim nabojem. Neposredno po dolasku, još uvek mirna Budimpešta mu se ukazuje kao starac koji mostovima, kao rukama, grli gosta – Dunav (Ćosić 1957: 5). Međutim, nakon početka nemira moćna reka postaje zona opasnog previranja, a ostrvo sa hotelom metafora samostojnosti i neutralnosti. Upravo sa tog ostrva, dok granate lete preko njega, Ćosić vidi Dunav pritisnut mokrom i gustom maglom, što je diskretni ambijentalni pokazatelj ideološke dubioznosti pobune, odnosno nesposobnosti jugoslovenskog subjekta da razluči šta je tu šta (Ćosić 1957: 25). Kada se ta magla konačno razide, Ćosić vidi dvostruki tok: reku koja teče ispod mostova i tenkove koji teku po mostovima (Ćosić 1957: 20, 35). Za razliku od Ćosića, Ivanji projektuje simbolični hotel na točkovima: jugoslovenski voz koji jezdi kroz mađarsku ravnicu. Pri prelasku granice, junakov udobni vagon-li dobija novu, mađarsku lokomotivu koja ga vozi kroz pobunjena mesta i generiše niz pokretnih slika ustanka. U gotovo nadrealnoj sceni, prilikom kratkog zaustavljanja na jednoj stanici, u vagon uskače uniformisani pripadnik snaga bezbednosti koji je upravo ubio ustanika i, dok se presvlači u civilno odelo radi lakšeg bekstva, od Jugoslovena traži (li dobija) čašicu šljivovice i prijateljski razgovor o iščašenom vremenu u

kojem žive (Ivanji 1986: 90–97). Pripovedač ne propušta da naglasi da je kompozicija izazvala pažnju i kod ustanika među kojima se proneo glas da je reč o jugoslovenskom oklopnom vozu koji hrli u pomoć snagama starog režima (Ivanji 1986: 98). Dakle, u Ćosićevim zapisima, hotel stoji na ostrvu, a ustanak teče oko njega kao nabujala reka; u Ivanjijevom romanu, hotel je salonski vagon koji se kreće po šinama, a revolucija je statična.

Potreba za emancipacijom od tutorstva mađarskih domaćina, odnosno za jugoslovenskim samopotvrđivanjem, vidljiva je i na makroplanu zapleta. Skurilni događaji o kojima pripovedaju i Ćosić i Ivanji bili bi nemogući u okviru funkcionalnog sistema kontrolisanih poseta. Ivanjijev junak Boba je mladi, isprva apolitični jugoslovenski novinar koji u Budimpeštu najpre dolazi u okviru delegatskog sistema, ali u nizu događaja postepeno ispada iz te matrice. Najpre, zaljubljuje se u Mađaricu, Evu, koja mu je bila dodeljena kao vodič, a preko nje otkriva i mađarsku politiku te odustaje kako od ličnog dezangažmana tako i od jugoslovenske neutralnosti. Zatim, kada se ta devojka aktivno uključi u ustanak, mladi Jugosloven je dugo prati u stopu. Na kraju, međutim, Boba ustukne pred njenim revolucionarnim žarom i raskida vezu da bi naknadno saznao da je njegova Mađarica izgubila život u tragičnom incidentu kada je pištolj koji je čistila iznenada opalio, što je jedna verzija metafore o revoluciji koja jede sopstvenu decu. Na sličan način i Ćosić ističe, ne bez uzbuđenja, da je u komešanju ispred zgrade parlamenta izgubio (doduše samo privremeno) prevodioca te da je ostao potpuno sam sa nekoliko mađarskih devojaka (Ćosić 1957: 12). Međutim, Ćosić odlazi korak dalje od Ivanjija i projektuje sliku Jugoslovena kakvim bi želeo da ih vide upravo Mađari. U njegovom dnevniku, Mađari su predstavljeni kao naivni, gotovo detinjasti revolucionari koji traže od svog jugoslovenskog gosta da ih poduči dvema veštinama: ratovanju, na osnovu gerilskog iskustva u Drugom svetskom ratu, te formiranju radničkih saveta, na osnovu nezavisnog puta u socijalizam. Na ove molbe gost odgovara autoironijom („Pa ti se, Dobrice Ćosiću, nisi proslavio vojnički onda kada si to mogao i kada je to bilo mnogo potrebnije“; Ćosić 1957: 8) kao i snebivanjem („Govorili smo im, ponovo su nas slušali, mi smo bili srećni i skromni“; Ćosić 1957: 49).

Treba naglasiti da u svom, dobrim delom imaginarnom, hotelu jugoslovenski pisci ipak ne posmatraju slike na zidovima već gledaju kroz prozor u provaliju masovnog nasilja. To njihove uvide čini različitim od mnogih zapadnih intelektualaca. Hana Arendt je koju godinu pre ustanka uspostavila analogiju između staljinizma i fašizma, kao simetričnih oblika totalitarizma (Arendt 1994). Sa tog teorijskog stanovišta je mađarski ustanak pozdravila kao događaj „koji je osvetlio ogromni

krajolik posleratnog totalitarizma tokom dvanaest dugih dana“ (Arendt 1958: 5). Arent je posebno insistirala na tome da na strani ustanika nije bilo nikakvih značajnijih prestupa: „nekoliko slučajeva javnog vešanja pripadnika službi bezbednosti izvedeno je sa izuzetnom uzdržanošću i selektivnošću“ (Arendt 1958: 28). Jugoslovenski pisci bi ove reči verovatno shvatili kao originalan način da se opiše linč. Tamo gde Arent i većina zapadnih istoričara vide svetlost, Ćosić i Ivanji vide ponor i postavljaju pitanje kako antistaljinizam može preći u fašizam. Arent odvrća pogled od žrtava ustanka zarad očuvanja ideje o njegovoj čistoti, a Ćosić i Ivanji na ulicama Budimpešte posmatraju lica ljudi upravo u trenutku dok gledaju leševe i vide bes i ravnodušnost koji se smenjuju.

Kako, dakle, izgleda provalija i kojim se estetskim sredstvima može uprizoriti? Ćosić rušenje Staljinovog spomenika opisuje na krajnje neobičan način: ne govori o tome kako probuđeni narod obara mrtvog tiranina već o tiranskoj masi koja ruši jednu živu skulpturu, čiji se metal oglašava bolnim jekom: „Mase su jurnule na tu bronzanu telesinu bez čula i nervnog sistema i počele da je gaze, tuku, grebu, histerično, ludački, trijumfalno [...] kuka i ječi Staljin u bronzi. Onim večnim, zato i mrtvim i zato neuzbudljivim jaukom metala“ (Ćosić 1957: 17). Na sličan način, Ivanjijev junak skreće pogled sa obešenog pripadnika službe bezbednosti na ljude koji ga posmatraju: „uzalud pokušava na njihovim licima da nađe izraze zabezekenosti, odbojnosti ili bar čuđenja. [...] svi nemo stoje pred neočekivanim prizorom kao da posmatraju nešto, doduše ne baš očekivano, ali nimalo senzacionalno“ (Ivanji 189–190). Sa jedne strane Ćosićeve dnevničke beleške *7 dana u Budimpešti* pokazuju da jedno ambiciozno, modernističkim duhom i prosedeom izvedeno delo može nastupati sa savršeno konformističkih pozicija. I obratno, Ivanjijev roman *Jedna mađarska jesen* pokazuje kako jedna prilično tradicionalna narativna struktura, inertna i po zapletu i po narativnom postupku, može dovesti u pitanje ideološke stereotipe svog vremena.

Ćosić i Ivanji, koji su se poznavali još od 1947. godine (Ivanji 2024: 34), u Budimpešti su boravili i kretali se odvojeno, ali i jedan i drugi navode da su im se putanje srele 30. oktobra u jugoslovenskoj ambasadi i da su tom prilikom razmenili iskustva i utiske o ustanku (Ćosić 1957: 59; Ivanji 2016: 136). O čemu su mogli da razgovaraju? Verovatno o tome kako se za samo nekoliko dana od raskomadnog spomenika došlo do raskomadanih tela ili o nekoj od varijacija na to pitanje. Međutim, oni su na posredan način svoj dijalog nastavili u godinama i decenijama nakon ustanka. Sam naslov Ivanjijevog romana je aluzija na jednu scenu iz Ćosićevog dnevnika. Dok sluša kako glumac nedavno snimljenog filma *Budimpeštansko proleće*, o ljubavi Mađara i Jevrejke, recituje patriotske stihove pred ponesenom masom Ćosić postavlja retoričko pitanje:

„Kakav li će biti film koji će se zvati *Budimpeštanska jesen*?“ (Ćosić 1957: 9). Ivanjijev roman, *Jedna mađarska jesen*, u dobroj meri daje odgovor na to pitanje: taj film će biti o mađarskom antisemitizmu. Štaviše, Ivanji uključuje Ćosića u svoj roman na sasvim direktan način, kao jednog od fokalizatora, inkorporirajući pritom njegova zapažanja u svoj prozni tekst. Dobar primer kako se takav oblik citatnosti može upotrebiti za ironijske efekte jeste scena sa sobaricom u Hotelu Grand. U svom dnevniku, Ćosić beleži redak trenutak istinskog dijaloga kada mu sobarica bez ijedne izgovorene reči pokazuje slike članova svoje porodice za koje ne zna da li su živi: „Radost zbog pažnje ove stare, izmučene žene postade tuga“ (Ćosić 1957 : 57). U Ivanjijevom romanu, ta scena je transponovana na sledeći način: „Biće da se pogled pisca i agitpropovca iz Srbije zadržao i na sobarici [...] Izazivala ga je noga u svilenom čarapi, crna glatka suknja pod belom, čistom i štirkanom kecljicom kliznula je malo na gore“ (Ivanji 1986: 159). Ivanji, dakle, bira, i zatim tendenciozno tumači, upravo one Ćosićeve zapise koji ga mogu prikazati kao frivolnog gosta i nekompetentnog svedoka. Iako je sa formalne tačke gledišta Ivanjijev roman fikcionalan, a Ćosić tek književni lik u njemu, ovakva ironizacija ne može ostati bez reperkusija na status svog prototipa u stvarnosti. U svojoj naknadnoj publicističkoj knjizi *Mađarska revolucija 1956*. Ivanji će Ćosiću upravo kao stvarnom autoru nameniti i par dodatnih žaoka: primetiće da se Ćosićev izveštaj može smatrati književno dragocenim, ali ne i pouzdanim s obzirom na to da autor nije govorio mađarski, a u opisu rušenja Staljinovog spomenika (kao i drugde) sebi dozvoljava i previše pesničke slobode jer „bronzina nije metal nego legura“ (Ivanji 2016: 134–135).

Ova diskretna ali kontinuirana kritika Ćosića se samo delimično može objasniti borbom za monopol nad jugoslovenskim javnim sećanjem na mađarski ustanak. Mnogo je bitnija okolnost to što Ivanji svoj roman o mađarskoj jeseni piše u periodu jugoslovenske jeseni, sredinom osamdesetih godina. Stvarni razlog Ivanjijevog ironičnog predstavljanja Ćosića ne leži u onome što je Ćosić zabeležio o ustanku u Mađarskoj 1956. godine već u onome što je on postao u Jugoslaviji upravo tih osamdesetih godina (v. Dragović-Soso 2002). Drugim rečima, radi se o jugoslovenskoj budućnosti sećanja na mađarski ustanak. Građanski sukob u Mađarskoj, prelomljen kroz prizmu jugoslovenske krize osamdesetih godina, a zatim i građanskog rata devedesetih godina, pretvara se u unutarjugoslovenski sukob dva pisca koji su u vreme ustanka 1956. godine bili komunisti, a kojima su se mišljenja i politički putevi naknadno razišli upravo po pitanju vrednovanja Jugoslavije. Ćosić je postao jugoskeptični nacionalista i shodno tome retrospektivno relativizovao osudu mađarskog ustanka, tvrdeći da je zapravo nameravao da se priključi štabu ustanika, ali je

bio sprečen od strane službenika jugoslovenske ambasade (Ćosić 2000: 114–115). Ivanji je postao jugonostalgični kosmopolita i u svetlosti raspada Jugoslavije i ratnih zločina dodatno zaoštrio stav prema šovinističkim i nasilnim aspektima mađarskog ustanka, ostajući gotovo usamljen u horu afirmativnih pogleda zapadnih istoričara na taj događaj (Ivanji 2016: 318–319).

Zaključak

Politički dijalog je zasnovan na kantovskoj tezi da je recipročno gostoprimstvo, sa osiguranim statusom gosta i domaćina, jedina alternativa ratu, tj. onom većitom miru koji se može naći na groblju. Da se poslužimo znatno modernijom slikom koju je, drugim povodom, formulisao Lukač: mir je diskurzivni hotel na ivici provalije. Takav hotel se može kritikovati kao komoditet i konvencija, ali ga to ne čini manje nužnim, ili u najmanju ruku poželjnim, s obzirom na alternativu. Međutim, u velikim krizama političko gostoprimstvo se urušava i ovaj normativni hotel pada u provaliju. Godine 1956. to se dogodilo kako u Mađarskoj tako i u Jugoslaviji: sovjetske trupe su od gostiju, čiji je boravak regulisan Varšavskim paktom, postale domaćini; mađarski političari i ustanici, koji su želeli da sovjetskim trupama otkažu gostoprimstvo, pretvorili su se od domaćina u goste, izbeglice u trećim zemljama; jugoslovenska politička elita se pak našla u paradoksalnoj poziciji da istovremeno bude i domaćin na svojoj i gost na mađarskoj teritoriji. Na mestu urušenog gostoprimstva, Ćosić i Ivanji, jugoslovenski gosti u Mađarskoj, artikulišu egzaltiranu, kompenzatornu i pomalo narcisoidnu predstavu o jugoslovenskom hotelu na ivici mađarske provalije. Hotel kod Ćosića i Ivanjija nije toliko institucija koliko hronotop, mesto koje funkcioniše kao osmatračnica, kao raskrsnica za susrete i kao sigurno utočište, i na taj način strukturira pripovedanje. Ali, hotel za ove pisce nije samo poetički već i politički hronotop: on je korelat jedne države, i ideologije, kojoj su spokojno mogli da se vrate, sve dok i ona nije nestala u provaliji. Njihova indirektna polemika u decenijama nakon ustanka je zapravo pokušaj da iz tog događaja izvuku različite, protivrečne lekcije za razumevanje Jugoslavije i, u krajnjoj liniji, da objasne na koji način je u očima mnogih njihovih sunarodnika nakon pada Berlinskog zida Mađarska postala hotel na ivici jugoslovenske provalije.

Literatura

- Arendt, Hannah. „Totalitarian Imperialism: Reflections on the Hungarian Revolution“. *The Journal of Politics*, Vol. 20, No. 1 (Feb. 1958): 5–43.
- Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. San Diego, New York, London: Harcourt, 1994.
- Ćosić, Dobrica. *Piščevi zapisi (1951–1968)*. Beograd: Filip Višnjić, 2000.
- Ćosić, Dobrica. *Sedam dana u Budimpešti*. Beograd: Nolit, 1957.
- Derrida, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Levy, 1997.
- Dimić, Ljubodrag. „Josip Broz Tito, Nikita Sergejevič Hruščov i mađarsko pitanje 1955–1956“. *Jugoslavija i hladni rat: ogledi o spoljnoj politici Josipa Broza Tita (1944–1974)*. Beograd: Arhipelag, 2014.
- Dragović-Soso, Jasna. *Saviours of the Nation: Serbia's Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism*. London: Hurst & Co., 2002.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Revolutions-Tourismus“. *Palaver: Politische Überlegungen (1967–1973)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. 130–168.
- Fehér, Ferenc and Agnes Heller. *Hungary 1956 Revisited: The Message of a Revolution, a Quarter of a Century After*. London: Allen & Unwin, 1983.
- Fejtő, François. *Budapest 1956: la révolution hongroise*. Paris: Julliard, 1966.
- Gaty, Charles. *Failed Illusions: Moscow, Washington, Budapest and the 1956 Hungarian Revolt*. Washington, DC, Stanford: Woodrow Wilson Center Press, Stanford University Press, 2006.
- Ivanji, Ivan. „Otac nacije o najvećem sinu naših naroda“. *Vreme* 1730, 28. Februar 2024: 34–37.
- Ivanji, Ivan. *Jedna mađarska jesen*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1986.
- Ivanji, Ivan. *Mađarska revolucija 1956*. Beograd: NP Vreme, 2016.
- Julius, Đuka. „U Mađarskoj staro je pokopano“. *Politika*, 15. novembar 1956: 3.
- Kant, Immanuel. *Zum ewigen Frieden*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Kovačević, Katarina. „Mađarske izbeglice u Jugoslaviji 1956–1957. godine“. *Tokovi istorije* 1–2/2003. 91–124.
- Lukács, György. „Gelebtes Denken“. *Autobiographische Texte und Gespräche*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2005: 49–223.
- Lukács, György. *Die Theorie des Romans*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1965.
- Lukács, György. *Zerstörung der Vernunft*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1973.
- Mićunović, Veljko. *Moskovske godine 1956/1958*. Zagreb: Liber, 1977.
- Reuter-Hendrichs, Irena. *Jugoslawiens Osteuropapolitik in den Krisen des Sowjetischen Hegemonialsystems*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1985.

Vladimir Zorić

GRAND HOTEL ABYSS: YUGOSLAV TESTIMONIES OF THE HUNGARIAN UPRISING IN 1956

This essay brings together the Kantian notion of universal hospitality as the sole alternative to war and Gyorgy Lukács' metaphor of a hotel on the edge of abyss and examines the value of those concepts in Yugoslav responses to the Hungarian uprising in 1956. Political hospitality, which is based on fixed roles of the host and the guest, is proven to be a fragile convention which easily collapses in revolutions and wars where hosts and guests swap positions. In the autumn of 1956, as the Soviet forces occupied Hungary and put an end to its liberal push, Yugoslavia hosted a number of key political figures and refugees but also sent its own journalists to report on the events and communicated with Yugoslavs who were already there. The key testimonies of the Yugoslavs in Hungary, Dobrica Ćosić's diary *7 Days in Budapest* [1957] and Ivan Ivanji's novel *A Hungarian Autumn* [1986], as well as their publicist sequels, use their own guest status to articulate a triple dialogue. They correspond with the participants of the uprising, with the Yugoslav authorities of the time, and, over a *longue durée*, with the process of the disintegration of Yugoslavia. Both texts are driven by the master trope of a hospitable Yugoslav hotel on the edge of a Hungarian abyss but they also anticipate, and wrestle with, the fact that in the 1980s and the 1990s this edifice itself was bound to end up in an abyss which in many ways surpassed the depths of the Hungarian crisis.

Keywords: hospitality, hotel, dialogue, Hungarian uprising, Dobrica Ćosić, Ivan Ivanji, Immanuel Kant, György Lukács

Alexander Kuperdyayev

Миф о родине в романе Кундера *Неведение*

Резюме: В настоящей работе рассматривается роман Милана Кундера *Неведение* (*L'Ignorance*, 2000/2003) как иллюстрация формирования повествования о родине в кругах (э)мигрантов с точки зрения литературоведения и культурологии. Особое внимание при этом уделяется критическому анализу представлений о родине и чужбине и осмыслению наиболее важных особенностей этих понятий в контексте мифа о родине в культурной памяти (э)мигрантов. Основной целью работы является анализ нарратива и мифа о родине и их культурное и социальное значение в культурной памяти.

Представления о родине в виде повествований формируются как в индивидуальной, так и в коллективной культуре памяти. Поскольку такие повествования многослойны и весьма разнообразны, в данной статье мы ограничимся ключевыми моментами, описанными в романе Кундера, а именно жизнью и интеграцией главных героев на «новой родине», формированием представлений о «старой родине» и мифом о возвращении. Вопреки издали родине легко становится индивидуальным, а часто и коллективным «местом памяти», которое играет одну из важнейших ролей в формировании идентичности и представлений о себе и окружающем мире. Так в диалоге собственной и чужой культуры рождаются нарратив и миф о родине. Поиск ответа на вопрос, являются ли они лишь иллюзией и фантазией, открывает горизонты более глубокого понимания проблем культурной памяти индивидов и коллективов.

Ключевые слова: культура памяти, культурный нарратив/повествование, миф, родина, чужбина, эмиграция, возвращение, Милан Кундера, *Неведение*

Милан Кундера в романе *Неведение* (*L'Ignorance*, 2000/2003) обращается к темам эмиграции, принадлежности человека к определённому культурному кругу, адаптации к новой культуре, а также к теме возвращения (э)мигранта на родину. Такая тематика сразу вызвала полемику об автобиографичности романа, но, хотя Кундера считается одним из эмигрантских авторов, связь между его произведе-

дениями и жизнью самого писателя во многом основана на догадках, поскольку его официальная биография содержит всего два предложения: «Милан Кундера родился в Чехословакии. С 1975 года он живёт во Франции» (Frank 2008: 79).

Подвергается сомнению и статус эмигранта, так как изначально Кундера уезжал из Чехословакии во Францию по официальному приглашению и не был ни эмигрантом, ни беглецом¹ в отличие от героев романа. О принадлежности Кундеры к определенной культуре и его идентичности как человека и писателя также до сих пор идут споры. Йованка Шотолова обращает внимание на то, что, хотя Кундера и стал известным благодаря своей французской идентичности, наиболее важным для него было быть писателем и европейцем.² В разных источниках Кундере называют чехословацким, чешским, французским (Шерлаимова 2014: 172) или даже восточноевропейским писателем (Мелић 2012: 426).

Роман *Неведение* относится к «французскому периоду» в творчестве Кундеры, начало которого приходится на конец эпохи коммунизма в Чехословакии, когда автор начинает писать исключительно на французском, ограничивая при этом переводы своих произведений на чешский язык.³

Впервые он был опубликован в 2000 году на испанском языке. Французский оригинал появился через 3 года (ср. Boyer-Weinmann 2009: 121), а чешский перевод (*Nevědění*) вышел много лет спустя, в ноябре 2021 года.⁴ Книга в свете противоречивых отношений писателя как к «старой», так и к «новой» родине была воспринята некоторыми критиками и читателями как попытка примирения с Францией, попытка рассказать о своём эмигрантском опыте, об (э)мигранте таким, каким он видит себя сам и каким его видят другие. При этом, лейтмотивом данного произведения, по мнению критиков, стала идея непринадлежности к какой-либо определённой культуре (ср. Kalinić 2019: 189), а также идея невозможности возвращения на родину (ср. Мелић 2012: 413).

1 Ср. Jovanka Šotolová: [2023]: Jeho Pařížané mu rozumějí? Доступно онлайн по адресу: <https://www.iliteratura.cz/clanek/46517-iliglosa-jeho-parizane-mu-rozumeji>, проверено 10.02.2024

2 Там же.

3 *Na překlad čekají romány: „Pomalost“, „Identita“, „Nevědomost“ a některé eseje.* Marie Vaboráková (2010): Milan Kundera: spisovatel, překladatel a dramatik. Доступно онлайн по адресу: <http://www.spisovatele.cz/milan-kundera>, проверено 10.02.2024.

4 *V brněnském nakladatelství Atlantis vychází český překlad románu Milana Kundery Nevědění.* Доступно онлайн по адресу: <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-v-cestine-vychazi-starsji-kunderuv-roman-nevedeni-40377018>, проверено 10.02.2024

В настоящей работе мы, опираясь на анализ текста романа на нескольких языках, проиллюстрируем формирование нарратива о родине в кругах (э)мигрантов с точки зрения литературоведения и культурологии, уделяя при этом особое внимание мифическому компоненту, а также определим их культурную и социальную значимость в индивидуальной и коллективной памяти. Ведь именно память, где формируются и сохраняются представления о родине и чужбине, где сама родина и мечта о возвращении на родину может трансформироваться в миф, играет ключевую роль при рассмотрении таких нарративов и мифов (ср. Frank 2008: 95).

Родина и чужбина между нарративом и мифом в культуре памяти

Представления о родине в виде повествований или нарративов формируются как в индивидуальной, так и в коллективной культуре памяти. Для каждого человека нарратив о родине содержит в себе как коллективные, так и индивидуальные представления, связанные с определённым географическим, культурно-историческим или национальным пространством и сохраняемые в личной памяти. В коллективной памяти такие представления коррелируют с идеей малой родины или родины как государственности.

Границы таких *повествований* в культуре памяти характеризуются нечёткостью и мозаичностью, что осложняет определение понятия «родина» с научной точки зрения. Верена Шмитт-Рошманн подчеркивает, что едва ли какой-либо другой термин в немецкоязычной науке подвержен такому влиянию эмоциональных представлений, а также находится под таким давлением господствующей идеологии (Schmitt-Roschmann 2010: 10).

Следует отметить, что при определении понятия «родина» незримо присутствует и «чужбина» (Schmitt-Roschmann 2010: 13). Два противоположных понятия зачастую играют ключевую роль в нарративном повествовании, контраст и противоречия между представлениями о родине и чужбине являются основополагающими моментами в рамках нарративов, формирующих идентичность человека и коллектива, что в свою очередь оказывает глубокое влияние на представления, на взаимодействие друг с другом и в целом на жизнь индивидов и коллективов. Культурная значимость таких повествований заключается в том, что они субъективно определяют, что может и должно считаться своим, важным или даже правильным. При этом при определении своего взгляд также обращён за пределы этого культурного пространства на чужое, чуждое и нередко неправильное.

При определении понятия «родина» следует обратить внимание на национальный компонент, который может быть обусловлен

историко-культурный факторами и даже самим языком и его языковой картиной мира, где русская «родина», немецкая «Heimat», французская «patrie» и сербская «домовина» играют всё-таки разную роль.

Так в немецкоязычной культуре 20 и 21 века тема «родины» представлена слабо, что объясняется участием Германии в двух мировых войнах, а также преступлениями против человечества (ср. Assmann 2007: 166–170). Идея родины как государственности перестаёт играть ключевую роль в определении идентичности человека (Köstlin 1996: 322). В то же время, например, в русской или сербской культуре соответствующие концепты играют важную роль, в частности в песенной культуре (Мукосеева 2009: 230) или в поэзии 20 века (Ристић, Лазић-Коњик 2022: 83). В романе Кундеры *Неведение* национальный компонент выражен слабо: книга написана на французском языке с чешскими героями - Иреной и Йозефом, которые якобы даже «забыли» родной язык. В настоящей работе мы оставим языковую и культурную специфику без дальнейшего рассмотрения, принимая во внимание позицию автора и сложный контекст, в котором была написана книга. При прочтении текста романа на нескольких языках (русский, немецкий, сербский и французский) в глаза бросается в первую очередь простой и лаконичный стиль Кундеры, словно все эти тексты разные языковые версии одного неизвестного оригинала. При анализе разных языковых вариантов создается ощущение непринадлежности романа к какой-либо культуре за исключением редких моментов, где автор говорит о родном языке и появляются концепты языковой картины мира, например, чешский «stesk» – тоска.

Представления о родине становятся значимы вне зависимости от культурного и языкового контекста в том случае, когда теряется чувство принадлежности к привычному миру, в котором себя человек ощущал своим. Такое случается с человеком, даже когда он переезжает внутри своей страны, если главным для него была малая родина, а эмоциональная привязка к семье, друзьям или привычному укладу жизни являлась важным жизненным компонентом. При переезде, а тем более эмиграции в другую страну, язык и культуру значимость представлений о родине вырастает в разы (ср. Schmitt-Roschmann 2010: 14–15). Одновременно с этим вырастает значение субъективности в восприятии родины и в представлениях о ней, которые переплетаются с ностальгией и тоской по прошлому и утерянному. В таких ситуациях родина может становиться утопией и мифом:

Родина – это не-место <...>. Родина – это утопия. Чувство родины ощущается наиболее сильно, когда вы находитесь далеко и скуча-

ете по ней; настоящее чувство родины – это тоска по ней/ностальгия. Но даже когда вы не в отъезде, это чувство подпитывается тем, чего (человеку) не хватает, тем, чего уже нет или ещё нет. Ведь воспоминания и тоска – это то, что делает место родиной (Schlink 2000: 32).

Представления о родине на чужбине нередко возникают под сильнейшим влиянием тоски и ностальгии, которые порождают вопросы о принадлежности к определённом культурному кругу и будущему. Эти вопросы становятся особенно острыми, когда человек планирует будущее на чужбине, где для многих (э)мигрантов родина становится нарративным мифом, нередко вымышленным «местом памяти», которое закрепляется как в индивидуальной, так и в коллективной культуре памяти (ср. Schmitt-Roschmann 2010: 10–14).

Что же такое миф в нашем случае? Под мифом обычно подразумевается один из подтипов упрощённого повествования, в котором, например, миф о родине выполняет роль посредника между текущей жизненной ситуацией и прошлой жизнью на родине.

При этом следует отметить, что существует два пути формирования представлений о родине: путь критического анализа и путь мифизации и упрощения, при котором индивид нередко включает себя самого в ту «систему», в которой его ожидают увидеть другие. Оба способа не являются взаимоисключающими, однако по пути мифизации идти значительно легче, ведь содержательные элементы в нём связаны с яркими эмоциональными переживаниями. При таком «мифическом» или упрощённом объяснении действительности факты и критический анализ, как правило, не важны. Культурная память, находящаяся под влиянием мифа, «...рассматривает события только с одной интересной точки зрения; не терпит многозначности; редуцирует значение событий до мифологических архетипов» (Novick 2001: 14). По мнению Алейды Ассман миф – это «аффективное усвоение и познание собственной истории, которое сохраняет присутствие прошлого в настоящем» (Assmann 2007: 40). Такое рассмотрение собственной истории придаёт настоящему смысл и определяет направление развития будущего.

Одно из самых точных определений мифа, по нашему мнению, даёт Дьёрдь Шепфлин:

<...> миф – это набор убеждений, обычно представленный в виде нарратива, распространённого в обществе о себе самом. В центре мифа – восприятие, а не <...> подтвержденные факты <...>, о том, как коллективы рассматривают одни константы как нормальные и естественные, а другие – как извращенные и чуждые (Schöpflin 1997: 19).

В такой интерпретации родина (э)мигранта иногда предстает в коллективной культуре памяти как «потерянный рай» и «земля обетованная», зачастую связанная с воспоминаниями об эмиграции, даже если эти воспоминания отсутствуют в индивидуальной памяти (ср. Glesener 2008: 103). Чужбина же представляется местом изгнания и страданий. Следует отметить, что такое происходит не всегда: старая родина также может упрощенно представляться местом угнетения и страдания, а новая наоборот местом возможностей и свободы. И в том и другом случае такие представления далеки от объективной реальности.

Миф о родине в культуре памяти «пестует» мысли о стране происхождения (э)мигранта, его родном языке, истории и культуре, одновременно осуществляя их оценку и значимость в жизни человека. Причём оценка значимости может быть как положительной, так и отрицательной. Миф становится частью нарратива, формирующего идентичность человека. Он «обещает» определить и разграничить то, что является собственным и, следовательно, важным от чуждого и чуждого.

Согласно Морису Хальбваксу, коллективная память определяет мысли и действия конкретных групп людей, потому что пересказ и интерпретация событий продолжают жить в этом сообществе (ср. Halbwachs 1967: 35–36). Миф о родине отвечает на важные вопросы, возникающие у человека: к какому миру я принадлежу и как мне приспособиться к тому обществу, где я живу? Поскольку миф изначально характеризуется упрощением, то и ответы он даёт однозначные и понятные индивиду или сообществу (э)мигрантов, которые, с одной стороны, освобождают «вопрошающего» от длительного самоанализа, а, с другой стороны, эти ответы нередко базируются на ожиданиях и суждениях «других», которые видят или хотят видеть (э)мигранта именно так. Миф облегчает категоризацию людей, сообществ и культур, другими словами, «навешивает» на них ярлыки и судит о них в соответствии с их лояльностью к этим ярлыкам.

Суть и структура мифа о родине неизменна: конструирование образа родины, создание индивидуального и коллективного нарратива о родине и чужбине, а также индивидуальное самоопределение и нахождение своего места в обществе.

Нередко для человека оказывается более удобным приспособиться к самым распространённым константам таких мифов, оправдывая тем самым ожидания «других». Однако, в такие моменты, когда тема родины и принадлежности к определённой культуре приобретает действительную жизненную и практическую важность, например, при попытке отстоять свою идентичность в новом обществе или при

желании вернуться на прежнюю родину, проявляется во многом упрощённый в своих константах характер мифа о родине и чужбине.

В таком контексте роман Кундеры *Неведение* представляется особенно интересным, потому что в этой книге автор размышляет над культурой памяти и показывает, насколько разной она может быть у индивидов и коллективов, а также демонстрирует как формируется нарратив и миф о родине и чужбине. С другой стороны, на примерах двух главных героев – Ирены и Йозефа – в романе показана суровая реальность схематичности ответов, которые даёт миф на жизненно важные вопросы.

Родина героев Кундеры между воспоминаниями и забвением

Кундера начинает вторую главу романа *Неведение* с рассуждений, в которых он интерпретирует название произведения. Согласно Кундере, ностальгия (греч. «νότος» – возвращение на родину и «άλγος» – страдание) – это страдание, вызванное неосуществленным желанием вернуться на родину. В романских же языках есть такие глаголы, как «enuogar» на каталанском или «añogar» на кастильском, которые также несут в себе значение «тосковать» или «ностальгировать». Однако эти глаголы образованы от латинского «ignogare», которое первоначально имело значение «не знать», «не ведать», «быть в неведении». Таким образом ностальгия предстает как страдание от незнания. Попытка преодолеть боль от этого страдания, боль от незнания и неведения того, где находится твоя родина, к какому миру ты принадлежишь, красной нитью проходит через всё это произведение.

В своих философских рассуждениях Кундера предпочитает помнить, здесь идентичность коренится в памяти, а страдания связаны с покинутой родиной: «Ты далеко, и я не знаю, что с тобой. Моя страна далеко, и я не знаю, что там происходит» (Кундера 2004: глава 2; Kundera 2007: 8).⁵

В отличие от рассказчика в его размышлениях, главные герои этого произведения – Ирена и Йозеф – попытаются предать забвению старую родину. В «Неведении» Ирена и Йозеф становятся в своём роде антиподами античного Одиссея, который всегда хранил память о своей родине. Во всех своих путешествиях он оставался тем, кем он был раньше на Итаке, сохраняя не только память о своей родине, но и свою идентичность, принадлежность к определённому культурному кругу (ср. Костина 2013: 87). Самым важным моментом станет, конеч-

⁵ Здесь и далее все ссылки даны на две версии романа на русском и немецком языке.

но же, «Великое возвращение» Одиссея на родину, которое будет перекликаться с судьбами главных героев романа *Неведение*.

Великое возвращение, которое можно рассматривать как часть нарратива и мифа о родине, появляется уже на первых страницах романа, где чешскую эмигрантку Ирону, живущую в Париже уже 20 лет, упрекают в том, почему она все еще во Франции. В Чехословакии происходит революция, и настало время возвращаться. Для Ирены это тоже будет «великое возвращение».

Когда-то Одиссей предпочёл покончить с «неведением», с бесконечным приключением жизни и выбрал возвращение, по мнению рассказчика, знакомое и конечное, то, что он годами хранил в памяти. Другими словами, Одиссей покончил со страданием и нашёл своё место, к которому он принадлежит. Может ли быть такое возвращение великим для главных героев романа Кундеры, ведь они отличаются от Одиссея тем, что пытались родину предать забвению?

Рассказчик, а может быть, и сам автор связывает «Одиссею» Гомера с возникновением мифа об обязательном или великом возвращении на родину, ведь этому решению Одиссея всегда придавали значение наиболее нравственного в иерархии чувств. Так появилась идея, что желание вернуться предопределено и естественно, а его отсутствие не прощается ни «изнутри», ни «извне».

В представлении Кундеры идея о возвращении основана на том, что для многих (э)мигрантов оно всегда было приятным мифом человека якобы страдающего и тоскующего по родине; мечтой о возвращении, но только с оговоркой, что она никогда не осуществится. Миф породил нерефлексирующую веру в то, что человек хочет вернуться, как только представится возможность. Такое же искреннее убеждение сформировалось во внешней среде: в тех странах, куда приезжали (э)мигранты также ожидалось, что (э)мигранты, изгнанные и страдающие по родине, непрестанно мечтают вернуться.

Таким образом даже хорошо знающие главных героев люди, друзья и коллеги, видят в Ироне и Йозефе чехословацких эмигрантов, изгнанников и страдальцев по родине. Их судят по их верности своему ярлыку страдающего эмигранта и даже сильно удивляются тому, что, например, Ирена не горит желанием возвращаться на родину. Особенно ярко это можно увидеть, когда даже близкий друг Ирены, от которого Ирена не скрывала своих мыслей, видит в ней только страдающую по родине эмигрантку:

Она никогда не утаивала от него своих мыслей, у него была возможность хорошо узнать ее; и все-таки он видел ее точно такой, какой видели ее окружающие: молодой женщиной-страдалицей, изгнанной из своей страны (Кундера 2004: глава 6; Kundera 2007: 24).

Миф побуждает двух главных героев, Ирину и Йозефа, отправиться в Чехию, чтобы, возможно, заново начать там свою «новую-старую» жизнь. Кундера выступает, против мифа, рисуя лишь яркую и упрощённую картину, которая имеет мало общего с реальной родиной. В конце романа автор якобы даже собственноручно «деконструирует» миф о счастливом возвращении на родину на примере Ирины и Йозефа.

В первые годы жизни в Париже Ирину преследовали «эмигрантские кошмары»: то ее самолет снова приземляется в Праге, и перед ней стоит чехословацкая полиция, то в незнакомом городе к ней подбегают женщины с пивными кружками, смеются, и Ирина понимает, что она снова в Праге. В 1989 году границы снова открыты. Ирина слышит от своих друзей во Франции, а также на своей старой родине, что настало время возвращаться. Никто не хочет ее слушать и понимать, когда она объясняет, что ее жизнь уже давно прошла здесь, в Париже, и что 20 лет – это большой срок. Теперь «эмигрантский сон-кошмар» Ирины должен исполниться: на первом ужине со старыми друзьями, где она хочет рассказать им о 20 годах жизни во Франции, о том, каким человеком она стала, ее окружает группа смеющихся женщин с пивными кружками. Эти женщины не хотят ничего знать о ее 20 годах во Франции. Они связывают Ирину из 1968 года с Ириной сегодняшней. Они не знают Ирину между 1969 и 1989 годами, не принимают ее и не могут ей простить, если она не может вспомнить какую-нибудь незначительную деталь из жизни в Чехословакии. В то же время Ирина особенно хорошо помнит последние 20 лет жизни, но давным-давно в значительной степени предала забвению свою жизнь до 1969 года (ср. Кундера 2004: глава 11; Kundera 2007: 43–43).

Последние годы Йозеф провел в Дании. Он возвращается в Чехословакию немного позже Ирины. Он не узнает пейзаж и уже не знает дороги в родной город, хотя все осталось по-прежнему. Он также сталкивается с тем, что оставшиеся в Чехословакии родственники и знакомые не интересуются тем, как прошли годы его жизни на чужбине. Никто не задает вопросов о его жене, которую он очень любил. Но при этом родственники полагают, что все, что произошло с людьми, которых Йозеф знал когда-то в прошлом, должно иметь для него огромное значение (ср. Кундера 2004: глава 19; Kundera 2007: 65–66).

Что же на самом деле сделало возвращение Ирины и Йозефа таким трудным? Из каких элементов действительно складывается их нарратив о родине и насколько он мифичен? Какую при этом роль играет культура памяти, индивидуальная ли она или коллективная?

Память и её актуализация играют центральную роль в ответах на эти вопросы. Ирена и Йозеф уже встречались однажды, 20 лет назад. Для нее, например, это воспоминание всегда оставалось ярким. Он же забыл об этом, но скрывает, что он даже не помнит имени Ирены.

Память Ирены о родине и о жизни в Чехословакии в целом выражена гораздо ярче, нежели у Йозефа. У нее сохранились в памяти фрагменты воспоминаний о «своей» Праге и определенное представление о родине в целом. Интересно отметить, какие сны иногда снились Ирене: она купила в Праге старомодное платье и тут же с ужасом представила, какой она могла бы стать, если бы не эмигрировала. У Ирены почти нет счастливых воспоминаний о родине: мать угнетала ее, а потом она вышла замуж, чтобы сбежать из дома. Но и тогда она не стала самостоятельной личностью. Она неплохо все помнит, но эти воспоминания, как правило, выбивают ее из колеи. В значительной степени Ирена даже активно пытается забыть родину.

Только во Франции она стала «человеком»; много работала, также была временами несчастна, но все же построила свою самостоятельную жизнь. Те, кто остался в Праге, не приняли в Ирене «этого человека». Возвращаясь в Чехословакию, она также возвращается в состояние, в котором она еще не существовала как «личность», где у нее не было голоса.

Интересно, что Ирене фактически нечего сказать, когда она находится в Праге: почти все старые знакомые ничего не хотят слышать о её жизни во Франции, а её друг Густав начинает разговаривать с ней на английском, который она плохо понимает. Ирена снова теряет свой голос: она остается одна в своих чешских воспоминаниях, наедине с родным городом, с прекрасными, но для Ирены пустыми площадями и зданиями, с затерявшимися во мгле прошлого воспоминаниями, в которые Ирена может ещё раз погрузиться, но вернуться в них навсегда она не может и не хочет. Поэтому она потеряет этот город ещё раз без сожаления, ведь она заслужила собственную жизнь, а собственная жизнь у неё есть только в Париже (ср. Кундера 2004: глава 37; Kundera 2007: 124–128).

Нарратив Ирены о родине слабо подвержен процессам мифизации и является индивидуальным, поскольку хранится у неё в личной памяти. Личные переживания для неё выше каких-либо коллективных представлений и идей; она стремится забыть родину из-за семейных драм и трагедий, в частности из-за отношений с её матерью. По этой же причине Ирена, говоря научным языком, переживает деконструкцию мифа о чужбине, когда после визита матери в

Париж, вдруг понимает, что на чужбине она вовсе не несчастна, ведь вдали от матери у неё появляется чувство личной свободы.

Несколько иная ситуация у второго главного героя: воспоминания у Йозефа нечёткие, он даже не узнает улицы своего родного провинциального городка. Он хочет забыть, потому что вспоминает только те ситуации, которые делают его недовольным собой:

<...> он не испытывает никакой привязанности к этому столь робко просвечивающему прошлому; никакого желания возвращаться; ничего, кроме легкой отстраненности; безразличие (Кундера 2004: глава 20; Kundera 2007: 69).

Его предполагаемая забывчивость является результатом скорее коллективной памяти и его политических взглядов, ведь он эмигрировал из страны, потому что не хотел жить в Чехословакии, где люди были готовы вывешивать на домах советские красные флаги, хотя их никто об этом и не просил. Представления и идеи коллективов играют для него гораздо большую роль, поскольку по приезду в Чехию он идёт к знакомому коммунисту Н., чтобы поговорить с ним о смысле жизни, спросить его, считает ли тот коммунист свою жизнь ошибкой:

Как он жил все эти годы, пока они не виделись? Что он думал о русской оккупации страны? И как он пережил закат коммунизма, в который когда-то верил, искренне, честно? (Кундера 2004: глава 38; Kundera 2007: 130).

Йозеф не может выстроить отношения с прошлым, поскольку считает, что память «оговаривает» его, делает его прошлую жизнь малозначительной. Он выбирает забвение и возвращение на чужбину, ведь сегодняшняя родина напоминает ему «старую», где по-прежнему добровольно вывешиваются флаги, только уже другие. Его неприятие страны и культуры, не умеющей быть независимой настолько велико, что чешский язык ему кажется совсем незнакомым, монотонным и скучным (ср. Кундера 2004: глава 53; Kundera 2007: 179).

В отличие от Ирены, культурный нарратив Йозефа в значительной степени переплетается с коллективными представлениями и в некоторой степени подвержен мифизации, хотя Кундера в «Неведении» уже не столь категоричен при определении того, где находится «свобода», а где «не-свобода». Быть может, он наконец вспомнил, кто и как осуществил предыдущую оккупацию его страны? Может быть, автор захотел примирения не только с рационалистическим Западом, но и с эмоциональным Востоком (ср. Кузнецов 2002: 223), вкладывая в уста Йозефа следующие слова:

Но эти нации нынче менее независимы, чем когда-либо. Они не в состоянии определять ни свою экономику, ни внешнюю политику, ни даже собственные рекламные слоганы (Кундера 2004: глава 41; Kundera 2007: 143).

Оба главных героя также пытаются осмыслить идею о том, что происходит с памятью с течением времени. Йозеф приходит к выводу, что воспоминания можно сохранить только в том случае, если к ним постоянно обращаться. В романе оба героя выбирают забвение - они не хотят вспоминать. У них слишком мало приятных воспоминаний, которые могли бы питать индивидуальную и коллективную культуру памяти в долгосрочной перспективе и которые могли бы помочь сохранить прочную связь с родиной. А ведь без таких прочных связей никакое возвращение невозможно. У Ирены формируется индивидуальный нарратив о родине, который просто не может быть для неё стимулом вернуться в Прагу. Йозеф пытается забыть о своём личном прошлом, обращаясь к коллективным нередко мифическим представлениям о родине и чужбине.

Кундера в «Неведении» словно оправдывает своих героев и (э)мигранта в целом и напоминает, что жизнь человека коротка, нет времени на воспоминания, нет времени на ностальгию. Если бы человеку после 20 или 30 лет в эмиграции, было дано ещё 100 лет жизни, то, наверное, тогда всегда было бы возможно и «Великое возвращение» (ср. Кундера 2004: глава 34; Kundera 2007: 112).

Герои романа выбирают забвение и жизнь на чужбине, другими словами, они выбирают непринадлежность к какой-либо культуре, отказываясь от своей идентичности. В какой-то момент может показаться, что Кундера говорит о невозможности возвращения вообще, о непринадлежности (э)мигранта к какой-либо культуре в целом. Однако концовка романа горька и безрадостна: на чужбине ни у Ирены, ни у Йозефа нет ничего кроме иллюзорной «свободы от прошлого» и одиночества, что делает такой выбор неочевидным и не универсальным, а личным и подходящим только для этих двух героев, если вспомнить как и по каким причинам формировался нарратив о родине у этих двух героев и какую роль при этом сыграла культурная память.

В этом свете, может быть, как раз в этом произведении Кундера в финале показывает, что нарратив о родине, связь с родиной и свою идентичность стоило бы сохранить или хотя бы примириться с ней, чтобы строить будущую жизнь. С другой стороны, вполне вероятно, что роман *Неведение* и есть философская притча о том, что возвращение на родину как раз возможно, если только не помешает забвение и её вездесущий спутник – миф.

Литература

- Костина, Екатерина. „Помнить или забывать: размышляя над романом Милана Кундера *Неведение*“. *Ученые записки Казанского университета*. Том 155, кн. 1 (2013): 83 – 89.
- Кундера, Милан. *Неведение*. Москва: Азбука-классика, 2004.
- Кузнецов, Павел. „Эмиграция, изгнание, Кундера и Достоевский“. *Журнал Звезда* 4 (2002): 220–223.
- Мелић, Катарина. „Егзил или велики повратак у роману Незнање Милана Кундере.“ *Књижевна историја: часопис за науку о књижевности* 44 (2012): 413 – 428.
- Мукосеева, Елена. „Понятие Родина в русской песне XX века“. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена*. СПб., 102 (2009): 230–235.
- Ристић, Стана, Лазић-Коњик, Ивана. „Концепт домовина у српском језику [на системском материјалу]“. *Conversatoria Linguistica* (2022): 79–97.
- Шерлаимова, Светлана: *Милан Кундера и его романная философия*. Москва: Индрик, 2014.
- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2007.
- Boyer-Weinmann, Martine. *Lire Milan Kundera*. Paris: Armand Colin, 2009.
- Frank, Søren. *Migration and literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Glesener, Jeanne E. „The Migrant must invent the earth beneath his feet: Mythologizing of Home in Migrant Literature“. *Interlitteraria* 13 (2008): 100–114.
- Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Enke, 1967.
- Kalinić, Snežana. „Exile as a 'One-way Trip' Illusory Return in Charles Baudelaire, Isidora Sekulić, Thomas Bernhard, and Milan Kundera“. *Migrations: Literary and Linguistic Aspects*. Ed by I. Fabijanić, L. Štrmelj, V. Ukić Košta, M. Bregović. Berlin: Peter Lang, 2019, 189–205.
- Köstlin, Konrad. „Heimat als Identitätsfabrik“. *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 99 (1996): 321–338.
- Kundera, Milan. *Die Unwissenheit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.
- Novick, Peter. *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord*. Stuttgart, München: Dt. Verl.-Anst., 2001.
- Schlink, Bernhard: *Heimat als Utopie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Schmitt-Roschmann, Verena. *Heimat. Neuentdeckung eines verpönten Gefühls*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2010.
- Schöpflin, George. The Functions of Myth and a Taxonomy of Myths. *Myths & Nationhood*. Ed. Geoffrey Hosking, George Schöpflin. London: Hurst, 1997.

Александар Купердјајев

МИТ О ДОМОВИНИ У КУНДЕРИНОМ РОМАНУ *НЕЗНАЊЕ*

У раду се разматра роман Милана Кундере *Незнање* (*L'ignorance*, 2000/2003) као илустрација формирања наратива о домовини у круговима (е)миграната с тачке гледишта науке о књижевности и културологије. Посебна пажња је посвећена критичкој анализи представа о домовини и туђини и приказу најважнијих одлика ових концепата у контексту мита о домовини у културном памћењу (е)миграната. Циљ рада је да се критички сагледа формирање таквих наратива и митова и њихов културни и друштвени значај у култури памћења.

Представе о домовини у облику наратива се формирају и у индивидуалној и у колективној култури памћења. Пошто су такви наративи веома слојевити и разуђени, у раду је њихов опсег омеђен кључним моментима који су приказани у Кундерином роману, а то су живот и интеграција главних ликова у „нову домовину“ и формирање представа о „старој домовини“ и мита о повратку. Замишљена домовина која се налази негде далеко постаје индивидуално, а често и колективно место сећања које игра једну од најважнијих улога у проналажењу или непроналажењу идентитета и представа о себи и окружењу.

Кундера у свом роману *Незнање* пише о могућности, односно немогућности правога повратка у домовину, о идентитету, припадању, односно неприпадању одређеној култури у савременом свету осврћући се на мит о Одисеју. Роман се бави двама важним темама: културом памћења, индивидуалним и колективним сећањима (е)миграната на стару домовину и формирањем наратива и мита о домовини и туђини и о повратку у домовину. Такви наративи и митови, који се преносе у (е)мигрантским круговима, одговарају, такође, и на веома важна животна питања двоје главних јунака романа – Ирене и Јозефа. Суочавање с прошлошћу и старом домовином на примеру животних драма Ирене и Јозефа, посебно када они безуспешно покушавају да се врате у Чешку, ипак не може да постане путоказ свим осталим (е)мигрантима. Одлучујућу улогу у сваком конкретном случају заправо играју индивидуални значај личног или колективног у културном памћењу, значај личног и колективног у наративу и миту о домовини, јер само сећања негују културу памћења у којој настају и остају наративи, митови и праве везе с домовином, прошлошћу и идентитетом.

Кључне речи: култура памћења, културни наратив, мит, домовина, туђина, емиграција, повратак, Милан Кундера, *Незнање*

Марија Симоновић

ИЗМЕЂУ ЛАКАНА И АНТИГОНЕ: ЕТИКА¹

Апстракт: Рад је осмишљен према дијалошком принципу. Његов циљ је расветљавање кључних референци у Лакановом VII Семинару, *Етици психоанализе* (1959–1960), чија је круна одељак о Софокловој *Антигони*, те указивање на специфичност лакановског читања јунакињине неустрашивости. Ако је Антигона Лаканова хероина жеље, то није релевантно само за психоанализу, која (би требало да) се оријентише према етици жеље (*éthique du désir*), већ и за Субјекта савременог друштва, утолико што све распрострањенија и све интензивнија индукција неограниченог ужитка (*jouissance*) уништава и последњу могућност ослобађања жеље, која је по дефиницији крхка. Парадокс крхкости, која чини суштину нашег бића, конституише претња с два фронта – спољашњег, као домена цивилизацијског, и унутрашњег, као поља несвесног – а оба је, још 1929, артикулисао Фројд, чија *Нелагођност у култури* представља привилеговану Лаканову референцу, у том смислу што, за разлику од осталих, не подлеже субверзији већ управо супротно – радикализацији. На фону ужитка који букти и интимно и глобално, „Антигонин сјај“ (Лакан 1986: 285–298) избија у пуноћи јунакињине бескомпромисности. Међутим, њен тријумф није тријумф моћи – која се сврстава на страну ужитка – већ тријумф *мањка* (*manque*), као јединог што може да опорави жељу. Ако историја породичних означитеља – проклетство Лабдакида – условљава конкретизацију јунакињиног мањка у виду смрти, мање радикалне поуке које се из тога могу извући остају у аманет нама обичним смртницима.

Кључне речи: Антигона, Жак Лакан, Сигмунд Фројд, етика, жеља (*désir*), ужитак (*jouissance*), нагон смрти, капиталистички дискурс, Над-ја, рез (*coupure*)

¹ Користим ову прилику како бих се захвалила свом колеги и пријатељу Милану Ковачевићу, без чије подршке реализација овог рада не би била могућа.

I Антигонин сјај

Софоклова *Антигона* непресушни је предмет размишљања како за љубитеље и теоретичаре књижевности тако и за филозофске и песничке фигуре којима пулсира историја хуманистичке рефлексције. Препознајући у њој отеловљење, у чистом облику, трагичког сукоба, схваћеног као сукоб између два права, једнако важна у њиховој апсолутности – права државе и права породице – те измирења које се, из перспективе апстрактног тоталитета моралности, огледа у поништењу једностраности (Hegel 1984: 44–45, 47, 51, 55), Хегел ову драму сматра „једн[им] од најузвишенијих и у свакоме погледу најизврснијих уметничких дела свих времена“ (Hegel 1986: 167). Гете пак оспорава ово становиште,² сматрајући да не само да сукоб између државе и породице не представља нужно окосницу трагичког, већ – и то пре свега – да Креонт, као владар Тебе, није заступник „државничке врлине“, већ починилац *злочина*.

„Кад Креонт забрањује да се покопа Полиник и његовим лешом у распадању не кужи само ваздух него је и узрок што пси и грабљиве животиње развлаче откинуте комаде мртвачева тела па њима опогане чак и олтаре, онда такав поступак“ (Eckerman 2006: 515–516) не представља ништа друго до повреду божанског и људског поретка.

Најзад, ово Гетеово „исправљање“ хегеловске позиције бива сажето у готово математичкој формули Жака Лакана, која нам, уједно, усмерава поглед ка једном новом хоризонту – хоризонту који је и за филозофа и за песника остао закључан: „[Овде н]ије реч о праву [*droit*] које се супротставља другом праву, већ о криву [*tort*] које се супротставља – чему?“ (Lacan 1986: 297).³

То чему се „криво“ (*tort*) супротставља је „х“, око ког се плете не само Лаканово читање *Антигоне* (Lacan 1986: 283–333), већ и целокупна његова етичка оријентација, развијена у седмом семинару, *Етика психоанализе* (в. нарочито Lacan 1986: 334–375). Указујући на следеће тачке Аристотеловог начела умерености и Кантовог категоричког императива, Лакан током 1959/60. године⁴ испитује који би то други

2 У својим разговорима с Екерманом на тему Антигоне, Гете Хегела не критикује директно, већ своје становиште износи поводом Хинрихсове књиге о бити античке трагедије, која је настала под непосредним утицајем Хегеловог учења (Eckerman 2006: 513).

3 Сви преводи Лакана у овом раду су ауторкини.

4 Пре него што ће почети да семинаре излаже под универзитетским окриљем, Лакан је од 1953. до 1963. године своја годишња предавања држао у болници Сант-Ан (*Sainte-Anne*), која и данас важи за једну од најзначајнијих психијатријских установа у Француској (Roudinesco 2020: 525).

еталон (Lacan 1986: 361) просуђивања ваљаности нашег поступања (Lacan 1986: 359) могао да превазиђе недостатност доктрина његових претходника. То, пре свега, подразумева суочавање с Фројдовим открићем нагона смрти, као фактором који ремети⁵ сваки покушај идеализације у пољу морала. У предоченим оквирима, Антигона му се открива као носилац жеље (*désir*), која одређује недвосмислени правац нашег бивствовања – истовремено крхак и неуништив, а који се открива поступним процесом уобличавања несвесног.

„Антигонин сјај“ (Lacan 1986: 285–298) проистиче из чистоте њеног односа према сопственој жељи. У мери у којој се јунакиња приближава смрти, њена блештавост постаје све неподношљивија: „Сад и ја ван границе закона сам / занесох се овде гледајућ ово. / И суза не могу уставит вир [...]“, јаче хор пред сцену последњег Антигоновог појављивања (Софокле, *Антигона* 801–805; Lacan 1986: 327). Координате у оквиру којих избија Антигонова жеља уједно су и координате јунакињине стешњености. Лакан ову зону назива зоном „између-две-смрти“ (*zone de l'entre-deux-morts*) (Lacan 1986: 369). Прва смрт је биолошка, а друга би се – сходно Лакановој концептуализацији реалног, симболичког и имагинарног као три регистра стварности – могла назвати симболичком, односно оном која циља с *оне стране* распада тела, на искључење субјекта из означитељског ланца (Blaise 2005). Ако предочени редослед важи за Полиника, у вези с којим је забрањено одавање посмртних почести, у Антигоновом случају долази до инверзије (Lamareille 2021), чиме се тензионо поље⁶ још више интензивира: поништење јунакиње као субјекта свој пуни израз добија у чину зазидавања (*emmurement*) (Lacan 1986: 312), што је казна која, у структурном смислу, почива на *намери* о одстрањењу из света живих и пре него што наступи физичка смрт: „Одвешћу је куд људска нога не гази / и живу сакрити у јаму камену; / а хране даћу

5 Лаканова субверзија аристотеловског и кантовског морала почива на препознавању њиховог нагонског *наличја* као управо оног фактора који ове две концепције настоје да одстране. С обзиром на то да почива на проналажењу задовољства у стварима/радњама чије су негативне последице минималне, начело умерености се може свести на фројдовски принцип задовољства, који свој исход проналази, међутим, с *оне стране*: задовољство као такво је илузорно; по основу репетитивности, оно тежи, увек, све интензивнијем акумулирању (Lacan 1986: 37; Leguil 2022: 24; Leguil 2023: 100–101; Simonovic 2023: 116; в. и фусноту 9). Када је реч о категоричком императиву, забрана ужитка као мотива за вршење моралних радњи бива преокренута у остваривање ужитка у самом чину забрањивања (Simonovic 2023: 116) – о овоме ће више речи бити на почетку следећег одељка.

6 „Средишњу трећину комада сачињава детаљна апофанија која нам предочава шта значи позиција, коб једног живота који ће се помешати са сигурном смрћу, смрт живљена на антиципиран начин, смрт која задире у домен живота, живот који задире у смрт“ (Lacan 1986: 291).

тек да греха не буде, / да не би љага цео град укаљала“ (Софокле, *Антигона* 774–776).

Најзад, Антиголина јадиковка, коју доноси њен последњи монолог – предмет чуђења „одређених тумача“, јер нарушава, наводно, јунакињину непоколебљивост (Lacan 1986: 326) – израња тријумф, који – у свој својој крхкости – управо и одражава *дијалектику* жеље. Њега, међутим, Гете препознаје као могућност интерполације. Реч је о стиховима у којима Антигона образлаже своје преступништво, говорећи да га не би починила ни због мужа, ни због детета, већ само због брата, зато што је он једини незаменљив – други не може бити рођен од мртвих родитеља (Софокле, *Антигона* 905–915). Док Гете овај мотив види као „сасвим лош“, на граници с комиком, сматрајући да је пренапрегнут „дијалектич[ом] калкулациј[ом]“, те надајући се да ће „неки способан филолог“ будућности доказати да је неаутентичан (Ekerman 2006: 516–517; в. и Lacan 1986: 297–298), лакановско тумачење га разоткрива у радикалности Антигоине *страсти* (Lacan 1986: 297, 323), која увиђа и бори се за одржање „јединствен[е] вредност[и] [Полиниковог] бића“ (Lacan 1986: 325), бића *с оне стране* злочина који је починило тиме што се дигло против Тебе, те, на крају, бића које заслужује да буде сахрањено, *самим тим* што је некада постојало (Lacan 1986: 323–326). Иако борба против Полиникове симболичке смрти доноси исту ту смрт и Антигони – и то пре него што наступи биолошка – нераскидиви обруч који се између њих ствара изводи на видело Жељу у пуноћи њене неустрашивости:

Ал’ откуда бих лепшу славу постигла
но отуд што сахраних брата рођеног?
Та сви би рекли да се њима мили то
кад језика им не би затварао страх.
(Софокле, *Антигона* 502–505)

II Етика жеље

У ширем контексту савременог живота, страх који нагриза црвену нит жеље навире, паралелно, с два фронта: из домена цивилизацијског и из поља несвесног. Њих је, још 1929. године, артикулисао Фројд када је, у *Нелагодности у култури*, указао, с једне стране, на опасност од повратка потиснутог нагона⁷ као контрареакције на ограничења на којима почива културални развитак (в. нарочито Frojd 1976: 356–357) и, с друге стране и истовремено, на парадоксалност

7 У V и VI глави свог есеја, Фројд говори о нагону агресије као „потом[ку] [...] и главн[ом] представник[у] нагона смрти“ (Frojd 1976: 330).

мучитељског односа Над-јā према Ја, услед којег примарни циљ сузбијања агресивног нагона резултира продукцијом *још веће* агресивности (в. главу VII, а нарочито Frojd 1976: 337–338). Истицање у први план механизма интензификације у фројдовским сагледавању прохибиторног принципа представља Лаканову надградњу предочене проблематике, која ставља на њу печат радикалности. Нагон смрти прераста у *ужитак* (*jouissance*), који се, у оквирима седмог семинара, обзнањује у виду Ствари (*Chose*). Ово „извориште нагонā“ (Leguil 2023: 171) – чија је близина неподношљива, али које је, ипак, у сваком од нас (Lacan 1986: 87, 167) – бива ограђено заштитним баријерама, које, ако се пробију – што је *par excellence* акт трансгресије (Miller 1999: 8) – отварају врата ка реалном као пољу сирове, смислом непосредоване (Симоновић 2023: 112), апсолутности. Као врхунски органон Над-јā, категорички императив доноси управо такав један пробој. Преокрет из забране ужитка у ужитак у забрањивању – а последично, онда, и у самом одрицању⁸ – доводи Лакана до увида о садашњем наличју Кантове доктрине (Lacan 1966: 765–766), о моменталној трансмутацији моралног закона у садизам (Miller 1999: 8).⁹

8 На узајамност између ужитка у одрицању (мазохистичка позиција жртве – Ја) и ужитка у забрањивању (садистичка позиција мучитеља – Над-ја), указао је већ Фројд, када је у VIII, финалној, глави *Нелагодности у култури* рекао: „[Осећање кривице] је израз нагона нашег Ја које је под утицајем садистичког Над-ја постало мазохистично, што значи да Ја један део нагона за самоуништењем, који постоји у њему, употребљава за еротично везивање са својим Над-ја“ (Frojd 1976: 347). Уосталом, феномен моралног мазохизма обрађен је 1924. године у Фројдовом тексту „Економски проблем мазохизма“, који представља другу – али готово неексплицирану – прототипску Лаканову референцу за *Етику психоанализе*, а пре свега за његов спис „Кант са Де Садом“ (1963), у којем се у писаној форми (а за разлику од семинара, који представљају приређене транскрипте предавања) разрађује један од кључних аспеката VII семинара (Miller 1996: 212).

9 Категорички императив прокламује *апсолутну* моралност, слепу за конкретне контекстуалне појединости и последице (Симоновић 2024; Simonovic 2023: 110–111): „Делај тако да максима твоје воље увек може истовремено важити као принцип свеопштег законодавства“ (Kant 1979: 53). Кантова трансгресија у поље Ствари происходи директно из његове гносеолошко-етичке концепције. У оквиру своје трансценденталне филозофије, која испитује услове сазнања, Кант разликује ноумена од феномена. Док први представљају ствари по себи, онекакве какве се никада до краја не могу спознати, други су представе, односно *начини* на који нам се ствари по себи приказују, у мери у којој је то могуће, односно посредством априорних форми спознаје које су, за Канта, простор и време. Сходно предоченој разлици између феномена и ноумена, Кант одређује и домете гносеологије и етике. Предмет гносеологије (или чистог ума) су феномени – човек не може знати даље од својих ограничења. Међутим, етика (практички ум), као таква, доноси пробој, и управо се у томе и састоји достојанство човека. Морални закон – онакав какав је у царству ноумена – каквог га спроводи глас савести, те који формира нашу вољу, чини нас имуним у односу на било какве интересе, жеље, наклоности или страсти – све оно што Кант назива

Година 1972, година концептуализовања капиталистичког дискурса (*discours capitaliste*), доводи до кулминације проблематику ужитка, смештајући је у конзумеристички контекст. *Вишак ужитка* (*plus-de-jouir*) више није недосежан – трансгресија се испоставља као застарели механизам (Miller 1999: 15) – већ настаје као продукт смене тржишних означитеља, који почива на принципу „себеакумулације“.¹⁰ Потискивање нагона, и ужитак који га прати, бивају смењени *непосредованошћу* императива ужитка самог, а што је уграђено у темеље пете,¹¹ мутиране (Vanheule 2016: 6), варијанте дискурса: „дисјункција

„патолошким“ (Lacan 1966: 766; Simonovic 2023: 113). Најзад, тренутак *одстрањења* свега феноменалног, а у корист ноуменалног – Лакан за ово употребљава термин катарза (Lacan 1986: 364; Simonovic 2023: 113–114) – уједно је и тачка сусрета ноуменалног с реалним: „[М]орални закон, морална заповест, присуство моралне инстанце, је оно путем чега се, у нашој активности структурираној путем симболичког, представља реално – реално као такво, тежина реалног“ (Lacan 1986: 28; Simonovic 2023: 116–117).

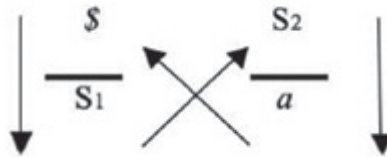
¹⁰ Концепт вишка ужитка, који Лакан уводи у свом шеснаестом семинару, *Од (неког) Другог до (оног) другог* (*D'un Autre à l'autre*) (1968–1969), осмишљен је по аналогiji с појмом вишка вредности Карла Маркса (Lacan 2006: 29), за који је конститутивна логика фетишизације вишка (Vanheule 2016: 4). Управо на основу формуле прогреса без граница – у односу на коју се у *Нелагодности у култури* по први пут изражава скепса (завршне речи Фројдовога есеја у овом погледу звуче пророчки) – могуће је успоставити дијалог Лакана са самим собом, односно утврдити префигурацију Лакана из 1972. код Лакана из педесетих. Наиме, на основу упоредног сагледавања два – готово поетска – исказа, као амблемā ове две фазе, остварује се директан пролаз кроз време – док први исказ доноси критику научног прогреса из перспективе неузимања у обзир нагона смрти (Leguil 2023: 159) (у *Етици психоанализе*, на мети су, примарно, физика, и деструктивне последице открића атомске бомбе), други на један врло ефектан начин поентира оно што Лакан назива *лукавством* (Lacan 1978: 48) капиталистичко-конзумеристичке машинерије: „[Н]аук[а], он[а] коју видите тренутно с каквом жестином јурца, остварује све врсте такозваних физичких освајачких подухвата“ (Lacan 1986: 374); „[Иде] к’о подмазан, не може боље, само, то је пребрзо, то се троши [ça se consume], то се тако добро троши да се, на крају, сасвим истроши [ça se consume]“ (Lacan 1978: 48).

¹¹ Лаканово учење о дискурсима препознаје четири дискурса: дискурс хистерика, дискурс господара, универзитетски дискурс и аналитички дискурс. Заснивајући се на истој дискурсној логици – коју пети, капиталистички, дискурс „разбија“, и то пре свега у односу на дискурс господара (Vanheule 2016: 6) – они представљају четири модела друштвене везе, који се разликују у зависности од распореда појмова ($\$, S_1, S_2, a$) по дискурским позицијама (истина, агенс, други, производ), при чему су сами њихови називи већ у извесној мери индикативни (Симоновић 2023: 112). Детаљније о сваком од ових дискурса читаоци се могу обавестити у поглављима „Теорија о четири дискурса Жака Лакана“ и „Капиталистички дискурс versus дискурс аналитичара“ ауторкиног мастер рада (Simonović 2021: 67–93). О корпоративном моделу егзистенције, у контексту разматрања редуктивних фактора савремене субјективности – при чему се синдром сагоревања (*burnout syndrome*), у оквиру патње на радном месту (*souffrance au travail*), испоставља као директна последица капиталистичког модуса – в. Симоновић 2023: 112–113.

неспособности“, //, (Verhaeghe 2001: 23), која онемогућава непрекидну кретњу између дискурских позиција (слика 1), овде је укинута (слика 2), што у формалном смислу упућује на новопостигнуто савршенство система, али из аспекта субјективности резултира распрснућем (Lacan 1978: 48; Vanheule 2016: 7; Симоновић 2023: 112–113).



Слика 1. Дискурс господара (Verhaeghe 2008: 63)



Слика 2. Капиталистички дискурс (Vanheule, 2016: 8)

Jouissance који букти и интимно и цивилизацијски – било да је реч о разузданости или аскетизму, науци, конзумеризму или осталим бројним капиталистичким дериватима, а чији је најмоћнији репрезент корпорација – доводи нас до тачке да се запитамо: како изаћи из зачараног круга?; чиме се превазилази ова неразмрсивост ужитка и патње, интензивни ужитак у сопственој патњи? Супротно усмерењу конзумеристичког друштва, лакановско решење се не састоји у додавању (смисла, добарā, ужитка, итд.), његов *modus operandi* је кастрација. Лаканов десети семинар, *Анксиозност* (1962–1963), у овом погледу је индикативан: „анксиозност, наиме, не долази од недостатка, она се јавља као ‘мањак мањка’“ (Симоновић 2023: 113; Lacan 2004). Рез (*coupure*) је, стога, стожерна лакановска интервенција. Он има за циљ да у анализантов говор унесе мањак (*manque*), и тиме отвори простор за жељу, за промаљање његове *ужитком спутане* жеље. Ако је жеља својствена сваком од нас („у сваком од нас, постоји пут који је трасиран за хероја [...]“), тај пут није, због тога, ништа мање трновит („[...] и управо га као обичан човек он остварује“ (Lacan 1986: 368)). У мору могућности, које замагљују ону праву, у бујици кукавичлука, који се опире кастрацији, Антигона истрајава на свом путу, и то не као обичан човек, већ као хероина. Антигона је Лаканова хероина жеље.

Антигона има чист (Lacan 1986: 369) однос према својој жељи: „глас хероја не дрхти ни пред чим“ (Lacan 1986: 372). Катарзи „поља [Кантовог] моралног закона“ (Lacan 1966: 770), која брише (*déblaiement*) (Lacan 1966: 765) све пред собом, Лакан супротставља катарзу жеље, додајући класичној, Аристотеловој, дефиницији нову аликвоту. Ако је *télos* трагедије, како је дефинисано у VI глави *Поетике*, да се „изазивањем сажалења и страха врши прочишћавање таквих афеката“ (1449b27–28), Лаканова хероина остварује сопствени – реализацију властите жеље – пробијајући границу ових афеката: она иде с *оне стране* страха и сажалења (Lacan 1986: 372). Да би се приступило својој жељи, потребно је, дакле, платити цену (Lacan 1986: 370–371). „[П]отребно је то платити нечим. То нешто се зове ужитак [*jouissance*]. Ову мистичну операцију плаћам с пола киле меса“ (Lacan 1986: 371). *Une livre de chair, a pound of flesh*, којим се млетачки трговац обавезује свом немилосрдном зајмодавцу, за Антигону је живот којег се она одриче, зарад одавања почасту брату.

Одакле, међутим, потиче јунакињина жеља, које су њене означитељске координате? „Коме богови кућом потресу, тог јади / не мину, већ сваки му нараштај вазда прате“, оглашава се хор након предаје преступнице Креонту и њиховог првог вербалног окршаја (Софокле, *Антигона* 584–585). Одмах потом, у првој антистрофи, слушамо о генерацијском проклетству Лабдакида:

Гле, прастаре трпије и Лабдакида покојних
 где још нову трпију живима рађа:
 нараштају рађа је нараштај. Ево их неки
 бог руши, спаса немају.
 Та и грану последњу,
 што Едиповој лози сјајем заблиста,
 сад опет доњи узимају богови,
 њих крвав застире је прах,
 и речи безумље, и гневна срца страст
 (Софокле, *Антигона* 594–603)

Антигона је, заједно с Исменом, Полиником и Етеоклом, плод Едиповог инцестуозног брака с његовом мајком Јокастом. О пророчанству које се обистинило управо услед покушаја да се избегне – убиство оца и женидба с мајком – сазнајемо у *Цару Едипу*, у тренутку када је пошаст – казна за овај преступ – већ увелико захватила Тебу (Софокле, *Господар Едип* 1182–1885). Идући уназад, по лози Лабдакида, откривамо, међутим, и ко је на њу навукао клетву. Након што је протеран из Тебе, Лај, син тебанског краља Лабдака,

склонио [се] у Елиду, где га је Пелоп срдачно прихватио. Тамо је Лај поучавао Пелоповог сина Хрисипа управљању колима и при том се тако страсно заљубио у лепог дечака да је изневерио гостопримство и свом домаћину отео сина [...]. Пелоп је тада проклео Лаја или да остане без потомства, или да погине од руке свог сина (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 223).

Да је Лај остао без потомства, проклетство се не би даље ширило. Међутим, он не само што је злоупотребио гостопримство, већ се огрешио (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 224) и о делфијско пророчиште, поступивши, најзад, против интереса свог града, чију је власт напослетку преузео:

Иако му је у Делфима проречено да ће изгубити живот од синовљеве руке и да ће Теба напредовати једино ако умре без потомства, Лај се, у пијанству или савладан пожудом, ипак приближио својој супрузи Јокасти (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 127).

Из таквог – вишестепеног – преступа родио се Едип, коме је била намењена смрт, али за кога се судбина постарала, како би, и не знајући, он могао да је оствари.

Ова изворна линија проклетства изнедрује, међутим, и још једну: њен виновник је сâм Едип: у *Едипу на Колону*, тематски (иако не и хронолошки, по редоследу писања) другој по реду трагедији у скупини Софоклових тебанских драма, трагедији која претходи догађајима у *Антигони*, сад већ бивши тебански владар, проклиње, пред издисај, своје синове, јер им је престо важнији од њега (Софокле, *Едип на Колону* 421–430). Најзад, након што му је и лично упућена клетва – да ће погинути ако се дигне против брата (Софокле, *Едип на Колону* 1370–1396) – Полиник овлашћује сестре да се побрину за његово тело у случају да се испуни очево предсказање (Софокле, *Едип на Колону* 1405–1413).

У светлу историје породичних означитеља, Антигонина одлучност, с којом драма и почиње, а потом и осама у односу на Исмену – која кулминира исказом о мртвом животу:¹² „Не бој се! Ти си жива! Моја душа већ / преселила се давно, служи мртвима“ (Софокле, *Антигона* 559–560) – открива нам се као израз преузимања на своја плећа акумулиране несреће предака.

12 В. фусноту 5 о смрти живљеној на антиципиран начин, о задирању смрти у живот, и обрнуто, из које перспективе се прихватање „породичне *atê*“ – о чему следи – испоставља у пуноћи Антигоновог *сјаја*.

Управо се у овој тачки прихватања „породичне *atê*“ (Lacan 1986: 329) – лудости која води у пропаст читаву лозу – Лаканова хероина укршта с оним ка чему стреми аналитички рад с несвесним:

Оно што субјект осваја у анализи [...] – то је његов властити закон, за којег, ако могу тако да кажем, субјект убира гласове [dépouille le scrutin]. Тај закон је увек пре свега прихватање [acceptation] нечега што је почело да се артикулише пре њега у претходним генерацијама, а што је, право говорећи, *atê* (Lacan 1986: 347).

Жеља је наш властити закон, закон који не изгласавамо само ми, већ читаве генерације оних који кроз нас живе и чијим убирањем гласова долазимо до помирења са сопственом детерминисаношћу. Аналитичар „не може желети немогуће“ (Lacan 1986: 347), а етика психоанализе није илузионизам, већ оријентисање субјекта управо с обзиром на оно што га води у смрт. „Привести крају једну анализу није ништа друго до сусрести се с том *границом*, у којој је садржана сва проблематика жеље“ (Lacan 1986: 347; курзив је ауторкин).

Ипак, да ли је повиновање судбини све што анализа може да понуди? Има ли прочишћење жеље још неки хоризонт осим пуке покорности (породичној) несрећи? „С оне стране страха и сажаљења“, формула којом Лакан реинтерпретира Аристотела, нит је која нас, сада, доводи до врхунца: остварујући жељу упркос несрећи – и то управо с обзиром на њу – она нас премешта „с оне стране *atê*“. Друга антистрофа хорске песме о проклетству Лабдакида – песме која говори о неизбежности *atê* (*vers l'Atè*) – указује, најзад, на тренутак пробијања њених граница (*au-delà de l'Atè*) (Lacan 1986: 305–307, 315, 322–323):

Нада, блудница велика,
 многим људима помаже, а многим је дим несталних, празних
 жеља;
 не знаду што им гамиже, док жарки огањ ноге им не опружи.
 Слављену реч паметно неко изустуи:
 кад у јад кога баци бог,
 он за зло то не узима,
 но добра тражи у томе;
 а кратак тренут и борави изван јада [*en dehors du malheur [de l'Atè]*
 (Sophocle, *Antigone* 611; Lacan 1986: 315)]
 (Софокле, *Антигона* 615–625)

Тај кратак тренут изван јада јесте оно што даје дигнитет Антиго-нином (већ угаслом) животу. Дигнитет борбе за *симболички* живот њеног брата, а, кроз то, и за њен сопствени. На фону трансгресије чији

је изданак – али и власти која, по основу своје апсолутности,¹³ није ништа мање трансгресивна – то је једино што јој преостаје (Leguil 2022–2023: leçon du 5 juin 2023; Leguil 2022: 30–31). Лаканова хероина отеловљује „чист и једноставан однос људског бића према оном чега се испоставља, чудесно, да је носилац, наиме, *означитељски рез*, који му [том људском бићу] додељује непробојну моћ да буде, насупрот и упркос свему, *оно што јесте*“ (Lacan 1986: 328; курзив је ауторкин).

III Парадокс жеље

Постављањем границе двоструком ужитку – ужитку Лабдакида и ужитку Креонтовом – симболичким уздигнућем у односу на спутавајуће оквире судбине и власти, Антигона обнавља пробијене баријере, које чувају приступ пољу апсолутности, као изворишта нагонā и подручја Ствари. Ако њена бескомпромисност ставља тачку на породично проклетство и суочава владара с његовом тиранијом, у ширем – апстрахованом – смислу, она пресеца репетитивност капиталистичке машинерије, те избавља Жељу из канџи Над-ја. Антигонин тријумф је, дакле, тријумф жеље, али управо је, у тој највишој тачки, он, уједно, и тријумф смрти: „[А]нтигона доводи до крајње границе остварење оног што се може назвати чистом жељом, чистом и једноставном жељом за смрћу као таквом. То је жеља коју она отеловљује“ (Lacan 1986: 328–329). Шта онда значи жеља у односу на ужитак? По чему се њена радикалност разликује, и зашто њена *чистота* није садистичка, попут оне која се испоставља за Кантов морал? Коначно, како, у конкретном животу, разазнати на основу чега Субјект дела: да ли, ношен ужитком, пробија у забрањено поље Ствари, или, држећи нит жеље у рукама, поставља, у односу на њега, заштитне границе?

Између Кантове дужности и Де Садовог ужитка – која су два лица истог ужитка, а чија је тачка сустицања бол (Lacan 1986: 97;

13 По основу категоричког заступања „права државе“ – које прокламује *универзално* правило несахрањивања непријатеља Тебе (Софокле, *Антигона* 191–210), без обзира на контекстуалне појединости (породичне везе) и последице (развлачење Полиниковог раскомаданог тела по Теби (Софокле, *Антигона* 1039–1043)) – Креонт, каже Лакан, говори језиком практичког ума (Lacan 1986: 301) – в. фусноту 8. „Опште добро“, чији је он заступник, испоставља се, кроз развој драме, као ужитак хибриса. Док Антигона иде с оне стране страха и сажаљења (катарза жеље), Креонт (исто као и Кант и Де Сад) влада без њих (катарза поља моралног закона и њено наличје, перверзни ужитак). Ипак, управо Антигона уноси *означитељски рез* у владарев *jouissance*: након њене, а, потом и Хемонове и Еуридикине смрти, Креонт увиђа своју *hamartia* (у овој тачки није згорег напоменути да, супротно Аристотелу, Лакан приписује *hamartia* Креонту као контра-хероју, или секундарном хероју, а *atē* Антигони – детаљније о овоме в. Lacan 1986: 300–301; 323). Својим неодустајањем од властите жеље, хероина ослобађа, дакле, и свог убицу (Lacan 1986: 369–370).

Симоновић 2024)¹⁴ – Лакан смешта жељу, која – да би могла да над њима врши рез – мора имати нечег њиховог: она мора да се (по)служи њиховим средствима. Који је то, дакле, фактор који жељу чини равноправним супарником, а да је, опет, не увлачи у уништитељску матрицу, у којој су заплетени њени непријатељи?

Разматрајући у чему се састоји пробој који је Кант извршио у домену моралног просуђивања, Лакан увиђа разлику у логичком модалитету на којем, с једне стране, почива традиционални морал, а, с друге, Кантова доктрина. Реч је о формули „у границама могућег“ (*dans la mesure du possible*), на супрот којој стоји „безусловно мораш“ (*tu dois inconditionnel*) (Lacan 1986: 364). Док прва разликује могуће од немогућег, промовишући златно начело умерености, друга успоставља категорички императив, који оперише у модусу нужности: „Делај тако да максима твоје воље увек може истовремено важити као принцип свеопштег законодавства“, читамо у *Критици практичког ума* (Kant 1979: 53; Simonovic 2023: 110). Међутим, прокламујући универзалност која не познаје изузетак, Кант, и не знајући, остварује директан дијалог са Де Садом. Управо је то оно на шта указује Лакан, када, по узору на Кантову максиму, формулише Де Садову: „Имам право [*j'ai le droit*] да уживам [*jouir*] у твом телу, може ми рећи било ко, и то право извршаваћу без да ме ишта заустави [*sans qu'aucune limite m'arrête*] у каприциозности злостављања које желим да на њему задовољим“ (Lacan 1966: 768–769). „Без да ме ишта заустави“ Де Садова је варијанта модуса нужности, која, преокрећући Кантово „мораш“ (*tu dois*) у „имам право“ (*j'ai le droit*) (Leguil 2023: 108) – које ми, пак, може рећи *било ко* – успоставља владавину ужитка *за све*.¹⁵ У спретно промовисаним десадовским перверзијама, морални императив бива преобраћен, дакле – у императив ужитка (Simonovic 2023: 112, Leguil 2023: 105–107).

Насупрот Кантовој и Де Садовој императивности, какав је могао бити Лаканов одговор? Док би повратак у модус могућег жељу учинио слабијом од ужитка, формулисање новог императива логички би је изједначило с њим. Дистинкција између попуњавања и мањка се (и) у овој тачки показује као пресудна: ако су моралност и ужитак позитивне тенденције, којима се, у сваком следећем обртају, мањак

14 „Све у свему, Кант је Де Садовог мишљења. Јер, да би се потпуно досегнуо *das Ding* [Ствар, *Chose*], да би се отпустили сви вентили жеље, какав нам видик пружа Де Сад? Суштински, то је патња [*douleur* – бол, патња]. Патња другог, а исто тако и властита патња субјекта, јер то је, каткад, једна те иста ствар“ (Lacan 1986: 97).

15 О первертираној универзалности универзализованог утилитаризма, коју исказ „може ми рећи било ко“ уводи ретроактивно у односу на „имам право“, видети Miller 1996: 234–235; Lacan 1966: 769–770; Simonovic 111–112.

расцепљеног субјекта све жустрије настоји надоместити, жеља има кастративну функцију, која прекида с овом илузорношћу. *Не попусти-ти у вези са својом жељом (ne pas céder sur son désir)* (Lacan 1986: 368; Leguil 2023: 111; Leguil 2022) – Лаканов, дакле, негативни императив – не значи ништа друго до не препустити се ужитку.

Ако се, код Лаканове хероине, ово непрепуштање обзнањује у виду смрти – кастрација породичног ужитка, подржаног ужитком власти, морала је бити радикална – то је подсетник за нас, обичне људе, да жеља мора стално да се брани, и да цену није довољно само једном платити.

Литература

- Симоновић, Марија. „Корпоративна егзистенција и стваралаштво: анализа редуктивних фактора савремене субјективности“. *Анали Филолошког факултета* 35.2 (2023): 105–124. <http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/journals/analiff/2023-2/analiff-2023-35-2-9.pdf> 10. 2. 2024.
- Симоновић, Марија. „Три степена утопије у Русоовој *Јулији* или *Новој Елоизи*“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. 2024. (у штампи)
- Софокле. „Антигона“. *Хеленске драме*. Превели Милош Ђурић, Александар Гаталица и Едуард Дајч. Подгорица: ЦИД; Београд: Војна штампарија, 2002. 205–239.
- Софокле. „Господар Едип“. *Господар Едип; Едип на Колону / Софокле*. Превео са старогрчког Александар Гаталица. Београд: Српска књижевна задруга; Нови Сад: Будућност, 2011. 1–96.
- Софокле. „Едип на Колону“. *Господар Едип; Едип на Колону / Софокле*. Превео са старогрчког Александар Гаталица. Београд: Српска књижевна задруга; Нови Сад: Будућност, 2011. 97–216.
- Срејовић, Драгослав и Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга; Љубљана: Дело, 1979.
- Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Preveo sa starogrčkog Miloš N. Đurić. Београд: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke republike Srbije, 1966.
- Blaise, Marie (dir.). „Chapitre 4. Les deux frontières“. *Terres Gastes: Fictions d'autorité et mélancolie*. OpenEdition Books. <https://books.openedition.org/pulm/1534> 7. 2. 2024.
- Ekerman, Johan Peter. *Razgovori sa Geteom u poslednjim godinama njegova života*. Preveli Stanislav Vinaver i Vera Stojić. Београд: Dereta, 2006.
- Frojd, Sigmund. „Nelagodnost u kulturi“. *Iz kulture i umetnosti*. Preveo s nemačkog Đorđe Bogičević. Novi Sad: Matica srpska; Београд: "Radiša Timotić", 1976. 262–357.

- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. „O tragediji“. *Teorija tragedije*. Ur. Zoran Stojanović. Beograd: Nolit, 1984. 38–57.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika II*. Preveo s nemačkog Vlastimir Đaković. Beograd: BIGZ, 1986.
- Kant, Imanuel. *Kritika praktičkog uma*. Preveo s nemačkog Danilo N. Basta. Beograd: BIGZ, 1979.
- Lacan, Jacques. „Du discours psychanalytique“. *Lacan in Italia 1953–1978. En Italie Lacan*. Dir. G. B. Contri. Milan: La Salamandra, 1978. 32–55.
- Lacan, Jacques. „Kant avec Sade“. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. 765–790.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*. Dir. Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1986.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse*. Dir. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 2004.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*. Dir. Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 2006.
- Leguil, Clotilde. „Ne pas céder sur son désir. Actualité d'un précepte lacanien“. *La Cause du Désir* 111.2 (2022): 18–33. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2022-2-page-18.htm#:~:text=Ce%20pr%C3%A9cepte%20lacanien%20article%20de,culpabilit%C3%A9%20d'y%20avoir%20renonc%C3%A9> 8. 2. 2024.
- Leguil, Clotilde. *L'ère du toxique*. Paris : PUF, 2023.
- Leguil, Clotilde. *Vers le désir, l'éthique au sens de Lacan* (enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII, 2022–2023, inédit).
- Miller, Jacques-Alain. „A Discussion of Lacan's 'Kant with Sade'“. *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*. Ed. Richard Feldstein, Bruce Fink and Maire Jaanus. Albany: State University of New York Press, 1996. 212–237.
- Miller, Jacques-Alain. „Les six paradigmes de la jouissance“. *La Cause freudienne* 43 (octobre 1999): 4–21. https://www.lutecium.org/files/2010/11/JAM_Les-six-paradigmes-de-la-jouissance.pdf 10. 02. 2024.
- Roudinesco, Elisabeth. *Jacques Lacan: prikaz jednog života i istorija jednog sistema mišljenja*. Preveli Jelena Stakić i Goran Bojović. Loznica: Karpos; Beograd: Publish, 2020.
- Lamareille, Vincent. „Seconde mort“. *Langage et psychologie*, 15. 12. 2021. <https://langagepsy.fr/seconde-mort/> 8. 2. 2024.
- Simonovic, Marija. „L'érotisme de Kant à travers Sade“. *PHI/PSY* 3.1 (2023): 109–119. <https://www.journal.edizioniets.eu/index.php/phi-psy/article/view/614> 8. 2. 2024.
- Simonović, Marija. *Koncept neuroze u korporativnom odlučivanju* (neobjavljen master rad). Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2021.

- Sophocle. *Antigone*. Traduit du grec par Louis Bellaguet. Paris: Librairie Hachette et Cie., 1888.
- Vanheule, Stijn. „Capitalist Discourse, Subjectivity and Lacanian Psychoanalysis“. *Frontiers in Psychology* 7 (2016): 1–14. <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2016.01948/full> 10. 02. 2024.
- Verhaeghe, Paul. *Beyond Gender: From Subject to Drive*. New York: Other Press, 2001.
- Verhaeghe, Paul. *On Being Normal and Other Disorders: A Manual for Clinical Psychodiagnostics*. London: Karnac Books Ltd., 2008.

Marija Simonović

ENTRE LACAN ET ANTIGONE : L'ÉTHIQUE

Cet article est conçu selon le principe dialogique : la mise en évidence de références clés du Séminaire VII de Lacan, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), couronné par la section consacrée à l'*Antigone* de Sophocle – Hegel, Goethe, Aristote, Kant, le Marquis de Sade, et même le dernier Lacan de 1972 – vise à démontrer la spécificité de la lecture lacanienne du caractère intrépide de la protagoniste. Si, pour Lacan, Antigone est l'héroïne du désir, cela concerne non seulement la psychanalyse, qui s'oriente (ou devrait s'orienter) selon *l'éthique du désir*, mais surtout le Sujet de la société contemporaine : l'impératif de jouissance, de plus en plus intense et répandu, détruit la dernière possibilité, *a priori* fragile, de libération du désir.

Le paradoxe de la fragilité qui est l'essence de notre être est constitué par le danger des deux côtés : du point de vue externe, c'est le domaine de la civilisation ; du point de vue interne, c'est le champ de l'inconscient. Les deux fronts ont déjà été articulés en 1929 par Freud, dont le *Malaise dans la civilisation* représente la référence privilégiée de Lacan en ce que, contrairement aux autres, elle n'est pas subvertie, mais radicalisée. D'une part, les mises en gardes de Freud contre le retour de la pulsion refoulée aboutissent à *l'injonction* de la jouissance dans le discours capitaliste, dont la perfection formelle va de pair avec la destruction de la subjectivité (Симоновић 2023 : 113). D'autre part, le refoulement même de la pulsion par le surmoi en tant qu'instance intrapsychique de l'interdiction est finalement inversée en *jouissance dans l'interdiction* (Simonovic 2023 : 116), phénomène que Lacan exprime en assimilant la rigueur de Kant aux obscénités sadiennes.

Sur fond de jouissance qui s'enflamme globalement et intimement, *l'éclat d'Antigone* (Lacan 1986 : 285–298) émerge dans la plénitude de l'intransigeance de la protagoniste. L'héroïne de Lacan introduit la *coupure* dans la jouissance familiale aussi bien que dans celle de Créon. En acceptant la malédiction des Labdacides comme facteur déterminant de sa vie, et en ne cédant pas aux exigences du pouvoir, elle s'élève *au-delà* de son destin : l'hommage qu'elle parvient à rendre à son frère lui confère également une dignité du *symbolique*.

Le triomphe du désir d'Antigone est en même temps le triomphe de la mort. Il n'est pas de l'ordre du pouvoir – qui relève toujours de la jouissance – mais du *manque* qui seul peut rétablir le désir. Si ce manque mythique prend la forme la plus radicale, les leçons pour nous, mortels, sont plus modérées.

Mots-clés: Antigone, Jacques Lacan, Sigmund Freud, éthique, désir, jouissance, pulsion de mort, discours capitaliste, surmoi, coupure

Aleksandar Đokanović

PERSEJ I ANDROMEDA U KANDŽAMA NACISTIČKE NEMANI U ROMANU *ELZE BELER, NEMAČKA SLUŽAVKA* SIMONA VESTDEJKA

Apstrakt: Roman *Elze Beler, nemačka služavka* (1935) u svojoj dubinskoj strukturi sadrži mit o Perseju i Andromedi. Vestdejk u duhu modernizma na džojsovski način povlači paralele između svojih protagonista i mitskih junaka. Prema mitskoj analogiji, Elze se može poistovetiti sa Andromedom, koja kao žrtva prineta morskom čudovištu biva prikovana uz stenu. Mitološko čudovište koje opsega Andromedu u Vestdejkovom romanu simbolički je predstavljeno fenomenom fašizma u Nemačkoj. Vestdejk ne povezuje mitologiju samo sa društvenom stvarnošću svoga doba, već i sa dubinskom psihologijom. Pored toga, Vestdejk gradi priču po ustaljenim arhetipskim obrascima mita o junaku. Cilj rada je da istraži mit kao strukturno načelo organizacije sižejne građe u pomenutom romanu i odgovori na pitanja kako Vestdejk interpretira mit o Perseju i Andromedi u novom ključu, kako ga uklapa u novi kontekst, kao i na koji način, polazeći od predloška, ostvaruje vezu sa aktuelnim trenutkom. Teorijski, rad je zasnovan na postavkama mitopoetike romana XX veka Eleazara Meletinskog, izloženim u studiji *Poetika mita* (1976), kao i tezama Nortropa Fraja, iznetim u književno-teorijskim ogledima *Anatomija kritike* (1957).

Ključne reči: *mythopoesis*, arhetipsko-strukturalna kritika, mit, Persej, Andromeda, ironija, nacionalsocijalizam

I Uvod

Recepcija antičkih mitova tokom istorije evropskih književnosti bila je vrlo dinamična i produktivna. Mit se pokazao kao večno živo ishodništvo inspiracije za nova dela. Poetološki pristup upotrebe mita je raznovrstan, počev od aluzija, asocijacija i reminiscencija, preko obrada i adaptacija, pa sve do deformacije ili dekonstrukcije mitskog predloška u obliku parodije ili persiflaže.

Ovaj rad ima za cilj da istraži način na koji je mit o Perseju i Andromedi inkorporiran u roman *Elze Beler, nemačka služavka* Simona Vestdejka.

Polazeći od teorijskih postavki Eleazara Meletinskog i Nortropa Fraja u radu ćemo pokazati kako mitski siže učestvuje u oblikovanju sadržine i forme ovog dela iz prve polovine XX veka. Pokazaćemo da je u Vestdejkovom romanu osnovni postupak pri reartikulaciji mitske slike ironizacija i izvrtanje smisla izvornog predloška, njegovo parodiranje, kao i destrukcija kulturnog junaka. Sve su to karakteristike koje ovaj roman svrstavaju u ironički modus književnosti koji dominira XX vekom. U radu ćemo takođe videti kako Vestdejk uspostavlja direktan dijalog između antike i epohe u kojoj živi, transponujući mit o Perseju u socijalne i političke koordinate svog vremena, a to su tridesete godine XX veka, kada se tamni oblak fašizma nadvio nad Evropom.

Od pojave Džojsovog *Uliksa* (1922) do danas imamo poplavu romana u kojima se retematizuje i resemantizuje klasični mit. S pravom se može reći da je ovo delo najuticajniji roman XX veka, ne samo zbog načina reaktualizacije i parodiranja mitske građe, već i zbog uvođenja tehnike struje svesti u pripovednu prozu. Ovo monumentalno ostvarenje našlo je mnoge sledbenike u književnostima zapadnoevropskog kulturnog kruga, među kojima je i Simon Vestdejk, jedan od istaknutih predstavnika holandskog modernizma. Osim Džojsova¹, u Vestdejkovom stvaralaštvu vidljivi su i uticaji Marsela Prusta. Književni kritičari najviše cene njegov osmotomni ciklus romana o Antonu Vahteru, piščevom alter egu, u kome evocira svoje detinjstvo i mladost i koristi se motivima nasumičnih sećanja, poznatih iz Prustove *Potrage za izgubljenim vremenom*.

II Poetika mitotvorstva

Povodom učestale upotrebe mita u modernističkoj prozi XX veka Eleazar Meletinski uvodi termin *mythopoiesis*, poetika mitotvorstva. Ovaj termin je u sprezi sa svesnim posezanjem za mitološkim motivima u pripovednoj prozi modernizma. Iako su mitološki motivi prisutni u gotovo svakoj epohi, kada je reč o romanu kao žanru, sve do dvadesetih godina XX veka u njemu nije bilo upliva mitoloških elemenata (up. Meletinski 1983: 301).

Po Meletinskom, preporod mita u književnosti XX veka nalazi korene u „filozofiji života“ Ničea i Bergsona, u delima Riharda Vagnera, psihoanalizi Sigmunda Frojda i analitičkoj psihologiji Karla Gustava Junga, kao i u novim etnološkim teorijama Frejzera, Malinovskog, Levi-Brila, Kasirera, Dirkema, Levi Strosa (Meletinski 1983: 10).

Na pojavu mitologizma uticala je opšta kriza buržoaske kulture (Meletinski 1979: 11), pre svega u duhovnoj sferi. Sušti materijalizam

¹ Roman u kome dosledno primenjuje tehniku unutrašnjeg monologa je *Silazak u pakao gospodina Visera* (1936).

nije u potpunosti uspeo da zadovolji čovekove težnje za saznanjem sveta koji ga okružuje, niti je mogao zameniti moralno-etičke norme i emocionalne potrebe čoveka, te se pisci s početka XX veka okreću arhaičnim formama života.

Mit služi piscima kao „oruđe strukturiranja pripovedanja“ (Meletinski 1983: 302), ali i kao dopunsko sredstvo uz pomoć koga se postupkom paralelizma interpretira najaktuelnija društvena zbilja (v. Meletinski 1983: 379). Kod brojnih pisaca mitologizam je tesno povezan sa strahom od istorijskih potresa (Meletinski 1983: 304) i predosećanjem fašizma (Meletinski 1983: 11), kao što je to slučaj i u Vestdejkovom romanu.

Za razumevanje modernističkog mitologizma od značaja je i ritualno-mitološka škola, odn. arhetipsko-strukturalna kritika u nauci o književnosti, sa glavnim predstavnikom Nortropom Frajom. Ova škola književno stvaralaštvo posmatra kao palimpsest na kome se uvek iznova ispisuju novi tekstovi na podlozi mitskih praobrazaca. Fraj sveukupnu književnu baštinu posmatra kao celinu i sve motive i sižee svodi na mitsku i arhetipsku matricu. Ovakav postupak zasniva se na principu zamenljivosti mitoloških i književnih likova, kao i na paralelizmu arhaične i savremene fabule.

Mitološke paralele u romanu Elze Beler, nemačka služavka

Radnja romana se odvija na dva vremenska nivoa. Okvirna priča smeštena je u 1934. godinu, kada glavni junak Johan Rodenhajs, nakon ubistva rivala u ljubavnom trouglu, boravi u zatvoru i piše ispovedni dnevnik, prisećajući se događaja koji su prethodili njegovom utamničenju. Dnevničke zabeleške podeljene su u četiri poglavlja. U prvom delu, datiranom na 10. april, Johan napominje da je osuđen na smrt i da će se pogubljenje izvršiti za dve nedelje. Pisanje dnevnika u početku ide mučno. Johan pokušava da se priseti kobne reči koja ga je navela na zločinačko delo. Radi se o nepostojećoj reči *Schützkafee*, koja je Johanu postala opsesija i koja ga je „oterala u propast“ (*in het verdef had gestort*) (Vestdejk 1980: 17). Od trenutka kada mu polazi za rukom da je stavi na papir, Johan oseća olakšanje i počinje trezveno da pripoveda o sudbosnim promenama koje su se zbile u poslednjih godinu dana njegovog života. U drugom delu, zabeleženom 14. aprila, Johan opisuje svoju porodičnu situaciju tokom velike ekonomske krize. U trećem, najdužem poglavlju, datiranom na 16. april, Johan elaborira o svojoj tromesečnoj ljubavnoj avanturi sa sluškinjom iz susedstva, Elze Beler, dok u poslednjem poglavlju, koje nosi datum 22. april, Johan izveštava o svojoj potrazi za Elzom u Nemačkoj i ubistvu svog suparnika Rudolfa Štajnmana.

Fabula romana je sledeća: Johan se zaljubljuje u služavku svojih susedki, dveju sestara Erkelens, koje, kao ni njegovi roditelji, ne odobra-

vaju tu vezu. Idilu u njihovom odnosu narušava činjenica da Elzina prošlost za Johana ostaje tajna. Pomenuvši mu izvesnog starijeg gospodina iz Kelna koji joj je dao obećanje da će pospešiti razvoj njenog pevačkog talenta, Johan postepeno počinje da sumnja da Elze i dalje održava vezu s njim, posebno nakon što u njenom novčaniku pronalazi razglednicu s njegovom posvetom i tom prilikom saznaje njegovo ime. Johan će kasnije u Nemačkoj otkriti da je tajanstveni gospodin, Rudolf Štajnman, istaknuti nacistički operativac. Nakon svađe s poslodavcima, sestrama Erkelens, Elze se vraća u Nemačku, a Johan kreće u potragu za njom i nalazi je u društvu nacista koji je u svojstvu kabaretske pevačice i plesačice uvlače u hitlerovsku propagandu. U naletu besa i ljubomore Johan ubija svog konkurenta Štajnmana.

Kao polazište za narativnu konstrukciju Vestdejk uzima mit o Perseju i Andromedi. U antičkoj književnosti mit o Perseju i Andromedi zabeležen je u Euripidovoj tragediji *Andromeda* iz V veka p.n.e., očuvanoj u fragmentima, kao i u 4. i 5. pevanju Ovidijevih *Metamorfoza* iz I veka nove ere. Paralela koju autor uspostavlja između svojih junaka i njihovih pandana u antičkoj mitologiji ima presudan uticaj na sam tok radnje u romanu.

Andromeda je kći kraljevskog para Etiopije, Kefeja i Kasiopeje. Njena majka se hvalila da je lepša od Nereida, te su one, uvređene, zamolile Posejdona, boga mora, da kazni Kasiopeju. Posejdon je poslao morsko čudovište da pustoši zemlju. Kefej se obrati Amonovom proročičtu za savet i dobi odgovor da će opasnost prestati ako svoju kćer Andromedu ponudi kao žrtvu izmirenja. Andromeda biva prikovana za stenu na morskoj obali, ali je spasava Persej. Od kralja i kraljice traži ruku njihove kćeri i dobija pristanak. Andromeda je, međutim, bila zaručena za svog strica Fineja.² Finej diže vojsku da povрати Andromedu, ali Persej ga ubija tako što mu pokazuje Meduzinu glavu i pretvara ga u kamen.

Primenjujući analogiju s mitskom osnovom, u Elzi, koju je beskrupulozna družina nacističkih uglednika uplela u svoju propagandnu mrežu, možemo prepoznati Andromedu prepuštenu na milost i nemilost morskoj nemani. Za razliku od Perseja, Johan ne oslobađa svoju Andromedu, iako ubija njenog ljubavnika. Veza Štajnmana i Fineja uspostavlja se preko Štajnmanovog imena koje upućuje na način na koji je Finej usmrćen (njegovo ime u prevodu na nemački znači „kameni čovek“³).

Nekoliko mesta u samom romanu ukazuju na mitološku pozadinu priče. Johan poredi sebe s Persejem koji treba da oslobodi Andromedu od strogih susetki koje Elzu, po njegovom umišljaju, drže ne kao kućnu pomoćnicu, već kao zarobljenicu. On zamišlja kako sestre Erkelens Elzu

2 U Ovidijevom spevu *Metamorfoze*, Finej je Andromedin zaručnik, dok Robert Grevs u studiji *Grčki mitovi* kao Andromedinog verenika navodi Agenora.

3 Nemačka reč *Stein* znači kamen, *Mann* – čovek.

uhode, špijuniraju i podvrgavaju oštrom ispitivanju (v. Vestdejk 1980: 95). Njihovo dvorište poredi sa stenom omeđenom ogradom koju „čuvaju dva prepotopna čudovišta“ (*bewaakt door twee voorwereldlijke monsters*) (Vestdejk 1980: 50). Strožiju sestru Erkelens, koju naziva „čovekolikim majmunom“, poistovećuje sa Meduzom (v. Vestdejk 1980: 50). Sebe vidi kao Perseja u zimskom kaputu, umesto opasnog krljuštima Nimfa koje junaka čine nevidljivim (v. Vestdejk 1980: 50). Imena kvarta i ulica takođe navode na interpretaciju da je reč o obradi mita o slavnom grčkom junaku i njegovoj izabranici: Zvezdana četvrt, Andromedina ulica, Orionova ulica, Persejev trg. Upravo u Andromedinoj ulici stanuje Elze, a njihovo stalno mesto susreta je Persejev trg. Na jednom mestu Johan pominje da je proživio događaje koji se mogu shvatiti kao „parafraza legende o Perseju“ (*een paraphrase geleefd van de Perseuslegende*) (Vestdejk 1980: 187) i da se borio s „nemanima i gorgonama“ (*met monsters en Gorgonen*) (Vestdejk 1980: 187).

Kada je reč u upotrebi mita u prozi modernizma, razume se da se ne radi o pukom podražavanju i ponavljanju mitskih obrazaca, već je uvek u pitanju ironijsko i parodijsko tumačenje mitske građe. Paralele sa mitskim predloškom mogu se uočiti kako na nivou zapleta tako i na nivou likova, ali te paralele se realizuju s bitnom „ironičnom razlikom“ (Hutcheon 2000: 5). Po mišljenju Linde Hačn, parodija je forma imitacije okarakterisana ironičnom inverzijom (Hutcheon 2000: 6). Takođe, prema Eleazaru Meletinskom, teoretičaru modernističkog mitologizma, i Nortropu Fraju, pripadniku arhetipsko-strukturalne kritike, ironija i parodija čine sastavni deo obrada antičkih mitova u modernističkoj književnosti. Tako u Vestdejkovom romanu, ironijskim obrtom, Johan ne samo da ne oslobađa Elze iz čeljusti nacističke nemani već i sam biva osuđen na giljotinu, što predstavlja inverziju mita, jer je neman ta koja proždire junaka. Elze nije nevina, lepotom obdarena princeza, već pritvorna i razmetljiva lažljivica. U tom smislu Vestdejkovi Persej i Andromeda, tj. Johan i Elze, figuriraju kao neka vrsta antijunaka. Takođe, inverzija se javlja i kod lika Johanove majke. Dok je Danaja, Persejeva majka, žrtva opsedanja i oblube, najpre svog strica Proita, potom Zeusa koji joj se približio u obliku zlatne kiše, nakon čega je rodila Perseja, i, najzad, Polidekta, vladara ostrva Serif, gde su ona i Persej našli utočište nakon što ih je njen otac Akrisije bacio u more zbog proročanstva da će ga ubiti sopstveni unuk, Johanova majka u Vestdejkovom romanu je koketa koja svojevolumeno flertuje sa susedom, profesorom muzike i pozira Johanovom drugu, slikaru Peteru, u ateljeu. Jedan od čestih postupaka prilikom transformacije mitoloških junaka je devalorizacija izvornih likova (v. Genette 1993: 464, 477). Tako je, umesto kao svemoćni Zeus, Johanov otac prikazan kao karikatura. On pokazuje znake nervnog rastrojstva, pati od učestalih migrena i s obzirom na to da je majka dominantna figura u

porodici, otac je, kako primećuje Peter, u Johanovim očima bezvredan, „non-valeur“ (Vestdejk 1980: 149).

I glavni likovi su obuhvaćeni devalorizacijom. Za razliku od svog mitskog pandana Perseja, koji je snažan, smeo i neustrašiv, Johan je antipod junaka: veoma osetljiv mladić, „večiti student“ (*de 'eeuwige kandidaat'*) (Vestdejk 1980: 20), koji tek nakon osam godina uspeva da diplomira prava u Lajdenu, muzika i sviranje klavira su mu pasija, prijatelji ga smatraju bogatim ekscentrikom koji vodi boemski studentski život. Međutim, sve se menja kada usled ekonomske krize otac biva primoran da proda fabriku i prihvati službenički posao u Hagu. Tada Johan počinje da ispoljava znake psihičke labilnosti i kod njega se javlja sindrom neprihvatanja realnosti. Tako negira činjenicu da su kao porodica osiromašili, ne primećuje da su roditelji u zavadi, a ta iskrivljena slika stvarnosti posebno dolazi do izražaja kada se zaljubljuje u sluškinju iz susedstva, Elze Beler. Najpre ju je ugledao iz daljine, iz svoje bašte, i stvorio idealizovanu predstavu o njoj, predstavu koje se grčevito drži i odbija da prihvati očiglednu istinu kada se nađe u njenoj blizini: da Elze nije lepa, da je nezgrapne građe, sa širokim ramenima, jakim bokovima i kratkim nogama (što je ujedno i metafora za njenu lažljivost), da je priglupa i neobrazovana, bez lepih manira. Johan projektuje na Elzu svoje želje i fantazije koje ne odgovaraju realnosti. U neposrednom kontaktu s njom pita se da li je to ona ista devojka koju je ugledao u susednom dvorištu. Što je više upoznaje, njegov odnos prema njoj postaje sve više ambivalentan, pa se čak pita zašto je uopšte zaljubljen u nju.

I princeza iz originalnog mita je u romanu devalvirana, i to u običnu služavku. Johan do kraja ne uspeva da sazna istinu o Elzi. Sve vreme sumnja da je Elze lažljiva i prevrtljiva. Izdaje se za ortodoksnu katolkinju, čiji je ideal da se venča u beloj venčanici u crkvi i da odgaja decu po katoličkom uzusu. Tvrdi da joj majka poseduje fotografsku radnju u Kelnu, da bi se kasnije ispostavilo da je njen pravi vlasnik Elzin udvarač Rudolf Štajnman. Na mahove, onako usput, Elze nabacuje deliće svoje prošlosti. Tako spominje da se jedan mladić ubio zbog ljubavi prema njoj kad joj je bilo 16 godina, kao i da je u Nemačkoj imala drugaricu koja je probala opijum i vozila se u bogataškim automobilima. Svoja ljubavna iskustva naziva „mladalačkim ludorijama“ (*Jugendstreich*) (Vestdejk 1980: 77), a najzagonetniji za Johana ostaje ples sa starijim gospodinom koji joj je obećao da će finansirati njeno školovanje za pevačicu.

Za Elzin lik Vestdejk je inspiraciju našao u sopstvenoj biografiji. Naime, Vestdejk se 1934. godine nekoliko meseci bavljao sa guvernantom iz susedstva, Marijom Šrader, s kojom se nalazio u kafeu *Schut's café* (v. Bulhof 1994: 9). Nepostojeća reč u nemačkom jeziku, kojom je u romanu Johan opsednut, *Schützkafee*, vodi poreklo od ovog mesta susreta autora i njegove drage. Za razliku od junakinje romana,

Marija Šrader se u stvarnom životu nije vratila u Nemačku; ostala je u Holandiji i nije imala veze sa nacionalsocijalizmom (v. Bulhof 1994: 9). Reč *Schützkafee* postala je simbol tajne iz prošlosti koju Elze skriva od Johana; ona je srušila iluzije o Elzi kao čednoj i smernoj devojci, budući da ju je izrekla u euforiji, govoreći kako je život lep i da ga uvek treba slaviti. Povezujući to sa Elzinim prethodno nagoveštenim, a nikada do kraja razjašnjenim mladalačkim dogodovštinama, poput plesa sa starijim gospodinom ili drugarice koja konzumira opijum, Johanu se u tom trenutku otvaraju oči i on postaje svestan da Elze nije onakva kakvom se predstavlja. Sumnja u njenu amoralnu prošlost postaje „opipljiva i vidljiva“ (*voelbaar en zichtbaar*) (Vestdejk 1980: 127), što kod njega uzrokuje napad panike, koji priziva sliku polupijane prostitutke u društvu makroa, iz jednog kabarea koji je posećivao u studentskim danima. Prvi deo složenice – *Schütz* – upravo se može dovesti u vezu sa eufemističkim izrazom za svodnika – *Beschützer* – što u osnovnom značenju na nemačkom jeziku označava zaštitnika. Inače, sama reč *Schützkafee* podseća na Schutzstaffel (SS), zaštitnu eskadrilu nacističke paravojske. Na suđenju, Elze je tvrdila da joj je reč *Schützkafee* potpuno nepoznata i da je nikad nije izgovorila. Osim toga, njena izjava da nikada nije čula za Schutzstaffel, šokirala je prisutne u sudnici, ali su to pripisali njenom dugom boravku u inostranstvu.

Najbliži svom mitskom prauzoru je Rudolf Štajnman, nacistički poverilac, dobavljač opreme za jurišne odrede SA, veleposednik, vlasnik fotografske radnje u Kelnu, pozorišni impresario i direktor koncertne agencije. U mitu, bez obzira što nije pomogao Andromedi u nevolji, Finėj se drznuo da je traži za sebe. Njegov literarni pandan kod Vestdejka takođe je moćnik koji smatra da može da polaže prava na sve što poželi. Rudolf je tipični partijski karijerista, koji uživa zaštitu najviših nacističkih krugova i koristi sve privilegije, ne dovodeći u pitanje moralni karakter režima kojem služi.

Kada je reč o mitskom čudovištu, u romanu *Elze Beler* uočljivo je proširenje metafore na zlikovački i represivni politički sistem u tadašnjoj Nemačkoj. Stigavši u Nemačku, junak kao da ulazi u tamnu šumu, atmosfera se menja i čitalac oseća jezu. Johan se najpre obreo u Kelnu. Tamo saznaje da u fotografsku radnju svraćaju visokopozicionirani nacisti pedofilnih sklonosti, među kojima je i Ernst Rem, tadašnji vođa ozloglašanih jedinica SA, koga je Hitler 30. juna 1934. godine tokom tzv. Noći dugih noževa smenio s dužnosti i uhapsio, a tri dana kasnije i izdao naređenje da ga pogube (v. Vogt 2006: 713).

Međutim, kao i u mitu, junak u mračnoj šumi sreće pomoćnike. Najpre mu prodavac cigareta – koji, kako kaže, pati od delimičnog daltonizma, tj. jedina boja koju ne prepoznaje je braon, što je boja uniforme nacističkih vojnika – odaje istinu o fotografskoj radnji. Potom to čini i gos-

pođa Koh, koju Johan ispred prodavnice duvana prepoznaje kao ženu čiju fotografiju mu je Elze pokazala tvrdeći da joj je to majka. Od gospođe Koh saznaje da je Elzina majka radila u fotografskoj radnji kod Štajnmana i da je podstrekivala vezu svoje ćerke i svog poslodavca. Od nje dobija i adresu pansionata u Berlinu koji joj je Elza pominjala. Johan se odmah upućuje tamo. U berlinskom pansionatu nailazi na vlasnicu koja podržava komuniste, a ugošćava SA-vojnike, kojima Johan pokazuje sliku Elze, govoreći, da bi pridobio njihove simpatije, da ju je neki Jevrejin preotelo od njega. Mladi regruti obećavaju Johanu da će mu pomoći da je pronađe. Pozivaju ga da im se pridruži na nacističkom zboru i pozajmljuju mu uniformu i revolver.

Scena u kojoj Johan prisustvuje skupu na kome Alfred Rosenberg, jedan od vodećih ideologa nacizma i teoretičara Lebensraum-a, drži zapaljiv govor, posebno je groteskna. Johan se na skupu oseća kao „u cirkusu“ (*in een circus*) (Vestdejk 1980: 226), te konstatuje da vojnici oko njega, u ekstatičkom i fanatičnom zanosu, uz frenetički pozdrav podignutom rukom, odaju utisak kao da pozdravljaju samog đavola (v. Vestdejk 1980: 223). Na kraju skupa sledi kabaretski program koji treba da zabavi okupljene. Na Johanovo iznenađenje, komad je osmislio i na scenu postavio Rudolf Štajnman. Na bini se ređaju izvođači koji ismevaju druge nacije, „neprijatelje Nemačke“ (*Deutschlands Feinde*) (Vestdejk 1980: 227). Odjednom, na sceni se pojavljuje Elze Beler obučena u holandsku narodnu nošnju. Prepoznavši je, Johan nakon izvedbe užurbano juri ka garderobi, gde je zatiče sa Štajnmanom, u koga ispaljuje šest hitaca. Možemo izvesti zaključak da se travestija mita ogleda i u travestiji likova u završnoj sceni na nacističkoj svečanosti: Elze u svojstvu zabavljačice nastupa na pozornici u holandskoj narodnoj nošnji, dok Johan nosi pozajmljenu uniformu SA odreda.

U kritici Nemačke svoga doba Vestdejk ne zazire od demaskiranja nemačkih vođa kao „grobara Evrope“ (*doodgravers van Europa*) (Vestdejk 1980: 189) i nemačke nacije kao „[n]ajnečistije rase koja nastanjuje Evropu“ (*[h]et onzuiverste ras, dat Europa bevolkt*) (Vestdejk 1980: 189), što čini u vreme nationalsocijalizma, kada su Nemci izuzetno držali do rasne čistote:

To je najčudniji narod na svetu, jer je to narod koji ne postoji. Sastavljen od svih vojski i najamničkih vojski, od predstavnika svih rasa, pokušava da odglumi bolnu homogenost porodice čiji nijedan član ne liči na drugoga. Otuda te kape, te navike pljeskanja i sasecanja, ta instrumentacija zveckajućim sabljama, pivskim kriglama i viteški redovi, čime taj komplikovani vojnički narod brani svoj rasni misticizam.⁴

4 „Het is het merkwaardigste volk ter wereld, omdat het een volk is dat niet bestaat. Uit alle legers en huurlegers, uit de vertegenwoordigers van alle rassen samengesteld, tracht het de smartelijke homogeniteit te acteren van een huisgezin waarvan geen enkel

Imajući u vidu ovakve stavove, ne čudi što se knjiga *Elze Beler, nemačka služavka* našla na listi zabranjenih knjiga. Odmah nakon što su u maju 1940. nemačke trupe umarširale u Holandiju Vestdejk je u bašti zakopao svoj primerak romana (v. Venema 1991: 17).

Johan svoj doživljaj Elze dalje projektuje na Nemačku, prema kojoj, takođe, gaji ambivalentan odnos. Najpre je imao pozitivnu sliku o Nemačkoj. Susret *vis-à-vis* sa Štajnmanom i Elze ispred garderobe pozorišta trenutak je kada se Johanu otvaraju oči. Spoznavši razmere svoje zablude, i u pogledu Elze i u pogledu Nemačke, u afektu odlučuje da uništi tu predstavu koju je gajio i ubija vinovnika svoje nesreće. Još i ranije je, približivši se Elzi kojoj se divio iz daljine, razbio iluzije o njenoj lepoti, iako je i dalje ostao opčinjen njome. Isto tako, otišavši u Nemačku, raspršile su se njegove iluzije o toj zemlji koju je cenio sa bezbedne distance. Elze, između ostalog, reprezentuje i naivnost nemačkog naroda, kao i zavodljivost i lažljivost nacističkog režima. Ona je na suđenju izjavila da ništa nije znala o nacizmu, kao što će se kasnije, nakon rata, ispostaviti, da mnogi Nemci, usled propagande koja im je servirana – barem su tako tvrdili – nisu bili svesni šta se oko njih događa. No, ne može se sa sigurnošću zaključiti da Elze uopšte nije bila indoktrinirana fašističkom ideologijom. Ona je isključiva u svojoj nameri da se uda za katolika, pripadnika svoje vere, tj. šire posmatrano, svoje rase i Johanu stavlja do znanja da je bračna zajednica između njih dvoje nemoguća jer on, ateista po ubeđenju, ne pristaje da zarad nje prihvati katoličanstvo.

Pored aktera iz preuzetog mita, u romanu se javljaju i druge, u mitološkoj tradiciji često prisutne arhetipske figure, poput „starog mudraca“ (v. Frye 1979: 222), prisutnog u liku Johanovog prijatelja Petera van Hervardena, koji Johanove postupke tumači psihoanalitički i deli mu savete. Time Vestdejk kombinuje mitologiju sa dubinskom psihologijom. Peter je slikar i amaterski se bavi psihoanalizom. Johanovu opsesiju Elzom on tumači frejdovski, kao vezanost za majku. Kao što Johan ima ambivalentan odnos prema majci, prema kojoj istovremeno oseća i ljubav i mržnju, tako su mu i osećanja prema Elzi pomešana. U svojoj predstavi o Elze koleba se između svetice i kurve, nazivajući je u sebi čak „nemačkom droljom“ (*een Duitse snol*) (Vestdejk 1980: 81). Po Peterovom tumačenju, Johan svoja osećanja prema majci projektuje na Elzu jer u njoj vidi sopstvenu majku. Johan sve vreme pokušava da stupi u intimniji odnos sa Elze, ali mu ona izmiče, nudeći samo poljupce, što kod njega stvara sve veću frustraciju, jer mora da se zadovolji njenim usnama, dok mu njeno telo ostaje uskraćeno. Peter to tumači kao tabu incesta. Johan

lid op het andere lijkt. Vandaar die petten, die klap- en hakgewoonten, die rinkelende instrumentatie van sabels, bierpullen en ridderorden, waarmee dit ingewikkeld soldatenvolk zijn rasmystiek verdedigt“ (Vestdejk 1980: 189).

ove teze odbacuje i podsmeva im se, no zadržava za sebe spoznaju da i Elze, poput njegove majke, miriše na lavandu.

Kao ženski pandan „starom mudracu“ javlja se arhetipska figura „gospe dužnosti“ (v. Frye 1979: 222). U Vestdejkovom romanu ovu ulogu preuzima gospođa Koh. Gospa dužnosti je najčešće boginja koja junaku daje da u njeno ime obavi određeni zadatak. Međutim, ovde ponovo dolazi do inverzije, jer umesto da na njen poziv mladi junak krene ka ispunjenju svog životnog cilja, gospođa Koh upozorava Johana na opasnost od Štajnmana i moli ga da odustane od dalje potrage i zaboravi Elzu.

Ironička prestilizacija mita u romanu Elze Beler, nemačka služavka

Vestdejk gradi priču po ustaljenim arhetipskim obrascima mita o junaku. Suštinu herojskog mita čini potraga, *quest* (v. Frye 1979: 212). Džozef Kembel u svojoj studiji *Heroj sa hiljadu lica*⁵ formuliše univerzalnu istoriju junaka i njegovih pustolovina, koju naziva „monomit“ (Kembel 2004: 17). Junak odlazi u potragu, koja predstavlja svojevrsnu inicijaciju, i biva stavljen na probu tako što se suočava sa zlom koje treba da savlada da bi zadobio voljenu princezu. Na kraju sledi povratak junaka kući, gde stiče priznanje od svog okruženja. Vestdejk u osnovnim crtama prati epizode mitske potrage, no istovremeno ih izvrće i parodira. Najbitniji deo monomita jesu provere. Junak se upućuje u carstvo seni ili u daleku zemlju gde mora da savlada zle duhove. Bitan deo sižejnog opusa je borba sa čudovištem koje proždire junaka i iz čije se on utrobe, koristeći sopstvene nadljudske moći, oslobađa. Za razliku od mitskih heroja, Vestdejkov junak Johan Rodenhajs ne uspeva da se otrgne iz pipaka čudovišta, već ga ono smrska. Fašistička Nemačka, oličena u instituciji prekog suda, izriče mu smrtnu kaznu.

Istorija evropske književnosti je, po Frajevom mišljenju, ciklična i prošla je kroz pet faza, počev od mitske, preko romantičke (bajke, legende, viteški romani), faze visokomimetskog (ep, tragedija) i niskomimetskog modusa (komedija, realizam XIX veka) do ironične faze, koja karakteriše književnost XX veka i postepeno se vraća mitu. Iz ovih faza Fraj izvodi istoimene moduse, tj. generičke radnje koje naziva *mythoi* (Frye 1979: 175).

Jedna od osnovnih tema romana *Elze Beler* je nepremostivi jaz između ideala i stvarnosti, ili, kako Nortrop Fraj to naziva, sukob između apokaliptičkog i demonskog. Upravo u procepu apokaliptičkog i demonskog, tj. u sudaru želja sa stvarnošću, nastaje ironija. Osećanja glavnog junaka Vestdejkovog romana prema svojoj voljenoj podvojena su i ko-

5 *The Hero with a Thousand Faces*, prvi put objavljen 1949.

lebaju se između ljubavi i mržnje, pri čemu on do kraja ostaje privržen idealnoj slici koju je o njoj izgradio.

Nortrop Fraj navodi da mit o junaku može sadržati četiri aspekta: *agon* – sukob, *pathos* – borba na život i smrt, *anagnorisis* – priznavanje, tj. uzdizanje junaka ili pak *sparagmos* – komadanje tela, tj. smrt (Frye 1979: 212–213; 218). Ironički modus, za koji se vezuje književnost s početka XX veka, po pravilu se završava *sparagmos*-om. Fraj smatra da ovaj modus, po strukturi, treba shvatiti kao parodiju romanse (Frye 1979: 252). Romansa se nalazi na suprotnom polu od ironije. U romansi je prisutan prikaz idealnog sveta, dok u ironiji u prvi plan izbija surova realnost (v. Frye 1979: 211; 252). U ironičkom modusu, kaže dalje Fraj, na scenu stupa demonska epifanija, koja obuhvata prizore zarobljenosti, apsurdna, frustriranosti, nemoći pojedinca pred zlom poput društvenih tiranija i elemenata haosa (Frye 1979: 46; 252; 268). Dok je glavni lik romanse pojedinac natprirodne snage, blizak bogovima, u ironičkom modusu junak je inferioran, slabih karakternih osobina, žrtva neumitnih okolnosti, nemoćan da utiče na svoju sudbinu (v. Frye 1979: 46). Takav lik jadrnika, *desdichado*-a (Frye 1979: 269), jeste i Johan Rodenhajs.

Sukob želje i zbilje izražava se kroz arhetipske slike, koje Fraj razvrstava u dve kategorije: apokaliptičke i demonske (Frye 1979: 160). Apokaliptičke slike tipične su za mitski modus, a demonske za ironijski (Frye 1979: 172). U Vestdejkovom romanu apokaliptičko se vezuje za park na Persejevom trgu, mesto ljubavnih sastanaka Johana i Elze. Park je, barem ga Johan tako doživljava, rajski vrt Eden, pastoralna idila, a gubitak tog raja prouzrokovan je Johanovom i Elzinom krivicom, njihovim poljupcima. Demonske slike u romanu svakako su brojnije, budući da su one imanentne ironičkom modusu. Među one koje Fraj nabroja, a koje su relevantne za naše istraživanje, spada, između ostalih, „odanost grupi ili vodi koji umanjuje pojedinca“ (Frye 1979: 169), što je u Vestdejkovom romanu nacistička tiranija i безусловna potčinjenost „fireru“. Takođe, u ovu skupinu spada i razorna telesna strast koju Johan oseća prema Elze i zbog koje strada. Svoje neprijatelje Johan poredi sa čudesnim mitskim stvorenjima. Tako animalizuje i dehumanizuje Elzine gazdarice, sestre Erkelens, koristeći za njih pogrdne nazive „čovekoliki majmun“ (*aapmens*) i „kepec“ (*dwerg*). Demonskom svetu pripada i tamnica, u kojoj Johan očekuje izvršenje smrtne kazne, potom i lavirint koji se, kako Fraj navodi, u daljem zgušnjavanju metafore pretvara u creva opakog čudovišta (Frye 1979: 172), što se može povezati sa Johanovim stranstvovanjima po lavirintu mračnih ulica Kelna i Berlina, u kojima sreće dobre i zle duhove. Pesničku sliku „gorućih gradova“ (Frye 1979: 172) kod Vestdejka srećemo u referenci na požar u Rajshstagu. Tako autor povezuje sudbinu svog junaka sa stvarnim istorijskim događajima. Naime, Marinus van

der Lube, mladi holandski komunista, uhapšen je nakon podmetnutog požara u Rajhstagu 27. februara 1933. i nakon fingiranog procesa pogubljen 10. januara 1934. godine. Pod pritiskom priznao je krivicu tvrdeći da nije imao pomagače i da mu je namera bila da nemačku naciju oslobodi fašizma. Vestdejk je prilikom kreiranja svog junaka Johana Rodenhajsa imao na umu ličnost Marinusa van der Lubea, što se vidi po tome što i Johan, kao i Van der Lube, biva osuđen na giljotinu (up. Bulhof 1968: 185–186). Opasnost od preliivanja fašizma u Holandiju dolazi usled ekonomske krize, koja uzrokuje da se sve više mladih, nezaposlenih ljudi, koje Johan naziva „intelektualnim proletarijatom“ (*het 'intellectuele proletariat'*) (Vestdejk 1980: 26), priključuje nacističkom pokretu u toj zemlji. Na taj način je Simon Vestdejk antički mit povezo sa istorijskim trenutkom, tridesetim godinama XX veka, obeleženim političkim i društvenim previranjima i finansijskim kolapsom. Pred takvom realnošću čini se da ni mit ne nudi razrešenje i da kao jedina mogućnost ostaje njegova ironička interpretacija.

III Zaključak

Pokazali smo da u romanu *Elze Beler* ispod površinskog narativnog sloja leže mitske naslage: pripovest o helenskom junaku Perseju i njegovoj izabranici Andromedi. Arhetipski elementi mitske podloge u ovom romanu služe kao organizacioni i kompozicioni princip strukturisanja sadržaja dela. No, Vestdejk je semantičko i narativno jezgro klasičnog mita preoblikovao i zaodenuo u ironički modus. Nesklad između stvarnosti i ideala, vidljiv po tome što glavni lik u romanu negira realnost, nalazi izraz u ironičkoj književnosti. Za ovaj modus književnosti vezuju se arhetipske slike sveta kao noćne more, što se u Vestdejkovom romanu manifestuje u nacističkoj strahovladi. Ironijska i parodijska interpretacija mita o junaku i princezi u nevolji u romanu *Elze Beler* destabilizuje unutrašnju shemu mita, što se očituje i u krajnjem ishodu, koji odudara od prvobitnog mitološkog podteksta, jer, nasuprot mitu, glavni protagonista ne pobeđuje strašnu zver, već ga ona guta. Takođe, ne uspeva da zadobije voljenu princezu, već se ona, sledeći svoje karijerne interese, dobrovoljno priklanja nasrtljivom razvratniku. Ubistvo rivala nije nikakav opravdani junački podvig, kao što je to u mitu slučaj, a Johan plaća glavom zbog tog čina.

Vestdejk gradi priču na pozadini aktuelnog istorijskog trenutka, ogoljavajući fašistički režim u Nemačkoj kao zločinački, manipulativan i nehuman, dok su njegovi pobornici, najblaže rečeno, na ivici ludila. Osim toga, Vestdejk mit dovodi u vezu i sa dubinskom psihologijom, što korespondira sa demistifikacijom koncepta kulturnog junaka; glavni protagonista Johan Rodenhajs prikazan je kao neurotični mladić opsednut

nepostojećom rečju koju samo on čuje, a povezana je s njegovom odbeglom dragom. Johanov opsesivno-kompulzivni sindrom njegov prijatelj Peter, na osnovu Frojdove psihoanalize, tumači kao arhetipsku vezanost za majku, što Johan odbacuje. Roman ima i primese autobiografskog. Kao model za naslovnu junakinju poslužila je bivša Vestdejkova devojka, dadilja iz susedstva.

Sve ove tematske oblasti, koje Vestdejk povezuje s mitom, ukazuju na izuzetnu demokratičnost arhaičnih mitova, koji, zahvaljujući svojoj sposobnosti transformacije i varijacije, mogu biti interpretirani na najrazličitije načine. Takođe, primer ovog romana pokazuje da antički mit ni u XX veku, posebno u mitopoetskoj prozi, ne gubi na svojoj snazi, te da uvek iznova može poslužiti kao nadahnuće autorima za nove romanske zaplete.

Literatura

- Bulhof, Francis. „Simon Vestdijk Else Böhler, duits dienstmeisje“. *Lexicon van literaire werken*. 23 (avgust 1994): 1–11. https://www.dbnl.org/tekst/anbe001lexi01_01/lvltw00619.php 03.02.2024.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Prevela s engleskog Giga Gračan. Zagreb: Naprijed, 1979.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen übersetzt von Wolfram Beyer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Grevs, Robert. *Grčki mitovi*. Preveo s engleskog Boban Vein. Beograd: Familet, 1999.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Urbana and Chigaco: University of Illionois Press, 2000.
- Kembel, Džozef. *Heroj sa hiljadu lica*. Preveo s engleskog Branislav Kovačević. Beograd: Stylos, 2004.
- Meletinski, Eleazar. *Poetika mita*. Preveo s ruskog Jovan Janićijević. Beograd: Nolit, 1983.
- Ovidije. *Metamorfoze*. Preveo sa starolatinskog dr Marko Višić. Podgorica: Unireks, 2007.
- Venema, Adriaan. *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie. Deel 3B S. Vestdijk*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 1991. https://www.dbnl.org/tekst/vene001schr04_01/vene001schr04_01_0002.php 05.02.2024.
- Vestdijk, Simon. *Else Böhler. Duits dienstmeisje*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1980. [1. izdanje 1935]
- Vogt, Martin. *Deutsche Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.

Aleksandar Đokanović

PERSEUS AND ANDROMEDA IN THE CLAWS OF NAZI MONSTER IN NOVEL *ELSE BÖHLER, GERMAN MAID* BY SIMON VESTDIJK

The novel *Else Böhler, German maid* written by the Dutch author Simon Vestdijk contains the myth of Perseus and Andromeda in its deep structure. In the spirit of modernism, Vestdijk draws parallels between his protagonists and mythical heroes in a Joycean way. According to the mythical analogy, Else can be identified with Andromeda, who was chained to a rock as a victim of a sea monster. The mythical monster that haunts Andromeda in Vestdijk's novel is symbolically represented by the phenomenon of fascism in Germany. Theoretically, the paper is based on the assumptions of the mythopoeitics of the 20th century novels presented by Eleazar Meletinsky in his study *The Poetics of Myth* (1976), as well as on the theses of Northrop Frye elaborated in the literary-theoretical essays compiled in the volume *Anatomy of the Criticism* (1957). According to Meletinsky, a theorist of modernist mythology, and Frye, a member of archetypal literary criticism, irony and parody form an integral part of the transposition of ancient myths into modernist literature. In compliance with the established archetypal patterns of the hero myth, whose narrative scheme Vestdijk follows, the hero goes on a quest, which represents a kind of initiation, then he is put to the test by facing the evil that he must overcome in order to win the beloved princess. But in Vestdijk's novel, by an ironic twist, Johan not only does not free Else from the jaws of the Nazi Monster, but he himself is sentenced to the guillotine, which represents an inversion of the myth, because it is the monster that devours the hero. Vestdijk's main characters Johan and Else figure as a kind of anti-heroes. Else is a compulsive liar and Johan suffers from a nervous disorder that causes a distortion of reality. Johan's friend Peter, who appears in the role of the archetypal figure of the wise old man, interprets Johan's actions in a Freudian way as an attachment to his mother, which Johan rejects. In this way Vestdijk connects myth to depth psychology. Also, the mythical story is linked to the current historical moment, which is reflected in the threat of Nazism that like a mythical monster plagues Europe. All these thematic areas that Vestdijk associates with myth point to the remarkable openness of mythical motifs, which, thanks to their transformation and variation potential, can be interpreted in the most diverse ways.

Keywords: mythopoesis, archetypal literary criticism, myth, Perseus, Andromeda, irony, Nazism

6.

АНДРИЋ И ЦРЊАНСКИ

Жанета Ђукић Перишић

ИВО АНДРИЋ – НАД ГОГОЉЕВИМ ПИСМИМА

Апстракт: У Андрићевој личној библиотеци у Спомен-музеју налази се четвортомно издање Гогољевих писама – *Писма Н. В. Гогоља*, редакција В. И. Шенрок, С. Петербург, у издању А. Ф. Маркса, (s. d). На основу графичких ознака на белинама и маргинама текста и увидом у исписе у бележницама, закључујемо да је Андрић писма читао пажљиво, бирајући и исписујући цитате и коментаришући их најчешће према принципу сродности. Његове белешке углавном се односе на питања поетике, поступка, стила, композиције и језика, као и биографије Николаја Гогоља, мада су занимљиве и Андрићеве опаске које се тичу актуелног тренутка и савременог доба. Пратећи Гогољеве „знакове поред пута“ хронолошки кроз писма, те настојећи да писца разуме као целовиту стваралачку личност, Андрић детектује промене у његовом животу и стваралаштву, његова путовања, лутања и душевна посртања, прогресивну менталну болест праћену страховима, религиозним фанатизмом и мистицизмом, породичне и пријатељске односе. С друге стране, кроз коментаре о Гогољевом животу и делима, Андрић излаже и елементе сопствене поетике, формулишући и властито схватање улоге језика и књижевности.

Кључне речи: Иво Андрић, Николај Гогољ, писма, Русија, језик, уметност, рад, ментална болест

I

Иво Андрић говорио је да увек чита са оловком у руци, јер читање без исписивања бележака исто је као и читање на једно око (Андрић 2011: 326). И доиста, Андрић не само да је читао много, посвећено и са страхћу, него је једнако дисциплиновано и предано бележио цитате из прочитаних књига. Невероватна ширина Андрићевих интересовања за различите облике живота и испољавања духовности, друштвености и индивидуалности, очигледна је већ и површним увидом у његове бележнице.

Док прелиставамо Андрићеве нотесе са цитатима, понекад нам се чини као да се крећемо тајновитим одајама посебне Александријске библиотеке. Андрић је у свескама бележио изводе из јужно-словенских књижевности које је добро познавао и проучавао, почев од усмене традиције и најстаријих лирских и епских јуначких песама, преко средњовековних словенских и српских рукописа, затим дела Његоша и Вука, па све до савремених писаца који су му своје књиге поклањали са поштом. Владајући великим европским језицима, Андрић је у оригиналу могао да упозна значајна књижевна дела немачке, француске, италијанске, руске, шпанске, пољске, чешке, енглеске, словеначке, латинске и америчке књижевности. У бележнице је уписивао изабране цитате у оригиналу, да би понегде додао и свој превод, почев од мисли из учених књига античких мудраца и средњовековних мислилаца, преко дела из класичне западноевропске филозофије и књижевности с једне, и источњачке поезије и прозе, са друге стране, па све до савремених текстова из различитих области духовног стваралаштва. Међу књигама које су привлачиле његову пажњу има и мало познатих хроника, путописа, мемоара, дневника, преписке, научних студија и стручних текстова из различитих научних дисциплина, као и текстова из часописа, дневних и недељних новина.

Увид у књиге које је Андрић читао и графитном оловком коментарисао може истраживачу да открије нове путеве у разумевању Андрићевог погледа на свет и уметничког послања.

Писац који је сматрао да уметник говори искључиво својим делом те да увид у приватну ауторску личност не доприноси разумевању и тумачењу тога дела, као читалац и као тумач књижевности, понашао се посве супротно: са нарочитом пажњом читао је дневнике, преписку, мемоаре и биографије великих стваралаца – од Гетеа, Леона Блоа и Амијела до Милоша Требињца и Драгојла Дудића.

Иако у свом раном приказу Хајнеових писама из 1914. године, цитира у оригиналу песникове речи – „Недозвољен је и неморалан поступак ако се објави само један ред пишчев који није он сам наменио за ширу публику. То нарочито важи за писма“ (Андрић 1981а: 159) – у готово свим есејима о великим ствараоцима Андрић своја тумачења поткрепљује биографским подацима из њихових живота. Као писац есеја о Витмену, Боливару, Петрарки, Фрањи Асишком, Горком, Гоји, Кочићу, Његошу, Вуку и другим значајним ствараоцима из домаће и светске историје и уметности, Андрић се штедро ослања на податке из историје њихових живота. Иако је на једном месту у својим белешкама записао да би „писма требало да умру заједно са људима који су их писали, и још пре њих, као што умире већина разговора“ (Андрић 1981б: 58), Андрић је са великим занимањем и

прилежношћу читао писма значајних историјских личности: Микеланђела, Гетеа, Свифта, Толстоја, Достојевског, Мајаковског, Његоша, Вука, Кочића, Леонарда да Винчија, Мана, Гогоља, Маркса, Гоје, Боливара, Кафке, Малармеа, Маркса, Енгелса...

Поред помињаних стваралаца којима је посветио посебне есеје, у његовим бележницама наилазимо на многе цитате из дела оних аутора о којима се, закључујемо, спремао да пише. То су Гете, Гогољ, Гвичардини и Леон Блоа. У том смислу, исписи из Гогољеве преписке, са карактеристичним биографским и књижевно-историјским и поетичким појединостима издвојеним из писама великог руског писца, пружају драгоцене податке за разумевање Гогољевог стваралачког и личног космоса.

Андрић је оставио велики број бележака у четири тома Гогољевих писама: реч је о публикацији – *Писма Н. В. Гогоља*, у редакцији В. И. Шенрока, С. Петербург, издање А. Ф. Маркса, (s. d). У свакој од књига, на задњем, а гдегод и на предњем залисту или на белинама унутрашње стране корица, уписани су бројеви страница на којима се налазе Андрићеве коментари или просто његови знаци за истицање важности неког дела текста. Своје прибелешке и коментаре Андрић је уносио и на маргинама у све четири књиге. Један део тих коментара писац је по личном критеријуму уписивао у своје нотесе: у посебном, недатираном снопу листова папира, под називом „Гогољ, преписка“, у Личном фонду Иве Андрића у Архиву САНУ, налази се низ извода из Гогољевих писама. Унутар чувене „Црне књиге“, том „амбару“ у који је писац почео да уноси записе 1944. године, а испунио је до краја 1959. године, наилазимо на мноштво исписа из писама, понекад у оригиналу, понекад у Андрићевом врло прецизном преводу. Дobar део тих записа и цитата прекуцан је учисто и чува се паралелно са рукописима.

Једну од потврда да је Андрић имао намеру да пише дужи текст о писцу *Мртвих душа* и да озбиљније проучи његов живот и стваралаштво налази се и у Андрићевом запису, некој врсти увода у ненаписан текст: „Пишем без дубљег и детаљнијег познавања руске књижевности, у жељи да себи и вама бар донекле осветлим пут ка познавању сложене личности великог руског писца“ (Гогољ 3: задњи залист).

Андрића, очигледно, интересује Гогољева необична личност богате биографије. Пратећи догађаје из Гогољевог живота, следећи „знакове поред пута“ хронолошки кроз писма, Андрић детектује промене у животу и стваралаштву великог руског писца, његова путовања, лутања и душевна посртања, прогресивну менталну болест праћену страховима, религиозни фанатизам и мистицизам, породичне и пријатељске односе, настојећи да писца разуме као целовиту стваралачку личност.

Када је Андрић набавио издање Гогољевих писама и у којем тренутку је почео да чита? Посредан одговор можемо наћи у Андрићевој „Бележници I“ из 1933. године. Ту наш писац наводи Гогољеву реченицу из једног писма о доживљају Венеције: „Венеција са својом оронулом величином и суморним сјајем“ (Гогољ 2: 74; Андрић 2001: 70). Дакле, Андрић је већ 1933. године имао Гогољева писма у рукама и, судећи према белешкама из каснијих година, читао их је све до дубоко у другу половину XX века.

Андрић никада није написао оделит текст о Гогољу, али име тог великог руског писца помиње као деветнаестогодишњак већ у раном писму гимназијском другу, младом песнику Милошу Видаковићу у Вишеграду, јула 1911. године. Са искуством живота изван вишеградске касабе, са погледом упртим у велики свет о којем машта, са визицима који допиру даље од вароши и са сновима који му се смеше, Андрић експресивно, сурово и непоткупљиво, у младалачкој понесености, са извесним иронијским отклоном, користећи поређење са Гогољем, говори о малограђанској атмосфери у вароши, где су људи „брбљиви, брутални и глупи, а живот им је смрадан и пуст, пун јада и комичности, Гогољеве комичности“ (Андрић 2003: 20).

У послератним есејима „На Невском проспекту“ (1946) и „Утисци из Стаљинграда“ (1947), који немају већу уметничку вредност јер су пре свега писани као пропагандистичко сведочанство, као извештај са првих путовања у још увек близак и пријатељски, комунистички СССР, Гогољево име Андрић спомиње у вези са властитим доживљајем и описом главне лењинградске саобраћајне артерије: „То је Невски проспект. Да, то је он. И, за чудо, лепши је и већи, јаснији и топлији него што сам га ја замишљао читајући његов опис код Гогоља, других руских писаца и страних путника“ (Андрић 1981: 154). У путописној прози „Утисци из Стаљинграда“, Андрић ће се подухватити теме рада која у Гогољевим писмима током дугог низа година заузима посебно место. Андрић, очигледно инспирисан ишчитавањем писама творца *Мртвих душа*, каже:

Тако Гогољ, на пример, није престајао, у писмима мајци и сестрама, да им препоручује рад, и то физички пољски рад, „рад који сву вашу крв ставља у покрет и не да вам да се уседите на месту“, као што је говорио Гогољ. Он им је писао даље: „После рада сваки минут радости изгледа вам двоструко радостан, дух поиграва од веселја, очи сјају, смеше се радосне мисли, човек постаје и у лицу лепши и млађи“. (Андрић 1981: 173)

У есеју „Нешто о стилу и језику“ (1949), заправо предавању које је о књижевности одржао у мају 1949. године у новинарском клубу Борбе, сасвим у сагласју са Гогољевим ставовима изнетим у писмима, Андрић пише:

Ми смо рекли да је најбољи, јер је најубедљивији, једноставан стил. Али, морам одмах додати да је једноставан стил и најтежи стил. То знамо сви, али не знамо да дођемо до те, на изглед тако прсте, а у ствари тако тешко достижне једноставности. Гогољ је рекао дивну реч: „До једноставности треба нарасти“. (Андрић 1981а: 42)

II

На око две и по хиљаде страница, Гогољева писма, од дечачких и младалачких дана, преко различитих животних и стваралачких фаза, искушења, болести, заноса, покајања, до помрачења свести које га опхрвава, сведоче о једном несвакидашњем животу, испуњеном силовитим унутрашњим борбама и превирањима.

Од најранијих писама из 1825. године, Андрић пажљиво прати и детектује детаље који указују на генезу и развој Гогољевог менталног стања, уочавајући знаке извесне психичке слабости и неуралгичне тачке његове личности, као и религиозни фанатизам и мистицизам.

Гогољева писма из периода од 1820. до 1828. године младалачка су, ведра и оптимистична (рођен је 1809. године). Међутим, убрзо после очеве смрти (1825), карактер и тон писама се мењају: као најстарије дете, погођен очевом смрћу, Гогољ почиње да сазрева, бринући се о мајци и сестрама. Одлази у Петроград и 1828. године уписује Лицеј, верујући да му предстоји велика књижевна будућност. Неуспех драме *Ханс Кихелгартен* коју ће спалити, дубоко га погађа. Писма из тога доба одишу несигурношћу и лабилношћу.

Од 1831. до 1836. године у његовим писмима види се, ипак, задовољство радом: ступивши у петроградски књижевни серкл, он се осећа сигурним и прихваћеним. Дружећи се са Пушкином,¹ Жуковским и другим руским писцима, он стиче самопоуздање, држи Катедру за историју, пише *Женидбу*, а затим и *Ревизора*,² али га разочарава лоша рецепција тога комада.

1 Поводом Пушкина, Андрић издваја следећи цитат из Гогољевог писма: „Пушкинова смрт као да је однела половину свега што погледам, половину свега што би могло да ме развесели“ (Гогољ 1: 454; Преписка: 2).

2 „Мој смех је у почетку био доброћудан, ја нисам помишљао да се ма чему подсмехнем, са каквим било циљем, и мене је до те мере изненађивало да, шта год сам слушао, да се читави сталежи и класе вређају и чак срде на мене да сам се на крају замислио. Ако је сила смеха тако велика, онда њу не треба траћити узалуд. Ја сам се решио да саберем све ружно, што сам могао да сазнам и да се свему томе одједном наругам – ето цело порекло *Ревизора*“, бележи Андрић део из Гогољевог писма (Гогољ 4: 136, Црна књига: 143, прев. И. А).

Године 1836. одлази у иностранство – испрва у Немачку, потом у Италију (Трст, Рим), бринући се и оданде о својим прилично непрактичним сестрама, радећи убрзано на завршетку *Мртвих душа*, које у Русији бивају цензурисане,³ што писца веома онеспокојава. Поново се спрема за Рим, али истовремено у њему сазрева план друштвеног „преваспитавања“ и „прочишћења душе“, због чега предузима пут у Јерусалим.

Од тог тренутка Гогољ полако запада у религиозни занос, проводећи аскетски неко време у Италији (1843), радећи на себи и идеји васпитавања „унутрашњег човека“. Наредне године је у Ници, где полако улази у мистицизам: живећи у религиозној и у извесној мери фанатизованој средини претежно руских аристократа, он размењује мисли са истомишљеницима, све више тонући у фаталистичка стања. Године 1845. одлази у Париз, па у Франкфурт, тежећи да поново оде у Јерусалим. Муку мучи са другом књигом *Мртвих душа*. Здравље му је лабилно, ментално је несигуран, запада у крајње душевно растројство. И у његовим писмима из тога времена осећа се пад снаге, слаба физичка кондиција, општа слабост духа и тела, којој не налази лека. Наредне године, његове здравствене тегобе се појачавају, све је болеснији и слабији, поново мења места у Италији, Немачкој, одлучујући да објави *Изабрана места из преписке са пријатељима* (1847), књигу која изазива буру негодовања, општу констернацију и неодобравање руске културне јавности, што већ лабилног писца баца у нову душевну кризу и још црњи фанатизам.

У општем хору порицања, најболније је звучала критика Бјелинског. Претрпевши велики бол од јавних осуда, у Гогољевој души сазрева мисао о јавној исповести. Од добијених удараца он тражи спас у ауторитарном духовно-религиозном фанатизму и обраћа се свештенику, оцу Матвеју Константиновичу, који га гура пут снажне аскезе, што је резултовало Гогољевом сумњом у важност властитих књижевних дела. Сматра се да је управо тај свештеник у Гогољу ојачао страх од пакла и божје казне, практикујући неку врсту духовног садизма у односу према писцу, који ће утицати на Гогољеву одлуку да спали рукопис другог дела *Мртвих душа*.

Наредних неколико година, до смрти 1852. године, протиче у путовањима, сумњама, несигурностима, непрекидним душевним борбама и преиспитивањима, молитвама и силовитом опадању креативног, стваралачког потенцијала, те прогресивној менталној болести.

3 „Сви смо ми људи и зато на сваком кораку говоримо глупости и грешимо“ – белешки Андрић Гогољеву мисао из једног писма, у оригиналу је исписујући уз коментар: „Кад је ово писмо објављено, царска цензура брисала је ову реченицу“ (Гогољ 3: 357; Црна књига: 255).

III

За Иву Андрића је читање Гогољевих писама и праћење његовог животног пута кроз писма био јединствен начин да писца *Мртвих душа* упозна *изнутра*. Посматрати тако великог уметника у огледалу његове душе, био је за Андрића, верујемо, велики изазов. И зато је он, више него икада, пажљивије него било кад, читао сваки ред писца кога су готово целог живота прогнали унутрашњи демони. На стотине знакова Андрић је оставио на маргинама књига писама, уносећи бројеве тих страница углавном на белине последњих листова, често управо те цитате бележећи у своје свеске или наводећи кључне речи које описују главну тему коју обележава у Гогољевим писмима: уметност, књижевност, језик, рад, Русија, Мртве душе, Ревизор, болест, лудило, радост, земљорадња, кметство, спахије, економија, цензура, Италија, Рим, Пушкин, Лепо, Нос, Недо Зец, погрешан рад мозга, тенденција за нестанком, Макарије, Трст,⁴ Венеција, мистицизам, руско село, Бјелински, лечење, бање, религиозни занос, заблуда и многи други. Посебно су значајни они, не тако ретки, Андрићеве коментари и записи у којима наш писац покушава да се разабере у Гогољевим унутарњим борбама, да га разуме и објасни његове поступке. Андрића посебно занима Гогољев однос према Русији као земљи која „храни своју децу“, потом и став према раду – физичком и умном, према књижевном послању, поступку и језику. Поред тога, читајући Гогољева писма из XIX века, он уме да забележи и властите асоцијације на актуелне појаве и личности савременика.

Андрић примећује да Гогољ од младости пати од осетљивих нерава и још као јуноша, 1825. године, поверава се мајци, а Андрић издваја фрагмент и графитном оловком (као и све друге коментаре) бележи цитат: „Печалне мисли све више се збијају у мојој глави и не дају ми ни за тренутак да уживам спокојство“ (Гогољ 1: 29, прев. И. А). Андрић уочава и знаке „хипохондрије“, како сâм Гогољ назива своју болест, бојећи се да ће умрети од глади и тражећи помоћ од цара. Аутор *Мртвих душа* има и реалне здравствене сметње, највише са пробавним трактом, које опсесивно покушава да реши путовањима, што Андрић назива „манијом лечења путовањима!“ (Гогољ 3: 149) и коментарише: „Психијатар би могао пратити развитак болести по овим понављањима. Он осећа потребу да свима и сваком објасни своју потребу путовања, да се оправда за то“ (Гогољ 3: 190).

4 „Трст је трговачка варош у којој све кипти од живота, половина становника су Италијани, а половина Словени, који говоре готово руски, језиком врло блиским нашем малоруском“ – бележи Андрић део Гогољевог писма (Гогољ 1: 9-10, Преписка: 2, прев. И. А).

Око 1840. године у Гогољев живот улази отац Макарије, о чему Андрић оставља коментар на маргини: „Појављује се Макарије као црна сенка и одмах, по први пут мисао о манастиру и греху“. Андрић обележава и фусноту уз писмо и парафразира је на белинама исте странице: „Почетком 1840. конкретан облик тога облака је фанатични архимандрит Макарије кога је Г. изабрао за духовног вођу својим сестрама а и сам слуша његове поуке. Сестре признају да их архимандритове беседе замарају, али Г. их гута“ (Гогољ 2: 34). А онда додаје: „Већ одавно у свим његовим бригама, поступцима, мислима и речима јавља се Христос, и то Христос који је увек однекуд на Гогољевој страни“⁵ (Гогољ 3: 393).

Кроз коментаре о Гогољевом животу и делима, у некој врсти дуплог дна или палимпсеста, Андрић фрагментарно излаже и елементе сопственог приповедачког и романсијерског поступка: разумевајући Гогољев страх да ће одвојеност од земље и језика погубно утицати на његов списатељски потенцијал, Андрић формулише и сопствено схватање улоге језика и књижевности у култури једног народа. И он сам био је суштински везан за поднебље, културу, традицију и језик свога народа, и за све време дипломатског службовања patio је од носталгије за језиком и свим оним што чини један национални корпус. Године 1922, своме ментору и добротвору Тугомиру Алауповићу из Букурешта пише како планира да се врати у домовину, бојећи се да ће одвојеност од земље и њене културе ослабити његову стваралачку енергију и умањити његове креативне капацитете: „Ваља бити праведан, боравак у иностранству ми је користио у многоме, али осјећам да не смије предуго трајати ако нећу да изгубим везу са земљом и духовно усахнем“ (Андрић 2003: 279–280). На сличан начин Андрић коментарише Гогоља: „Он сам признаје да је изгубио наду ‘за сваку живу књижевну делатност’ и да је мртав ‘за све што покреће савременог човека’“ (Гогољ 3: 269). Андрић у тексту „Белешка о речима“ говори о свом односу према језику:

А језик, то је живот људи, свесни и несвесни, видљиви и скривити. Изван живота постоји само самртно ћутање. Нема те речи која је без везе са животом, као што нема биљке без подлоге која је храни. Значи да треба бити близак људима и њиховом животу, слушати њихов говор, упијати га у себе, размишљати о њему, живети са њим као брат са братом. И тада ћемо моћи постићи оно што треба, тј. да људима *њиховим* и *познатим* језиком кажемо *нашу* и *нову* уметничку истину. Од тог нашег односа према људима и њиховом

5 Из једног Гогољевог писма пријатељу (1840), Андрић издваја и бележи мисао: „Ја сам више за манастир него за светован живот“ (Гогољ 2: 37, прев. И. А).

говору, тј. животу, зависи и однос речи према нама у тренуцима кад нам оне затребају (Андрић 1981а: 66).

Из те тачке, из таквог осећања духовности и схватања односа језика и стварности, Андрић полази када издваја и коментарише Гогољеве мисли: „Читам понајвише ствари у којима се осећа моћно присуство руског духа. Пре него се озбиљно прихватим пера, хоћу да се испуним (*назвучатся*) њиме. Бојим се да се не огрешим о језик“ (Гогољ 3: 253, прев. И. А). Наш писац се са одобравањем и разумевањем у једном разговору позвао управо на ту Гогољеву мисао: „Гогољ је за ту прилику имао добру руску реч „назвучатся“, што би у грубом преводу могло да значи: снабдети се звуковима завичаја“ (Андрић 2011: 258).

Одвојеност од Русије, физичка удаљеност од тла, језика, људи, обичаја, духа, навика, атмосфере и духа народа и земље, чине Гогоља веома неспокојним. То осећање, помешано са грижом савести, мучиће писца на свим путовањима: он непрекидно од породице и пријатеља тражи да га обавештавају о стању у земљи, међу људима, да му шаљу анегдоте, опише догађаја и појединих личности који му могу послужити у градњи ликова: „Мени је сваки човек занимљив“, вели у једном писму (Гогољ 1: 252; Црна књига: 258, прев. Ж. Ђ. П). Пише пријатељима да свој дар и способности може најбоље да искористи само онда када му се „разум озари потпуним познавањем стварности. Ето зашто са толиком жеђи молим, тражим обавештења, које скоро нико неће или га мрзи да ми пружи. Моје слике неће бити живе ако их не саздам од наше грађе, наше земље“ (Гогољ 3: 368, прев. И. А). Пријатеље моли:

Ако имате слободног времена [...] да набацујете за мене крокије малих портрета људи које сте знали или их сада срећете, макар и у најопштијим и кратким цртама...Али сада ми је потребан руски човек, било где да се налази, било кога да је звања или сталежа. (Гогољ 3: 415, прев. И. А)

У трећем тому писама Андрић уписује своју импресију о Гогољу као писцу:

Како у њему гасне снага уметничког стварања и мрачи се очај, оштра и продирна⁶ видовитост, способност да види ствари у њиховој истинској природи – тако се све више јавља потреба да се „документује“, и он тражи од пријатеља статистике, годишњаке

⁶ Андрић у својим делима много чешће употребљава облик „продирно“ него „продорно“.

о Русији, све до препривања и оговарања и појединачних мишљења. (Гогољ 3: задњи залист)

Сличну мисао Гогољ је саопштио у писму Жуковском: „Уметност треба да уноси у душу хармонију и ред, а не немир и растројство. Уметност је дужна да нам приказује наше људе тако да сваки од нас осети да су то живи људи, од истог тела од кога смо и ми“ (Гогољ 2: 294; Црна књига: 145, прев. И. А).

На горњој белини странице (Гогољ 3: 429) наш писац констатује: „Док је давао дела великог реализма, он није осећао потребе, а сад сабира али не даје ништа. Укратко: он је осећао да се одвајао од руске стварности и живота уопште, и хоће на овакав вештачки начин да то надокнади.“ Андрић је, очигледно, дубоко и искрено, као писац, доживљавао Гогољеве стваралачке муке због одвојености од земље и разумео је писца: „Удаљен од руске стварности, болестан, збуњен усамљеничким животом у иностранству или заграничним друштвом, он је морао доћи до тога“ (Гогољ 3: 491), а затим додаје:

Живот у иностранству, међу Французима или руском аристократијом, манијачко усамљеничко лутање од Рима до Париза и Франкfurта, од једне лековите воде до друге (Карлсбад, Гастајн, Грефенберг) и једног чувеног лекара до другог. Све то уз царску пензију...То га је толико одвојило од његове земље. (Гогољ 3: 177)

У вези с тим, на једном месту Андрић примећује да је Гогоља „здроаво схватање пишевог позива опомињало да буде што ближе људима своје земље“ (Гогољ 3: 368). Тај став као да је кореспондирао са Андрићевим разумевањем списатељског послања: он је веровао да писац мора да буде уз традицију и језик свога народа, па је тако у Гогољевом усамљеничком лутању видео узрок слабљења његовог стваралачког потенцијала, додајући на маргини, уз писмо из 1846. године: „Сад је остала само техника. И чак се развила, али је стваралачка снага угасла. Слика света коју је он толико волео и тако сјајно описивао, потамнила је у њему, изопачила се и никакви је подаци не могу поправити“ (Гогољ 3: 177). Андрић је, дакле, као битан проблем Гогољевог схватања књижевног послања препознао управо пишеву бојазан да није довољно укоренењен у живу, слојевиту, руску реалност нити у пуноћу њеног постојања.

У том смислу, Андрић пасионирано, рекло би се, по принципу сродности, бира и обележава управо места из писама која се односе на Гогољево схватање позиције и улоге књижевности: „У ствари, није мој посао да поучавам проповедајући. Уметност је и без тога поука. Мој посао је говорити живим сликама, а не разматрањима. Моја је дужност да прикажем живот какав јесте, а не трактате о животу“ (Го-

гољ 3: 136, прев. И. А). А на једном месту Гогољ се обазире на однос између уобразиље и стварности: „Поети понекад посве невино лажу, варајући сами себе“ (Гогољ 4: 115, прев. И. А).

Писац који је записао: „На свакој књизи која значи добро уметничко дело могло би се написати: 'Отето од живота, мога и вашег'“ (Андрић 1981б: 229) или „Својим стварањем сваки уметник на неки начин и у извесној мери поткрада живот“ (Андрић 1981в: 21) – по сродности ставова изабрао је и забележио део из Гогољевог писма који се односи на процес и природу стварања и књижевни поступак:

Ја никада ништа нисам створио у машти и нисам имао те способности. Мени је само оно и полазило за руком што је било узето из стварности, из мени познатих података. Ја сам могао да погодим лик човека само тада кад сам располагао и најмањим појединостама његове спољашњости. Ја никада нисам сликао портрет као просту копију. Ја сам стварао портрет, али стварао га размишљањем, а не маштом. (Гогољ 3: 367, прев. И. А)

Или: „Моје слике неће бити живе, ако их не сачиним из нашег материјала, од наше земље, тако да сваки осети да је то из његовог тела узето“ (Гогољ 3: 368, прев. И. А). У једном замишљеном дијалогу, Андрић као да с одобравањем реплицира Гогољу: „Право говорећи, ја сам увек највише желео једно: да све што видим могу да опишем и да све што осетим умем да изразим“ (Андрић 1981б: 225), или, као да му дошаптава, саглашавајући се са његовим поетичким концептом:

Не знам је ли ово што ја радим, и како радим, реализам, али верујем да је – реалност. Откако радим овај посао, ја се држим стварности и, држећи се ње, настојим да себи и другима објасним колико могу од те бескрајне стварности, са свима појавама од камена и биљке до човека и до свесне мисли и тамних нагона у њему, од небеских светлила, која нас, док их гледамо, бацају у безизлазне заносе, од сна и маште – до хлеба који једемо и закона по којима живимо и свих потреба којима смо подложни (Андрић 1981б: 239).

Део Андрићевих бележака односи се на животна, егзистенцијална питања: између осталог, он бира и коментарише оне фрагменте који најсликовитије дају Гогољево готово фанатично веровање у спасоносну моћ рада. У писмима мајци, сестрама и пријатељима, током свих година преписке, Гогољ истиче етичке, биолошке и психолошке аспекте рада. Андрић коментарише:

Гогољ стално, годинама, пише мајци и сестрама, да лично учествују у раду око имања, да саде дрвета итд. Пребацује им да не знају шта се ради у њиховом газдинству. „Сви смо се ми, услед нашег

празног васпитања, одвојили и удаљили од живота у ком живимо.“ Оне треба да увиде да дужности које изгледају простачке и досадне нису то ни најмање и пре него их тако назовемо требало би их, можда, темељито упознати, испитати и разматрати какве су оне у ствари, и може бити да би се после дугог испитивања открило да многе ствари које смо ми сматрали понижавањем за душу, узвисују душу и испуњавају је дотле непознатом племенитошћу. (Гогољ 3: 213; Црна књига: 146)

Наш писац обележава и део из Гогољевог писма где он, чак, од својих сестара тражи да раде и празником (Гогољ 2: 76). Он извлачи цитате о раду и физичкој активности: „О, како рад спасава. Радост нам се не поклања, радост је у раду“ (Андрић – Црна књига, 146, прев. И. А) или: „Терајте из душе све што је мутно! На јасни, на свежи ваздух! На рад!“ (Андрић – Црна књига, 148, прев. И. А).

У виду обраћања непознатом пријатељу Гогољ пише, а Андрић издваја: „Имајте увек на уму какве сте земље грађанин, да никога не чека толики рад и толики послови као грађанина ове земље, и да има тајанствена рука која ће вас извести у лепоту и на висину“ (Андрић – Црна књига, 148, прев. И. А) – у екстатичном тону узвикује један од највећих руских писаца. Наш писац осврће се и на Гогољеве речи у тестаменту, констатујући: „И у последњим с муком писаним речима Гогољевог тестаментa, у којима речи већ губе свој смисао у мраку болесне мистике, још једном се јавља његова основна мисао о раду, о физичком раду. Свима препоручује 'непрекидно запослење у раду на ваздуху'“ (Андрић – Црна књига, 147).

У Гогољевим писмима, осим напомена и обележених делова текста који се односе на његов живот, на његово стваралаштво и историјске прилике, Андрић често садржај писама повезује са актуелним тренутком, указујући на везе са одређеним личностима. Тако, наш писац обележава пасус писма из Венеције, у којем Гогољ описује костиме у некаквом италијанском комаду, назначавашући на залисту себи подсетник: „за Лепо“ (Гогољ 2: 62). Јасно је да Андрић сматра да би податак о позоришним костимима у једној италијанској представи средине XIX века био користан његовој жени, Милицы Бабић, костимографкињи у београдском Народном позоришту, за коју знамо да је звао „Лепо“. Андрић име „Лепо“ уписује још једном, поред Гогољевог писма пријатељици од које тражи да му обавезно прецизно пише када је које писмо добила и на које писмо одговара. „Ви то никада не радите, а мени је то веома важно“, пише Гогољ (Гогољ 3: 67, прев. Ж. Ђ. П). То је, очигледно, било важно и Андрићу, јер у његовој преписци са Милицом наилазимо на прецизне податке о датумима одашиљања и примања писама.

Говорећи у једном писму о штампању својих *Избраних места из преписке са пријатељима* из 1846. године, Гогољ спомиње да би та књига требало да „буде штампана на добром папиру, [...] јасним словима која се лако читају и размаком између редова који књигу чине прегледном. Без вињета или било каквих украса: сачувати у свему благородну једноставност“ (Гогољ 3: 199; прев. Ж. Ђ. П.), што Андрић подвлачи и на задњем залисту исте књиге уписује број странице и подсетник: „199 за В. Зог“, у чему ми препознајемо Веру Зоговић, преводитељку, директорку у партијској издавачкој кући *Култура*, која је објавила Андрићеве *Нове приповетке* 1948. године и супругу песника и партијског функционера, Радована Зоговића. Из сећања савременика сазнајемо да је Андрић имао благонаклон став и поверење у уређивачко умеће Vere Зоговић (Ђукић Перишић 2023: 257– 258).

Још једна појединост је занимљива: Андрић примећује и бележи како Гогољ из иностранства врло често говори о мирисима, што је давало повода пријатељима да збијају шале на његов рачун. Они један другоме пишу како Гогољ све градове мери јединим мерилем – мирисом: у том и том граду нема мириса, неки други град је смрдљив зато што просипају смеће по улицама (Гогољ 2: 383, 387). Тим поводом, наш писац није могао одолети искушењу да начини још једно сликовито поређење. Наиме, он обележава пасус Гогољевог писма из Рима из 1838. године, где својој пријатељици пише о миомирисима италијанског града, о пријатним аромама ружа: „Верујете ли да ме често спадада суманута жеља да се претворим у један нос: да немам ништа друго – ни очи, ни руке, ни ноге, ништа – само један огроман нос чије би ноздрве биле као велика ведре, да можеш у себе да увучеш што више миомириса и пролећа“ (Гогољ 1: 497–498, прев. Ж. Ђ. П.). Андрић је себи о томе оставио подсетник у виду бележака: „387 (Недо Зеџ)“ и „497– 8 (Недо Зеџ)“ (Гогољ 1: задњи залист). А запис „58 нос (Н. З)“ (Гогољ 2: 58) – односи се на фрагмент писма из 1840. године: „Какав ваздух, господе, какав ваздух! Има у њему нечега што је стигло из Италије. Мој нос осећа чак коњски реп. И одакле су то неки блажени ветрови донели? [...] И затвориш очи и само ти је жао што имаш мали и кратак нос. Да је само мало дужи!“ (Гогољ 2: 58, прев. Ж. Ђ. П.).

Своју чувену приповетку „Нос“ Гогољ је објавио 1836. године у Пушкиновом *Савременику*: прича о колешком асесору Коваљову чији нос, одвојивши се од његовог лица, слободно шета улицама Петрограда, написана је пре наведених писама, али је јасно да слика носа који стиче индивидуалност и аутономију не напушта Гогоља, и да ће му послужити у гротескној и сатиричној елаборацији стања руског друштва средине XIX века.

Посебно је на овом примеру занимљиво пратити утицај актуелног тренутка на процес читања. Колико је у рецепцији уметничког дела, макар на површинском нивоу, битна и временска и просторна, и, да тако кажемо, свака друга позиција читаоца,⁷ можемо видети у случају Андрићеве асоцијације на Неда Зеца (1899–1971) – неуропсихијатра, оснивача и професора Медицинског факултета у Сарајеву, члана Академије наука и умјетности Босне и Херцеговине и првог послератног министра здравља у Народној Републици БиХ. Врло је могуће да га је Андрић лично, као Босанца, нешто млађег од себе, познавао и да је очигледно морао знати да доктор Зец има – велики нос!⁸

Ми не знамо у којој је мери и да ли је икако Гогољ утицао на Андрићево стваралаштво, али из пажљивог и креативног ишчитавања Гогољевих писама, можемо пратити његове суптилне знакове на Андрићевом путу. О траговима утицаја на своје књижевно стваралаштво Андрић каже:

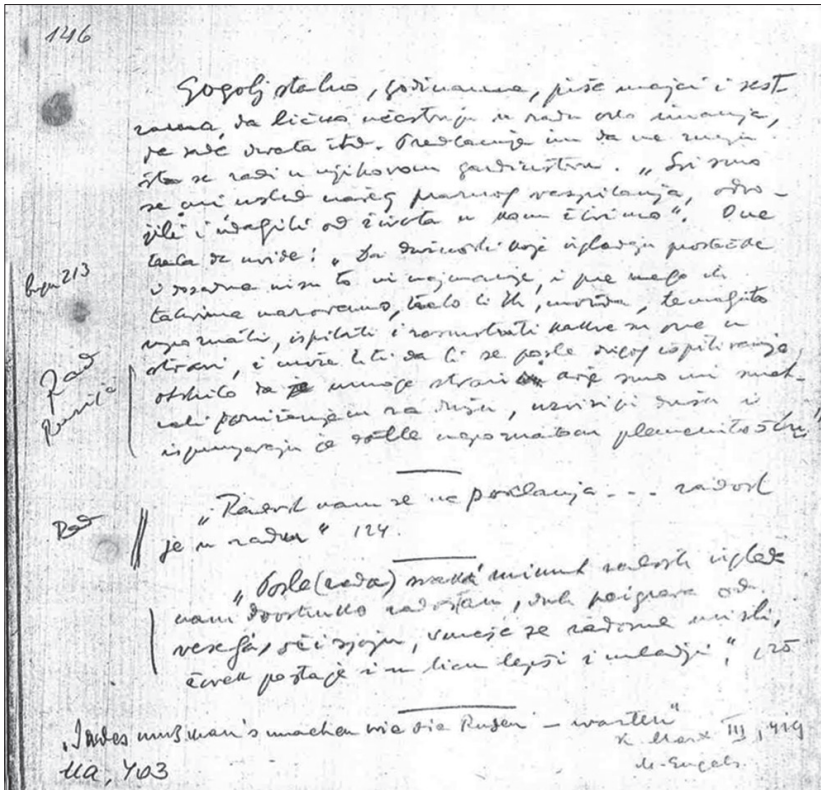
Чини ми се да могу казати да нисам никад ни тражио ни налазио своју инспирацију у књигама. Па ипак, лектира је на мене често утицала, али не као узор по свом облику или својој садржини, него као охрабрење, као подстрек на писање. Читајући како писац описује на један одређен начин неко острво у неком далеком архипелагу, ја сам одбацивао књигу и почињао одлучно опис неке улице у Сарајеву за који дотле нисам налазио храбрости да га отпочнем, јер ми је изгледао тежак и несхватљив (Андрић 1981б: 290).

Свакако да од пишчеве креативности, маште, укуса, образовања и избора зависи коју ће нам слику или призор у своме делу представити, а његове стваралачке снаге утичу на уверљивост таквог призора: посматрање живота и људи помаже писцу да креира свој посебан свет. Уверени смо да је, макар у један делић Андрићевог света, имао уплив и сликовит и богат Гогољев живот и његова живописна и оригинална уметничка галаксија. Андрићеве белешке и избрани изводи из преписке скицирају мање познат Гогољев људски и

7 Осврћући се на „писца који је хтео да буде хрватски Гогољ“, на очигледну претерану амбицију и самоувереност једног свог колеге-савременика, Андрић критички, али и благонаклоно закључује: „Човек може бити и ‘хрватски Гогољ’ – зашто не? – под једном погодбом: да му то није тежња и циљ при писању. Може бити и више од тога. Нема забрањених и трајно неприступачних висина“ (Андрић 1981в: 52).

8 У дешифровању загонетке „Недо Зец“ помогла нам је давно библиотекарка Милана Ђурђулов из Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“. Она је познавала др Зеца и посведочила да је имао велики нос.

уметнички портрет, састављен из података које је писац сам о себи пружио. Паралелно с тим, оне указују и на елементе Андрићеве поетике. Кроз врата четвортомне Гогољеве преписке, као и на основу Андрићевог одабира фрагмената, читалац може да завири не само у списатељску лабораторију великог руског писца, већ и у Андрићеву стваралачку радионицу и препозна тачке сусрета и размимоилажења с писцем чије је дело веома уважавао.



Црна књига, Лични фонд Иве Андрића, Архив САНУ, бр. 403, стр. 146.

чтобы вы могли ѣхать съ нимъ, какъ бы это было хорошо! Но, ради Бога, я васъ прошу, не падайте духомъ, будьте тверды вашею вѣрою, которая всегда васъ поддерживала.

Сестры, слава Богу, здоровы, несмотря на то, что не весьма крѣпкаго сложенія. Я имъ доставилъ общество не шумное и разсѣянное, но тихое и пріятное, которое бы дѣйствовало на ихъ нравственность. Къ счастью моему, сюда пріѣхалъ архимандритъ Макарій, мужъ извѣстный своею святою жизнью, рѣдкими добродѣтелями и пламенною ревностью къ вѣрѣ. Я просилъ его, и онъ такъ добръ, что, несмотря на неизмѣнныя времени и кучу дѣлъ, пріѣзжаетъ къ намъ и научаеъ сестеръ моихъ великимъ истиннамъ христіанскимъ. Я самъ по нѣсколькимъ часамъ оставался и слушаю его, и никогда не слышалъ я, чтобы пастырь такъ глубоко, съ такимъ убѣжденіемъ, съ такою мудростью и простою говорилъ¹⁾. Твердость, терпѣніе и неколебимая надежда на Бога—вотъ что мы должны теперь избрать святымъ девизомъ нашимъ, дражайшая маменька. Теперь-то мы должны показать, что мы христіане и что бѣдствія ничто надъ нами и не властны поколебать насъ. Намъ грозитъ крайность. Это значить—насъ Богъ вызываетъ на битву. Онъ хочетъ поглядѣть на насъ, какъ мы пройдемъ по этому пути и справедливо ли то, что мы говорили до сихъ поръ, будто мы вѣруемъ въ Него и на Него возлагаемъ надежду. Итакъ вы видите, маменька, что здѣсь-то мы должны показать присутствіе духа. Это экзаменъ, на которомъ мы должны показать, что мы извлекли изъ всей жизни и какъ учились Его святой науцѣ. Итакъ до свиданья, дражайшая маменька; ибо я все увѣренъ, что вы пріѣдете въ Москву къ намъ, покаместъ зимняя дорога и можно еще совершить легко путь сюда и обратно.

Сестры хотѣли тоже приписать къ вамъ.

Нѣжно любящій васъ сынъ

Николай.

Если только есть возможность, то спешите скорѣе въ дорогу, чтобы не утратить времени, такъ чтобы и назадъ

¹⁾ Гоголь съ большимъ удовольствіемъ слушалъ уроки архимандрита Макарія его сестрамъ, но послѣдніи находили тѣ же самыя уроки и бесѣды крайне утомительными, о чемъ Елизавета Васильевна Гоголь откровенно рассказываетъ въ «Руси» (1885, № 26, стр. 8). Архимандритъ Макарій былъ миссіонеръ; онъ тогда только-что пріѣхалъ съ Алеутскихъ острововъ.

Потомъ разпроси у приказчика порядокъ всёхъ работъ, которыя будутъ ¹⁾ предстоять въ теперешнее лѣтнее время, начиная съ посѣва хлѣбовъ всёхъ сортовъ,—когда именно, какого мѣсяца и числа начнется всякая работа, и все это по порядку выпиши на небольшомъ лоскуткѣ бумажки и пришли мнѣ, чтобы я зналъ, гдѣ и въ какихъ мѣстахъ, и въ какое время, и какія именно работы будутъ у васъ производиться въ имѣнїи въ продолженіе всего лѣта.

Потомъ узнай отъ маменьки и отъ приказчика также, сколько четвертей всякаго хлѣба высѣяно въ этомъ году и гдѣ, въ какихъ именно мѣстахъ посѣяно всякій хлѣбъ, и разпроси также ²⁾, сколько четвертей хлѣба было высѣяно въ прошломъ году ³⁾, каждаго порознь, и въ какихъ мѣстахъ—на тѣхъ ли самыхъ, или на другихъ, и гдѣ именно. А также не забудь прибавить, сколько его было потреблено на себя, сколько продано и сколько остается на лицо. Не забудь также увѣдомить и объ урожаѣ: сколько уродило противу посѣва, самъ-сѣмъ ли, самъ-пять или еще и того меньше. Все это выполни аккуратно, ничего не забудь. Ни одного моего совѣта не бросай даромъ, все послужить тебѣ въ пользу, даже и то, отъ котораго ты не видишь, покажется, никакой пользы.

Да и всёхъ васъ прошу и умоляю, мои сестры, какъ только (можетъ) ⁴⁾ умолять и просить больной и страждущій братъ вашъ—не пренебрегать моими словами и выполнить свято мои порученія съ точностью, не пропуская ничего, нѣсколько разъ перечитывая мое письмо, передъ тѣмъ какъ писать, чтобы не пропустить чего-нибудь ⁵⁾.

Я отправляюсь изъ Рима на-дняхъ съ тѣмъ ⁶⁾, чтобы, сдѣлавши большую дорогу по Италїи, Германїи, Голландїи, поспѣть во-время въ Греффенбергъ на лѣченіе холодною водою, которое мнѣ все-таки немного помогло въ прошломъ году, несмотря на малый курсъ; теперь возьму побольше. Помолитесь Богу о моемъ благополучномъ путешествїи и благополучномъ лѣченіи ⁷⁾. Средства простыя мнѣ всегда помогали, какъ-то: дорога, воздухъ и холодная вода; лѣкар-

¹⁾ Это слово вписано сверху.

²⁾ Послѣ этого зачеркнуто: «гдѣ».

³⁾ Послѣ этого зачеркнуто: «всѣхъ вмѣстѣ».

⁴⁾ Это слово пропущено.

⁵⁾ Послѣ этого зачеркнуто: «еще разъ прошу всёхъ васъ».

⁶⁾ Въ подлинникѣ описка: «съ тѣмъ».

⁷⁾ Ср. въ письмѣ отъ 4 ноября къ Н. М. Языкову (т. II, стр. 362).

Литература

Лична библиотека Иве Андрића, ИАБ 1234.

Том 1; ИАБ 1234/1;

Том 2; ИАБ 1234/2;

Том 3; ИАБ 1234/3;

Том 4; ИАБ 1234/4.

Лични фонд Иве Андрића. Архив САНУ. Инв. бр. 399 (Свеска смеђих корица);

Лични фонд Иве Андрића. Архив САНУ. Инв. бр. 403 (Црна књига);

Лични фонд Иве Андрића. Архив САНУ. Инв. бр. 439 (Гогољ, преписка).

Андрић, Иво. *Бележница Иве Андрића бр. 1*. Приредио Бранимир Живојиновић. *Свеске Задужбине Иве Андрића*. Год. XX, бр. 18, 2001. стр. 7–107.

Андрић, Иво. *Историја и легенда*. Сабрана дела Иве Андрића. књ. 12. Београд: Просвета, 1981а.

Андрић, Иво. *Знакови поред пута*. Сабрана дела Иве Андрића. књ. 16. Београд: Просвета, 1981б.

Андрић, Иво. *Свеске*. Сабрана дела Иве Андрића. књ. 17. Београд: Просвета, 1981в.

Андрић, Иво. *Стазе, лица предели*. Сабрана дела Иве Андрића. књ. 10. Београд: Просвета, 1981г.

Андрић, Иво. *Разговори*. Сабрана дела Иве Андрића. књ. 20. Штампар Макарије: Нова књига; Београд; Подгорица, 2011.

Андрић, Иво. *Писма 1912–1973*. Приредио Мирослав Караулац. Нови Сад: Матица српска, 2003.

Ђукић, Перишић, Жанета (прир.). *Ко је био Иво Андрић*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Письма Н. В. Гоголя, редакција В. И. Шенрока, С. Петербургъ, издание А. Ф. Маркса, (s. d):

Жанета Ђукић Перишић

ИВО АНДРИЧ – О ПИСЬМАХ ГОГОЛЯ

В личной библиотеке Иво Андрича в Мемориальном музее находится четырехтомное издание писем Гоголя — *Письма Н. В. Гоголя*, редакция В. Я. Шенрок, С. Петербург, изданный А. Ф. Маркс, (с. д). Андрич внимательно читал письма, выбирая и записывая цитаты и комментируя их чаще всего по принципу родства. Его заметки в основном касаются вопросов поэтики, стиля, композиции и языка Николая Гоголя, а также его биографии, хотя замечания Андрича, касающиеся текущего момента и современности, не менее интересны. Следуя гоголевским «знакам вдоль дороги» в хронологическом порядке через его письма и пытаюсь понять писателя как целостную творческую личность, Андрич обнаруживает изменения в его жизни и творчестве, его путешествия, скитания и душевные неудачи, прогрессирующие, сопровождающиеся страхами, религиозным фанатизмом и мистицизмом, семейные и дружеские отношения. С другой стороны, в комментариях к жизни и творчеству Гоголя Андрич представляет и элементы собственной поэтики, формулируя собственное понимание роли языка и литературы.

Ключевые слова: Иво Андрич, Николай Гоголь, письма, Россия, язык, искусство, работа, психическое заболевание

Јасмина Радојичић

ИМПЕРИЈАЛИСТИЧКИ САН РАЈКЕ РАДАКОВИЋ: МАЛОГРАЂАНИ И РАТ У РОМАНУ *ГОСПОЋИЦА* ИВЕ АНДРИЋА¹

Апстракт: На трагу савремене теорије романа Франка Моретија, али и неких класичних студија овог жанра, као што је она Ђерђа Лукача, полази се од тезе да је нестабилан класни положај, положај у *средини*, од пресудне важности за разумевање књижевноуметничке обраде малограђана. У ратним околностима ова нестабилност као и њене конкретне импликације посебно долази до изражаја, што утиче на карактеризацију јунака, а у раду се анализира на примеру Андрићевог романа *Госпођица*. Анализа ће покушати да покаже због чега се лик Рајке Радаковић може сматрати *par excellence* примером малограђанке и уједно понуди једно ново читање познатог Андрићевог романа.

Кључне речи: малограђани у књижевности, рат у књижевности, *Госпођица*, Иво Андрић, роман

Након 28. јуна 1914, Сарајево, као и читав свет, више нису били исти. Убиство аустроугарског престолонаследника Франца Фердинанда и његове жене Софије Хотек били су повод за рат до тада невиђених размера. Од тог рата, како наводи Ерик Хобсбаум, „европска грађанска цивилизација се никада није опоравила“, а европско грађанско друштво је „нестало с генерацијом након 1914, да се никад више не врати“ (Hobsbaum 2014: 6).

Како је „цивилизација“, која се декларативно и конкретно залагала за целокупан уметнички и културни напредак друштва, могла да изнедри и један од најкрвавијих сукоба у историји човечанства?

¹ Овај рад је делимично прилагођен део докторске дисертације под називом *Малограђанин у романима Дошљаци Милутина Ускоковића, Госпођица Иве Андрића и Ходочашће Арсенија Његована Борислава Пекића* која је започета под менторством проф. др Тање Поповић, а завршена и одбрањена 2023. под менторством проф. др Адријане Марчетић, на Филолошком факултету у Београду.

Према Хобсбауму, томе су допринела два разлога: с једне стране, њен начин производње био је усмерен ка „уништавању и преиначавању свега“, док су, с друге стране, „саме установе, политички и вредносни системи били смишљени од стране мањине и за мањину, премда такву која је могла и желела да се прошири“ (Hobsbaum 2014: 7). Управо овакав експлоататорски и ексклузивистички карактер европског грађанског друштва током Првог светског рата постао је предмет сатиричне књиге *Последњи дани човечанства* аустријског аутора Карла Крауса. „Тржишта претворише се у ратишта“, сумирао је Краус друштвено-историјске околности којима је сведочио, да би деценију касније на ову тврдњу Мирослав Крлежа додао „и обратно“ (Крлежа 1961: 164).

Дијалектичка веза између тржишта и ратишта била је све-присутна, како кад је реч о империјалистичким циљевима великих царстава, која су желела поделу и поновну поделу колонија, тако и када је реч о финансијским шпекулацијама које је рат омогућио ситним профитерима у појединачним земљама. Империјалне силе, наиме, вишак капитала нису употребљавале на дизање животног стандарда маса у некој земљи, јер би то снизило профит крупних капиталиста, него су профит повећавале путем извоза капитала у заостале земље где га је било мало и где су цена земље и надница биле ниске, а сировине јефтине. Рат је био излаз који је требало да омогући поновну прераспodelу света и тиме нова тржишта за експлоатацију. С друге стране, ситни профитери су у ратним околностима видели прилику да постојећи капитал увећају, на пример, куповином злата или робе, коју би у најповољнијем тренутку за њих, и најнеповољнијем за све остале, продавали, и тако вишеструко зарађивали.

Кроз лик Рајке Радаковић или једноставно „Госпођице“, како су је звали, Иви Андрићу пошло је за руком да ненаметљиво и, тим пре, књижевно успело, обједини овакав глобални и локални однос према рату као прилици за стицање профита. Андрић је успео и да управо кроз јунакињин однос према рату књижевно уобличи и вечно неспокојну „малограђанску свест“ (в. Lukács 1977).

Класни положај малограђана, положај у *средини*, између власника средстава за производњу и пролетеријата, од пресудне је важности за разумевање малограђанске свести, која, с једне стране, тежи ка вишем и коначно стабилном класном положају, док, с друге стране, перманентно страхује од пролетеризације, то јест од губитка већ стечених привилегија.

Тако, не случајно, у четвртном поглављу првог дела романа, у којем се говори о Сарајевском атентату, аутор скреће пажњу на два, у контексту нашег истраживања важна, детаља у вези с карактери-

зацијом главне јунакиње. Први детаљ тиче се појединости Рајкиног репетитивног малограђанског „сна о милиону“ под чијим снажним утиском је била и тог јутра, на дан атентата. Тако Рајка сања да је милион „досегнут и у истом тренутку превазиђен“ (Andrić 2014: 600, курзив Ј. Р). Касније, пошто сазна шта се догодило, Рајка чита „неки немачки путопис“ (Andrić 2014: 603, курзив Ј. Р). И ту је до изражаја дошао други детаљ вредан пажње, а то је Госпођичина лектира, путописи које она редовно купује и чита с јасно дефинисаним циљем – јер у њима налази „нешто што је у неодређеној али јакој вези са њеним животом, нарочито ако су ти путописи о непознатим континентима и открићима скривених блага и нових тржишта“ (Andrić 2014: 603, курзив Ј. Р).

Тај дан, који је, речима Џон Рида, потресао свет, за Госпођицу је почео сном о милиону а завршио се сном о „непознатим континентима, скривеном благу“ и „новим тржиштима“. Завршио се, метафорички говорећи, једним империјалистичким сном. И док је њена мајка у тој немирној ноћи страховала за свој народ и неизвесну глобалну будућност, Госпођица више није размишљала чак ни о милиону. Колико год се чинио грандиозним, ни милион није могао да умири њену неспокојну малограђанску свест. Она је зато тежила нечему много већем, нечему чему су тежиле и тадашње империјалне силе попут Аустроугарске, Немачке, или Јапана.

Спремала се нова подела света и Рајка Радаковић је желела свој део.

Иако је Андрић у свом делу с великом пажњом приступао малограђанском хабитусу и односима који унутар њега владају, овај сегмент пищевог опуса остао је на маргини истраживачких интересовања. У раду „Андрићеви мали људи“, Михајло Пантић је приметио да су „приповетке из малограђанског живота о ситном чиновничком и скоројевићком свету“ које је Андрић писао у свим својим стваралачким фазама, биле „најређе тумачене у сада већ непрегледној критичкој литератури о његовом делу“ (Пантић 2009: 171). Ако се тако издвојеном циклусу дода и роман *Госпођица*, може се закључити да, укупно узев, „тај циклус у пищевог опусу заузима обимом замашно, а поетичком и тематском специфичношћу свакако незаобилазно место“ (Пантић 2009: 171). Имајући то у виду, требало би упутити на још један рад „Малограђанство као тема у Андрићевом дјелу“, Риста Трифковића у којем је аутор управо анализирао неколико Андрићевих прича и укратко се осврнуо на роман *Госпођица* (Трифковић 1981).

Као што често бива у Андрићевој прози, рат постаје и главни окидач за пуну еманацију јунаковог малограђанског бића. У лику Ђорђа Ђорђевића из истоимене приповетке „Ђорђе Ђорђевић“ (1960) Андрић језгровито и сажето приказује једног прикривеног „идеалног

малограђанина“ (Трифковић 1981: 597). За разлику од неуспелог фотографа и „познатог бањалучког беспосличара и сваштара“ Степана Ковића из новеле „Бифе ‘Титаник’“ (1950), који прикључујући се усташком покрету коначно добија прилику за друштвеним признањем, Ђорђу Ђорђевићу рат открива велику истину да „[з]аштићених места и изолованих тачака више, такорећи, и нема“ и да светска недаћа „погађа или може погодити сваког, па и безименог и повученог појединца“ (Andrić 2017: 761). Тако Ђорђе постаје отелотворење малограђанске сигурности коме је, иронијом случаја, промакао један стеник и лишио га живота.

Рат је, међутим, и ретка прилика за самоспознају и самокритику у редовима малограђана. Пример за то је лик Исидора Катањића из дуже Андрићеве приповетке „Зеко“ (1948). Пред свеопштом неправдом и патњом коју види, Зеко више не може да затвори очи. Супротно малограђанском опортунизму и политици да се буде неутралан, Зеко одлучује да одабере страну. Ставивши своје калиграфске способности у службу виших циљева, одлучивши се на акцију потпуно свестан животне опасности у коју се упушта, изабравши општи а не партикуларни интерес, Зеко коначно превазилази малограђанина у себи.

Имајући у виду методолошка ограничења овог рада, ми се не можемо детаљно бавити и осталим Андрићевим малограђанима и малограђанкама који завређују истраживачку пажњу. Ипак, ваљало би споменути још неке од њих попут штедљиве станодавке госпођице Марјане и неуморног, свезнајућег барона из приче „Суседи“ (1946); привредника и кућевласника Стевана Карајана из приче „Случај Стевана Карајана“ (1948); професора–бирократе из приче „Црвени цвет“ (1949); саможиву и осиону Наталију Каменковић, госпа Нату, из приче „Породична слика“ (1950); манијакалног чиновника из приче „Аутобиографија“ (1951); или инжењера Милана Шепаровића и његову жену Дану из приче „Затворена врата“ (1951).

Овај панорамски поглед Андрићевих прича јасно указује на то да је писац минуциозно приступао малограђанском хабитусу. Смештајући малограђане у пажљиво одабрани друштвено-историјски контекст, Андрићу је пошло за руком да створи књижевно успешне и убедљиве ликове, али и да покаже да су малограђани, ма колико одбијали да виде даље од личног интереса, увек нераскидиво везани за своје доба.

У том смислу, ни Госпођица није била изузетак.

Лик зеленашице из једне патријархалне средине на периферији капиталистичког центра могао је да уђе у српску књижевност тек

у делу које би тематизовало прве деценије XX века да би историјски, а уједно и књижевно, био убедљив. Чињеница да је потицала из трговачког сталежа који је у то време на овим просторима већ био развијен, Рајки је омогућила да своје богатство стекне и увећа пре свега на основу симболичког, а онда и скромног материјалног капитала који је од оца наследила. Такође, чињеница је и да је она као жена у првим деценијама XX века, ма колико то било ретко и неуобичајено, тим капиталом могла и самостално да располаже. Такви материјални и друштвено-историјски услови Рајки Радаковић омогућавају да буде „једна од ретких женских фигура у историји српске књижевности и културе која у једном изричито патријархалном поретку 'добија приступ статусу субјекта', а тиме и приступ активног, одговорног актера у ширем историјском процесу“, како то у раду „Госпођица' Иве Андрића: Проблем фокализације и приступ 'субјект-позицији'“ запажа Татјана Росић (Росић 2006: 142) .

Врлине које су се вековима сматрале женским, као што су пасивност, оданост, попустљивост или нежност, у новим околностима које су жени омогућиле статус субјекта, испоставиле су се, међутим, као потпуно излишне, непогодне, а онда и штетне. И феномен *части*, који је у тренутку примарне акумулације капитала давао одређени легитимитет мушким припадницима трговачког сталежа који је све више јачао, убрзо се показао као неодржив и деструктиван, што се види и на примеру Рајкиног оца.

Како би постојеће стање окренула у своју корист и заштитила несигурни класни положај, Госпођица зато мора да одбаци како атрибуте традиционално приписиване женама тако и кодексе старог грађанства.² Одабравши активност, отпорност, чак и суровост, она се успешно позиционира у свету којим и даље владају мушкарци. Одбацивши *женске врлине*, Рајка Радаковић, међутим, не постаје „нова жена, јунакиња лепе литературе [...] са самосталним захтевима на живот, јунакиња које своју личност доказује, јунакиња која протестује против општег заробљавања жене у држави, породици, друштву, које се боре за своја права као представнице свога пола“, како је то записала Рајкина *савременица*, Александра Колонтај (Колонтај 1922: 36). Подредивши потенцијал да освоји статус субјекта личном и пар-

2 Индикативно је да су оба ова идентитета, родни и класни, које Рајка инвертира, преиначава или одбацује, садржани у хонорифику „госпођица“ који временом постаје надимак, у тексту написан великим почетним словом. Њиме се упућује на то да је реч о неударој жени, што је често истицано, али и „неударој женској особи из грађанске класе“, како стоји у одредници *Речника српскохрватскога књижевног језика* (уп. Стевановић, 1967: 541).

тикуларном интересу, Госпођица уместо *нове жене* (по)остаје само гиноморфна малограђанка.³

Док све више осећа сласт коју даје „пара која се коти“, Госпођица је посебну пажњу поклањала томе да сви њени послови буду урађени у складу са законом, „то јест на његовој крајњој граници“ (Andrić 2014: 588). У тој сивој зони, на граници закона, Рајка послује и увећава сопствени капитал, експлоатишући туђу несрећу, све време подржана постојећим правним системом. Тако је за њу Сарајево „ловиште“, људска мука потенцијал за зараду, а човек који моли за новац предмет презира и „плен“ (Andrić 2014: 587).

У хладном предсобљу за малим столом на којем се налази само једно парче хартије и старинска мастионица с јефтиним пером остала још из ђачког доба, седи Госпођица на простој, тврдој столици, с које с висине гледа на своје молиоце, посађене на још мању и тврђу столицу. Ако је за Робинзона столица представљала ретку удобност коју је могао у суровим условима себи да приушти, Рајкина неудобна столица симбол је не само њеног интенционалног аскетизма те, поред строгости, јуридизма и тежње према акумулирању свих облика, „карактеристичне диспозиције ситнобуржоаског хабитуса“, већ и конкретне моћи да одлучује о даљем животу оних испод ње (Burdije 2013: 343). Позиционирајући се и дословно изнад својих молилаца, Госпођица их посматра, анализира и процењује, али их никад не слуша. У одбијању да их чује као и „да такво одбијање себи дозволи, односно приушти“, како је то истиче Марија Грујић, Госпођица манифестује своју економску надмоћ и малограђански презир према слабијима и класно депривилегованима (Грујић 2017: 185).

Тематизујући пословање на граници закона, Андрић у роману *Госпођица* приказује како малограђани увек нађу начин да заштите властите интересе. Они то, по правилу, чине у оквирима закона чије противречности хармонизују и окрећу у сопствену корист. Бавећи се зеленаштвом на начин на који се бавила, Рајка конкретном праксом потврђује велики парадокс модерног друштва: да ствари могу бити неморалне али законите. И да је управо таква „мешавина неморала и законитости предуслов грађанског успеха“ (Moretti 2013: 176).

3 У раду „Гиноморфно друго и патријархално-паланачки модел света у Андрићевој ‘Госпођици’ и ‘Госпа Ноли’ Исидоре Секулић“, Тихомир Брајовић с посебном пажњом анализира другост у роману *Госпођица* истичући да се Друго „овде разоткрива као амбивалентно гиноморфно, то значи као женско које је својом или туђом одлуком заклоњено, односно прикривено конвенционално мушким обележјима [...]“ (Брајовић 2006: 288–289).

И касније у роману, кад је крај Првог светског рата већ изван, Рајка не страхује од законске правде која би је могла стићи због начина на који послује. Чак и пијанци које чује како о њој говоре као о најстрашнијем монструму знају да „она све то ради невидљиво и потајно, и све поштено и по закону, ко бајаги“ (Andrić 2014: 631). Госпођица се није плашила закона јер је знала како да га заобиђе и искористи. Она се плашила нечег другог. Плашила се *незаконите* освете „народа“, поменутих пијанаца и, „голаћа, који је можда никад у животу нису видели“ (Andrić 2014: 631). Рајка се плашила освете свих оних депривилегованих, који су, због својих убеђења, сиромаштва или етничке припадности у рату страдали, док је она пословала и напредовала.⁴

Први светски рат и политичке кризе које су му претходиле период су Рајкиног највећег економског просперитета. Њен успех отпочиње с Анексионом кризом 1908, кад на наговор једног од својих редовних клијената, Јеврејина Рафе Конфортија почиње да „опрезно“ и „споро“ инвестира с што мање ризика, тражећи средње решење које би донело зараду без икаквог губитка (Andrić 2014: 593). За разлику од Конфортија, који се на пољу неизвесних тржишних трансакција креће сигурно попут „ловачког пса“, Рајка је малограђански обазрива и игра на сигурно (Andrić 2014: 593).

С балканским ратом 1912, у још једном од оних поремећаја „у коме се губи и добива“, Госпођица је опет „на страни која добива“ (Andrić 2014: 594). Њен напредак није производ неког посебног талента, срећних околности или свеопштег друштвеног прогреса. Напротив, он је резултат истрајног малограђанског опортунизма и свесне одлуке да „никако и ни по коју цену неће допустити да се нађе на страни која губи“ (Andrić 2014: 604).

Имајући у виду овај јасно профилисан и артикулисан политички став, као и њено целокупно деловање и понашање у кризним временима, дало би се закључити да Госпођица није сасвим аполитична или незаинтересована за друштвенополитичка питања, како се на

4 У опортунистичком понашању Рајке Радаковић Рајнхард Лауер проналази паралеле с понашањем „такозваних 'квислиншких' кругова“ за време окупације Београда у Другом светском рату: „[Т]о да она по сваку цену настоји да буде на страни која добива, а не на оној која губи, да показује до последњег тренутка лојалност према владајућем систему, да се, свесно или несвесно отцепи од свога народа – све се то може лако тумачити у смислу алегорезе односно алузије на ауторову садашњицу у тренутку настанка романа (од децембра 1943. до октобра 1944, прим. Ј. Р.)“ (Lauer 1987: 165).

први поглед може учинити.⁵ Наиме, она је селективно, малограђански заинтересована за политичке процесе у друштву, онда кад јој то непосредно користи и помаже да избегне губитак.

Филтрирајући све(т) кроз призму личног интереса, Госпођица и конкретно политички делује. Да би се заштитила од потенцијалних напада и одмазди, она качи црне барјаке у знак солидарности с новим окупационим властима. Док свет грми од „огромних потреса маса“, „од новинских вести које су личиле на крикове, од невероватних претњи и неочекиваних остварења“, док се и поред ње, „ту у самом Сарајеву“, дешавају „невиђене и незапамћене ствари“ (Andrić 2014: 611), Госпођица не допушта да јој живот и послове ремете „људи и догађаји са којима она нема и неће да има ничег заједничког“ (Andrić 2014: 614). Она је рат доживљавала пре свега „као фон на којем се реализују њене новчане трансакције, које напредују све више како рат добија на убрзању,“ како то у књизи *Писац и прича: Стваралачка биографија Иве Андрића* примећује Жанета Ђукић Перишић (Ђукић Perišić 2012: 178). Истовремено, Госпођица није пропуштала ниједну прилику да јавно покаже лојалност страни за коју је мислила да добија: „[н]абављала је заставице и разне значке централних сила и истицала их на својој кући, куповала фотографије њихових владара и војсковођа, старајући се да све то и не буде скупо и да буде примећено“ (Andrić 2014: 615).

Како рат одмиче, Госпођица све чешће размишља о последицама које би његов исход имао по њу и њене послове. Међутим, није лако предвидети даљи развој догађаја и у складу с тим приклонити се победничкој страни. Послови се отимају контроли, људи насилно прибављају робу и олако узимају зајмове без покрића. У том свеопштем метежу, „прави људи од посла“ више не могу да се снађу и заштите имовину и личне интересе (Andrić 2014: 621).

Крај рата кобан је и по Рафу Конфортија, који након великог економског успеха завршава у понорима сопствене помахнитале свести. Његова закаслела, филантропска реакција није, међутим, последица некаквог „изненадног буђења моралности“ или покајања, већ „делање пред ужасом да је својим рачуном заборавио да обухвати поље

5 У тексту „Баш је добро бити Рајка“, Мухарем Баздуљ прави разлику између Рајкине аполитичности и „неполитичности“. У томе што Рајка одбија да дели судбину своје заједнице и „што јој је таква мисао неподношљива“, Рајка се, по речима аутора, „потврђује као неполитична особа“, а не аполитична (Bazdulj 2015: 47). Будући да су „аполитичност“ па и „неполитичност“, у неку руку, само још један вид политичког избора, термилошки прецизније је говорити о Рајкиној *селективној заинтересованости* за политичка питања.

биолошког капитала, онтолошки надређеног друштвеном пољу“, како тврди Дуња Ранчић (Ранчић 2017: 406). Ма колико било очигледно и здраворазумско сазнање да ако народ гладује ни капитал не може да расте, које је посредно довело и до Конфортијевог коначног слома, за Госпођицу оно остаје страно и недокучиво. Због своје малограђанске партикуларности она не може да разуме „какве везе има она, Рајка, и њен посао са питањем да ли је народ сит или гладан“ (Andrić 2014: 619).

Ако је почетак рата симболично био представљен кроз Рајкин империјалистички сан о новим тржиштима, његов крај обележио је кошмар, застрашујући сан о свету без новца.⁶ У том сну „нестало је појма о новцу“, сама реч је „изгубила свој смисао“, „новчанице су отишле на сметлиште“, а „дукати постали исто што и тантузи“ (Andrić 2014: 626). Иако сан, био је то знак да је њена позиција озбиљно угрожена и да се нешто мора предузети. Осуђена од средине и породице али и даље невина пред законом, Рајка Радаковић крајем 1919. заувек напушта Сарајево.

У грчевитом настојању да никад не буде на страни која губи, Госпођица, кад је реч о предратном и ратном периоду, у томе и успева. Прецизније, она скоро сасвим успева. На железничкој станици у Славонском броду, где с мајком чека везу за Београд, „[и] поред највеће пажње украден им је један кофер“ (Andrić 2014: 633). У том тренутку, њој се чини као „да јој је искинут комад живог меса“ (Andrić 2014: 633). За све четири године рата то је и једина рана коју је Госпођица задобила и једини истински бол који је осетила, јер је тај кофер, коначно, и једино што је у рату изгубила.

Временски смештена у период од 1906. до 1935, *Госпођица* се може читати и као Андрићев романескни одговор на критично стање „грађанског света“, како је аутор називао средњи сталеж Босне и Србије тог доба (Andrić 2014: 586). Одабравши за протагонисткињу

⁶ У првом издању романа *Госпођица*, објављеном у сарајевској Свијетлости 1945. епизода у којој се описује страхан сан о новцу није уврштена (уп. Андрић, 1945: 101–102). Као засебна новела „Сан“ она је први пут штампана у оквиру збирке *Нове приповетке* из 1948, да би у другом издању *Госпођице*, на захтев аутора, постала интегрални део романа.

У „Напомени критичког издања романа ‘Госпођица’“ из 2020. које је приредио Милан Потребић пише да је: „[п]рема пишевом сведочанству из мемоарских записа Косте Димитријевића *Разговори и ћутања Иве Андрића*, писац текст приповетке ‘Сан’ избацио у првом, а вратио у другом издању *Госпођице*“ (Andrić 2020: 482). Занимљиво је да и поред тога што је била релативно скрајнута у односу на остале Андрићеве романе објављене за живота, *Госпођица* „[и]гром судбине постала први критички приређен Андрићев роман“ (Алексић 2021: 195).

романа припадницу средњег сталежа чији је отац финансијски пропао и тиме заувек обележио јунакињин даљи пут, Андрић овдашње грађанско друштво у првим деценијама XX века приказује кроз призму једног малограђанског схватања живота. У случају Рајке Радаковић, то подразумева радикалну штедњу, пословање на граници закона и политички опортунизам. То, такође, подразумева и једну непрестану рачуницу чији је циљ да се што прецизније укалкулишу сви ометајући чиниоци који би могли да угрозе Рајкин животни циљ: „не бити на страни која губи“.

Међутим, чак ни Рајкина с много пажње и труда вођена рачуница није успела да предвиди једну тако непредвидиву ствар као што је љубав. Након толико година посвећеног, себичног и безобзирног стицања, као у сну, у Рајкином животу појављује се младић који јој није био „ни род ни помозбог, ни брат ни љубавник“, а коме је она „вољно и радосно даје онолико колико никад ником није давала ни веровала да би могла дати“ (Andrić 2014: 654). Био је то неки „нови сан“ у којем су се мешали звукови и слике, безбрижни тренуци прошлости с емпатичним поривом садашњости.

Био је то уједно и *најнерационалнији* од свих Рајкиних снова. Наиме, ни у једном од својих претходних снова, ма колико грандиозни или фантастични били, Госпођица лични интерес није доводила у питање. У односу према Ратку Ратковићу, међутим, она је први пут од очеве смрти туђи интерес ставила испред свог. И не само то. Уместо да штеди, Рајка је давала, уместо да профитира, она је неизвесно улагала, уместо да буде подозрива, веровала је. Водећи се емоцијама а не разумом, срцем а не главом, Рајка је први пут у животу ризиковала. И изгубила.

Да је Рајка остала доследна очевом завету, да се није заљубила и попустила пред налетом овог „неартикулисаног и двосмисленог еротског заноса у којем се мешају чулна и фантазијска, телесна и финансијска фасцинација“, како то запажа Тихомир Брајовић, питање је у којој мери би њен лик био убедљив и књижевно успео (Brajović 2015: 275–276). Имајући у виду значај сентиментализма за развој романа као жанра, питање је и да ли би се без овог својеврсног омажа сентименталној љубави чији је предмет готово у целости био плод јунакињине чисте уобразиље, *Госпођица* могла сматрати Андрићевим „правим романом“, како га је аутор назвао (Димитријевић 1981: 67).

Поверовавши Ратку и дајући му новац, Госпођица је непосредно угрозила и свој нестабилни класни положај. Тиме је довела у питање малограђанско начело да су „воља и напор“ удружени с прецизним планом довољни да се „одбрани од свега“ и задобије сигурна

друштвена позиција имуна на било какве промене. И поред тога што је схватила да је то мит и да за људе попут ње „нема одбране ни сигурне заштите“ (Andrić 2014: 668), Рајка, као ни њен отац пре ње, није успела да несигурност властите друштвене позиције сагледа у оквиру ширег друштвеног система коме су кризе и нестабилност инхерентни. Она је, напротив, додатно изоштрила свој партикуларни, индивидуалистички, малограђански поглед на свет и одбацила све оно што је могло бити непредвидљиво и изван њене непосредне контроле.

Упркос свој предострожности и напору да се осигура и заштити од људи, Госпођицу су неочекивано *напале* ствари. Као што је преуређивању стана Иван Иљич приступао толико посвећено да је због завесе „као у јуришу, изгубио живот“ (Tolstoj 2010: 95), тако је Госпођица опсесивно бринући за сигурност свог новца на крају страдала због капута. Сенка за коју је мислила да је сенка разбојника заправо је била сенка њеног капута. Кад је то схватила, било је већ касно. Издало ју је њено нелечено срце.

И поред непрестане обазривости, свих сефова и тајних места где је сакривала нагомилан новац, Госпођица није успела да се избори с несигурношћу властитог класног положаја. Чак ни милион, којим је „у највећем јеку својих послова већ и располагала“ (Andrić 2014: 678), није могао да барем накратко умири њену неспокојну малограђанску свест. Да је некако успела да се домогне „нових континената“ и „скривеног блага“, да је освојила „нова тржишта“ о којима је читала у немачким путописима, српска књижевност би у лику Рајке Радаковић можда добила свог Робинзона. Овако, Рајкин *империјалистички сан* у освит Првог светског рата остао је само јалово маштање једне сарајевске малограђанке.

Литература

- Алексић, Милан. „Критичко издање романа ‘Госпођица’ Иве Андрића“. *Свеске Задужбине Иве Андрића* 40. 38 (2021): 195–201.
- Андрић, Иво. *Госпођица*. Критичка издања дела Иве Андрића. Приредио Милан Потребих. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2020.
- Брајовић, Тихомир. „Гиноморфно друго и патријархално-паланачки модел света у Андрићевој ‘Госпођици’ и ‘Госпа Ноли’ Исидоре Секулић“. *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима: зборник радова*. Ур. Миодраг Матицки. Београд: Институт за књижевност и уметност. 2006. 285–293.
- Грујић, Марија. „Говор као одсуство разговора: у прилог проучавању Андрићеве концепције књижевног јунака“. *Књижевна историја* 49. 161 (2017): 168–188.
- Димитријевић, Коста. *Иво Андрић*. Горњи Милановац: Дечије новине. 1981. Колонтај, Александра Михајловна. *Нова жена*. Превео Михаило Тодоровић. Београд: Р. М. Веснић. 1922.
- Пантић, Михајло. „Андрићеве мали људи“. *Неизгубљено време: огледи*. Београд: Службени гласник. 2009. 171–183.
- Ранчић, Дуња. „Бурдијеов појам поља и Андрићева ‘Госпођица’“. *Andrićeva Gospođica / Andrićs Fräulein*. Ур. Бошко Тошовић. Graz: Institut für Slavistik der Karl-Franzens-Universität; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Beograd: Svet knjige: nmlibris. 2017. 399–412.
- Росић, Татјана. „‘Госпођица’ Иве Андрића: проблем фокализације и приступ ‘субјект-позицији’“. *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу* 3. 4. (2006): 39–54.
- Стевановић Михаило и др. (ур.). *Речник српскохрватскога књижевног језика* (Т. I). Нови Сад Матица српска; Загреб: Матица хрватска. 1967.
- Трифковић, Ристо. „Малограђанство као тема у Андрићевом дјелу“. *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе: Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980*. Ур. Драган Недељковић. Београд: Задужбина Иве Андрића. 1981. 589–599.
- Andrić, Ivo. *Priče*. Beograd: Laguna, 2017.
- Andrić, Ivo. *Romani*. Beograd: Laguna, 2014.
- Vazdulj, Muharem. „Baš je dobro biti Rajka“. *Vreme* 1262 (2015): 45–48.
- Brajović, Tihomir. *Groznica i podvig: ogledi o erotskoj imaginaciji u književnom delu Ive Andrića*. Beograd: Geopolitika izdavaštvo, 2015.
- Burdije, Pjer. *Dinstinkcija: društvena kritika suda*. Prevela Kornelija Nikčević. Podgorica: CID, 2013.

- Đukić Perišić, Žaneta. *Pisac i priča: Stvaralaška biografija Ive Andrića*. Novi Sad: Akademska knjiga. 2012.
- Hobsbaum, Erik. *Kraj kulture: Kultura i društvo u XX veku*. Prevod: Aleksandar V. Stefanović, Beograd: Arhipelag, 2014.
- Krleža, Miroslav. „Karl Kraus o ratnim stvarima“ y: *Eseji I*. Zagreb: Zora. 1961. 159–170.
- Lauer, Reinhard. „Istorija i karakter u Andrićevoj 'Gospodici'“. *Poetika i ideologija: jugoslovenske teme*. Bograd: Prosveta. 1987. 163–170.
- Lukács, Georg. *Povijest i klasna svijest*. Preveli Milan Kangrga i Danilo Pejović. Zagreb: Naprijed. 1977.
- Moretti, Franco. *The Bourgeois: Between History and Literature*. London, New York: Verso, 2013.
- Tolstoj, Lav Nikolajević. *Smrt Ivana Iljiča i druge pripovetke*. Prevela Zorka Velimirović i dr. Beograd: Feniks Libris, 2010.

Jasmina Radojičić

THE IMPERIALIST DREAM OF RAJKA RADAKOVIĆ: WAR AND THE PETIT BOURGEOISIE *IN THE WOMAN FROM SARAJEVO* BY IVO ANDRIĆ

This paper analyzes the depiction of the petite bourgeoisie in the novel *The Woman from Sarajevo* by Ivo Andrić. Although Andrić paid great attention to the portrayal of the petite bourgeoisie in his work, so far, this segment of his opus has remained on the margins of research. Our thesis, based on the contemporary theory of the novel by Franco Moretti and some classical studies of this genre such as those by György Lukács, is that the unstable class position – the “middle” position – is crucial for understanding the literary treatment of the petite bourgeoisie. This instability is particularly evident in wartime, as seen in the novel through the characterization and motivation of the characters. At the dawn of the First World War, the novel’s main character, Rajka Radaković, dreams of new markets that she, much like the imperial powers of the time, would like to conquer. At the same time, Rajka fiercely fights not to lose anything of her small capital acquired through usury. By choosing a protagonist from the middle class, whose father had financially failed, forever sealing the main character’s fate, Andrić portrays the civil society of Bosnia and Serbia in the early decades of the 20th century through the prism of a typically petit bourgeois understanding of life. In the novel, Rajka Radaković is depicted as a political opportunist, who practices radical thrift and conducts her business on the edge of law. By analyzing these specific aspects of her character, it becomes clear why she can be considered the quintessential example of a petite bourgeoisie in the history of Serbian literature. With that in mind, this paper shifts the focus from analyzing the psychological traits and morality of the novel’s characters towards the examination of the systemic contradictions that are typical of civil society and the specific class position of the petite bourgeoisie. Its aim is to formulate a new reading of Andrić’s famous novel and provide an analytical framework for studying the portrayal of the petite bourgeoisie in the Serbian novel of the 20th century.

Keywords: petite bourgeoisie in literature, war in literature, Ivo Andrić, *The Woman from Sarajevo*

Александра Лазић-Гавриловић

ИРИС БЕРЛИНА И ПИСМА ПОВРАТНИКА – ДУХОВНО САПУТНИШТВО ЦРЊАНСКОГ И ХОФМАНСТАЛА

Апстракт: У раду се указује на упадљиве сличности и бројне паралеле између путописног текста *Ирис Берлина* Милоша Црњанског и епистоларне новеле „Писма повратника“ Хуга фон Хофманстала. Иако је аустријски писац ово дело написао још 1907. године, доживљај и приказ Немаца, дат кроз речи његовог наратора, умногоме се подудара са укупном атмосфером коју 22 године касније дочарава Црњански. У оба дела видимо да устремљеност ка стицању материјалних средстава, праћена одсуством духовности, све моћније одређује специфично искуство немачког човека и његов менталитет, због чега су савремени Немци, стопљени у безличну масу, изгубили слободу и индивидуалност. Оваквој материјалистичкој слици модерног доба оба писца супротстављају слику непатворене, „старе“ Немачке, чију идеалну пројекцију представља ренесансни сликар Албрехт Дирер. Занимљиву подударност видимо и у томе да уточиште у ужурбаном, обездушеном свету, и Црњански и Хофманстал налазе у ликовној уметности. Она им омогућава да превладају хаотичне појаве материјалне стварности и да напослетку досегну осећај смисла, свеопште повезаности и скривене унутрашње хармоније, који им је до тада био недоступан.

Кључне речи: Милош Црњански, Хуго фон Хофманстал, Немци, отуђеност, ликовна уметност, свеопшта повезаност, суматраизам

О могућим утицајима страних и домаћих писаца на његово књижевно стваралаштво Милош Црњански је ретко и нерадо говорио, због чега је „лов на утицаје“, када је овај српски великан у питању, одувек представљао нарочит изазов. Тако је још Станислав Винавер, аутор *Манифеста експресионистичке школе* (1920), који је у свом прогласу посебно место доделио управо Милошу Црњанском, наводно лако препознао утицаје аустријских аутора на нашег песника. Сећајући се тих времена, Црњански много година касније у

својим мемоарима *Итака и коментари* пише: „Винавер, и неки други моји критичари, писали су да знају да сам ја у Бечу потпао под утицај песника у Бечу, Хуга фон Хофманстала, Момберта, и других. Може бити. Мени то није познато“ (Црњански 1959: 55). На једном другом месту, поводом објављивања његове драме *Маска*, Црњански 12. 1. 1919. године Иви Андрићу пише: „Знам да ће наши критичари напасти то дело – али ја немам илузије нити очекивам хвале [...] а шта ме дира да ће господа спомињати Ростанда и Хофманстала“ (Караулац 1986: 72). И заиста, у једном од ретких приказа у штампи после првог објављивања *Маске*, хрватски критичар Драгутин Прохаска написао је: „Много ме сјећа на Хуго фон Хофманстала, бечког и њемачкога пјесника. Она одређена деформација стварне збиље..., цијела фантастика зближује опет *Маску* с неким њемачким представницима експресионизма“ (Рапајић 24). Како наводи Светозар Рапајић, „да аналогije са Хофмансталом [...] нису ретке, нити могу бити случајне“, потврђује и чињеница, да су „на упадљиве сличности са Хофмансталовом драмом *Кавалер с ружом*“ после Прохаске указивали и други аутори (уп. Рапајић 24).

Аустријски писац Хуго фон Хофманстал (1874–1929) своје прве песме објављује још као гимназијалац и захваљујући изразитом таленту већ тада постаје једна од водећих личности бечке модерне. Овај аустроугарски носталгичар са подједнаким успехом пише и прозна дела, а остаће упамћен пре свега као драмски писац и либретиста који је дуги низ година блиско сарађивао са композитором и диригентом Рихардом Штраусом. Централне теме његовог стваралаштва јесу теме узалудности и пролазности живота, тема протицања и незауостављивости времена посматрана са метафизичког аспекта, али и као конкретно трагично осећање неповратности младости. Исто трагично осећање остаће константа и у књижевном стваралаштву Милоша Црњанског, од раних песама *Лирике Итаке* па све до *Ламента над Београдом*. Излаз из сукоба са временом, са неминовном пролазношћу Хофманстал нуди у естетском разрешењу, кроз бекство у надвременско, из стварности у паралелни поетски свет. И као што његови јунаци утеху траже у уметности, у естетизованом песимизму, Милош Црњански уточиште проналази у суматраистичким визијама којима превазилази људску одређеност, ступајући у бестежинско стање свеопште повезаности, склада и хармоније.

Како су подударности између појединих дела Црњанског и Хофманстала до сада више пута разматране, овде бисмо желели да се надовежемо на наведена истраживања и укажемо на следеће: у питању су упадљиве сличности и паралеле које се лако дају уочити између Црњансковог путописа *Ирис Берлина* и Хофмансталове епис-

толарне новеле „Писма повратника“ (*Die Briefe des Zurückgekehrten*).¹ Иако нема писаног трага да је Црњански био упознат са овом новелом, може се претпоставити да је добро обавештени читач био у прилици да се са њом сусретне још у време свог студентског боравка у Бечу или пак касније, у годинама настанка поменутог путописа.

Познато је да је Милош Црњански између два светска рата у два наврата живео у Немачкој. Први његов боравак у Берлину обухвата период од марта 1928. до маја 1929. године, када је у посланство Краљевине СХС распоређен на место аташеа за културну пропаганду. Поред тога што је радио на успостављању културне сарадње између двеју земаља, Црњански је сакупљао грађу за прву књигу *Сеоба*, а у намери да докторира у Берлину, уписао је студије историје на Хумболтовом универзитету. Током тог првог, релативно кратког боравка у немачкој престоници, Црњански је написао бројне путописе, које је као целовито издање објавио 1931. године под насловом *Књига о Немачкој*. Најобимнију а можда и најзначајнију целину у овом путописном делу представља текст „Ирис Берлина“, посвећен главном граду Вајмарске републике, једној од највећих и најубудљивијих престоница у Европи током двадесетих година прошлога века. У овом модернистичком штиву, у којем се смењују сликовито приповедање и фактографско описивање поткрепљено статистикама и бројкама, Црњански поред ширих, есејистичких осврта на околности у којима се зачиње „дух новог доба“, даје врло проициљив и свеобухватан опис социјалног окружења и поуздан увид у немачке прилике тога времена.

Превратнички расположен када је реч о литерарним амбицијама, Црњански овде показује симпатије за традиционалне, наслеђене вредности. Главни кривац за измењену слику Немачке јесте на сваком кораку уочљив амерички утицај, тачније америчка идеја прогреса, која у амбивалентној жељи да се допадне, али и да потисне аутохтону културу, свим осталим земљама намеће свој цивилизацијски модел. Црњански на веома особен начин описује како се америчка цивилизација сукобљава са аутентичном немачком културом. Затечен ликом нове, американизоване Немачке и тешким дефицитом њеног изворног идентитета, писац показује жал за старим временима, за Немцима „старе културе, прошлости немачке“, те савременој слици Немачке оличеној у њеном главном граду Берлину, модерном Вавилону, контрастира њене јужне покрајине и градове, где се и даље

¹ Ова новела штампана је најпре у угледном берлинском месечнику *Morgen* (1-3 писмо, 1907) под насловом *Доживљај виђења* (*Das Erlebnis des Sehens*) уз напомену „Из писама повратника“ и потом у часопису *Kunst und Künstler* (4-5 писмо, 1908).

на сваком кораку назире патина величанствене прошлости и у којима је још увек жива романтичарска слика немачке духовности и културе.

Тумарајући по том хипермодерном, до перфекције уређеном, али дехуманизованом савременом Вавилону који је од људи начињено „смешне машине“, Црњански креће у потрагу за немачким духом, али га не налази на лицима људи са којима се сусреће, у брзим погледима случајних пролазника и берлинских дама са очима „боје бршљана“. Поред детаљног описа лица, на којима се, како је био уверен, може ишчитати древност нације, непроменљив карактер, духовност која траје, писац се фокусира и на нарочито одевање, држање, гестикулацију и укупни хабитус који одаје начин мишљења и који оличава скуп особина и склоности читавог народа – његов приступ стварности. Путујући возом кроз Немачку чији лик више „није по Божјој вољи саздан, већ по профилу рада“ (Црњански 1966: 205), Црњански примећује да урбани, вештачки хоризонт све моћније одређује специфично искуство немачког човека и његов менталитет. Услед ужурбаног „темпа“ и модерног начина живота стиче се утисак да „седамдесет милиона Немаца ради у једном новом, и зато грозничавом, предузећу“ (Црњански 1966: 243), где су лишени људске суштине, духовности и истинских емоција. У том „грозном оку Берлина“, открива се мрачна слика једног новог живота „на бази механичког животарења, робовања сатовима својих бироа“ (Црњански 1966: 236), који је уједно и слика одсуства духовности и емоција, разних менталних поремећаја, беде и хаоса. У описима новог Берлина препознајемо експресионистички мотив града-молоха, бетонског колоса и „шареног полипа“ (Црњански 1966: 237), што бесомучно прождире последње оазе мира и људскости.

Иако је Хофманстал своја *Писма* написао 1907. године, доживљај савремене Немачке и приказ Немаца, дат кроз речи његовог наратора, показује упадљиву подударност са доживљајем и укупном атмосфером које дочарава Црњански. Након осамнаестогодишњег странствовања, главни протагониста, Аустријанац враћа се у Европу, а због посла проводи четири месеца у Немачкој у сталним путовањима. Изненађен измењеним немачким приликама, он осећа неподношљиву нелагоду у једном отуђеном свету, који још једино мари за новац и материјална добра:

Око мене је месецима био потоп лица које ништа није гонило осим новца који су она сама имала или новца који су други имали. Њихове куће, њихови споменици, њихове улице, све то за мене, у том помало визионарском тренутку било је тек хиљадоструки одраз гримасе њиховог сабласног непостојања, а моја нарав, плаха каква је, реаговала је дивљим гађењем на то мало новца који сам имао и све у вези са њим. (Хофманстал 1994: 106–107)

Тај нејасан осећај узалудности, отуђености и ништавила Хофмансталовог јунака прати и док путујући возом попут Црњанског, посматра немачке градове и пејзаже:

Током ова четири месеца доста сам путовао возом, од Берлина до Рајне, од Бремена до Шлезеије, уздуж и попреко. Знало је да се јави у три сата поподне, при најнеобичнијем светлу, било кад: градић лево или десно од пруге, или село, или фабрика, или читав крајолик, брежуљци, поља, јабукова дрва, разасуте куће, све у свему – то је добијало неки лик, неки сопствени двосмислен израз тако пун унутрашње несигурности, злоћудне нестварности, тако је ништавно било, тако сабласно ништавно. (Хофманстал 1994: 106–107)

Њега, можда и више него нашег писца, одбија тај привид живота праћен одсуством карактера, емоција и духовности, због чега му савремени Немци, стопљени у масу, у безличну гомилу, делују као да су изгубили слободу, индивидуалност, човечност, па и саму душу. Он се зато пита: „Не знам чему људи стреме, то је оно, и што се дуже крећем међу њима, све мање то знам. Озбиљни су, марљиви, раде као ниједна друга нација на свету, достижу невероватно – али живети међу њима не причињава никакву радост“ (Хофманстал 1994: 95).

У земљи где „сви раде“ и где је све подређено „раду и реду“, карактеристични „смисао за стварност“ (*Realitätssinn*) испољава се као деформација која је захватила све сфере немачког живота. Прагматични, до карикатуралности педантни Немци теже за прецизношћу и савршеним редом у свим областима функционисања друштва, те ускраћени за спонтаност и „романтику“ механички животаре, одређени свакодневном рутином и анималним нагонима. Свој доживљај Немаца, дехуманизованих „робота-машина“, Црњански гротескно описује следећим речима:

Не могу заборавити те брзе преласке на жвакања, и са жвакања, у Берлину. Ту грозну виталност, надмоћност те расе, коју би сваки, слабији, назвао грубошћу. Поносити су што су им гомиле тако јешне. Охоли што им органи, ако хоћете и боље него душа, функцио-нишу. (Црњански 1966: 247)

Оба писца, Црњански и Хофманстал посежу за стандардним стереотипом, не спорећи да су неуморни рад, упорност и истрајност без сумње позитивне особине Немаца, али истовремено у тој бесмисленој устремљености ка стицању новца уочавају недостатак карактера и смисла у њиховим животима, због чега Хофмансталов јунак констатује:

Немој да мислиш да не ценим њихова достигнућа. Али читав свет већ бруји о томе да Немци пуно раде, а кад сам се вратио кући, мислио сам да ћу видети и како живе. Сад сам ту, но не видим како

живе, а кад и видим, то ме не радује. Богати су и сиромашни су, а да се очешеш о сиромаха или о богаташа, нити једно нити друго не даје чист звук. (Хофманстал 1994: 100)

Исти доживљај дели и Милош Црњански, који код савремених Немаца уочава потпуно одсуство духовности и губитак изворног националног идентитета. Поносни на своју индустрију и техничка достигнућа, без савести и морала, они заборављају на историјску прошлост, на традицију и културно наслеђе, због чега се стиче утисак да Немци свој нови идентитет граде искључиво на успеху своје привреде, на материјалном статусу и увећању капитала:

Не маре за свет и немају снова. Емфаза њиних егоистичних душа довољно ишчили у раду. Не туже се прошлости, имају осећаја само за материјално. Стерилисани при раду, они свој живот удешавају, на њега мисле, за њега брину. На бази механичког животарења, робовања сатовима својих бироа, надају се избегавању свих трагичних и сентименталних распећа. Вертера међу њима нема. [...] Да су Немци, то их чини охолима, али то не значи припадност историјском и прошлом, него новим успесима немачке технике, немачке истрајности, немачког проналазачког духа и.т.д. и.т.д. (Црњански 1966: 242)

Такође, по речима Милоша Црњанског:

Нема ништа горе, него што се Немци приказују увек засебни, нарочити, перфектни, у Европи. Онакви какви су, са бедама, патњама и манама својим, којих, и сами знају, имају доста, били би свима много ближи. Требали би да се оставе те луде навике, да све што је разборито, успешно, називају 'немачким'. (Немачка верност, немачки рад, немачка истрајност, немачка душа, немачка снага, немачка будућност, немачка веселост, и.т.д. и.т.д. Као да то није, укратко верност, рад, истрајност и.т.д.). (Црњански 1966: 242)

А тај нарочит „осећај дивљења себи самима“ (Црњански 1966: 259) и охолост Немаца истиче и Хофманстал кроз следеће речи свога наратора:

Тако леже Немци и имају своје „с једне стране“ и „с друге стране“, своје послове и своју нарав, свој напредак и своју верност, свој идеализам и свој реализам, своја становишта и своје становиште, своје пивнице и свој споменик Херману, и своје страхопоштовање и своје немство, и своју хуманост, и досађују свима по краљевским гробницама као да су то дућани пуни старудије, и извлаче Карла Великог из ковчега и фотографишу тканину која му обавија кости, и претварају своје часне катедрале у пивнице, и ђоновима газе по лицима полумртвих Кинескиња. Има ту у свем том делању нечег незнабожачког – не знам другу реч. (Хофманстал 1994: 99)

Готово сасвим подударни утисци и запажања двојице писаца превазилазе њихове различите поетике и сензибилитете, па тако Хофмансталов јунак, попут Црњанског, не налазећи нм душу на лицима, безличне и хладне, међусобно отуђене и у афектираној љубазности извештачене Немце описује као дехуманизоване, бездушне машине:

Где да тражим биће човеково ако не на његовом лицу, у његовом говору, његовим кретњама? Душе ми, у њиховим лицима, њиховим кретњама, њиховом говору не налазим савремене Немце. Како ретко наиђем на лице које говори снажним, одлучним језиком. Већина лица је тако нејасна, тако без слободе, тако је много тога на њима написано, а све је то неодређено и без величине [...] Све се ту меша. Тамо где је потребна тек пука учтивост, они петљају богзна какву поштењачку присност, да би потом из мало подгрејаног тона запали у тако неки сув, такву тривијалност, да то просто боли; ако пак желе да се прикажу као отмени, то је онда некаква лажна свечаност, нека страшљива разметљивост која туђинца чини хладним и збуњеним [...] Како кажу добар дан, и како те прате до врата, како наздрављају, и како говоре о послу, како пишу по својим новинама и како граде нове четврти својих градова – све је то из једног комада. (Хофманстал 1994: 96–97)

И Црњански посебно наглашава недостатак искрености, извештачено понашање и афектирану љубазност припадника средњих слојева, па тако и код њега читамо:

Сви без речи, без смеха и погледа [...] Па ипак, основни утисак, видевши те масе, остаје таман. Горчина, жучност, очајни израз лица чешћи су. Каткад се чини, под Берлином, као хиљаде бедника да вечно зидају неке, никад довршене пирамиде [...] Међу том масом, што је прилично једноставна, и по изразу, представници средњег сталежа имају, у себи, много више глумачког. Док се шире радне масе разливају као тешки, мрачни таласи, по саобраћају, људи и жене средњег сталежа појављују се чешће у пози. Каква конфузност, преподобност, при заузимању места, при растанку, при љубазности! Какав цинизам! Журећи, за послом, мушки су сви слични, без карактеристичног у масци. (Црњански 1966: 205)

Видимо да и Црњански и Хофманстал савремено немачко друштво сагледавају из два угла; иако свесни његових достигнућа и позитивних особина, посматрајући Немце, они губе осећај поштовања за те безосећајне припаднике „безличне масе“, којима је, огрезлим у тврдом материјализму и невери, страна „свака врста духовности и контемплације“.

Међутим, док Црњански задржава донекле амбивалентан однос према Немцима и у тим тренуцима затечености не осећа ништа

више до одбојност, Хофмансталовог протагонисту у савременом немачком свету све више обузима „дивље гађење“, извесна духовна тескоба која се непосредно одражава на његово психофизичко стање: „Осећао сам како се разбољевам изнутра, али то није било моје тело, добро познајем своје тело. Била је то криза неке унутрашње мучнине“ (Хофманстал 1994: 104–105).

Том сабласном осећању отуђености и „не-живота“ главни јунак у трећем писму контрастира успомене из детињства – чисту, нетакнуту природу аустријских Алпа и стару очеву мапу са ренесансним бакрорезима – слике величанствене прошлости, својих срчаних, и уједно благих предака. На овом месту уочљива је још једна занимљива подударност – наиме, оба аутора показују жал за оном непатвореном, „старом“ Немачком, коју у једној идеалној пројекцији представља ренесансни сликар Албрехт Дирер, а кога оба писца узимају за пример класичног немачког уметника:

Тако сам у себи призивао Немачку док год сам био далеко од ње. Па онда, мој покојни отац имао је у Гебхартштетену мапу са Диреровим бакрорезима. Како нам их је само често показивао, мени и мојој сестри и мом брату (обоје су умрли веома рано). Како су нам блиски, али у исти мах и страни били ти стари листови, како одбојни и драги у исти мах! [...] Но свакако су ме дирнуле (те слике, прим. аут.), у мене је продирала нека њихова силина, и мислим да ћу и на самртничком одру моћи да кажем каква је позадина код морске немани или испосника са мртвачком главом. „То је стара Немачка“, говорио је мој отац. (Хофманстал 1994: 101)

Иако Дирера само спорадично помиње у *Ирису Берлина*, Црњански је овом немачком сликару посветио посебну пажњу у својој путописној књизи – засебну целину насловљену *Тајна Албрехта Дирера*, објављену најпре у пет наставака у *Српском Књижевном Гласнику* (1928). У овом обимном есеју, насталом током пишчеве посете Нирнбергу у време одржавања бројних свечаности поводом јубиларне годишњице смрти овог ренесансног уметника, Црњански се у великој мери удаљава од путописне оријентације; наиме, писац примећује да Дирерове слике откривају меланхоличну црту његове личности, те осетивши извесну духовну сродност с њим, одлучује да проучи сликареву породичну хронику, дневничке записе и писма, а све то у нади да ће расветлити уметничково порекло и успети да проникне у дубље, скривене слојеве његове личности.²

2 Овај есеј био је предмет раније насталог рада „Милош Црњански: У потрази за *Тајном Албрехта Дирера*. Индивидуално и фамилијарно несвесно као полазна основа за тумачење уметничког дела“, због чега му овде нећемо посветити додатну пажњу.

Четврто *Писмо*, првобитно насловљено *Боје*, доноси прекретницу, ону „нечувену згоду“ коју је Гете 1827. године у једном од разговора са Екерманом одредио као дистинктивно обележје новеле. Хофмансталов протагониста описује „известан мали доживљај од пре три дана“, због којег се суштински изменио његов однос према стварности. Показаће се, међутим, да тај догађај заправо није био толико „безначајан“, већ епифанијско откровење, изненадна спознаја суштине ствари и њихове међусобне повезаности, коју је доживео упознавши се са сликама Винсента ван Гога. Обревши се ненадано на једној изложби, у сусрету са платнима која су му се у први мах чинила „дречавим и немирним, врло сировим и чудноватим“ (Хофманстал 1994: 108), главни јунак проживљава катарзично искуство и мистично-естетичку спознају свејединства света. До тада њему непозната моћ боја и њихов немушти језик, „узвишенији од звукова“ (Хофманстал 1994: 113), разоткрила му је унутрашњи живот ствари, њихово скривено биће, које се сада пред њим „уздизало као новорођено из ужасног хаоса не-живота, из понора не-суштаствености“ (Хофманстал 1994: 109).

Као велики поштовалац Јохана Волфганга фон Гетеа и одличан познавалац ликовних уметности, чије је интересовање за ову област до изражаја дошло већ у раним прозним делима *Слике (Bilder, 1891)* и *Срећа на путу (Das Glück am Weg, 1893)*, Хофманстал се у неколико есеја (*Die Malerei in Wien, 1983; Bildlicher Ausdruck, 1897; Der Dichter und diese Zeit, 1907*) позабавио савременим сликарством и уједно тематизовао *Учење о бојама* немачког класика. Надовезујући се на Гетеа, он у последњем, петом писму разматра порекло и суштину боја, констатујући да је језик којим оне говоре „језик у коме се оно немо, вечно, чудовишно подаје, језик узвишенији од звукова, зато што као вечни пламен избија непосредно из немог постојања и душу нам обнавља“ (Хофманстал 1994: 113).

Уверен да пропуштен кроз лични, чулни доживљај уметника, свет поприма нове обресе и нијансе, Хофманстал читаоцима и овде поручује да је „ликовна уметност чаробно писмо које уместо речима, помоћу боја предочава унутрашњу визију света, визију оног тајанственог, етеричног и предивног света [...] због чега је сликање повезано са мишљењем, сањањем и писањем стихова“ (уп. Hofmannsthal 1979: 526). Уз то, како тврди Урсула Ренер, Винсент ван Гог је заузимао посебно место у Хофмансталовој рецепцији уметности, што потврђује и једно његово писмо, у којем је, попут свог наратора у *Писмима*, први сусрет са сликама овог уметника упоредио са „ударом грома“ (уп. Renner 1991: 297).

Чини се да изразитом визуелношћу и детаљним приказима у претходним „писмима“ Хофманстал читаоца припрема и сензибилизује за „говор“ ликовне уметност и описани доживљај, који ће

његовом протагонисти омогућити да превлада хаотичне појаве материјалног света, те да интуитивном спознајом његове суштине и скривене унутрашње хармоније доживи онај осећај смисла и испуњености, који му је до тада био недоступан.

Занимљиво је да утеху у ужурбаном, бездушном и суровом немачком свету Црњански такође проналази у ликовној уметности, тачније у једној слици Паула Клеа и њеним необичним преливима боја. Описани метафизички доживљај, потпуно различит од хладне и отуђене берлинске свакодневнице, путописцу нуди приступ једној другој, посве другачијој, спокојној стварности, која враћа изгубљену веру и смисао у човеково постојање:

На неколико корака, од тог прозора [...] налази се [...] једна слика Паула Клеа – „Златна риба“. Скоро сваки дан ишао сам да је видим. После станица радничких крајева, пристаништа, подземних трамваја, зидања, фабрика, гунгуле уличне. Незаборавни топаз тај, пливао је у бојама ириса, светлео је увек сјајем неким, што се налази и види само у најгрозничавијим тренуцима љубави. Златна та риба сећала ме је, да изнад тих бруталности, беда, људских глупости, изнад свих слика Берлина, има нешто што није болно, што није телесно, што није пролазно, није видљиво. Ирис нечег огромнијег од Берлина. (Црњански 1966: 241)

Кле, који је наглашавао да циљ уметности није да „прикаже оно што је видљиво и опипљиво, већ да разоткрије невидљиво“, да изрази духовну и метафизичку димензију света, објавио је есеј под насловом *Боја као наука (Die Farbe als Wissenschaft, 1920)*, у којем боју тумачи као израз апсолута, чулну манифестацију скривене есенције материјалне стварности. Једна од његових најпознатијих слика *Die Zwitscher-Maschine (1922)*, која се упркос њеном наивном изгледу неретко тумачи као Клеова критика нехуманости савременог друштва и човековог отуђења у модерном свету технике, такође се налазила у Националној галерији у Берлину све до доласка националсоцијалиста на власт, због чега се може претпоставити да је и она била позната Црњанском. На истом фону може се тумачити и слика коју Црњански описује: представљајући својеврсну уметничку побуну против тријумфа науке и свепродуриће технике која уништава природу и човека, ово платно Паула Клеа посматрача позива на промену и дубоку преобразбу виђења света, до које мора доћи, како би се спасао од празних и површних уживања, оне претње човековој бити, коју Хајдегер одређује као „изгубљеност битисања“.

Поред упадљиве сличности са Хофмансталовим дискурсом, Црњански на овом месту истовремено успоставља упечатљиву везу са властитом поетиком суматраизма, која „наглашава свеповезаност

најудаљенијих просторно-временских елемената материјалне и духовне стварности, позивајући се на свет изоштрених чула, кроз синестезијски симултанizam“ (Стојановић Пантовић 1998: 13). То нешто неухватљиво, нешто „што није телесно, што није пролазно, није видљиво“, што „укида раздаљине, измирује супротности, гради визију хармоније и усклађује контрасте превладавајући опреке“ (Лончар 1972: 115), јесте суштина суматраизма, који омогућава нов приступ не само уметничком и књижевном делу, него и целокупној стварности. Готово истоветан доживљај описан је и у *Писмима*, где главни протагониста посредством боја постаје свестан истих етеричних, невидљивих нити, којима је у универзуму све повезано. Првобитна, опречна осећања и збуњеност у сусрету са уметничким сликама замењује визионарско-мистична спознаја скривене суштине света, а тај изненадни увид изазваће дубоке унутрашње промене и допринети сасвим новој перцепцији света. Градећи слику једне нове реалности у којој владају спокој и дубоко јединство, Хофманстал потврђује да је његово „необично подвојено“ књижевно стваралаштво, „иако приклоњено 'конзервативно-револуционарним' идеологемама и готово гетеовској 'спознаји форме' која не познаје *новум* као саму по себи позитивну естетску категорију“, ипак, попут књижевног дела Милоша Црњанског, „својом 'мистичком' идеологијом и симболистичком стратегијом [...] чврсто укотвљено у модерни“ (Богосављевић 1994: 232).

Литература

- Караулац, Мирослав. „Андрићеви давни пријатељи“. *Свеске задужбине Иве Андрића* 4 (1986). Београд: Задужбина Иве Андрића, 1986.
- Лазић-Гавриловић, Александра. „Милош Црњански: У потрази за *Тајном Албрехта Дирера*. Индивидуално и фамилијарно несвесно као полазна основа за тумачење уметничког дела“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 69.3. (2021): 691–702.
- Лончар, Мате. „Обзори суматраизма“. *Књижевно дело Милоша Црњанског*, књ. IV. Београд: Институт за књижевност и уметност, БИГЗ, 1972.
- Рапајић, Светозар. Маска кавалера с ружом. https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Zbornik%203/Svetozar%20Rapaji%20C4%87_MASKA%20KAVALJERA%20S%20RU%20C5%BDOM.pdf 28. 01. 2024.
- Стојановић Пантовић, Бојана. *Наслеђе суматраизма*. Београд: Рад, 1998.
- Црњански, Милош. *Итака и коментари*. Београд: Просвета, 1959.
- Црњански, Милош. „Путописи“. *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књ. VI. Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево: Просвета – Матица српска – Младост – Свијетлост, 1966.

- Bogosavljević, Srdan. „Hugo fon Hofmanstal ili Moderna se vraća kući“ (pogovor). *Konjička priča i druga proza*. Hugo fon Hofmanstal. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- Hofmannsthal, Hugo von. „Die Malerei in Wien“. *Reden und Aufsätze I. Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.
- Hofmanstal, Hugo fon. *Konjička priča i druga proza*. Izbor, redakcija i pogovor Srdan Bogosavljević. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- Klee, Paul. *Tagebücher 1898-1918*. Hg. Felix Klee. Köln: Dumont, 1957.
- Renner, Ursula. „Das Erlebnis des Sehens“. *Hugo von Hofmannsthal – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.
- Werckmeister, Otto Karl. *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1981.

Aleksandra Lazić-Gavrilović

***IRIS BERLINA* UND *DIE BRIEFE DES ZURÜCKGEKEHRTEN* – DIE GEISTIGE VERWANDSCHAFT ZWISCHEN CRNJANSKI UND HOFMANNSTHAL**

Der Beitrag weist auf zahlreiche Parallelen und auffällige Ähnlichkeiten zwischen Miloš Crnjanskis Reisebericht *Iris Berlina* und Hugo von Hofmannsthals *Die Briefe des Zurückgekehrten* hin. Obwohl der österreichische Schriftsteller seine Novelle bereits 1907 schrieb, stimmen die Eindrücke von den Deutschen und der in Deutschland herrschenden Verhältnisse in vielerlei Hinsicht mit der Gesamtatmosphäre überein, die Crnjanski 22 Jahre später schildert. Beide Autoren weisen darauf hin, dass die „modernen“ Deutschen, die nur auf ihren wirtschaftlichen und finanziellen Vorteil bedacht sind, vollkommen in ihrer Arbeit aufgehen, weshalb sie nicht nur ihre Freiheit und Individualität verloren haben, sondern auch ihre Menschlichkeit. Dieser entfremdeten Welt der Moderne stellen beide Autoren das unverfälschte, „alte“ Deutschland gegenüber, dessen ideale Vorstellung der Renaissance-Maler Albrecht Dürer vertritt. Auffallend ist zudem auch, dass sowohl Crnjanski als auch Hofmannsthal Zuflucht aus der chaotischen, seelenlosen Welt in der bildenden Kunst finden. Diese Erfahrung ermöglicht ihnen, die materielle Welt zu überwinden und ein intuitives Verständnis ihrer verborgenen inneren Harmonie zu erlangen.

Schlüsselwörter: Miloš Crnjanski, Hugo von Hofmannsthal, die Deutschen, Entfremdung, bildende Kunst, universelle Verbundenheit, Sumatraismus

Наталија Лудошки

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ КАО ИНТЕРВЈУЕР

Апстракт: Полазећи од тврдње Милоша Црњанског о томе да „у правом интервјуу мора да се осети писац, да се осети мајстор“, користећи интерпретативни и књижевноисторијски приступ, у раду указујемо на карактеристике и значај његових интервјуерских прегнућа у новинама *Време* (у оквиру анкете „Где живи најсрећнија жена Југославије“ (1931/32) и „Наше старине“ (1933)) и листу *Идеје* (1934/35), у ком је, потписан различитим иницијалима и псеудонимима, објавио серију разговора с писцима и јавним личностима (Миланом Ракићем, Драгишом Васићем, Ивом Андрићем, Бранком Лазаревићем, Александром Белићем, Драганом Алексићем, Владимиром Ћоровићем, Миланом Предићем, Владимиром Вујићем, Симом Пандуровићем). И избором саговорника и концептом разговора, Црњански у фокус ставља важне друштвене теме, које се провлаче кроз читаво његово дело и обележавају ангажман овог писца у међуратној Југославији.

Кључне речи: Милош Црњански, интервју, жена, срећа, југословенство

Иако је Милош Црњански сврстан међу великане српског новинарства (Боаров, Баровић 2011: 225–234), његов интервјуерски опус, остао је, у целини, неистражен.¹ А на то колико је држао до интервјуа, отварајући питања везана за поетику овог жанра, указао је у разговору с Бранимиром Ћосићем ујесен 1926. Другачији од осталих саговорника аутора књиге *Десет писаца десет разговора*, „говорљив, покретан, полемичан“ (Ћосић 1931: 80), Црњански у разговору преузима иницијативу, те почиње да испитује, коментарише, саветује, исказује намеру да, попут Фредерика Лефевра у париском гласилу *Nouvelles Littéraires*, устолочи жанр књижевног интервјуа у нашој култури. Том

1 О интервјуима Црњанског, на примеру анкете „Где живи најсрећнија жена Југославије?“, писала је Софија Кошничар у студији *Иперборео међу женама: женски интервјуи Милоша Црњанског* (2013).

приликом, Црњански износи и свој став о новинарству, сматрајући га корисним за писца и комплементарним с књижевношћу.

По природи ангажован, неколико година касније, овај писац и новинар,² почиње да се остварује и као интервјуер, стављајући у фокус разговора, с брижљиво бираним саговорницима, горућа питања југословенске стварности. Показаће се, притом, да су и тематски и стилски ти разговори органски повезани са целокупним делом Милоша Црњанског, који је, указујући на препознатљивост свога рукописа, у једном разговору рекао: „Моја црта је то да се одмах позна да је то Милош Црњански. Па позна се по томе да је мешавина једна мисли, мешавина једна осећања и великих љубави, и ванредних жена“ (Црњански 2023³). И заиста, почев од „поетичне комедије“ *Маска и Лирике Итаке*, преко великих романа и путописа, Црњански гради незаборавне женске ликове и тематизује питања везана за судбину жене⁴ и мушко-женске односе. Песимиста и меланхолик, Црњански је, тврде тумачи,⁵ чезнуо за срећним постојањем, и у делима испитивао могућност остварења среће; колико личне, толико и колективне. Тако је и „заједничка нит готово свих женских ликова [...] жудња за срећом и љубави“ (Аврамовић 2007: 309). „Ја сам жудна нечег етеричног, нечег платонског – можда сам жудна среће“ (Crnjanski 1983: 10), поверава се једна од јунакиња драмског првенца Црњанског.

Чини се, стога, да почетком тридесетих година, у „време великих напорних размирица Црњанског са ефемерима по књижевним круговима и струјама, над којима је, полиглота, штрчао својим бујним талентом, елоквенцијом, свестраношћу, робустним шармом и

2 Црњански је био сарадник *Политике* (од 1923) и дневника *Време* (од 1920), члан редакције часописа *Књижевни Југ* (1919), уредник *Дана* (1919–1920), *Путева* (заједно с Марком Ристићем, 1924) и авијатичарског часописа *Наша крила* (1926), покретач и уредник листа *Идеје* (1934–1935).

3 У питању је аудио-запис разговора са Црњанским, емитован у емисији „Милош Црњански и светска књижевност“ Радио Београда 2 у оквиру серијала „Гутенбергов одговор“. Емисија је доступна на адреси: <https://livecache.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/5102179/milos-crnjanski-i-svetska-knjizevnost.html/> приступљено 10. 10. 2023.

4 Читав комплекс питања у вези са женском егзистенцијом отвара Црњански у својим делима, креирајући, у духу стереотипа о „другом полу“ у Западној цивилизацији, разноврсне типове жена: од оних демонских, хипертрофираних сексуалности (Генералица, Дафина, Лола Монтез, Евдокија Божић...), до иконичне Мадоне (у путопису *Љубав у Тоскани*, роману *Код Хиперборејаца*, *Књизи о Микеланђелу*).

5 Петар Џацић и насловом монографије *Простори среће у делу Милоша Црњанског* (1976) указује на ту стваралачку опсесију Црњанског. Опширно о томе пише и Горана Раичевић у монографији *Агон и меланхолија* (2021).

потврђено великим успехом код жена“ (Кошничар 2013: 28–29), новинарском задатку, вођењу интервјуа у склопу наградне анкете дневника *Време* „Где живи најсрећнија жена Југославије?“, 1931/32. године, нико до писац *Маске*, *Лирике Итаке*, *Дневника о Чарнојевићу*, *Сеоба*, *Љубави у Тоскани*, *Сузног крокодила*... није био више дорастао.

Аутор анкете, најављен од редакције *Времена*, као „одличан књижевник“, питањем женске среће

бави [се] са занимањем које није само новинарско и није само начин да се заради хлеб. У време када се увелико бирају кандидаткиње за локалне и националне изборе Мис Краљевине 1932. (које морају бити Југословенке од 18 до 25 година, неударе и 'доброг владања'), и када се на страницама штампе воде полемике између активисткиња Женског покрета и конзервативаца који хоће да удаље жене из свих приватних и јавних предузећа и да их 'врате' у кућу и породицу, Милош Црњански бира саговорнице различитих занимања и поставља им исто питање: да ли су срећне и шта значи срећа за једну жену? (Раичевић 2021: 342).

Анкета, покренута с намером „да најширу јавност, помало учећи је – разоноди“ (Кошничар 2013: 30), која ће побудити велику пажњу, отпочела је 27. децембра 1931, уводником Црњанског на првој страници, написаним „лепшавим публицистичким стилем, заснованим на идеји контраста мушког и женског пола који се хармонизују у контрапункту“ (Кошничар 2013: 41):

Мушкарац, слободан у животу, храбар на свом путу живота, био он научник, банкар, радник, или војник може да нађе брзо и лако своју срећу – говоре жене.

Напротив – доказују мушкарци – у занимању мушкараца, у каријери, борби живота, бризи за породицом безброј је непријатности, неправде и тешкоћа. А на крају крајева, опет све зависи од жена, од жене која је тако често лакомислена, слаба или без срца, прави демон. Жена прелази пут мушкарцу, изненада и упропасти га. Отуда и те драме о којима новине пишу и које су, у наше доба толико учестале.

Зар има уопште срећних жена? – одговарају на то жене. Међу мушкарцима толико је задовољних. Задовољан може да буде чак и онај пустињак Рус који живи у једној колиби, крај Саве, хранећи се рибом, далеко од света

– пише новинар Црњански, који је у својој белетристици ликове саображавао мушком и женском принципу, према којем „жене занима приватна сфера породице и љубави, док су мушкарци посвећени туђој судбини жртвовања за отаџбину“ (Раичевић 2021: 101).

У анкети је, до 27. јануара 1932, објављено петнаест разговора. Саговорнице Црњанског су урбане, остварене, угледне жене, махом из вишег и средњег сталежа. Осим с Београђанкама, разговарао је и са женама из некадашњих аустроугарских градова: Загреб, Љубљана, Новог Сада. Особене, јаке индивидуалности, „испитанице“, без обзира на сталешке разлике и занимање – добротворни рад (бароница Ирена Живковић, госпође Банац, Марић, Ванча Адамовић), уметност (Исидора Секулић, глумице Марица Поповић, Анта Ковачић, примадона Штефанија Лепуш Полић), наука (Анка Гођевац, експерт за међународно право), медицина (др Јелисавета Секељ), предузетништво (гђа Рот), спорт (Хоња Бошковић, Јелка Шугај), привреда (Даринка Малић и Милена Штивић) – заговарају или традиционални или модерни концепт женске улоге у друштву, а следствено томе и уверење да је срећу могуће остварити или у традиционалној патријархалној улози супруге, мајке и домаћице, или изван куће, у јавном животу и професионалној сфери. Очекивано, Црњански, који је у разговору с Бранимиром Ћосићем признао – „искрено да вам кажем, и ја лично не трпим плаве чарапе“⁶ (Ћосић 1931: 83) – иако му, очито, импонује друштво еманципованих дама, ближи је ставу да је жени место у окриљу патријархалне породице.

Иронија, подсмех, заједљивост и провокативност, артикулисан став, као препознатљиве, и не само поетичке одлике рукописа Милоша Црњанског, уочљиви су и у овим „женским“ разговорима, у којима новинар узима улогу истинског сабеседника, а не пуког испитивача. Показујући поштовање према „снажном женском интелекту и високим донетима које су поједине његове саговорнице постигле у својој професији“, Црњански констатује да су жене

интелектуално равне најсјајнијим мушким умовима. Међутим, у интервјуима се, ипак, јасно запажа Црњансков општи негативан став према поборницама женске еманципације и новом животном стилу. Он феминисткиње доживљава као прикраћена, пакосна бића која имају уз идеал права гласа, наоштрене носеве, штапове место ногу, а наочари мудрости, против мушкараца, позајмљене од буљина (Кошничар 2013: 123).

Но тај, „по свом карактеру, духу и делу [...] прави новинар“, који је у „свакој ситуацији показао да је заточеник јавне свести и савести, који читаоца не закида за истину, објективност и чињенице, што су

⁶ Пејоратив „Плаве чарапе“ употребљаван је крајем XIX и почетком XX века за сифражеткиње, припаднице покрета за веће учешће жена у јавном животу, једнако право гласа, које често не желе породицу.

основни постулати новинарства“ (Боаров, Баровић 2011: 227, 234), у чланку „Наша жена и зарада“, у листу *Време* 27. III 1934, елаборира своје виђење положаја жене у савремености. Изводи из овог текста, могли би послужити као фрагменти каквог феминистичког прогласа.⁷

Интервјуи са женама, писани у, за Црњанског, карактеристичном жанру комбинованог интервјуа – с елементима наративног, портретског, интерпретативног и репортажног интервјуа (Кошничар 2013: 93–95), уз обиље ауторских коментара – у уводу често доносе и литераризоване описе ентеријера и екстеријера. Нарочито у пејзажима препознајемо рукопис овог писца. Тако у уводу интервјуа „са једном од најотменијих дама Загреба, Бароницом Живковић“, коју *Време* доноси на петој страни 27. децембра 1931, Црњански пише:

Снег који се ледио од хладноће сишле преко десет степени испод нуле, провејавао је на Божићни Загреб, пун светиљки, све до шума завејане високе Загребачке Горе, са које су цео дан доносили у варош јелке на продају по трговима.

Божићна тишина и осветљење стишали су били целу варош и идући госпођи бароници Ирени Живковић, једној од најотменијих дама Загреба, познатој по свом раду у хуманим установама, чинило ми се да бих лако могао пронаћи жену, која би ми могла рећи да се бар у том празничном предвечерју осећа потпуно срећна и да срећа и није ништа друго него таква једна топла, широка светлост, која се у години враћа само једном и која и није од овога света...

И у градском пејзажу, *вароши* – како Црњански именује градове (Раичевић 2021: 337) – срећа је, као и у његовим уметничким текстовима, назначена светлосним сензацијама, спорадична, и припада свету надреалног. Бајковита лепота зимске претпразничке вечери асоцира на призоре из чланка „Београд у снегу“ из божићног броја дневника *Време* 6. јануара 1930. године.

Иако су је противници Црњанског примили с омаловажавањем и подсмехом, ова серија разговора има, без сумње, и културолошки

7 Црњански, уз остало, пише: „Економски и друштвени императив је да је жена потражила зараду поштеним својим радом и јасно је да јој то право на зараду нико не може одузети [...] Свет не може бити онакав какав је био у време наших баба [...] Не само као учитељица у школи, што су јој и пре признавали и код нас, не само као лекарка и болничарка што јој и не споре, наша је жена и у администрацији, па и у техничким сервисима државним доказала оно, што више и не треба дискутовати, да је дорасла мушкарцу [...] Читавом својом чемерном улогом коју је вршила у нашем патријархалном животу, жена је у нас, већ давно, квалификована да се чује и да се пусти свуда где се будуће наше друштво ствара [...] Оне носе у себи принципе материнства, њина свест од наше не може бити гора“ (Црњански 2017: 238–241).

и књижевноисторијски значај. У њој се Црњански открива као ангажован новинар који у фокус ставља дотад маргинализован проблем позиције југословенске жене у време светске економске кризе. Многа питања покренута у разговорима са женама актуелна су и данас. Репрезентативни као узорци интервјуерског жанра, ови разговори и на тематско-мотивском и на стилском плану стоје у сагласју с литеарним делима овог писца (в. Кошничар 2013: 36–37).

*

На свом терену је Црњански и када, у ускршњем броју *Времена* (15/18. 4. 1933), спроводи анкету на тему „Наше старине“ међу београдским научницима и академицима. Црњански је разговарао са археологом Николом Вулићем, стручњаком за праисторију Милојем Васићем, историчарем уметности Владимиром Петковићем, музеалцем Ђорђем Мано-Зиси и архитектом Александром Дероком. Поткован студијским знањем из историје уметности, Црњански је у читаво своје дело (било да је реч о романима, путописима и есејима, било о новинарским текстовима), уткивао и садржаје везане за домаћу и светску архитектонску и ликовну баштину.

У уводнику разговора с петоро саговорника, под насловом „Наше старине“, који говоре о значају, вредности и заштити грађитељског и археолошког наслеђа, Црњански пише: „Последњих година цео свет је упознао нашу земљу и као драгоцен мајдан археолошких реткости. Стоби, Требениште... две сензације за светску археологију. Терен толиких завојевача, наша земља крије у себи безбројне трагове разних народа“ (Црњански 1933: 5). Фрагмент као да је истргнут из путописних страница Црњанског, на којима балканске Словене види као део јединствене европске културе.

Разговори су углавном вођени у радним кабинетима или кућама, а са Александром Дероком код „Гајгера“, бифеа који се налазио на месту потоње Градске кафане, где су пред подне уметници и интелектуалци долазили „на чашу пива“ (Дероко 2013: 269). И у скупчену оквиру анкете новинар, потписан иницијалима М. Цр., вешто дочарава амбијент и скицира саговорника у свом препознатљивом експресионистичком стилу:

Топло подне претпролећа око Споменика. Редови аутомобила, столова, чаше пуне пива, вермути, комадићи гушчије џигерице, прасетине. Даме у новим тоалетама, под накривљеним шеширићима, глумице, метресе, млади елегантни чиновници, два бивша и два садашња министра. Двојица за које се шапће да ће бити. Над столовима бифеа Милановића ниско један велики, тромоторни авион, убеђује Београд да сваки дан не пада.

Висок, као неки антички атлета, са зеленим очима, бивши авијатичар у рату, млади професор универзитета г. Дероко улази и наручује лимунаду (Црњански 1933: 5).

У неколико сведених, елиптичних реченица, дочаравајући какофоничност урбаног миљеа, новинар Црњански одаје узгред и неке од својих трајних фасцинација, као што су авиони, ваздухопловство, рат. Заговорник „културног национализма“ и овим својим новинарским прилогом Црњански настоји да укаже на посебност и значај нашег наслеђа.

*

Интервјуи Црњанског прецизно су социјално контекстуализовани. У њима тај „друштвени хроничар“ (како често себе именује), демонстрира не само разумевање тренутка и потреба једног доба већ, сасвим у духу авангарде, и жељу да утиче, усмерава, васпитава и обликује јавно мњење. Тако у јеку „антидржавне хистерије“ (Мило Ломпар), средином тридесетих, покреће гласило државотворног југословенства, недељник *Идеје: за књижевност, политичка и друштвена питања* (излазио је од 6. октобра 1934. до 29. јуна 1935. године). Подстичући снажну културну акцију, противник марксизма и комунизма, и сваковрсних подела уперених против заједништва југословенских народа, уредник и власник *Идеја*, Црњански, на сарадњу је приволео врхунске новинаре, књижевнике, професоре, научнике, дипломате. Ипак, најагилнији „сарадник“ био је сâм Црњански; кријући се иза различитих иницијала и псеудонима, објавио је велики број прилога. Несумњиво, аутор је и серије књижевних разговора с десеторо тада водећих „наших“ писаца: с Миланом Ракићем, Драгишом Васићем, Ивом Андрићем, Бранком Лазаревићем, Александром Белићем, Драганом Алексићем, Владимиром Ћоровићем, Миланом Предићем, Владимиром Вујићем и Симом Пандуровићем.

Чињеницу да је интервјуер Милош Црњански документују полемички чланци из 1935. године.⁸ Но и тематске координате свих десет разговора с писцима, везане за културно-цивилизацијски идентитет национално хетерогене Краљевине Југославије, питање језика и писма (ћирилице и латинице), наше културне баштине и њене афирмације у Европи, однос према културама и утицајима Истока и Запада, али и социјалној тенденцији у литератури и страним утицајима (као имплицитном наставку сукоба с идеолошким противницима – Миланом Богдановићем, Марком Ристићем, Мирославом Крлежом и

8 Видети, на пример, чланак „Владимир Вујић приморан да опет говори“ или текст Радована Зоговића „Идеје“ и продуценти „Идеја“ у трећем тому књиге *Зли волшебници: полемике и памфлети у српској књижевности* (1983).

другима), недвосмислено указују на Црњанског као аутора ових разговора.

Припадници различитих генерација и поетика, саговорници Црњанског у једном су јединствени: присталице су интегралног југословенства. Тако уредник *Идеја* исправност својих ставова и акције потврђује представљајући „културне хероје“, који стваралачке напоре улажу у очување дуго сањане и крваво плаћене, на крхким темељима успостављене, заједнице Срба Хрвата и Словенаца. Космополите с чврстим националним утемељењем, сабеседници Црњанског свој плурални идентитет заснивају на идеји „монархистичког југословенског национализма, србофилског југословенства што се наставља на ослободилачку и културну традицију српског народа“ (Раичевић 2016: 207).

Тако велику тему ослободилачких ратова Црњански ставља у фокус већ првим интервјуом с Миланом Ракићем, публикованим под насловом „Са песником нашег ослобођеног Југа“. Рат и рефлексии рата на књижевност окосница су разговора и с Драгишом Васићем, Ивом Андрићем, Бранком Лазаревићем и Миланом Предићем. Револуционарне и државотворне идеје младобосанаца и њихова загладаност у Београд као Пијемонт, предмет су разговора с Андрићем и Владимиром Ћоровићем. О нашој народној поезији и Његошу, као коренима самобитности српске и југословенске културе, казују Драгиша Васић, Бранко Лазаревић и Иво Андрић, који премијерно, у *Идејама* 17. новембра 1934. године штампа фрагмент есеја о Његошу. Икона југословенства, Мештровић, и његова скулпторска дела, и очима Црњанског и његовог саговорника Бранка Лазаревића, виђена су као врхунски прилози наше уметности – светској баштини. Тематизују се и питања значаја литературе за хомогенизовање националних снага око идеје југословенства, те се у том контексту помињу крфски *Забавник*, чији је уредник био Бранко Лазаревић, и *Књижевни Југ* у чијој су се редакцији налазили Андрић, Ћоровић и Црњански. За Црњанског важно питање аутономије уметности, такође се лајтмотивски провлачи кроз ове вешто вођене разговоре. Дакако, писци су листом против социјалне литературе и тенденциозне књижевности. Целокупан разговор с Александром Белићем посвећен је Вуку Караџићу који је својом реформом дао крупан прилог језичком заједништву Срба и Хрвата. Стална тема је и однос наше културе према утицајима с Истока и Запада. А Сима Пандуровић, последњи у низу писаца које је Црњански сматрао важним за идеје које и сам заступа, у разговору објављеном 23. марта 1935, изрекао је уверење које, имплицитно, потврђују и остали саговорници Црњанског: „Најбоља уметничка дела у осталом била су увек она која су потицала из дубоких корена личности и расе“.

Суматраиста, Црњански разговоре о културном идентитету Југословена обликује у духу идеја формулисаних у *Љубави у Тоскани*, 1930. године.

Цела та источно-западна расправа добила је књижевни облик у путопису из Тоскане Милоша Црњанског, где су сви њени елементи сакупљени и снажно изражени: препородна мисија Словена у Европи, самопоуздање једне мале културе, одбацивање подражавања и европоцентризма, као и нови поглед на властиту културу који није за исход имао осећање историјског закашњења, инфериорности и стида [...] Црњански је био први у својој генерацији који је 'преболео Европу': као и Вујић, и он је покушао да деконструише дихотомију Исток-Запад, да потврди јединство читавог континента, и да представи слику недељивог простора људске културе у којој и његов народ, са својим властитим традицијама, има право на своје место (Милутиновић 2023: 37).

*

У једном од позних разговора са Црњанским, забележено је и следеће уверење великог писца и новинара: „Као у доброј приповетки и добром есеју, тако и у правом интервјуу мора да се осети писац, да се осети мајстор. Литерарни разговори су свој род и не могу их правити дилетанти и незналице“ (Пејчић 2013). Пали у заборав, данас нам се разговори интервјуера Милоша Црњанског чине вредним делом жанровски разуђеног, но идејно монолитног опуса писца који је не само уметничким дометом, већ и мишљу и стремљењима далеко надилазио оквире заједнице којој припада.

Литература

- Аврамовић, Зоран. „Срећа и љубав жене“. *Политика и књижевност*. Нови Сад: Академска књига, 2007.
- Алексић, Драган. „Ко је крив што многи књижевници више воле новинарство, а многи читаоци цене добру рапортажу више од поезије С. Пандуровића? – Мишљење човека који је са много изгледа на успех могао остати литерат“, *Идеје*, 3. 1. 1935: 2.
- Аноним [М. Црњански]. „Најбољи познавалац нашег књижевног језика говори читаоцима *Идеја* – Професор универзитета г. Александар Белић: Поводом расправе о Вуку“, *Идеје*, 20. 12. 1934: 2.
- Боаров, Димитрије и Баровић, Владимир. *Великани српског новинарства*. Београд: Службени гласник, 2011, 225–234.

- Зоговић Радован. „'Идеје' и продуценти 'Идеја'“. *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti*, knjiga III. Priredio Gojko Tešić. Beograd: Slovo ljubve: Beogradska knjiga, Novi Sad: Matica srpska, 1983. 182–185.
- Кошничар, Софија. *Иперборео међу женама: женски интервјуи Милоша Црњанског*. Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, 2013.
- М. „Господин Драгиша Васић, књижевник, говори о свом књижевном раду читаоцима“, *Идеје*, 13. 10. 1934: 4.
- М. М. „Г. Милан Предић говори читаоцима 'Идеја': Уредник Српског књижевног гласника – О Паризу – о нашој књижевности – Матошу – Дучићу – О политичкој тенденцији“, *Идеје*, 2. 3. 1935: 2.
- М-лић, М. „Песник Иво Андрић говори нашим читаоцима: Понекад се пита да ли то није нека врста мистичне казне за нас који смо преживели?“, *Идеје*, 17. 11. 1934: 2.
- Милић, М. „Најпознатији критичар пре рата говори: Разговор са Б. Лазаревићем“, *Идеје*, 13. 12. 1934: 2.
- Милић, М. М. „Академик Д-р Влада Ћоровић говори читаоцима Идеја – Босанска национална прошлост“, *Идеје*, 17. 1. 1935: 2.
- Милутиновић, Зоран. *Преболевање Европе: Конструкција Европе у српској књижевности*. Београд: Георетика, 2023.
- Пејчић, Јован. „Поетика књижевног разговора“, *Политика* 23. 1. 2013, <http://www.slglasnik.com/актуелно/медији-о-нама/поетика-књижевног-разговора-политика-култура/> (приступљено 7.8.2023).
- Р. М. „Наши књижевни проблеми пред читаоцима 'Идеја': Сима Пандуровић говори – о нашој критици – о демократском менталитету у књижевности – о социјалној литератури – о расној уметности“, *Идеје*, 23. 3. 1935: 2.
- Раичевић, Горана. „Идеализам и реализам *Идеја*“ (поговор). *Идеје*, фототипско издање. Приредили Миливој Ненин, Горана Раичевић. Београд: Задужбина Милоша Црњанског; Вишеград: Андрићев институт, 2016.
- Раичевић, Горана. *Агон и меланхолија*. Нови Сад: Академска књига, 2021.
- Т. „Са песником нашег ослобођеног Југа“, *Идеје*, 6. 10. 1934: 2.
- Ђосић, Бранимир. *Десет писаца десет разговора*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1931.
- Црњански, М. „Где живи најсрећнија жена Југославије“, *Време*, 27.12. 1931: 5 (бароница Ирена Живковић).
- Црњански, М. „Где живи најсрећнија жена Југославије“, *Време*, 29. 12. 1931: 3 (гђа Банац, супруга трговца и индустријалца Боже Банца).
- Црњански, М. „Где живи најсрећнија жена Југославије“, *Време*, 31. 12. 1931: 3 (др сци. Анка Гођевац).
- Црњански, М. „Наше старине“. *Време*, Додатак, 15/18. 4. 1933: 5.
- Црњански, Милош. „Наша жена и зарада“. *Политички чланци: 1919–1939*. Приредио Часлав Николић, Београд: Catena mundi, 2017, 238–241.

- Црњански, Милош. *Где живи најсрећнија жена Југославије*. Београд: Народна књига, 2000.
- Црњански, Милош. „Милош Црњански и светска књижевност“, *Гутенбергов одговор*, Радио Београд 2, 27. Јануар 2023. <https://livecache.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/5102179/milos-crnjanski-i-svetska-knjizevnost.html/> приступљено 10. 10. 2023.
- [Црњански, М.]. „Наши главни духовни проблеми пред читаоцима ‘Идеја’: Владимир Вујић говори – о нашој ‘интелигенцији’ – о ‘мисионарима’ разних интернационала – о салонском комунизму – о основном проблему наше земље“, *Идеје*, 16. 3. 1935: 2.
- Crnjanski, Miloš. „Maska“, *Drame*. Nolit: Beograd, 1983.
- Deroko, Aleksandar. *A ondak je letijo jeroplan nad Beogradom*. Beograd: Dereta, 2013.
- Prpa, Branka. *Srpski intelektualci i Jugoslavija 1918–1929*. Beograd: Clio, 2018.
- Vujić, Vladimir. „Vladimir Vujić primoran da opet govori“. *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti*, knjiga III. Priredio Gojko Tešić. Beograd: Slovo ljubve : Beogradska knjiga, Novi Sad: Matica srpska, 1983. 154–157.

Natalija Ludoški

MILOŠ CRNJANSKI AS AN INTERVIEWER

In this paper, we examine the interviews that Miloš Crnjanski published in the *Vreme* and *Ideje* newspapers during the interwar period in Yugoslavia. We analyze two surveys conducted in *Vreme* ("Where Yugoslavia's happiest woman lives" [1931/32] and "Our Antiquities" [1933]), as well as a series of interviews with notable authors (Milan Rakić, Dragiša Vasić, Ivo Andrić, Branko Lazarević, Aleksandar Belić, Dragan Aleksić, Vladimir Ćorović, Milan Predić, Vladimir Vujčić, and Simo Pandurović) published in *Ideje* (1934/35). Crnjanski's conviction that "in a real interview one must feel the author, one must feel the master's touch," is evident both in his choice of respondents and his choice of topics. His interviews address pressing social and political concerns, as well as more general issues, such as personal happiness, that run through his entire body of work. By combining literary criticism and history, this paper aims to show that the interviews are an organic part of Crnjanski's oeuvre: not only do they engage with his distinct themes, attitudes, and ideas, but they also display the lexical, syntactic, and stylistic features of his poetry and prose.

Keywords: Miloš Crnjanski, interview, woman, happiness, Yugoslavism

7.

РЕЧИ, ЗВУЦИ И (ПОКРЕТНЕ) СЛИКЕ

УЛОГА И ДЕЈСТВО БЕТОВЕНОВЕ МУЗИКЕ У ТОЛСТОЈЕВОЈ „КРОЈЦЕРОВОЈ СОНАТИ“

Апстракт: Рад је посвећен важном месту које у Толстојевој приповеци „Кројцерова соната“ заузима Бетовенова музика, тачније соната по којој је приповетка и насловљена, односно утицају који је њено извођење имало на главног јунака Позднишева, те како се дејство музике одразило на трагедију која је уследила: Позднишовљево убиство супруге Лизе.

Разматра се противречан утисак и двојак однос који Позднишев има спрам Бетовенове „Кројцерове сонате“: онај из ноћи извођења, који је крајње *позитиван*, када се Толстојев јунак осећао испуњено, радосно, лако, лепо и задовољно и онај накнадни, ретроспективни, када соната за њега постаје „страшна ствар“ и нешто језиво, погубно, што уноси немир у душу.

Рад нуди одговор на кључно питање: шта је то што је Бетовен, по Позднишовљевом доживљају његове музике, осећао, схватао и могао, а што њему, Позднишеву, не припада, што он не може, те га то понајвише и узнемирава?

Кључне речи: Лав Толстој, „Кројцерова соната“, Лудвиг ван Бетовен, Соната за клавир и виолину у А-дуру, Оп. 47, дејство музике, класичан сонатни облик, први престо

Да музика заузима важно место у Толстојевој приповеци „Кројцерова соната“ јасно је већ из њеног наслова, којим се упућује на Бетовену сонату за клавир и виолину у А-дуру, Оп. 47, познатију као „Кројцерова соната“. Њу је Лудвиг ван Бетовен компоновао 1803. године, у част младог виолинисте Џорџа Бриџтауера, изузетног виртуоза којим је био одушевљен. Након што је за Бриџтауеров деби у Бечу написао своју најдужу, најимпресивнију и највиртуознију сонату, композитор је предложио да га и лично прати за клавиром, што је и учинио. После наглог прекида њихове сарадње, који је убрзо уследио, Бетовен је сонату посветио француском уметнику Родолфу Кројцеру, који је сматран највећим виолинистом тог времена. Крој-

цер, међутим, ову посвету није прихватио, нити је композицију икада јавно извео, држећи је, како се причало, за „неразумљиву“.

Проблем да разуме Бетовенову сонату и схвати њено снажно дејство имаће и главни јунак Толстојеве приповетке, Позднишев, након што ју је једне вечери чуо у извођењу своје супруге Лизе и некадашњег суседа, Трухачевског, школованог виолинисте који се изненада појавио у њиховим животима, посетивши старог знанца након свог повратака из Париза, у којем је дуго времена живео и радио држећи концерте. Неколико дана након извођења „Кројцерове сонате“, Позднишев ће, гоњен снажном љубомором, убити своју супругу Лизу.

Позднишевљева анализа сопственог брака, те разоткривање динамике која је постојала између њега и Лизе, углавном је луцидно спроведена. Па ипак, главни јунак и уједно приповедач често упада у замке и прави типичне грешке у расуђивању, што га, уосталом, и доводи до убиства, а потом и до погрешних, поједностављених закључака и генерализације сопственог случаја.

А Позднишевљев и Лизин брак је од самог почетка био испуњен бројним неспоразумима и жустрим сукобима. Већ током меденог месеца се, по његовим речима, разоткрила провалија која је зјапила међу њима, а која ће с временом постајати све већа и дубља. Током своје исповести, он наглашава да је у њему „страховита мржња према њој [Лизи] често кључала!“ (Толстој 2017: 63–64), те да су се у њиховом односу смењивали интензивни периоди љубави и дуги периоди мржње. Застрашујуће, поразне свађе по правилу су прелазиле у животињску страст, док је њихов однос превасходно био телесан и, макар када је о Позднишеву реч, искључиво обележен страшћу, пожудом.

Мучила га је и снажна љубомора, која га је, како каже, „без престанка раздирала све време“ током „брачног живота“ (Толстој 2017: 55). Пратиле су је посесивност и наглашена жеља за поседовањем супруге, коју је доживљавао и третирао као сопствено власништво. Посреди није била ситуациона, односно реактивна љубомора, изазвана одређеним, конкретним понашањем или појавом особе која би објективно могла угрозити њихов брак, већ карактерно условљена љубомора, заснована на својствима његове личности.

Прекретница у браку наступила је након што су лекари саветовали Лизи да, након рођења петог детета, из здравствених разлога више немају деце. Она се потом, како сазнајемо, физички поправила, пролепшала и почела да се бави собом: својим изгледом, задовољствима, „па чак и *усавршавањем себе*“, те се – са страшћу – вратила клавиру, који је својевремено свирала (Толстој 2017: 69).

Тиме је створена „критична атмосфера“, као „неопходан предуслов за постајање свесним“, што Позднишев, испоставиће се, неће

умети да искористи. Јер, док је однос мушкарца и жене током периода рађања и гајења деце у највећој мери *колективан*, на средини животног пута, у време животног поднева, људска природа, како примећује Карл Јунг,

„изнуђује онај прелазак из прве у другу половину живота, преображај из једног стања у коме је човек био само оруђе своје нагонске природе у неко друго стање, у коме он није више оруђе, него он сâм“. Посреди је „преображај од природе у културу, од нагона у дух“, односно, прелазак с натуралистичког на психолошко поимање живота (Јунг 2008: 181, 183).

Потреба за овом врстом преображаја и преласка, као и за успостављањем индивидуалног, личног уместо превасходно колективног (биолошко-инстинктивно-репродуктивног) брачног односа, најпре се, стицајем околности, испољила код тридесетогодишње Лизе. Након што је престала да буде усредсређена искључиво на децу и мужа, постала је важна и сама себи. Полако је напуштала *једину* улогу коју јој је муж био доделио и одредио, чиме су на површину почели да избијају његови страхови, фрустрираност, несигурност, инфериорност.

Управо тада се у њиховој кући појавио Трухачевски. Али, како у ситуацијама налик овој обично бива, трећи је само „помогао“ да дође до убрзаног расплета, тачније до фаталног исхода. У том смислу, Трухачевски и јесте и није био значајан. Отуда и Позднишевљеве контрадикторне тврдње да је „он са својом музиком, био узрок све му“, а опет и да „њени односи с тим музичарем, какви год да су били“, немају значаја, те да је реч о ништавном човеку. „Да се није појавио он, други би се појавио“, јер то се, како каже, морало догодити (Толстој 2017: 70–71).

Мада се у тексту приповетке чин убиства ни на једном месту не доводи у директну везу са Бетовеновом композицијом, бројни критичари су ту везу успоставили и покушали да је, на различите начине, интерпретирају. Да Бетовенова соната збиља има значајну улогу у Позднишевљевој животној повести, тачније у последњој недељи пре убиства супруге, потврдиће и сâм јунак, који о њој подробно говори и посвећује јој повишену пажњу, баш као и аутор, који је по њој насловио своју приповетку.

Шта се, дакле, догодило у вечери извођења сонате? Како је музика деловала на Позднишева?

Са једне стране, Позднишев констатује да су му се, док је слушао Бетовену сонату, малтене разоткрила осећања која су му изгледала сасвим нова, нове могућности, за које пре тога није знао. „Никако онако како сам раније мислио и живео [...]. Шта је било то

ново што ми се открило, нисам могао да схватим, али увиђање тог новог стања доносило ми је велику радост“ [Толстој 2017: 90].

Он, међутим, истовремено тврди да је музика на њега деловала „погубно“ и „језиво“.

Јер „та соната је“, како каже, „страшна ствар“. „И уопште, музика је страшна ствар. Шта је то? Ја не разумем. Шта је то музика? Шта она ради? И због чега она ради то што ради? Кажу да музика делује тако што уздиже душу – глупости, лаж! Она делује, страшно делује, говорим за себе, али ни најмање тако што уздиже душу. Она не делује тако што уздиже, ни тако што унижава, већ тако што *уноси немир у душу*“ (Толстој 2017: 88).

Шта је у Позднишева унело такав немир?

„Музика мене приморава да заборавим на себе, своје стварно стање, она ме преноси у некакво друго, туђе стање: под утицајем музике мени се чини да осећам оно што ја, у ствари, не осећам, да схватам оно што не схватам, да могу оно што не могу“, каже Позднишев. Љути се и што га музика, одмах и непосредно, „преноси у оно душевно стање у којем се налазио онај који је музику писао. Моја душа сједињује се с њим и заједно с њим ја прелазим из једног стања у друго, а због чега то чиним, не знам“. Бетовен је знао због чега се налазио у таквом стању. За Позднишева је то, међутим, „само уношење немира, а шта с тим немиром треба да се ради – тога нема. И због тога тако страшно, тако ужасно музика понекад делује“ (Толстој 2017: 88–89).

Оно што је Толстој чак и у позним годинама, након „великог преокрета“ из 1881. године и одбацивања уметности, још увек сматрао предношћу, Позднишев види као опасност и недостатак уметности, конкретно музике. Толстој је, наиме, ценио уметничко дело управо стога што је у стању да „зарази људе“ и „све их доведе у исто расположење“, те што „помоћу уметности можеш шчепати читавог човека, са свом његовом утробом, и одвести га куда треба“ (Толстој 1969а: 550, 435). Уметност је видео као стапање душе са душом другог човека, сматрајући да њена моћ повезивања доприноси развоју емпатије и еволуцији осећања (Толстој 1968: 192, 196). Неке од тих теоријски интонираних ставова формулисао је не само пре, већ и након окончања рада на „Кројцеровој сонати“, објавивши их тек 1898. године у трактату „Шта је уметност“. То се, међутим, углавном превиђа када се Позднишевљеви ставови изједначавају са Толстојевим, при чему су посредни нека од, за Толстоја као уметника, најважнијих питања.

Толстој је музику ближе одредио као „стенографију осећања“ (Толстој 1969б: 236), свестан да се о њој заправо ништа не може рећи,

баш као што је и њено дејство неисказиво. Држао ју је за „нему молитву душе“, нему „зато што нема речи“, видевши то као предност, јер „у звуку има више душе него у мисли“ (Горки 1980: 394–395) „Спој музике с речима“ за њега „значи слабљење музике, враћање уназад, исписивање словима стенографских знакова“, (Толстој 1969б: 236), јер музика треба да изнесе „стање душе, али не мисли“ (Маковицки 1980: 287).

Сматрао је да се ни у чему толико, као у музици, „не види основно значење уметности, значење сједињавања“ (Толстој 1969б: 413). Такво дејство музике осетиће и његов јунак слушајући Бетовену композицију, али ће га то накнадно пренеразити, баш као што ће га уплашити могућност проширења сопственог искуства и скале проживљених осећања, потенцијални развој емпатије, излазак из сопствене скучености и улазак у другог, па и ширење поља свести. Пренеразиће га, дакле, све оно што су кључне предности уметности и њеног дејства на човека.

Бетовен је сматрао да музика треба да разбукти огањ људске душе, што се Позднишеву несумњиво и десило док је слушао Бетовену композицију. У вечери извођења музика је на њега деловала не само позитивно већ му је донела и нове увиде:

Осећао се „лако, весело“, а „иста лица“, укључујући и жену и Трухачевског, видео је „у сасвим другачијем светлу“. Штавише, „жену никада нисам видео такву каква је била те вечери. Те блиставе очи, та строгост, тај достојанствени израз док је свирала, и та некаква потпуна разнеженост, благ, тужан, блажен осмех кад су завршили“ (Толстој 2017: 90).

Шта је то Бетовен осећао, схватао и могао, а што Позднишеву не припада, што он сâм потом неће моћи? У какво га је то душевно стање преносио композитор, са чијом се душом те вечери на тренутак сјединио? Шта то „Кројцерова соната“ побуђује у Позднишеву па се на њу тако снажно обрушава?

Разматрајући ова питања, посебно последње у низу, књижевни критичари су износили различите ставове. Понуђена мишљења и интерпретације Стивен Халивел ће сврстати у неколико засебних група, покушавајући да оспори њихову аргументацију, не би ли затим изнео своје виђење овог проблема. Халивел најпре, с добрим разлозима, одбацује наводно присутне Позднишевљеве инсинуације да први став Бетовенове сонате, а посебно први престо, који је на Позднишева оставио најјачи утисак, „изражава сензуалност и сексуалну енергију, због чега је њено извођење у мешовитом друштву непристојно“. Он с правом истиче да „супротно неким читањима овог

дела, значај музике у Позднишевљевом уму тешко да се може свести на сексуалну енергију". Трансформишући ефекат осећања који је Позднишев осетио те вечери, осећања која су деловала „на целокупно стање његовог ума“, неспојив је „са интерпретацијом музике као суштински сексуалне“ (Halliwell 2010: 57–58).

Уосталом, сâм јунак говори о томе да му је соната открила нешто посве ново, чега до тада није био свестан, што никада није осетио и искусио. Буђење и распламсавање сексуалне енергије то, несумњиво, не могу бити. То не може бити ни љубомора спрам онога што се током извођења сонате дешавало између интерпретатора, како су то неки критичари покушали да разумеју. Љубомора је, наиме, Позднишева мучила током читавог брака, а у овом случају се јавила накнадно, неколико дана након извођења сонате.

У претпоследњој, литографисаној верзији приче то је недвосмислено наглашено, па након речи о увиђању „новог стања“ које му је, захваљујући музици, „доносило велику радост“, стоји: „У овом новом стању љубомора више није постојала“. Уједно, иза реченице у којој Позднишев говори о томе да је „иста лица“, укључујући и жену и Трухачевског, видео „у сасвим другачијем светлу“, писало је: „Та музика ме је увукла у неки свет у коме љубомора више није имала место. Љубомора и осећање које је изазива изгледали су као ситнице о којима не вреди размишљати“ (Толстой 1936: 332).

Покушавајући да одгонетне шта то Позднишев чује у Бетовеновој музици, Халивел се осврће на три предложена одговора на ово питање: Лизе Кнап (Liza Knapp), која говори о Позднишевљевом *дионизијском заносу* приликом слушања музике и о гледишту Толстојевог јунака да су „наводна прељуба његове жене и његово уистину почињено убиство изведени не само под утицајем, већ по експлицитном налогу музике“; Рут Ришин (Ruth Rischin), која као узрок „наводи [оно] *‘демонско’*“ кроз које „музика постаје бестијална снага, заступник ђавола“; те „густо психоаналитичко читање“ Лоренса Крамера (Lawrence Kramer), који, херменеутички неутемељено, проналази „елементе фаличког приказа код Бетовена“, уз низ других, необичних тврдњи, заснованих на „чудној комбинацији различитих нити“ (Halliwell 2010: 59–60).

Халивел пак сматра да је загонетка која се налази у срцу двадесет трећег поглавља Толстојеве „Кројцерове сонате“ заправо нерешива, те да „нема и не може бити јасног одговора на питање шта Позднишев доживљава“ слушајући први став (а посебно први престо) Бетовенове сонате, будући да је „његов исказ непоправљиво нестабилан и конфузан“. Циљ му је, како каже, да нагласи да „Толстојев текст представља јунака чија је спремност да осуди моћ музике једва разумљива због

његове неспособности да схвати свој доживљај”. Притом истиче да не види „никакву текстуалну подршку за закључак да Позднишев узима Бетовенову музику као подстицај за убиство”, али и да, са становишта наративне психологије приче, врхунски парадокс представља двадесет треће поглавље, које код многих читалаца „ствара илузију [истакао С. Х.] да сама Бетовенова музика доприноси Позднишевљевом убиству супруге”. Халивел инсистира на – збиља кључној – противречности: ретроспективном сећању на вече извођења Бетовенове сонате које у Позднишеву изазива луду љубомору, која, као што знамо, свој врхунац има у чину убиства, док је, са друге стране, током саме те вечери Позднишев испуњен „емоцијама које нису његове”, које су, штавише, „веће од његовог уобичајеног ја и говоре о некој сасвим другој концепцији живота” (Halliwell 2010: 60, 61, 59, 62).

Може ли се тај чвор ипак некако размрсити?

Осврнимо се, најпре, на Бетовенову „Кројцерову сонату”, која је, по тврдњама музиколога, била нетипична за тек окончани XVIII век, поред осталог због подједнаког доприноса који су имала оба инструмента. Бетовен, који је и сам свирао и клавир и виолину, потрудио се да инструменти овог пута буду изједначени партнери, али и да између њих дође до двобоја: тематског, мисаоног, ритмичког. Притом је нашао начин да искомбинује и уклопи инструменте тако да два гласа неједнаког волумена буду кохерентна.

Осим тога, чини се да је за сагледавање Бетовенове композиције у контексту Толстојеве приповетке од немалог значаја и познавање класичног сонатног облика, који, и у овом случају, чине: 1) *експозиција*, у којој су изложене две теме, међусобно контрастиране и тематски и тонално; 2) *развојни део*, у којем се разрађује тематски материјал из експозиције; и 3) *реприза*, у којој се обе теме појављују у основном тоналитету.

Сонатни облик је, дакле, сачињен од нарочитог типа троделности, за који је важно постојање двеју тема, али и њихов тонални *контраст* у експозицији и тонално *јединство* у репризи. На тај начин теме различитог карактера, дате у разним тоналитетима, које су изложене у експозицији, у развојном делу бивају контрастиране, а потом и развијене, све до коначног резултата који доноси реприза, нудећи превазилажење супротности и ослобађање од напона. Реприза стога делује као смирење и разрешење почетног контраста, који је био покретачка сила разраде, односно сукоба у развојном делу (Сковран, Перичић 1991: 197–262). Стога рекапитулација из завршног дела сонате „није просто понављање уводног дела, већ разрешење музичког тока читавог дела”, те представља закључак и финале читавог става (О’ Брајен 2018: 97–98).

Снажни контрасти између прве и друге теме унутар сонатног облика посебно су значајни код Бетовена, код кога су теме „често до те мере индивидуализоване и супротстављене једна другој да их радо упоређују са драмским личностима [тачније ликовима, прим. О.Ж.], а читав сонетни облик са драмом у којој се те личности [тачније ликови, прим. О.Ж.] појављују [...]“ (Сковран, Перичић 1991: 209). Прва тема углавном се одликује енергичним, драмским изразом, због чега се назива *мушка*, док је за другу карактеристична лирска садржина и мекоћа, те се о њој говори као о *женској*. И сам Бетовен често указује на присуство двојства у својим сонатама, одређујући га као мушки и женски принцип.

Штавише, први престо у „Кројцеровој сонати“ је сонатног облика, сачињен од *експозиције, развојног дела, репризе и коде* (завршетка), чиме заправо у малом „садржи“ згуснуту целину читаве сонатне форме. Управо ће престо, знамо то, на Позднишева најснажније деловати, при чему се у случају Бетовенове „Кројцерове сонате“, у првом престу (који почиње у 19. такту), дешава нешто особено и веома значајно. Наиме, пред саму коду, у тактовима бр. 537–547, виолина и клавир први пут свирају *унисоно*, а затим и *хроматски*. Након претходне, интензивне „јурњаве“ и непрестане смене мушког и женског принципа, изражене током читавог првог става, те константно присутне амбивалентности, односно након вихора разговора, узбуђења, слагања и неслагања, шапутања и вриске, пред сам крај првог преста, то јест пред почетак коде, долази до коначног, „хетерофонског“ спајања виолине и клавира, када двоје извођача свирају једну исту линију. Та линија јесте иста, али није монофона (једногласна). Присутна су, наиме, два гласа и иста мелодија, која се чује уз незнатне разлике, тачније нијансе, тек толике да из вида не губимо да су посредни два извођача. На тај начин већ пред крај првог преста, то јест првог става сонате, долази, макар на кратко, до потпуног музичко-извођачког спајања. У некој другој сонати, овакав став би пре био трећи него први, будући да је у сонатној форми трећи став увек најбржи и највиртуознији. Бетовен се, међутим, опредељује да и први, а не само трећи став, буде *престо*.¹

У Толстојевој пак приповеци, са становишта форме, *нема истинског дијалога*, будући да је читаоцу предочена монолошки интонирана

1 Захваљујем се Андрији Павловићу (*Andy Pavlov*), пијанисти и композитору, члану музичког састава ЛП дуо и доценту на Факултету техничких наука у Новом Саду (одсек за Сценски дизајн), за музичку анализу и исцрпно „читање“ првог става Бетовенове „Кројцерове сонате“, укључујући и овде предочену анализу онога што се музички дешава пред коду у првом престу, као и за сва друга, стручна објашњења и несебичну помоћ коју ми је пружио у циљу бољег разумевања ове Бетовенове композиције.

исповест, својеврсни солилоквиј, изречен пред случајним сапутником у возу, добрим делом ради растерећења сопствене савести и покушаја објашњења – више себи него другоме – онога што се догодило и што је учињено. Садржински пак Позднишевљева исповест има драмски карактер јер тематизује сукоб мужа и жене, који кулминира у чину убиства, чиме породична драма прераста у трагедију.

Оно што се постиже у класичном сонатном облику, а у случају „Кројцерове сонате“ и пред крај првог преста – завршно јединство претходно контрастираних тема (односно драмских ликова), а тиме и превазилажење супротности, те разрешење конфликта и напона у досегнутој равнотежи и смирењу – Позднишев не успева да оствари у свом брачном животу. Да у њему, међутим, потенцијално постоји могућност „сонатног“, бетовеновског, позитивног разрешења и усклађивања сведочи Позднишевљев иницијални доживљај Бетовенове сонате, те утисак и дејство које је на њега имала у вечери извођења.

Покушајмо сада да одговоримо на питања: шта је то Бетовен осећао, схватао и могао а што Позднишеву не припада, што он сам не може, те у какво га је то душевно стање преносио композитор, са чијом се душом те вечери на тренутак сјединио?

Понајпре, реч је о Бетовеновом умећу да усклади два инструмента, клавир и виолину, који су, као што смо видели, у „Кројцеровој сонати“ равноправни, изједначени партнери, с подједнаким доприносом целини дела. Сваки од њих има свој, особени глас, који је, штавише, тематски, мисаоно и ритмички контрастиран оном другом, а опет су, и поред својих неједнаких волумена, уклопљени и кохерентни. Истовремено, сама сонатна форма, баш као и престо као њен саставни део, представља *образац* контрастирања, двобоја, драматичног сукоба супротности, али и могућности њиховог развоја, који, у крајњем исходу, доводи до превазилажења напетости и резултира разрешењем, измирењем и завршним јединством. Притом је од посебног значаја то што овде није посреди укидање или изједначавање супротности већ њихово усклађивање. Супротности остају и даље присутне, што ствара динамику, размену и даљи проток енергије, али више нема сукоба, борбе, напетости.

Да Позднишев то није имао у себи, не би могао, чак ни на трен, током једне вечери, осетити оно што је слушајући Бетовенову „Кројцерову сонату“ у извођењу Трухачевског и Лизе осетио и доживео. Музика је пробудила и дотакла *бољи део његове личности*, до којег до тада није успевао да допре. Прецизније формулисано, додирнула је *архетипски* слој његовог бића. Отуда ће и Позднишев, наизглед нејасно и противречно, а заправо прецизно и тачно, говорити о осећањи-

ма која су се те вечери у њему разоткрила и испливала из сећања, и уједно их одредити као нова, непроживљена.² Посреди су, наиме, садржаји колективног несвесног, који су се том приликом активирали и испољили. Они су у човеку одувек присутни, те су, збиља, део сећања, тачније несвесног колективног памћења. У Позднишевљевом индивидуалном искуству та осећања до тог тренутка нису била активирана нити проживљена, те су за њега збиља била и посве нова.

Музика га је, дакле, директно одвела у несвесно, дотичући и активирајући несвесне садржаје, што музика, као што је познато, заиста и чини. Тај контакт може бити благородан и разоран, интегришући и дезинтегришући, донети спасоносну и животворну мудрост, баш као што може донети и оргијастички занос, опијеност, екстазу, па чак и лудило.

Слушајући „Кројцерову сонату“ у извођењу Трухачевског и Лизе, Позднишев је наслутио да постоји могућност превазилажења конфликата и измирења супротности; да човек кроз љубав и партнерски однос може досегнути целовитост; да дијалог, уместо монолога или жучних сукоба, води сусрету две људске природе, два пола, два бића; да је сагласје мушког и женског принципа животворно и животодавно.

Или, како то формулише Карл Густав Јунг, „сусрет две личности је као мешање два различита хемијска тела – ако уопште дође до једињења, онда се оба мењају“ (Јунг 1977: 298). Такво сједињење и спајање супротних елемената у јединствену целину Јунг назива *коњункција* (лат. *coniunctio*). У алхемији она је чак циљ читавог процеса (опуса), при чему је, као што знамо, и за сједињење мушкарца и жене несумњиво потребна својеврсна (ал)хемија. Психолошки посматрано, коњункција је пак архетипска представа спајања, повезивања, па симболички представља сваки процес уравнотежења, уједињења и измирења супротности у новој целини. Сексуални однос само је један од древних, моћних и универзалних симбола духовног и душевног спајања унутрашњих супротности у души. Ни тада, међутим, по Јунговом мишљењу, није толико реч о физичком чину чулне љубави, колико о духовној тежњи за целовитошћу.

Ту на тренутак несвесно додирнуту спознају Позднишев, међутим, неће успети до краја да освести и разуме, а посебно неће умети да је интегрише и почне да живи у складу са њом. Док је слушао Бетовену „Кројцерову сонату“, у њему јесте било додирнуто нешто исконско, снажно и значајно, али након што се удаљио од тог искуства неће знати шта са њим да започне.

Услед његовог материјалистичког и искључиво спољашњег приступа, пред Позднишевим је искрсло питање функционализације

² Позднишев говори о осећањима која су се, у њему самом, том приликом разоткрила: „као да су из сећања испливала нова непроживљена осећања“ (Толстој 2017: 90).

и употребне вредности музике, онога што је она у њему будила, шта му је доносила. Немогућност да докучи шта се унутар њега *тачно* десило и како да то новопробуђено осећање *практично* употреби, изазвала је немир, страх, фрустрацију, као и њему тако позната осећања инфериорности, недораслости, неадекватности, недовољности. Није био у стању да на дуже стазе остане у додиру са драгоценим местом и садржајима које је унутар себе открио, нити да искористи прилику која му се указала. Стога ће његов коначни пораз бити још већи, а пад дубљи и безнадежнији.

Литература

Горки, Максим. „Лав Толстој. Забелешке“. *Толстој у сећањима савременика*.

Превела Босилка Гавела. Нови Сад: Матица српска, 1980. 372–396.

Јунг, Карл Густав. „Проблеми модерне психотерапије“. *Дух и живот*. Превели Деса Милекић и Павле Милекић. Нови Сад: Матица српска, 1977. 279–303.

Маковицки, Душан. „Јаснопољанске забелешке“. *Толстој у сећањима савременика*. Превела Босилка Гавела. Нови Сад: Матица српска, 1980. 274–293.

О’ Брајен, Нада. *Музика и несвесно*. Београд: Досије студио, 2018.

Толстој, Л. Н. „Варианты литографированной редакции *Крейцеровой сонаты*“. *Произведения 1889–1890*. Полное собрание сочинений, том 27. Москва: Государственное издательство „Художественная литература“, 1936. 294–338.

Толстој, Лав. „Шта је уметност?“ (1898). *Чланци о уметности и књижевности*. Превела Вида Стевановић. Београд, Просвета–Рад, 1968. 46–260.

Толстој, Лав. *Дневници 1847–1894*. Превела Милица Николић. Београд, Просвета – Рад, 1969а.

Толстој, Лав. *Дневници 1895–1910*. Превела Олга Влатковић. Београд, Просвета – Рад, 1969б.

Толстој, Лав и Софија Толстој. *Кројцерова соната; Чија је кривица*. Превела Нада Узелац. Београд, Букефал, 2017.

Halliwel, Stephen. „‘And then they began to sing’: Reflections on Tolstoy and Music“. *Music and Emotions*. Ed. Risto-Pekka Pennanen. COLLeGIUM, Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences 9. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2010. 45–64.

Jung, Karl Gustav. „Problemi moderne psihoterapije“. *Duh i život*. Preveli Desa Mlekić i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1977. 279–303.

Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.

Olivera Žižović

ROLE AND EFFECT OF BEETHOVEN'S MUSIC IN TOLSTOY'S *THE KREUTZER SONATA*

This paper is about the important place held by Beethoven's music in Tolstoy's novella *The Kreutzer Sonata*, more precisely the sonata according to which the novella was named, i.e., the impact that its performance had on the main character Pozdnyshv, and how the effect of music reflected in the tragedy that ensued: Pozdnyshv's murder of his spouse, Lisa.

The contradictory impression and twofold relationship that Pozdnyshv has with Beethoven's *Kreutzer Sonata* is considered: the one from the night of the performance, which is extremely *positive*, when Tolstoy's hero felt fulfilment, joy, easiness, beauty and satisfaction, and the subsequent, retrospective one, when the sonata becomes a "terrible thing" for him and something creepy, devastating, which brings restlessness to his soul.

The paper offers an answer to the key question: what was it that Beethoven, according to Pozdnyshv's experience of his music, felt, understood and could do, while Pozdnyshv could not, that did not belong to him, and which upset him most of all?

It turns out that, above all, it is Beethoven's skill to harmonise two instruments, the piano and the violin, which, contrary to the previous tradition, are equal, proportionate partners in his sonata, with commensurate contributions to the integrity of the work. At the same time, the sonata *form* itself – composed of exposition, development and recapitulation – represents a *pattern* of contrasting, duel, a dramatic conflict of opposites, but also a possibility of their development, which, ultimately, leads to overcoming tensions and results in resolution, reconciliation and final unity.

Moreover, towards the end of the first presto – which left the strongest impression on Pozdnyshv, and in this case, it also has a sonata structure – there is a "heterophonic" connection between violin and piano, when two performers play the same line. This line is the same, but it is not monophonic (unanimous). Namely, there are two voices and the same melody, which can be heard with slight differences. In this way, at the end of the first presto, and at the beginning of the coda, that is, at the end of the first part of the sonata, at least for a short while, a complete musical-performance merging takes place. When listening to *Kreutzer Sonata*, Pozdnyshv *unconsciously* sensed that there was a possibility of overcoming conflicts and reconciling opposites; that *dialogue*, instead of *monologue* or heated conflicts, leads to a meeting of two human natures, two sexes, two beings. However, in the long run, he was not able to stay in touch with such contents and with the anticipated, but until then never actively lived, *better part of himself*, and he did not take advantage of the opportunity that presented itself. Therefore, his final defeat will be even greater, and the fall deeper and more hopeless.

Keywords: Leo Tolstoy, *The Kreutzer Sonata*, Ludwig van Beethoven, Sonata for Piano and Violin in A major, Op. 47, music effect, classical sonata form, first presto

Nataša Marković

„NASLEDNICA SVIH VEKOVA“: PORTRETI MILI TIL U *KRILIMA GOLUBICE* HENRIJA DŽEJMSA

Apstrakt: Kada je nepunih deset godina pošto je započeo pisanje romana *Kri-la golubice* (1902), za njujorško izdanje svojih izabranih dela pisao predgovore, Henri Džejms je i u svom autopoetičkom iskazu istakao da je junakinju romana Mili Til, između ostalog, zamislio kao „naslednicu svih vekova“. Jedan od postupaka koji mu je omogućio da mladu američku naslednicu dočara kao očaravajuće „priviđenje“ koje pripada i obuhvata sve epohe jeste vizuelna retorika kojom je stvorio njene verbalne portrete.

Premda se lik Mili Til najčešće povezuje s portretom Lukrecije Pančatiki (oko 1545) maniriste Anjola Broncina, prikazujući junakinju romana *Kri-la golubice* Džejms je zapravo ponudio svojevrsnu istoriju portreta. Udruživši verbalne portrete Mili Til i sa pojedinim ženskim portretima od umetnosti Vizantije do prve decenije XX veka, Džejms ne samo da je ostvario osobeni dijalog sa pojedinačnim likovnim delima, njihovim stvaraocima, epohama u kojima su nastala i umetničkim pravcima kojima pripadaju, već je slikovito prikazao poetiku portreta kao prevashodno odraza stvaraoca, a ne na njemu prikazane osobe. Rad ilustruje tu Džejmsovu poetiku portreta, ostvarenu u portretima Mili Til koje su sačinili pojedini junaci romana.

Ključne reči: Henri Džejms, *Kri-la golubice*, portret, vizantijski mozaik, renesansno slikarstvo, manirizam, simbolizam, Prerafaelitsko bratstvo, *art nouveau*, američko slikarstvo s kraja XIX veka

Nepune dve decenije pre nego što će pozirati znamenitom američkom slikaru Džonu Singeru Sardžentu za portret koji su mu prijatelji namenili kao poklon za sedamdeseti rođendan, u pismu Meri Morton Hartpens, hrabreći je u njenim naporima da sedi ispred Sardžentovog štafelaja, Henri Džejms beleži osobenu viziju odnosa između umetnika i onoga ko je predmet njegovog portreta:

Želim da vam udelim bušel dobrih saveta, ukratko – saveta o vrhunskoj mudrosti, u situaciji poput vaše, politike samopredaje umetniku – da mu date glavu i sasvim ga ostavite na miru. Verujte mu potpuno

i ne postavljajte pitanja. „Hajde ne voli me uopšte ili me voli do kraja.“ Od trenutka kada mu neko dovoljno veruje da mu uopšte zatraži portret – veruje mu dovoljno da se prepusti njegovim načinima, njegovim varijacijama, njegovim misterijama i okolišanjima i idiosinkrazijama. Ne možete ići u korak s njim i ne možete pomoći procesu. Da saradujete ili saučestvujete ne možete osim da mirno sedite i lepo izgledate, na sopstvenom portretu. Vi ste potpuno izvan njega i najviše ćete pomoći – uvek morate – ishodu time što ćete sačuvati taj savršeno bespomoćan i nezavisan stav! Negujte ravnodušnost, negujte je ne gledajući je niti razmišljajući o njoj. Ne izazivajte ga usput i dajte mu ogromnu prednost. To je *njegova* stvar – vaša je samo da mu budete što je moguće teži; a što ste teži, umetnik (vredan tog imena) biće više osuđen da brine o vama, da preslikava, preokreće sve dok, u besu ambicije i divljenja, ne stigne do onoga što ga zadovoljava a vas osveštava i ovekovečava (James 1956: 216–217).

U naizgled prigodnom pismu u kojem posreduje između svog prijatelja slikara i svoje prijateljice, predmeta slikarevog budućeg dela, Džejms, i sam predmet brojnih portreta,¹ iznosi bar dva važna stava: politiku potpune predaje umetniku i ideju da je naslikana osoba izvan sopstvenog portreta, koji je zapravo u celosti umetnikova stvar.

Stvarajući romaneskne portrete Mili Til, Džejms je dosledno sproveo savete koje je uputio Meri Morton Hartpens – svoju junakinju je u potpunosti predao, istina ne umetnicima već onima zaduženim da sačine njene portrete i, ostavivši je izvan stvorenih portreta, učinio je zapravo nedokučivom. Stoga su portreti Mili Til u romanu *Krila golubice* ponajpre slike onih koji su ih stvorili. Nedokučivu Mili Til, Džejms je odredio i kao „naslednicu svih vekova“² (James 2003: 6), nastojeći da je učini i svestremenom i vanvremenom. Da bi osnažio ideju da Mili pripada svim

1 O brojnim portretima Henrija Džejmsa koje su stvarali poglavito njegovi prijatelji umetnici, od Džona La Farža koji ga je naslikao kao devetnaestogodišnjaka do Džona Singera Sardženta koji ga je ovekovečio kao sedamdesetogodišnjeg „gospodara“ videti u studiji Majkla Aneska (Anesko 2022).

2 Sintagmom „naslednica svih vekova“ Džejms nas je uputio na pesmu Lorda Alfreda Tenisona „Loksl hol“ (1842) u kojoj, u formi dramskog monologa, lirski subjekat, između ostalog, izriče osudu brakova sklopljenih zarad materijalne dobiti i društvenog statusa. Vraćajući se u kuću svog detinjstva, Tenisonov lirski subjekat se priseća nekadašnje ljubavi s rođakom Ejmi i njene udaje za bogatog udvarača po volji njenih roditelja. Nekadašnji stanovnik Loksl hola, ogorčen osujećenom ljubavlju i sunovratom civilizacije, mašta o bekstvu na Orijent i o časnoj smrti, da bi nakon izjave: „Ja sam naslednik svih vekova“ (Tennyson 1971: 100), ipak odlučio da se pridruži onima koji predvode napredak čovečanstva. O Džejmsovom složenom odnosu prema britanskom pesniku, kao i njemu omiljenoj pesmi „Loksl hol“, videti u tekstu Đorđa Melkiorija (Melchiori 1965: 9–25).

epohama, Džejms je posegnuo za delima likovne umetnosti, udružujući njene potrebe s onima kojima su pojedini znameniti umetnici obeležili istoriju umetnosti.

Vizantijska princeza

Kada u prvom poglavlju treće knjige *Krila golubice* Mili Til stupi u Džejmsov roman, pripovedač nam predočava njen prvi portret koji je u Bostonu sačinila njena saputnica i pratilja, „dopisnica najboljih časopisa“ namerena da bude „prava književnica“ (Džejms 2019: 82), Suzan Separd Stringam:

Gospođa Stringam nikada nije zaboravila [...] kad je prvi put ugledala tu upečatljivu pojavu, tada nenajavljenu i neobjašnjivu: mršavu, stalno bledu, neobičnu, prijatno koščatu mladu osobu, ne stariju od dvadeset dva leta, uprkos svojim osobinama, čija je kosa bila nekako previše crvena za prirodnu boju, što je nedužno priznala, i čija je odeća bila prenatlaženo crna čak i za crninu, što je bio utisak koji je odavala (Džejms 2019: 80–81).

Odmah nakon te slike pripovedač nudi objašnjenje portreta devojke, u kojem je naglašeno da se iza te pojave krije osobena njujorška prošlost, sazdana od gubitka celokupne porodice i velikog nasleđstva, bremena koje je prikazanu devojku ostavilo samu, potresenu, bogatu i čudnu (Džejms 2019: 82). Lišen detalja koji bi ga mogli smestiti u određenu epohu, bostonski portret Mili Til odaje utisak posve vanvremenog ali i sveltremenog prikaza devojke.

Nedugo nakon tog svedenog portreta, Suzan Stringam će krunisati Mili Til „krunom od starog zlata“ (Džejms 2019: 83) i proglasiti je princezom. No, Suzanina Mili neće biti ma koja princeza, jer njena pratilja ne može biti ma koja pratilja. Inspirisana njihovim putovanjem kroz Italiju i poučena istorijskim štivom, poput Gibonovog *Opadanja i propasti Rimskog carstva*, Suzan se ophodi s Mili kao s kakvom Vizantinkom. Njeno vizantijsko udovoljavanje nagnaće Mili da izjavi: „Kad bi čovek samo *mogao* da bude Vizanti[n]ac!“, kao i da zaključi da se Suzan „u svim prilikama ponašala tek malo ljubopitljivije nego da je neki mozaik iz Ravene“ (Džejms 2019: 185).

Najpoznatiji vizantijski mozaici nalaze se u crkvi San Vitale u Raveni, o kojima je Džejms pisao u putopisnom eseju „Ravenna“ (1874)³.

3 Esej je prvobitno objavljen u listu *Nation*, a potom i u putopisnim zbirka *Transatlantic Sketches* (1875) i *Italian Hours* (1909). Naslovi Džejmsovih dela koja nisu prevedena na srpski jezik navedeni su u originalu, dok su naslovi prevedenih dati u prevedenom obliku.

Zajedno s prizorima iz Starog i Novog zaveta, crkvu San Vitale krasi i mozaici na kojima su prikazani vizantijski car Justinijan, sa svojom svitom, i carica Teodora, sa svojom pratnjom (oko 574). Džejms je „svakoja-ke divne mozaičke portrete s bademastim očima“ ocenio kao „izuzetno ljubopitljiva umetnička dela“, koja mogu pobuditi „veliko interesovanje“ posetilaca (Džejms 1875: 330). Iako se uzdržano divio ranohrišćanskoj umetnosti i na drugim mestima koja je posetio, onu koju je video u Raveni smatrao je „harmonično krutom“ (Džejms 1875: 331). No, vizuelna retorika te harmonično krute umetnosti koja je, između ostalog, istoriji podarila jedini potvrđeni likovni prikaz slavne vizantijske carice, naglašeno prkosi Teodorinoj biografiji sadržanoj, između ostalih, u Gibonovoj istoriji (Gibbon 1836: 661–664). Svečani mozaički prikaz plemenite carice skromnog i staloženog držanja, u raskošnom kostimu, optočene draguljima i oreolom, čija fizička lepota odgovara vrlinama njenog unutrašnjeg bića, odudara od Gibonovog prikaza carice burne i raskalašne mladosti. Smerna Teodora iz Ravene, Suzan Stingam zna, kao i Mili uostalom, imala je tajne, nalik onima koje Mili Til priželjkuje – da bude „voljena“ i da ostvari „svoju strast“ (Džejms 2019: 456). Portret Mili kao vizantijske princeze sastoji je upravo u toj slici – kao kakva „zatočena Vizantinka“ (Džejms 2019: 185) ona iza svoje smernosti krije pritajene strasti. Oni koji, za razliku od Suzan Stingam, nisu upoznati s Teodorinom istorijom, u Milinom poređenju s vizantijskim mozaicima iz Ravene neće pridati previše značaja, a ni značenja. Međutim, Džejmsov nagoveštaj dat pomnjanjem vizantijskog mozaika carice Teodore, ne samo da će Mili uporediti s još jednom prerano umrlom ženom, već će i najaviti ljubavni zaplet koji će se odigrati između nje i Mertona Denšera.

Međutim, čini se da portret Mili kao vizantijske princeze poseduje malo vizuelnih sličnosti s onim koji krasi zidove crkve San Vitale u Raveni. Njena jarko crvena kosa, bleđa put i poglavito crni kostim, kako je svojevremeno primetila Adelina Tintner, prizivaju ikonografiju likovnih i primenjenih umetnosti od druge polovine XIX veka do prve decenije XX veka (Tintner 1979: 408). Premda će Adelina Tintner tvrditi da portrete Mili Til najpre treba dovesti u vezu sa simbolizmom,⁴ ne izostaje ni poređenje s umetničkom praksom Prerafaelitskog bratstva, kao i onom umetnika *art nouveau*-a (Tintner 1979: 408–412). Milina crvena kosa neodoljivo priziva crvenokose devojke Gabrijela Dantea Rosetija. Ne može se reći da portreta crvenokosih devojaka nije bilo u istoriji umetnosti i

4 Odnos Mili Til i Kejt Kroj koji je, prema pripovedačevim rečima, kao neka „mračna scena iz kakvog Meterlinkovog komada“, kao i slika Mili kao „koščate, blede princeze, ukrašene nojevim perjem, odevene u crno, nakićene amajlijama“ (Džejms 2019: 320), povod je da se Milin portret udruži s onima koje su stvarali likovni i primenjeni umetnici simbolizma, okupljeni oko belgijskog dramskog pisca (Tintner 1979: 409).

pre nego što je slikao jedan od osnivača Prerafaelitskog bratstva, ali ih je on zasigurno učinio slavnima. Džejms je Rosetija upoznao 1869. u Londonu kada je, zahvaljujući Čarlsu Eliotu Nortonu, posetio njegov atelje i nakon posete umetniku, u pismu bratu Vilijamu, zabeležio da je „veliki slikar“, uprkos svojoj „uskoći i sapetosti“ (James 2006 I: 317–318). Zamerao mu je nedostatak širine u tematskom opsegu jer mu se činilo da slika samo gospođu Moris. Džonu La Faržu je pak pisao da je slike koje je video u njegovom ateljeu – „velike maštovite portrete žena, tipa que vous savez, tanane, posebne, jednolične, ali s puno moći lepote“ – smatrao „odlučno jakim“ (James 2006 II: 34). Posebno mu se dopao portret Džejn Moris u plavoj haljini, spuštene kose, dok uz grudi privija mnoštvo ljljana. Nije posve jasno o kom portretu je reč, jer Džejmsov opis slike ne odgovara nijednom poznatom portretu Džejn Moris nastalom pre 1869. godine.⁵ Ipak, čini se da nije potrebno previše napora da se Mili Til zamisli kao jedna od Rosetijevih crvenokosih posebnih i tananih žena, možda baš kao Džejn Moris na portretu naslovljenom *Blanzifiore* (1873).⁶

Rosetijevo isticanje kose na ženskim portretima delili su i umetnici *art nouveau*-a, umetničkog pravca srodnog Prerafaelitskom bratstvu. Dok su Prerafaelitska braća svoju inspiraciju nalazila u srednjovekovnoj ikonografiji zapadne hemisfere, umetnici *art nouveau*-a neretko su posezali za istočnim srednjovekovnim nasledem. Pre nego što će pojedini ženski portreti Gustava Klimta neodoljivo podsećati na vizantijske mozaike, češki umetnik Alfons Muha će, između ostalog, svojim prikazima Sare Bernar 1897. podsetiti parisku publiku na mozaike nalik onima u Raveni. Muhin poster za predstavu *Samarićanka* ne samo da naglašava njenu bujnu kosu već je i smešta u mozaički oreol. Džejms je mogao biti upoznat s Muhinim stvaralaštvom, smatra Adelina Tintner, zahvaljujući njegovim posterima vizantijskog naboja koji su krasili pariske ulice devedesetih godina XIX veka (Tintner 1986: 139). S umetnošću Obrija Birdslija, čiji se doprinos umetnosti *art nouveau*-a ne može osporiti, Džejms je posvedočeno bio upoznat.⁷ Milina bujna kosa i duge crne haljine⁸ takođe mogu podsetiti na Birdslijeve prikaze kosmatih žena odevenih u crno.

5 Na najpoznatijem portretu u plavoj haljini – naslovljenom *Gospođa Moris ili Plava svilena haljina* (1868) – nedostaju ljljani i spuštena kosa, kao i na slici naslovljenoj *Marijan* (1870).

6 Više o Džejmsovom odnosu prema Prerafaelitskom bratstvu videti, između ostalog, i u: Graham 2017: 209–238.

7 U predgovoru XV tomu njujorškog izdanja, koji sadrži i pripovetke „Smrt lava“, „The Next Time“ i „The Coxon Fund“, prvobitno objavljene u čuvenom časopisu *The Yellow Book*, Džejms piše o Birdslijeve ilustracijama (James 1909: v–vi).

8 Više o Milinim crnim haljinama videti u: Hughes 2001: 67–89.

Ukoliko je Mili zaista poput kakve vizantijske princeze, onda ju je svakako lakše zamisliti kao onu koja je našla svoje mesto u umetničkim obradama umetnika od druge polovine XIX veka. Ali, Milina želja da bude Vizantinka i Suzanino nastojanje da je učini princezom neće biti jedini portret Džejmsove junakinje.

Maniristička plemkinja

Lord Mark, britanski plemić, Mili Til vidi kao jednu od znamenitih žena koje je naslikao italijanski maniristički slikar Anjolo Broncino. Njegova kuća Mačam i zabava koju u njoj priređuje biće prilika da se Mili suoči, kako je svojevremeno utvrdila Mirijam Alot, sa portretom koji poseduje neodoljive sličnosti s Broncinovim prikazom Lukrecije Pančatiki (oko 1545) (Alott 1953: 23–25).⁹ Nakon što sličnost između Broncinove dame i Mili Til uvidi većina zvanica zabave u Mačamu, pripovedač prenosi Miline utiske o portretu:

[L]ice jedne mlade žene, sjajno nacrtano, sve do šaka, i predivno odevene; jedno lice gotovo plavičasto, a ipak zgodno u seti i okrunjeno bujnom kosom, uvijenom i podignutom, koje mora da je, pre nego što je izbledelo od vremena, nalikovalo njenom. Pomenuta dama, u svakom slučaju, sa svojom pomalo mikelandelovskom iskrenošću, onovremenim očima, punim usnama, dugim vratom, dragim kamenjem, crvenom haljinom od brokata, bila je vrlo lepa pojava – samo lišena radosti. I bila je mrtva, mrtva, mrtva (Džejms 2019: 160).

U razgovoru s ponosnim vlasnikom portreta, Mili će primetiti izvesne razlike između nje i naslikane mlade žene: Broncinova dama ne samo da je mrtva za razliku od nje, lišena radosti u odnosu na Milinu, u tom trenutku, izraženu životnu radost, već su joj i šake manje od Milinih, a put nešto manje zelena od njene. Dok ostali prisutni, predvođeni lordom Markom, nastoje da poistovete Broncinovu damu s njom, Mili se ipak opire priznanju da je njena bleđa sestra uistinu njen par (Džejms 2019: 161). Njeno opiranje neretko je tumačeno zaključkom da je naslikana dama mrtva, a Mili, iako na smrt bolesna, u tom trenutku živa, kao i da taj prelomni trenutak u prvom tomu Džejmsovog romana slikovito prikazuje nadolazeću rešenost glavne junakinje da se suoči sa smrću i da, uprkos njoj, živi najbolje što može.

⁹ Kao opšte prihvaćen predložak Džejmsovog Broncina uzima se njegov *Portret Lukrecije Pančatiki* (oko 1545), izložen u Galeriji Ufici u Firenci (Alott 1953: 23–25). Portret Lukrecije Pančatiki deo je bračnog portreta na čijem je drugom delu, na zasebnom platnu, prikazan njen suprug Bartolomeo. O značenju renesansnih bračnih portreta u kontekstu Džejmsove proze videti u: Marković 2023: 160–164.

Ono što Mili prevashodno zamera Broncinovoj dami jeste to što je lišena radosti – njen portret ne samo da je predstava davno mrtve manirističke lepote već je ona, skamenjena u svom likovnom prikazu, oličenje sete. Uprkos raskošnom kostimu sačinjenom od brokata i s obiljem dragulja,¹⁰ lepim crtama lica i bujnoj kosi, ne može se reći da je Mili očarana Broncinovom damom. Njena dostojanstvenost, oličena u ukočenom položaju tela i licu lišenom ma kakvog izraza, možda godi publici zabave u Mačamu, koja očekuje da znamenita dama plemenitog porekla uzdržano uvraća pogled svetu, ali ne i Milinom ukusu ili bar ne u tolikoj meri da bi je priznala kao svoju naslikanu sestru. Broncinova dama, kako je primetila Viola Hopkins Viner, odraz je manirističkog nastojanja da ljudske figure, za razliku od visoke renesanse, prikaže s nagoveštajem „napetosti, uzdržanosti, zadržke“ (Winner 1970: 83). Lordu Maku, koji bi rado svoje osiromašeno nasledstvo obogatio Milinim, zasigurno bi godilo da kao njegova žena bude oličenje maniristički uzdržane dostojanstvenosti. Ipak, Mili je rešena da, poput slikara visoke renesanse, slavi lepotu i snagu ljudske figure. Stoga će kao odgovor na englesku zabavu u Mačamu, obeleženu maniristički sapetim dostojanstvom, u drugom tomu Džejmsovog romana biti priređena venecijanska zabava u Palati Leporeli, osnažena renesansnom proslavom života.

Pre nego što će Suzan Stringam proširiti poređenje, lord Mark će Mili dovesti u vezu s renesansnim majstorom koji je, kako je tvrdio Džejms, „uživao u životu, posmatrao ga kao vedar festival“ – Paolom Veronezeom (Džejms 1909: 30). Kada je bude posetio u njenom venecijanskom domu, u Palati Leporeli, lord Mark će primetiti da Mili obitava u zdanju u kakvom uvek mora imati ljude „u veronezeovskim kostimima“ (Džejms 2019: 326). Nagoveštaj lorda Marka da će Mili biti smeštena u renesansnu sliku kakvu je mogao naslikati Veroneze, nadogradiće Suzan Stringam na zabavi priređenoj u Milinoj venecijanskoj palati, upućujući na Veronezeove slike *Svadba u Kani* (1563) i *Gozba u Levijevoj kući* (1573).¹¹ Kada Mertonu Denšeru bude saopštila da je prizor „kao neka Veronezeova slika, koliko god je moguće... sa mnom kao tim neizbežnim patuljkom, malim crnim Mavrom, koji se nalazi u uglu prednjeg plana, zbog pojačanog utiska“, aludiraće na Veronezeov prikaz Hristove poslednje večere, zbog osude inkvizicije preimenovan u *Gozba u Levijevoj kući*, a kada nesnađenom Denšeru, koji ne može da se otme utisku da ne pripada slici u kojoj se našao, bude odredila da bude „taj veličanstveni

10 Na Lukrecijinom zlatnom lancu izgravirane su reči „Ljubav traje bez kraja“, što je džejmsologe nagnalo da ih povežu s krajem *Krila golubice*, Milinom i Denšerovom ljubavlju koja pretrajava njenu smrt (Alott 1953: 25; Winner 1970: 83).

11 Više o značenju tih i drugih Veronezeovih slika u romanu *Krila golubice* videti u: Marković 2023: 76–82.

mladić koji nadvisuje ostale i drži uzdignutu glavu i vinski pehar“), prizvaće Veronezeov prikaz Hristovog prvog čuda u Kani Galilejskoj (Džejms 2019: 367, 368). Jedino što nedostaje u tom vedrom prikazu veronezeovske proslave života jeste Mili.

Milino prispeće na zabavu, nakon gozbe kojoj nije prisustvovala, omogućiće da na predlošku vedre veronezeovske slike, bude prikazana – pripovedač saopštava dok je posmatra Merton Denšer – „u predivnoj beloj haljini“, „drugačija, mlađa, lepša, s bojom kose koja nije, kao obično, privlačila pažnju“ (Džejms 2019: 372). Denšerov portret Mili upotpuniće Kejt Kroj, koja će pažnju skrenuti na staru čipku njene haljine i biserni lanac – „dug, neprocenljiv lanac, obmotan dvaput oko vrata, težak i čist“, koji „pada niz njene grudi – toliko nisko“ da Mili mora da ga pridržava dok se kreće (Džejms 2019: 375). Milina pojava podstaći će Kejt Kroj da je ponovo proglasi golubicom,¹² a Denšera da se složi s tom objavom:

Mili je stvarno bila kao neka golubica; to je bila izgledom, ali ponajviše duhom. A ipak je, u trenu, znao da je Kejt upravo sad, iz njemu nepoznatih razloga, izuzetno pod utiskom tog elementa bogatstva kod nje koji joj je davao moć, veliku moć, i koji je nalikovao na goluba samo onoliko koliko je čovek znao da golubovi imaju krila i čudesno lete, ali i imaju nežne boje i tiho guguću. Nejasno se setio da takva krila mogu u nekom slučaju – *mogla bi*, iskreno, u slučaju kojim se sad bavio – da se rašire zbog zaštite (Džejms 2019: 375).

Sliku Mili kao golubice koju stvara Kejt Kroj, kao i Denšerovo tumačenje te slike, moguće je dovesti u vezu s Veronezeovim platnom *Hristovo krštenje* (oko 1580).¹³ Kada se imaju u vidu naslov¹⁴ i ideja sadržana u zapletu romana – da će nasleđstvo umiruće Mili Til iz siromaštva izbaviti Kejt Kroj i Mertona Denšera i omogućiti im da se neometano venčaju, kao i da će Mili izbaviti iz ovozemaljskih muka – Mili kao golubica, poput one na Veronezeovom prikazu Hristovog krštenja, koja svojim krilima spasava i sebe i one koji je okružuju, upotpunjuje sliku veronezeovskog naboja.

12 Imajući u vidu Džejmsovo umetanje Antoana Vatoa u roman, u sceni koja prethodi Milinom susretu s Broncinovim portretom i Kejtino insistiranje na tome da je Mili kao golubica, nije zgoreg imati na umu rokoko ženske portrete s golubovima, poput Fragonarovog platna *Devojka s golubom*. Londonska kolekcija Valas, o kojoj je Džejms pisao (James 1956: 67–78), poseduje i Grezovu sliku *Žena s golubovima* (oko 1799–1800).

13 O Džejmsovim stavovima o slici *Hristovo krštenje*, koju je smatrao „tumačem i slugom radosti“ (Džejms 1875: 295), kao i o značenju slike u kontekstu romana *Krila golubice* videti više u: Marković 2023: 72–74 i 80–81.

14 Naslov romana i slika Mili Til kao golubice upućuju na šesti stih 55. psalma Davidovog: „I rekoh: ko bi mi dao krila golubinja? Ja bih odleteo i počinuo.“

Međutim, ukoliko se pripovedačev opis Mili Til videne očima dvoje ljubavnika izuzme iz pripisane veronezeovske vizuelne retorike, čini se da portret mlade žene, odevene u belu haljinu sa starom čipkom i dugačkim niskama bisera, pripada nekoj drugoj epohi.

Američka lejdi

U predgovoru za njujorško izdanje romana *Krila golubice*, Džejms je naglasio da je Mili Til zamislio kao američku naslednicu svih vekova:

Ona bi trebalo da bude poslednji lep cvet – što sam cveta, zarad najpotpunije potvrde sopstvene slobode – „starog“ njujorškog stabla [...] za junakinju *Krila golubice* uz to ide i snažna i posebna implikacija slobode, slobode delovanja, izbora, uvažavanja, veza – proizašla iz izvora koji obezbeđuje veliku nezavisnost, smatram, bolje od ma kojih drugih uslova na svetu – i upravo to bi trebalo da bude ono nad čime osećamo duboku zabrinutost. Odavno sam zamislio određenu vrstu mladog Amerikanca kao 'naslednika svih vekova' više nego bilo koju drugu mladu osobu [...]; te se ovde ukazala prilika da se takvoj figuri dodeli izuzetno dirljiva vrednost (James 2003: 6).

Čak i da svojim čitaocima u predgovoru nije skrenuo pažnju da Mili pre svega i iznad svega treba posmatrati kao izdanak starog njujorškog stabla, američki cvet koji svojim nevinošću, slobodom i nezavisnošću prkosi iskvaranim izdancima evropskih loza, u samom romanu posve američki izgled Mili Til naglašen je u više navrata.

Kada pristigne u London i počne da otkriva društveni krug okupljen oko gospođe Lauder i Kejt Kroj, Milina američka svojstva biće posebno istaknuta. Na večeri u Lankaster gejtu, tokom koje će moći bolje da osmotri engleske dame u večernjim haljinama, engleskog lorda i biskupa u komplikovanoj odori, kao i druge manje upečatljive primerke londonskog visokog društva, Mili ne može da se otme utisku da, u očima engleskog plemića, ona mora biti poistovećena s „nekom malom Amerikankom, jeftinom egzotičnom robom“ (Džejms 2019: 123). Dok Mili svom američkom poreklu ne pridaje poseban značaj, Kejt Kroj otkriva da će upravo zahvaljujući njemu zaseniti svoje engleske domaćine. To što je njihova gošća „pominjala Ameriku, sa izbezumljujuće ogromnim prostranstvima, zbunjujuće bogatim Njujorkom [...] mogućnostima za veliku slobodu“, kao i porodičnu tragediju koja je tom „izuzetnom biću [ostavila] crnu haljinu, blede lice i živopisnu kosu“, prilično je zasenilo ne samo skromnu prošlost Kejt Kroj već i njenu jalovu sadašnjost (Džejms 2019: 129).

Iako će sliku Mili kao „neobične devojke iz Njujorka, odevene u tamnu odeću, ukrašene hermelinovima krznom [koja] u sasvim nepriklad-

noj obući“ šeta ulicama Londona (Džejms 2019: 180–181), pojedini junaci romana nastojati da preinače u sliku koja bi više odgovarala evropskom vizuelnom kanonu, Mertonu Denšeru, uprkos brojnim sugestijama, ona ostaje slika i prilika Amerikanke. Denšer ju je upoznao u Njujorku, pre njenog putovanja u Evropu, te ni Venecija – koja poput kakve Ticijanove¹⁵ zavodnice one koji se nađu u njenom vidokrugu preobražava – ne može da izmeni način na koji je posmatra:

Nastavio je da je gleda onako kako ju je od početka gledao – to je ostalo neizbrisivo. Gospođa Lauder, Suzan Šepard i njegova Kejt mogle su je, svaka u određenoj meri, videti kao neku princezu, kao anđela, kao zvezdu, ali za njega, srećom, ona još uvek nije predstavljala izvor nelagode: ta princeza, taj anđeo, ta zvezda bili su zasenjeni, tako lako i blistavo, tom malom Amerikankom koja je bila ljubazna prema njemu u Njujorku (Džejms 2019: 345).

Takođe, dok je Suzan Stringam smešta u veronezeovsku sliku u Palati Leporeli, Denšer je i dalje vidi kao Amerikanku „kakvu je prvobitno upoznao... upoznao u izvesnim trenucima, istina je, u Njujorku, više nego u nekim drugima“ (Džejms 2019: 373). Milina nacionalna pripadnost Denšeru deluje „kao neko veliko ali neobično društveno sredstvo u njoj... [...] i nije znao da li [da] na to gleda kao na produžetak ili sažetak ‘ličnosti’, razmatrajući to na osnovu zbunjujućeg spoljnog izgleda“ (Džejms 2019: 373).

Denšerova rešenost da Mili ostane Amerikanka koju je upoznao u Njujorku, kao i opis njenog izgleda na veronezeovskoj zabavi, nagnali su pojedine proučavaoце da te portrete Mili Til uporede s onima koje je na svojim platnima ostvario američki slikar Džon Singer Sardžent. Kao priznati portretista dama iz američkog visokog društva, Sardžent je uistinu naslikao mnoge američke lejdi s zavisti vrednim niskama bisera. Adelina Tinter je, na primer, tvrdila da je Džejms predložak za Miline bisere mogao naći na Sardžentovom portretu Adele Mejer sa decom iz 1896, kao i da su Milini biseri mogli biti inspirisani i onima kakve je nosila Izabela Stjuart Gardner,¹⁶ Džejmsova i Sardžentova prijateljica, bogata Amerikanka i pokroviteljica umetnosti koja je, osim na Sardžentovim portretima, ovekovečena i na portretu iz 1894. švedskog slikara Andersa Zorna, na zabavi u venecijanskoj Palati Barbaro (Tintner 1986: 97).

15 Ticijanova najpoznatija zavodnica, na koju Džejms u romanu, moguće je, upućuje jeste *Urbinska Venera* (1538).

16 Sardžentov portret Izabele Stjuart Gardner iz 1888, na kojem je prikazana sa zadivljujućim niskama bisera, premda ne dugačkim kao što su Miline, i neobičnim oreolom, prikladno nastalim od pozadine na kojoj je naslikana, podstakao je Džejmsa da je, u pismu Henrijeti Rubel, proglasi „vizantijskom madonom s oreolom“ (James 2023: 78).

Američko svojstvo Mili Til moglo bi se uporediti i s onim koje je na svojim ženskim portretima ostvario Džejms Meknil Visler. Zajedno sa Sardžentom, Visler je jedan od američkih slikara s kojima je Džejms drugovao, premda, za razliku od Sardžentove, nije bezrezervno cenio njegovu umetnost. Dok je Sardžentovoj portretnoj umetnosti posvetio čitav pohvalni esej (James 1953: 216–228), o Vislerovoj umetnosti je pisao uzgredno, šturo i ne uvek pohvalno.¹⁷ Njegove bakroreze je smatrao divljenja vrednim, pojedine slike „ekscentričnim i nesavršenim“ (James 1908: 210) a pojedine, poput portreta glumca Henrija Irvinga, u ulozi Filipa II u predstavi *Kraljica Meri Tjudor* Alfreda Tenisona i slikarevog čuvenog portreta njegove majke, „najboljim od svih destilacija umetničke inteligencije“ i „plemenitim [...] remek-delom“ (James 1914: 439). Uprkos ambivalentnim stavovima o njegovoj umetnosti, Džejms mu je u svojoj prozi dodelio istaknuto mesto, ovekovečivši ga u liku vajara Glorijanija u romanu *Ambasadori*.¹⁸

Kao i Sardžentovu,¹⁹ Vislerovu umetničku karijeru obeležila je svojevrсна neprijatnost povodom ženskog portreta. Kraljevska akademija umetnosti u Londonu odbila je da izloži njegovu *Simfoniju u belom br. 1: bela devojka* (1862), portret Džoane Hifenan, kao i pariski Salon, ali je na Salonu odbačenih 1863. doživela veliki uspeh. Devojka plameno crvene kose, porcelanskog tena, odevena u belu haljinu, s belim cvetom u levoj ruci, dok stoji na prostirci od vučije kože spram bele draperije, ne samo da je bila odveć moderna u svom likovnom izrazu za selektore reprezentativnih izložbi šezdesetih godina XIX veka, već je i svojim naglašenim erotskim nabojem, zaodnutim u naizgled nevinošću vođenom kompozicijom, predstavljala veliki izazov ukusu javnosti.

Iako se Mili kakvu ju je Džejms prikazao Denšerovim očima ne može doslovno naći na Sardžentovim i Vislerovim portretima, čini se da su pojedini aspekti vizuelne retorike američkih slikara zasigurno doprneli njenom portretu kao američke lejdi.

Veliki portreti

U romanu *The Tragic Muse* (1890) slikar Nik Dormer će zaključiti da su „veliki portreti prošlosti“ ono što najviše nadahnjuje jer:

17 Visleru, odnosno njegovom sudskom sporu protiv Džona Raskina, Džejms je posvetio dva nepotpisana članka objavljena u listu *Nation*, kasnije objavljena u zbirci eseja *Views and Reviews* (1908).

18 Čuvena scena u Glorijanijevom vrtu u Parizu iz *Ambasadora*, romaneskna je obrada događaja koji se uistinu odigrao u bašti Vislerove pariske rezidencije.

19 Svoju neprijatnost Sardžent je doživeo zbog portreta Viržini Ameli Gortro, naslovljen *Madam X* (1884), na Pariskom salonu 1884. godine.

dok su generacije, dok su svetovi nastajali i nestajali, deluje da su [veliki portreti] ponajpre preovladali i opstali i svedočili. [...] Carstva, sistemi i osvajanja kotrljali su se planetom i svaka vrsta veličine se uzdigla i nestala, ali lepota velikih slika nije znala za smrt ili promenu, a tragični vekovi samo su zasladili njihovu svežinu. Ista lica, iste figure gledale su u različite svetove, znajući toliko tajni koje taj svet nije znao, a udruženi čine neuništivu nit na kojoj su nanizani biseri istorije (James, *The Tragic Muse*, 1908: 391).

Pojedine od tih velikih portreta Džejms je, kao i u brojnim drugim pripovestima, nanizao na svoju nisku bisera u *Krilima golubice*. No, uprkos upućivanjima na mozaički portret vizantijske carice Teodore, Veronezeove znamenite likovne prikaze iz života Isusa Hrista i Broncinov portret Lukrecije Pančatiki, kao i nagoveštajima da je stvarajući portrete Mili Til mogao imati na umu portretsku umetnost Prerafaelitskog bratstva i *art nouveau*-a, Džona Singera Sardženta i Džejmsa Meknila Vislera, lik junakinje njegovog romana, „naslednice svih vekova“, ostao je nedokučiv. Uprkos naporima ostalih junaka u romanu da je, kako je primetio Džon Karlos Rou, „preoblikuju prema sopstvenom liku“ i da joj pridaju „neposredno, ikonografsko značenje kao ‘čarobne princeze’ (Suzi), ‘golubice’ (Kejt), ‘male američke devojke’ (Denšer), ‘Broncinovog portreta’ (lord Mark)“ (Rowe 1973: 133–134), svako nastojanje da se Mili poistoveti s nekim od velikih portreta prošlosti nije sasvim uspešno, jer uvek nešto nedostaje, odudara ili izmiče. Suzan će Denšeru objaviti da je Mili „hiljadu i jedna stvar“ (Džejms 2019: 248), stavljajući nam, između ostalog, do znanja da je lik junakinje Džejmsovog romana, poput kakvog očaravajućeg „prividenja“, ostao izvan njenih portreta, koji su naposljetku u celosti stvar onih koji su ih sačinili (James 2003: 10).

Literatura

- Allott, Miriam. „The Bronzino Portrait in Henry James’s *The Wings of the Dove*“. *Modern Language Notes* 68. 1 (1953): 23–25.
- Anesko, Michael. *Henry James Framed: Material Representations of the Master*. Omaha: University of Nebraska Press, 2022.
- Džejms, Henri. *Krila golubice*. Preveo Danko Ješić. Beograd: Kosmos, 2019.
- Gibbon, Edward. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. London: Frederick Westley and A. H. Davis, 1836.
- Graham, Wendy. *Critics, Coteries, and Pre-Raphaelite Celebrity*. New York: Columbia University Press, 2017.
- Hughes, Clair. *Henry James and the Art of Dress*. Houndmills – New York: Palgrave, 2001.

- James, Henry. *The Tragic Muse, Vol. II, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*. Vol. 8. New York: Charles Scribner's Sons, 1908.
- James, Henry. *The Lesson of the Master, The Death of the Lion, The Next Time, and Other Tales. The Novels and Tales of Henry James New York Edition*. Vol. 15. New York: Charles Scribner's Sons, 1909.
- James, Henry. *Italian Hours*. Boston – New York: Houghton Mifflin, 1909.
- James, Henry. *Notes on Novelists: With Some Other Notes*. New York: Charles Scribner's Sons, 1914.
- James, Henry. *Selected Letters of Henry James*. Edited with an Introduction by Leon Edel. London: Rupert Hart-Davis, 1956.
- James, Henry. *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*. Edited by Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias. Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.
- James, Henry. *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*. Edited by Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias. Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.
- James, Henry. *The Complete Letters of Henry James, 1887–1888, Volume 2*. Edited by Michael Anesko, Greg W. Zacharias, and Katie Sommer. Lincoln: University of Nebraska Press, 2023.
- James, Henry. *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*. Edited by John L. Sweeney. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- James, Henry. *The Wings of the Dove*. Edited by J. Donald Crowley and Richard A. Hocks. New York – London: W. W. Norton & Company, 2003.
- James, Henry. *Transatlantic Sketches*. Boston: James R. Osgood and Company, 1875.
- James, Henry. *Views and Reviews*. Boston: The Ball Publishing Company, 1908.
- Marković, Nataša. *Slika u srži svakog cilja: vizuelna retorika Henrija Džejmisa*. Beograd: Službeni glasnik, 2023.
- Melchiori, Giorgio. „Locksley Hall Revisited: Tennyson and Henry James“. *A Review of English Literature* VI (1965): 9–25.
- Rowe, John Carlos. „The Symbolization of Milly Theale: Henry James's *The Wings of the Dove*“. *ELH* 40. 1 (1973): 131–164.
- Tennyson, Alfred. *Tennyson's Poetry: Authoritative texts, Juvenilia and Early Responses, Criticism*. Selected and Edited by Robert W. Hill. New York – London: W. W. Norton & Company, 1971.
- Tintner, Adeline R. „Henry James and the Symbolist Movement in Art“. *Journal of Modern Literature* 7. 3 (1979): 397–415.
- Tintner, Adeline R. *The Museum World of Henry James*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.
- Winner, Viola Hopkins. *Henry James and the Visual Arts*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1970.

Nataša Marković

“HEIRESS OF ALL THE AGES”: PORTRAITS OF MILLY THEAL IN *THE WINGS OF THE DOVE* BY HENRY JAMES

In the Preface to the New York edition of the novel *The Wings of the Dove* Henry James pointed out that he envisioned heroine of his novel as an “heiress of all the ages”. In order to portray Milly Theal as a dazzling “apparition” that belongs to, and encloses, all ages, James employed visual rhetoric that can be found in the works of fine arts from Byzantine mosaics to the turn of the century female portraits of both European and American painters, creating a unique dialogue between the art of the novel and fine arts.

In portraying Milly Theal, James used specific views of the portrait: the one in which the sitter remains outside of its portrait, thus leaving the portrait solely the artist’s affair. Starting with this presumption, the paper examines the ways in which other characters in the novel create Milly Theal’s portraits. As John Carlos Rowe pointed out, James’s novel is dominated by “constant pressure [...] to give Milly an immediate, iconographic meaning as the ‘fairy princess’ (Susie), the ‘dove’ (Kate), ‘the little American Girl’ (Densher), or the Bronzino portrait (Lord Mark)”. But these iconographic meanings, assigned to Milly by other characters in the novel, turn out to be incomplete as well as deficient.

Milly’s portrait by Susan Shepherd Stringham will be driven by her desire to depict Milly as a princess, as well as Milly’s own wish to be a Byzantine. As a pictorial model for Milly’s portrait like a Byzantine princess, James uses the famous Byzantine mosaic of the Empress Theodora in the San Vitale Church in Ravenna (c. 574). But Milly’s portrait as a Byzantine princess contains visual elements that forebear other artists and their paintings, such as those created by Symbolist painters, Dante Gabriel Rossetti (The Pre-Raphaelite Brotherhood) and Alphonse Mucha (Art Nouveau). As a pictorial source for his portrayal of Milly, Lord Mark uses Bronzino’s portrait which, as Miriam Allott explained, bares striking resemblance with his *Portrait of Lucrezia Panciatichi* (c. 1545). But Milly resists accepting her as her painted sister. Kate Croy’s tendency to turn Milly into a dove can be interpreted in the context of the Veronese’s picture James created in the Eight book of the novel, thus linking Milly, among others, with Veronese’s painting *Baptism of Christ* (c. 1580). Nonetheless, Milly stands out from Veronese’s painting. Merton Densher’s persistence to see Milly as an American girl encourages the dialog with the female portraits by John Singer Sargent and James McNeil Whistler. But, every attempt to identify Milly with some of the great portraits of the past is not entirely successful – there is always something missing, deviating or eluding. Susan will proclaim that Milly is “a thousand and one things”, letting us know, among other things, that the heroine of James’s novel, like some dazzling “apparition”, remained outside of her portraits which are entirely and solely the “affair” of its creators.

Keywords: Henry James, *The Wings of the Dove*, portrait, Byzantine mosaic, Renaissance painting, Mannerism, Symbolism, Pre-Raphaelite Brotherhood, Art Nouveau, late 19th century American painting

Тамара Валчић Булић

ДИЈАЛОГ С ЛИКОВНИМ УМЕТНОСТИМА У ЗБИРЦИ *ГАСПАР ОД НОЋИ* АЛОЈЗИЈУСА БЕРТРАНА¹

Апстракт: Алојзијус Бертран (Aloysius Bertrand, 1807–1841), књижевној јавности познат је као аутор једног постхумно објављеног дела, збирке *Гаспар од Ноћи* (*Gaspard de la Nuit*, 1842), а уједно и као претеча или пак као родоначелник песме у прози, у зависности од тумачења. Бертран не само да својом збирком учествује у дехијерархизацији песничких жанрова, већ важи и за аутора који је пренео сликарски манир у прозу. У раду се анализирају различити начини на које Бертран у збирци *Гаспар од Ноћи* успоставља везу с ликовним уметностима: од његовог избора наслова и поднаслова збирке и њених делова, преко других паратекстуалних елемената, као што су један од предговора у знаку Рембранта и Калоа, упутства везана за целокупни изглед будуће књиге (распоред грађе, значај геометријске форме, типографска упутства и илустрације за појединачне песме) све до његових дескриптивних техника и значаја слика.

Кључне речи: Алојзијус Бертран, *Гаспар од Ноћи*, сликарство, фантазија, бамбочада, сликовност, екфраза

Године 1842. из штампе је изашла књига необичног наслова, *Гаспар од Ноћи*. Аутор те збирке, како сам каже, „новог прозног жанра“, Алојзијус, Луј Бертран (Aloysius, Louis Jacques Napoléon Bertrand, 1807–1841), више није био међу живима, а био је и у потпуности непознат широј читалачкој публици.

Први приказ Бертранове збирке даје Сент-Бев у прилично опширној „Белешци“, објављеној у првом издању Бертрановог дела. Он Бертранове песме представља као „сличице које личе на производ каквог књижевног дагеротипа“, а самог аутора назива „ренесансним

¹ Рад је у великој мери заснован на монографији: Тамара Валчић Булић, *Гаспарове „фантазије“ – нови прозни жанр*. Нови Сад: Академска књига, 2022.

златаром [...] драгуљаром“, „сликаром на стаклу“², указујући на његову љубав према прошлим временима као и на живописност његових песничких слика (Sainte-Beuve 1980: 341). И други критичари указују на Бертраново „сликарско“ умеће. Арсен Усе (Houssaye, 1815–1895) Бертрана, којег није упознао, описује као нестварно, неухватљиво биће, „изашло из Хофмановог пера, Рембрантове оловке или четкице ‘пакленог’ Бројгела“ (Houssaye 2010: 319), а као и неки његови претходници у први план ставља Бертранов успели покушај да сликарске технике пренесе у прозу.³ Неки песници и критичари куде Бертранов песнички манир: Макс Жакоб, иако издваја Бертрана као песника који је био на добром путу да створи песму у прози, сматра да оно што Бертрановим „фантазијама“ умањује вредност јесте присуство питорескног, јер песма не сме бити „излог некаквог драгуљара“, већ „конструисани објект“ (*objet construit*, Јасоб 1994: 22–23). Арагон, у књизи есеја посвећеној поезији, *Хроникама бел канта* (*Chroniques du Bel-Canto*), указујући на необичност Бертрановог открића, упозорава на поједностављивања у приступу његовом делу: „Постоји опасност да се у њему види само оно мазало сличица због којих би он пре био претходник парнасоваца неголи Рембоа“ (Арагон 1945: 102). Било да су критике позитивне или негативне, све указују на присуство визуелног, питорескног, најзад и пиктуралног.

Бертраново изражено интересовање за сликарство није само питање личног афинитета, већ и одређених друштвених и културних фактора, као што је, на пример револуција у погледу употребе и значаја слика (фр. *images*) у најширем значењу те речи, било да су у питању илустрације књига или периодичне илустроване публикације. Поред присуства слика у штампи, постоји низ других разлога за повећано интересовање за слике: нови предмети, као што су поштанске марке, плакати, разгледнице, илустроване књиге, нова места као што су музеји и салони, нове технике као што је фотографија, тада у повоју, или

2 Сви преводи у раду су ауторкини осим ако то није другачије назначено у Литератури.

3 Подсетимо само да Бодлер, у својој посвети *Париског сплина Усеу*, Бертрана наводи као свог „тајанственог и блиставог узора“ од којег се он, међутим, веома удаљио и створио нешто „сасвим другачије“. Бодлерове хвале често су тумачене као иронија, али упркос томе Бодлер прижељкује да на описивање савременог живота примени „поступак који он бејаше применио у сликању давнашњег, тако необично живописног живота“. (Бодлер 1975: 161–162. подвукла Т.В.Б.). У роману *Насупрот* Уисмансов главни јунак Дезесент у своју антологију песме у прози, коју представља као свој најомиљенији књижевни облик, уноси, поред Бодлера и Малармеа, део Бертранове збирке и још неколико песама, те притом истиче Бертранов сликарски манир: „Та антологија обухватала је избор из *Гаспара Ноћника* од онога бизарнога Алоџијуса Бертрана који је Леонардов манир пренео у прозу и, својим металним оксидима, сликао сличице чије се живе боје пресијавају као боје провидних емаља“ (Уисманс 1966: 222–223).

усавршавање старих, као што су гравира или литографија. Посебан значај, најзад, ваља приписати тзв. „индустријској уметности“ која омогућава репродукцију уметничких предмета. Услед разноврсности и бројности слика које преплављују друштвени простор, дух их упија и складишти, те оне све више постају медијатори у нашем доживљају стварности. (Напон 2001: 11–12). Напослетку, у првим деценијама XIX века долази до великих генеричких промена у сликарству, што подстиче генеричке промене у поезији; преиспитивање и „реорганизација“ генеричких хијерархија, тј. превредновање одређених нижих жанрова, као што је у сликарству пејзаж, изазива „ефекат угледања“ у поезији (Wanlin 2010: 138–142). Један тадашњи књижевни критичар, Молен, говорећи о околностима Бертрановог боравка у Паризу 1828, дефинише револуционарну атмосферу тих година и нарочито истиче заједништво, савезништво између песника и сликара:

Нарочито је у атељеима избијала револуција. Сликарство и поезија, који су одувек били тако блиско повезани, готово су се стопили у то доба, побунивши се за исту ствар; и они који су држали перо, и они који су руковали четкицом, узеше исто име, уметници. Писци, који су се у сликарским редовима борили против традиционалних и конвенционалних типова, развили су тада живу наклоност према питорескној страни предмета (Molènes 2010: 302–303).

Сам Бертран своје интересовање за сликарство (Poggenburg 2000: 790–793) показује најпре у приватним критичким забелешкама везаним за уметност, разасутим по свескама у које записује опсервације о сликарима, као и каталозима слика које прави, помно бележећи податке о њима, како би што боље упознао школе које га нарочито интересују (Spriesma 1926: 194–195). У свим тим белешкама посебно место заузимају сликари са севера Европе и старији француски сликари, у првом реду из XVI и XVII века; највеће Бертраново интересовање изазивају жанр-сцене с великим бројем фигура на малом простору, као код Јохана Бројгела Старијег („сомотног“) и дела мањих димензија, а његов избор поклапа се са даљим тражењем сопственог поетског израза.

Бертранове прве песме сведоче о разноврсним експериментисањима: он испробава различите метре, поготово непарне, као што је петерац, окушава се у уметности сонета, а занимљив је и његов покушај спајања песме и слике, тачније текста и геометријске форме, песме као предмета, у децими у облику ромба⁴ (*Dizain en losange*, Poggenburg 2000: 510). Најзад, једна од песама из Бертранових мла-

4 Усправно постављени ромб као да опонаша тему дечиме, а то је костур обешеног зазапетог на крст.

дих дана, „Вече, на капијама Багдада“, представљена као (псеудо) превод песме непознатог аутора, пример је Бертрановог испробавања једне нове форме, куплета у прози; куплети имају приближно исту дужину, а између њих песник уноси тзв. „белине“, као између строфа (Poggenburg 2000: 405–406):

ВЕЧЕ, НА КАПИЈАМА БАГДАДА

Цврчци остају бешумно обешени за памучасто лишће смокве; трома мушица, боје ватре, коју заслепљује залазеће сунце, постељу прави од чашице цвета; а плави коњици у модрим ројевима, као ноћни лептири, одлећу с површине вода.

Паунови пиште на крововима каравансераја; породица рода криче на тавану џамије; грлице се играју по ободима високих зидова емировог врта; пастир наслоњен на свој штап, гледа како се, спор и блед, месец уздиже иза брегова.

Трговац седа на терасу; жене улазе у јавно купатило; камилари воде своје дромедаре на појило; ковачи у предграђу распирују огањ и бију гвожђе ударцима чекића: хиљаду ватрених звезда излеће с наковња и прекрива улицу.

Караван већ три дана логорује на путу за Алеп. Фењери светлуцају у зраку. Алмеје плешу на вратима чадора; око шатри одзвања весела свирка свирале и звонко добовање турског добоша.

Деца су се окупила око једног сиротог и старог дервиша, што седи на степеницама мермерне фонтане. Једни га обешечачки вуку за браду, други одвезују врпце његових сандала или му начас узимају бројанице; он се осмехује, гунђа, па ипак им прича чудесну причу о Седам спавача.

Али ево како се турбан мујезина помаља с врха минарета. Час је за пету молитву; и већ се пале светиљке на баркама рибара што целу ноћ певају препуштајући се речној струји.

Л.Б.

При свему томе, већи део песме састављен је од низања визуелних и звучних утисака: песник набраја, јукстапонира слике, дескрипција није подробна, али је доминантна у односу на нарацију. Док су у првом куплету приказане најситније појединости и јарке боје (цврчци, мушица, коњици), у другом се посматрачев поглед виноу у висине (кровови, тавани, високи зидови, небо), а месец замењује сунце, дан се претвара у ноћ. Од трећег куплета, наставља се смењивање слика које приказују смирај дана (одлазак животиња на појило, плес алмеја и свирка, позив на пету молитву, рибарске барке у ноћном лову), светлости (фењери, светиљке на баркама), али и раз-

личитих звукова (од бешумности, пиштања паунова, кричања рода, свирке и добовања, све до рибарске песме). Једини зачетак, наговештај приче представља пети куплет (мини-сцена, деца се несташно опходе према старом дервишу). Песму дакле одликује сликовност (пикторијалност) јер „производи ефекат сличан ономе који стварају слике“ (Hefernan 2009: 49), приказујући боје, покрете, облике, игре светлости, све оно што представља пиктуралну димензију описа. Но, може се рећи да је одликује и иконичност, „‘природна’ или ‘мотивисана’ сличност између речи и онога што оне означавају“ (Hefernan 2009: 49), односно низ сугестивних алитерација и асонанци,⁵ те успева да дочара евоцирани оријентални градски и приградски пејзаж.

Први, углавном мало запажени Бертранови радови, припрема су за његову збирку *Гаспар од Ноћи* коју ће писати и дотеривати до краја живота. Већ њен богат паратекст вишеструко указује на везе које млади песник жели да успостави са сликарством али и музиком. Сâм наслов може се тумачити као директна алузија на холандског сликара из Утрехта, Герарда ван Хонтхорста (Gerrit van Honthorst, 1592–1656); њему су савременици наденули надимак *Gherardo delle Notti* због честог приказивања ноћних призора, а нарочито због контраста светла и таме, елемената које ће и сам Бертран унети у своје песме (Poggenburg 2000: 824). Поднаслов збирке, *Фантазије у Рембрантовом и Калоовом маниру*, такође садржи везу са сликарством, музиком, а и са књижевношћу Бертрановог доба. Он је у првом реду подсећање на наслов збирке прича *Фантастичне слике у Калоовом маниру* (*Fantasiesstücke in Callots Manier*, 1814), тада веома омиљеног и утицајног немачког романтичара Е. Т. А. Хофмана (Ernst Theodor Wilhelm или Amadeus Hoffmann, 1776–1822), писца и музичара⁶; Хофманов наслов затим упућује и на Жака Калоа и једну серију његових бакрописа „фантазија“, бакрописа на којима је приказана искривљена и гротескна или комична и бурлескна стварност. Ову конкретну књижевно-ликовну референцу надопуњује друга, условно речено генеричка ознака: „фантазија“; ова реч, према дефиницији речника Француске академије из 1835, поред најопштијег значења „машта“ и „плод маште“, означава музичка и ликовна дела „у којима се радије прате ћуди своје маште него правила уметности“ (Kekus 2010: 49), те је нагласак на слободи и импровизацији и одсуству чврсте формалне

5 Ево једног примера из 4. куплета: на француском: „on entend retentir autour des tentes le son joyeux du fifre et les roulements sonores du tambourin turc“, а на српском: „око шатри одзвања весела свирка свирале и звонко добовање турског добоша“. Асонанце и алитерације доприносе утиску бучне радости и свирке.

6 Дело у Француској објављено први пут 1827. под насловом *Contes fantastiques* (*Фантастичне приче*) и у доба романтизма изузетно цењено.

организације. Права мода „фантазија“ шири се управо у доба романтизма, те се проширује и на књижевност, као донекле у Хофмановом а затим и у Бертрановом (под)наслову, те употреба речи „фантазија“ може, макар условно, бити схваћена као књижевна жанровска одредница, а уједно и као отклон од традиционалних песничких жанрова.

Поред сликарског и музичког подналова, првобитно предвиђени наслов за збирку био је *романтичне бамбочаде*.⁷ Тај необични назив „бамбочаде“ (итал. *bambocciata*, детињарија, бесмислица, лудост), алузија је на холандског сликара и гравера Питера ван Лара или Ил Бамбоча (Pieter Van Laer, *Il Bamboccio*, 1599?–1642), родом из Харлема, и на његов сликарски манир. Свој надимак (итал. „дебелушкasto дете, пајац“), стекао је у Италији, а дугује га свом ниском расту и бизарном облику тела. На његовим сликама приказани су призори из свакодневног живота нижих сталежа, њихове светковине и пијанке, разбојници и полусвет, сцене са улице, из лова или сeosког живота, дакле и људи и животиње, тзв. жанр-сликарство, али и пејзажи, док су димензије самих слика најчешће минијатурне (Milner 1980: 22–23; Milstein 2003: 143), а дидактична интенција одсутна. Иако Бертран своју намеру напослетку није остварио, реч „бамбочаде“⁸ јавља се већ у првом реду прве песме Бертранове збирке „Харлем“, и даје неке кључеве за тумачење његовог дела, указујући на минијатуризацију Бертрановог света, визуелност и непретенциозност његовог поступка, али и на каткад бурлескну, каткад гротескну црту која се у песмама његове збирке веома често јавља. „Бамбочаде“ и „фантазије“ овде дефинитивно замењују књижевна жанровска одређења; Бертран, уосталом, само у једном приватном писму, упућеном 18. септембра 1837. године његовом пријатељу, вајару Давиду Данжеу, крајње бојажљиво изјављује да је у још необјављеном *Гаспару од Ноћи*, „испробао један нови прозни жанр“ (Sprietsma 1926: 202, подвукла Т. В. Б.).

Бертран затим потписује два предговора у прози:⁹ у првом песник среће извесног Гаспара који се појављује у „излизаном ре-

7 Термин који је Бертран први пут употребио за три песме објављене у листу *Provincial*, 1828. године.

8 Исти назив в. у: Tiesck Bernhardt, *Bambocciaden*, Berlin, 1797–1800, 3 књиге (без имена аутора 1797, а затим и под пуним именом 1800, Milner 1980: 54).

9 Следе и два предговора у стиху, један алогографски (одломак из једне Сент-Бевове песме) други аутографски; две песме у прози уоквирују збирку: уводна је посвећена Виктору Игоу, а завршна Шарлу Нодјеу. Једну баладу у петерцима, иначе својственим народној поезији, посвећује свом граду, Дижону: Кула готичка / И готички шиљак, / На небу насликаном, / Тамо, то је Дижон (...). Превод „на небу насликаном“ указује на посредност утисака, што је још видљивије у француском оригиналу у којем стоји

денготу“, мршав као костур, закашљан, болешљивог лица са „наза-рећанском брадом“, попут неког „лутајућег Јеврејина“, прави портрет (па и карикатура) несхваћеног песника и уметника из тридесетих година XIX века, типичног боема (Валчић Булић 2022: 66–67). После Гаспарове исповести, испрекидане низом његових дигресија, овај песнику предаје свој рукопис, а његове последње речи могу се тумачити као дефиниција његове, то јест Бертранове поетике:

Овај рукопис, додаде, рећи ће вам колико су *инструментата* испробале моје усне пре него што су доспеле до оног који производи *чист и изражајан тон*, колико сам *кичица* истрошио на платну пре него што се на њему појавила *магловита светлост кјароскура*. Овде су похрањени различити, можда нови поступци хармоније и боја, једина тековина и једина награда којима су крунисана моја мукотрпна размишљања (Bertrand 1980: 76, подвукла Т.В.Б.).

Користећи уобичајене, па и баналне сликарске и музичке метафоре, „инструменте“ и „кичице“: не би ли указао на сопствени поступак, он ставља нагласак на мукотрпни уметнички рад, занатски део песничког и сваког другог уметничког посла. Но, у духу истих метафора, Гаспар тежи „чистом и изражајном тону“, као и „магловитој светлости кјароскура“, захтевима у великој мери међусобно супротстављеним, као што ће бити његови узорци, Рембрант и Кало у следећем предговору, али све то крунише резултат, „нови поступци хармонија и боја“.

Други, много краћи предговор *Гаспара од Ноћи* у потпуности је посвећен паралели са сликарством (Bertrand 1980: 79):

ПРЕДГОВОР

Уметност увек има два антитетична лица, оно је као медаља чија би једна страна, на пример, истицала сличност с Паулом Рембрантом, а наличје са Жаком Калоом. — Рембрант је филозоф беле браде што се склупчао у свом собичку, чија је мисао заокупљена медитацијом и молитвом, што затвара очи да би се усредсредило, што општи с духовима науке, мудрости и љубави, а своју снагу троши како би проникнуо у тајанствене симболе природе. — Кало је,

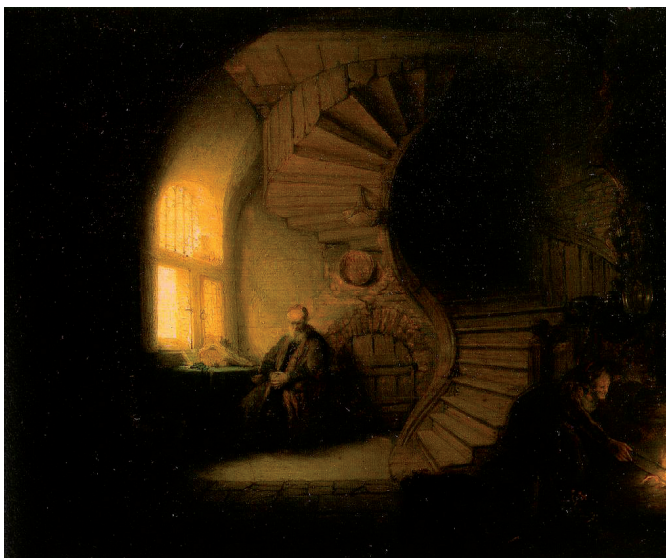
„*ciel d'optique*“: овде се Дижон посматра кроз једну давно ишчезлу оптичку справу, *optique*, за шта је у српском еквивалент „зограф“. Кроз ову справу се, захваљујући посебној нагнутости сочива постављеног у њену унутрашњост, посматрају естампе које на тај начин добијају рељефност и дубину. Није дакле више реч о непосредном доживљају града, већ се, гледајући у ову кутију, читалац упушта у свет маште, захваљујући уметности и оптичкој илузији.

напротив, хвалисави и раскалашни плаћеник што се на тргу шепури, што у гостионици диже галаму, што милује младе Циганке, што се куне само у рапир и кубуру, а једина му је брига да вошти брке. — Аутор ове књиге је дакле замислио уметност кроз ту двоструку персонификацију; али он уопште није био исувише искључив и ево, поред фантазија у Рембрантовом и Калоовом маниру, студије о Ван Ајку, Луки ван Лајдену, Албрехту Диреру, Петеру Нефу, Сомотном Бројгелу, Пакленом Бројгелу, Ван-Остадеу, Герарду Доу, Салватору Рози, Фислију и неколицини других учитеља различитих школа.

И ако аутора упитају зашто он нимало не излаже неку фину књижевну теорију на почетку свог дела, мораће одговорити да му г. Серафин није објаснио механизам својих кинеских сенки, а да Пулчинела крије од радознале гомиле конач што води његову руку. — Преостаје му да потпише своје дело: ГАСПАР ОД НОЋИ.

У овом предговору Бертран успоставља везу између, с једне стране, Рембранта, „философа беле браде“, у самоћи „закупљеног медитацијом [...] да би проникнуо у тајанствене симболе природе“ и, с друге стране, Калоа, „хвалисавог и раскалашног плаћеника“ окруженог гомилом света; ова веза схвата се овде као веза између два антитетична аспекта не само уметности већ и људских поступања (Валчић Булић 2022: 73). Обојица уметника у бити су приказани као јунаци сопствених слика: Рембрант је удубљен у медитацију, док се Кало шепури: два противречна животна става, посвећеност духовном животу насупрот приказивању, унутрашњост и биће насупрот спољашњости и привиду, озбиљност насупрот лакрдијашењу, посвећеност лепоти с једне стране и тражење необичног и гротескног с друге стране. Како тврди Никола Ванлен, Бертран је изабрао да прикаже *етос* два уметника, па тиме дао и алегорију уметности уопште (Wanlin 2010: 86), стилизујући до крајности два поменута опречна става.¹⁰

10 Поводом позивања на Рембранта, додајмо ипак да је било доста хипотеза о томе да је песника инспирисало Рембрантово уље на платну „Филозоф у медитацији“, тј. „философ беле браде што се склупчао у свом собичку“ из песниковог текста. У свом тексту Бертран притом измишља неологизам, глагол *s'encolimaçonner* (*colimaçon* је пуж, *escalier en colimaçon* увојито степениште) овде преведен као „склупчао се“; употребљеним глаголом песник алудира како на филозофов положај у одаји, тако и на изглед степеништа на десној страни слике; осим што се тиме наглашава филозофова (за Бертрана Рембрантова) удубљеност и посвећеност, овај опис може се тумачити и као екфраза Рембрантове слике.



Рембрант, *Филозоф у медитацији* (1632), Лувр

Значај који два уметника имају за романтичарске писце и уметнике уопште, објашњава у извесној мери, иако не у потпуности, и Бертранов избор Рембранта и Калоа: још од краја XVIII века влада дивљење према Рембрантовом (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606–1669) сликарском и графичарском делу, па чак и прави култ овог уметника (McQueen 2003). Рембрант је најпознатији по својим (ауто) портретима и историјском сликарству, као и по контрастима светлости и таме на платнима (*кјароскуро*). Гравер и цртач Жак Кало (Jacques Callot, 1592–1635) био је популаран у Европи још за живота, а посебну популарност стекао је у доба романтизма због свог прецизног али и суптилног стила цртања, као и због тематике: неколико серија његових бакрописа, као што су *Сиромаси*, *Просјаци*, *Барони*, *Грбавци*, *Велики ужаси и несреће рата*, *Фантазије*,¹¹ приказују многобројне живописне личности у необичним позама и гротескног изгледа, те га у Предговору *Кромвелу* Иго назива „бурлескним Микеланђелом“ (Иго 1985: 179). Рембрант је међутим некада и сам бирао „мале теме“ за

11 Серија од 50 дела, гавира насталих око 1617, названа *Fantaisies* или *Caprices*. На гавирама су приказани ликови из *commedia dell'arte*, славља, представе на отвореном, шкакљиве теме (као што је сељак који мокри уз дрво и сл). Сам Бертран проучавао је Калоове радове током 1829. године (Spriesma 1926: 127).

своје бакрописе,¹² чиме се његова инспирација приближава Калоовој, те се показује, кад се сучеле Рембрантова и Калоова дела, да „двострука персонификација“, то јест антитеза коју Бертран (Гаспар) жели да успостави између два уметника, губи на снази.

Поред свих алузија на сликарство и сликарске манире, Бертран придаје велики значај целокупној иконографији, просторној организацији збирке и визуелној презентацији песама. У напоменама о илустрацијама¹³ износи низ захтева: да странице имају уцртане и цртежима украшене оквири, те даје подробна упутства о врсти цртежа који би ваљало да се нађу у различитим деловима („књигама“) збирке, дајући вишеструке предлоге и закључујући да што више буде било „збрке и фигура, више ће бити ефекта“ (Bertrand 1980: 299–300), у чему читалац лако може препознати поетику гротескног.¹⁴ Затим, у „Упутствима за г. словослагача“ Бертран подробно описује поделу збирке на књиге, дељење песама на куплете и као основно правило изриче „Унети белине као да је посреди поезија [...] унети *велике белине* између тих куплета као да су строфе у стиху [...] звездице између *куплета* [...] назначују да је потребно унети *двоструку белину*“ (Bertrand 1980: 301–302), итд. И остатку изгледа и распореда грађе Бертран посвећује пажњу инсистирајући на ширењу материје по страницама, засебним страницама за имена појединачних књига, текстове појединачних песама, итд.¹⁵

Велики број сигнала које Бертран даје о вези сопствене поезије са сликарством, и шире, визуелним елементима, до сада је приказан готово искључиво на прагу саме збирке. Прва књига Бертранове збирке као да се природно надовезује на песникове ставове изречене у предговорима и носи наслов *Фланманска школа*,¹⁶ а првобитни, одбачени назив био је још сугестивнији и алузија на сликарство

12 Пар како води љубав, жену која мокри, просјак, сиромаше с дрвеном ногом, губавце...

13 „Белешке о илустровању *Гаспара од Ноћи*“, објављена у новијим издањима збирке (Milner 1980: 297–300).

14 У Бертрановој заоставштини – иако песник није те цртеже наменио за објављивање у збирци *Гаспар од Ноћи* – налази се и седамнаест Бертранових цртежа, крокија, који пружају увид у Бертранову склоност ка фантастичном и гротескном. На њима се осим три романтичарска пејзажа могу видети скитнице, војници, губилиште, искежени Месец... све појаве из његових песама.

15 Свака књига, разуме се на посебној страници, започиње и завршава се идентичним текстом: „Овде започиње прва/друга... књига *Фантазија Гаспара од Ноћи* / Овде се завршава прва/друга књига....“ Бертран инсистира на готичким словима, распоређеним у облику троугла, чиме истиче сопствену опредељеност за средњовековне теме и дух.

16 Друге књиге носе наслове чија веза са сликарством је много мања: II – *Стари Париз*, III – *Ноћ и њене опсене*, IV – *Хронике*, V – *Шпанија и Италија*, VI – *Силве*.

непосреднија: *Слике фламанске школе (Tableaux de l'école flamande, Roggenburg 2000 : 296)*. Изабраним насловом песник као да најављује транспозицију слика у речи, те је прва књига, као најрепрезентативнија у том погледу, била чест предмет критичких разматрања о потенцијалним пиктуралним изворима његових песама и поступку екфразе који је Бертран наводно применио.

Наслов прве песме директно алудира на град познат како по сликарима који су у њему рођени (Питер ван Лар) или у њему провели део свог живота (Халс и други), тако и по Харлемској школи сликарства и одређеном сликарском маниру:

ХАРЛЕМ

*Кад у Амстердаму златни петао запева,
Златна кока из Харлема снеће јаје.*

Нострадамусове Центурије.

Харлем, та прекрасна бамбочада, фламанска школа у малом, Харлем како су га насликали Јохан Бројгел, Петер Неф, Давид Теније и Паул Рембрант.

И канал у којем плава вода трепери, и црква на којој златасти витраж пламти, и камени балкон на коме се рубље на сунцу суши, и кровови, зелени од хмеља.

И роде што лепећу крилима око градског сата, истежу вратове горе високо и у кљун примају кишне капи;

И безбрижни бургмештар што руком глади подваљак, и заљубљени цвећар што копни, погледа прикованог за лалу;

И Циганка што пада у занос уз мандолину, и старац што свира ромелпот, и дете што дува у мехур.

И испичутуре што пуше у крчми, и служавка прчварнице што на прозор качи мртвог фазана.

Први куплет својим првим речима не само да евоцира место радње, „Харлем“, већ је и метонимија за фламанску школу, што песма експлицитно и каже; „бамбочада“ са своје стране указује на сликарски манир, односно на тон песме, обичност и безначајност најављеног призора. Следи затим набрајање песникових омиљених сликара, те имплицитно и њихових тема и поступака. Бертран други и трећи куплет посвећује панорамском приказивању, разгледању града, како би затим преостала три посветио одређеним личностима које се у том урбаном пејзажу налазе. На први поглед, харлемски призори приказани су „симултано“, уз употребу паратаксе и анафорично понављање везника „и“, с изузетком првог куплета.

Посматрачев поглед креће из низина: „и канал“, те се уздиже у висине, („и црква [...] и балкон [...] и кровови“), да би се затим усредсредило на ситније појаве, и даље у висинама, на небу, („и роде“), те опет спустио доле и сасвим сузио на одређене личности: („и безбрижни бургмештар [...] И Циганка [...] и старац [...] и дете [...] и испичутуре [...] и служавка“). Те сличице имају и веома жив и наглашен колорит, попут оног на жанр-сликама: вода је „плава“, витраж је „златаст“ од сунца, а „кровови зелени од хмеља“. У трећем куплету, међутим, роде у кљунове „примају кишне капи“, док се у другом, како смо видели, приказују осунчани делови града (канал, витраж на цркви, камени балкон, кров), што доводи у питање тумачење према којем се читалац налази пред симултаним „снимањем“ призора, то јест описом *једне* слике.

Преостала три куплета приказују различите личности, ситне фигуре, на харлемским улицама и у градским дућанима: песник даје одређену локалну боју призору, употребљавајући топосе фламанске традиције. Старац свира ромелпот, цвећар заљубљено посматра лалу, слушкиња на прозор качи мртвог фазана. Сlike из три завршна куплета праве су минијатуре, вињете, пошто поглед посматрача, као камера, у крупном плану снима, „зумира“ најситније појединости, као што је покрет служавке која качи мртвог фазана на прозор. Ни ти призори, у крупном плану, не припадају нужно сви истој временској равни, већ се могу сместити у различита доба дана, а изабране појединости као да су кубистички и насумично изабране и нанизане, како то већ и жанр фантазије налаже, те Милштајн закључује да је Бертран успео да нађе књижевни еквивалент бамбочантијевској фантазији (Milstein 2003: 141). Потврђује се да начело „сликања“ града није подробна дескрипција већ истицање упечатљивих појединости чија сликовност није упитна, да у сваком куплету потенцијално постоји прича у повоју, али се она не остварује већ је само наговештена по тезима „кичице“, а између слика, односно куплета, не постоји јасна временска или дискурзивна повезаност, већ се оне само везују за исти простор.

За неке од призора у песми „Харлем“ проучаваоци Бертрановог дела пронашли су бројне потенцијалне изворе: старац који свира ромелпот подсећање је на слику Франса Халса, *Свирач ромелпота* али и на низ других, исте тематике (Рембрант и други сликари); слушкиња која на прозор качи мртвог фазана могла би бити директно инспирисана сликом Герита Доуа *Жена која качи петла* (звана још и *Холандска домаћица*), али слика посвећених овој теми такође има више. „Харлем“ се у том случају не може сматрати екфразом *једне* слике, тим пре што подробан опис изостаје, већ вербалним колажом више уметничких дела или се пак ова песма чак може сматрати „хипотетичком екфразом“, коју Холандер дефинише као „поетски при-



Франс Халс, *Свирач ромелпота*, око 1618-1620
Музеј уметности Кимбел

каз имагинарних уметничких дела“ (у: Heffernan 2009: 47). Како било да било, дескриптивност Бертрановог поступка не може се оспорити, због чега неки аутори песника називају оснивачем „школе погледа“ чије основне карактеристике садржи Рембоова поезија (Rude 1971: 69), док други, због свеprisутности ока и чина гледања његов поступак пореде с револуцијом коју је у XX веку спровео *нови роман* (Yoshida 2010: 12).¹⁷

Веза са сликарством и другим визуелним уметностима прожима читаву Бертранову збирку. Кратак опис распореда и садржаја одређених паратекстуалних елемената у збирци *Гаспар од Ноћи*, употреба генеричких сликарских и музичких назива као што су „фантазије“ и „бамбочаде“, као и позивање на одређене сликаре и сликарске школе, указују првенствено на песничку стратегију чији је главни циљ успостављање једног новог генеричког кода, сврставање новоствореног песничког облика међу минорне жанрове малог

17 Лирски субјект је често затворен у собу, ћелију, у фењер и снима свет око себе, а од спољног света раздвојен је прозорима; у неким песмама је субјект (мртви предак) затворен у слику или таписерију и посматра све око себе, укључујући и свог потомка.



Герит Доу, *Жена која качи петла*, 1650, Лувр

формата, удаљене од чврсто нормиране класицистичке поетике, па и оне романтичарске. У погледу типографске организације збирке (оквири за странице, подела песме на куплете, белине, интерпункција) постоји пак напор да се опонаша поезија у стиху. Поједине слике могле су послужити као модели и предмети имитације, с обзиром на недвосмислене тематске сличности, али оне су првенствено ре-минисценције, „резервоар“ мотива којима се ствара низ призора у читаочевом духу, изражава одређени естетски афинитет и афирмише легитимитет „новог прозног жанра“.

Литература

- Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Превео Бранимир Живојиновић. *Париски сплин*. Превео Борислав Радовић. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.
- Валчић Булић, Тамара. *Гаспарове „фантазије“ – нови прозни жанр*. Нови Сад: Академска књига, 2022.
- Уисманс, Жорис-Карл. *Насупрот*. Превео Живојин Живојиновић. Београд: Просвета, 1966.

- Aragon, Louis. *Chroniques Du Bel Canto*. Paris: Éditions Albert Skira, 1947.
- Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Gallimard, 1980.
- Hamon, Philippe. *Imageries: littérature et image au 19^e siècle*. Paris: Jose Corti, 2001.
- Hefernan, Džejms A. V. „Ekfrazza i prikaz“. *Polja* 54.457 (2009): 46–60.
- Houssaye, Arsène. „Profils littéraires. De quelques amis couchés dans le tombeau“. *'Un livre d'art fantasque et vagabond': Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*. Sous la direction d'André Guyaux. Paris : Classiques Garnier, 2010. 319–325.
- Igo, Viktor. „Predgovor Kromvelu“. *Teorija drame XVIII i XIX veka*. Priedio Vladimir Stamenković. Beograd, 1985. 177–194.
- Jacob, Max. „Préface de 1916“. *Le Cornet à dés*. Paris: NRF, Poésie/Gallimard, 1994. 19–24.
- Kekus, Filip. „Gaspard de la Nuit et la fantaisie romantique“. *'Un livre d'art fantasque et vagabond': Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*. Sous la direction d'André Guyaux. Paris : Classiques Garnier, 2010. 43–65.
- McQueen, Alison. *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- Milner, Max. „Préface“. *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Gallimard, 1980. 7–57.
- Milstein, Dana. „Gaspard de la Nuit: Humor, the Eau-Forte, and the Chiaroscuro Vignette“. *College Literature* 30. 2 (Spring, 2003): 137–161.
- Molènes, Paul de. „Compte rendu de Gaspard de la Nuit“. *Revue des deux mondes*, 15 janvier 1843. *'Un livre d'art fantasque et vagabond': Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*. Sous la direction d'André Guyaux. Paris : Classiques Garnier, 2010. 301–305.
- Poggenburg, Helen Hart. „Notes“. Aloysius Bertrand. *Œuvres complètes*. Paris: Champion, 2000. 13–35, 283–403, 523–531.
- Rude, Ferdinand, *Aloysius Bertrand*. Paris: Seghers, 1971.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin. „Notice de Sainte-Beuve“. Aloysius Bertrand. *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Gallimard, 1980. 334–346.
- Sprietsma, Cargill. *Louis Bertrand (1807–1841), dit Aloysius Bertrand, une vie romantique: étude biographique d'après des documents inédits*. [Reproduction en fac-similé]. Paris: Champion, 1926.
- Wanlin, Nicolas. *Aloysius Bertrand Le sens du pittoresque Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Yoshida, Noriko. „Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique“. *'Un livre d'art fantasque et vagabond': Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*. Sous la direction d'André Guyaux. Paris : Classiques Garnier, 2010. 11–42.

Tamara Valčić Bulić

DIALOGUE AVEC LES BEAUX-ARTS DANS *GASPARD DE LA NUIT* D'ALOYSIUS BERTRAND

Aloysius Bertrand (1807–1841) est connu comme l'auteur d'une œuvre posthume, le recueil de poèmes en prose intitulé *Gaspard de la Nuit* (1842), et comme le précurseur, voire comme le fondateur du genre. La critique a souvent mis en relief à quel point Bertrand a recouru à la description, imitant dans sa démarche celle des peintres, tentant de transposer une certaine manière picturale dans la prose. Après un bref aperçu des raisons de l'intérêt tout particulier que le poète porte à la peinture – le contexte sociétal, les bouleversements dans la peinture et la poésie dans les premières décennies du XIX^e siècle, les affinités personnelles – nous avons évoqué les premiers travaux poétiques de Bertrand où est perceptible déjà l'intérêt pour le visuel et la primauté du descriptif sur la narration.

Le lien avec la peinture et les autres arts visuels traverse tout le recueil de Bertrand et c'est pourquoi nous avons procédé à une brève analyse de la disposition et du contenu de certains éléments paratextuels : le choix du titre et du sous-titre du recueil et de ses parties, ainsi que de ses deux préfaces ; ces éléments révèlent l'intérêt de Bertrand pour plusieurs peintres et leurs manières (Gerrit van Honthorst, Pieter van Laer, Rembrandt, Callot et d'autres encore), ainsi que pour des titres génériques picturaux et musicaux, comme les « fantaisies » et les « bambochades ». Les instructions données par Bertrand quant à l'aspect visuel du recueil tout entier font preuve du même dessein : une grande importance est accordée à la présence des cadres et la disposition de la « matière » poétique sur les pages, à la division des poèmes en couplets, à la présence des « blancs », aux signes de ponctuation, aux illustrations à prévoir. Il s'avère cependant que le souci typographique répond au désir de rapprocher la nouvelle prose de la poésie en vers, de l'imiter plus ou moins directement. Enfin, l'analyse du premier poème du Livre I du recueil, (*L'École flamande*), intitulé « Harlem », a permis d'analyser les techniques descriptives du poète. Celles-ci rendent compte non pas tant d'une imitation fidèle et détaillée, d'une ekphrasis des tableaux, que d'une stratégie poétique dont l'objectif principal est celui d'établir un code générique nouveau, de classer la forme poétique nouvellement créée parmi des genres « mineurs », éloignés de la poésie classique aussi bien par leur format que par le prosaïsme de leur sujet et l'absence de tout souci didactique. Même si certains tableaux ont pu servir de modèles au jeune poète, celui-ci les utilise principalement pour exprimer une certaine affinité esthétique et affirmer la légitimité du « nouveau genre de prose ».

Mots-clés : Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, peinture, fantaisie, bambochade, pictorialité, ekphrasis

Александра Жежељ Коцић

ИЗМЕЂУ ШАГАЛА И МАТИСА: ПРИЧЕ БЕРНАРДА МАЛАМУДА

Апстракт: „Сликарство ми помаже да јасније видим разнолики свет и да га опишем једноставно“, каже Бернард Маламуд. Имајући у виду очигледну далекосежност ликовне уметности за његово стваралаштво, овај рад се бави дијалогом између сликарства и књижевности кроз интерпретативну анализу одабраних кратких прича Бернарда Маламуда (1914–1986), једног од најпознатијих америчких писаца јеврејског порекла XX века. Начини на које Маламуд објашњава уметност и писање уопште, као и сопствену визију саодноса живота и уметности, нарочито се добро виде на примеру прича у којима је јунак (неуспешни) сликар који отвара питања ремек-дела, савршенства, жудње за стварањем, успеха, љубави, талента, парализе, ризика, фрустрације, искупљења, неизвесности, очајничке потребе за комуникацијом. Збирке прича *Фиделманове слике* (*Pictures of Fidelman*, 1969) и *Рембрантов шешир* (*Rembrandt's Hat*, 1973) осветљене су из различитих углова: помно читање оснажено је кључним пишчевим увидима, те разноврсним књижевнокритичким анализама, међу којима су и оне које у Маламуду препознају печат Марка Шагала, али и неизоставне идеје из Лесинговог *Лаокоона* (1766). По сопственом признању, сродан Анрију Матису, Маламуд спада у ред оних писаца који неретко размишљају 'о границама сликарства и поезије', специфичној напоредности живота и уметности, имагинацији, слободи, фикцији, борби са илузијама, патњи и људскости. Овај писац препознатљиве приповедачке поетике ствара необично рањиве ликовне, готово опседнуте темом могућности да се живот и уметност супротставе очају. У причама Бернарда Маламуда концепт *ut pictura poesis* огледа се у свету малих и великих чуда, магичности и ритмичности, мистерије и фантазије, туге и ишчашеног хумора, и, упркос свему, неограниченог саосећања и вере у човека.

Кључне речи: Маламуд, Шагал, Матис, Лесинг, уметност, књижевност, сликарство, прича(ње), саосећање

Ниједно сажаљење није јаче, ниједно не топи сву душу више од онога
које се меша с представама очајања.

(Г. Е. Лесинг, *Лаокоон*)

„Сликарство ми помаже да јасније видим разнолики свет и да га опишем једноставно“ (Lasher 1991: 39), каже Бернард Маламуд (1914–1986), један од најпознатијих америчких писаца јеврејског порекла XX века. Осим што овим увидом упућује на далекосежност ликовне уметности за своје стваралаштво, Маламуд посредно поставља питања нарочитог преплитања и дијалога између сликарства и књижевности, могућег утицаја једне уметности на другу, као и различитих форми уметничког изражавања. Наиме, начини на које Маламуд објашњава уметност и писање уопште, као и сопствену визију саодноса живота и уметности, добро се виде у два његова збирка прича – *Фиделманове слике* (*Pictures of Fidelman*, 1969), и *Рембрантов шешир* (*Rembrandt's Hat*, 1973) – које тематизују жудњу за стварањем, таленат и парализу, преузимање ризика и фрустрацију услед неуспеха у остварењу циљева, јаловост стваралачких импулса, борбу са илузијама различитих врста, однос имагинације/фикције и живота/стварности, слободу и патњу, неизвесност у најширем смислу, људскост и очајничку потребу за комуникацијом. Овај писац препознатљиве приповедачке поетике, креатор света малих и великих чуда, фикционалног универзума сачињеног од мистерије и фантазије, магичности и ритмичности, туге и ишчашеног хумора, ствара необично рањиве ликове, готово опседнуте темом могућности да се живот и уметност супротставе очају. Понајвише је, међутим, Маламуд писац који, неретко кроз размишљање о границама сликарства и поезије, показује неограничено саосећање и веру у човеково искупљење пред собом, другима и Богом.

Безбројна су тумачења Хорацијеве фразе *ut pictura poesis*. И док се веза између сликарства/уметности и поезије/књижевности начелно не доводи у питање, различити су одговори на специфичну природу те везе. Фикционализација или уметничка представа стварности увек претпоставља стварање 'слика', тј. метафоричко 'сликање' стварности. Тако, Лесингов *Лаокоон* (1776), значајно дело не само немачке реалистичке естетике, сликарство у великој мери подређује поезији, испитујући кроз прегршт примера разлику између уметничког извођења и измишљања, видљивих и невидљивих prizora, сликарство као нему поезију, и књижевност као сликање речима. За разлику од сликара, песник је у стању да представе (не само видљивих) предмета уздигне на висок степен илузије. Песников појам о лепоти далеко надмашује све што је уметност кадра да учини, док поезији стоје на располагању лепоте које сликарство не може да досегне:

Драж је лепота у покрету, и управо због тога је сликару мање згодна него песнику. Сликара може да учини да се покрет само наслутити, а његове фигуре су, у ствари, без покрета. Зато драж код њега постаје гримаса. Али у поезији драж остаје што јест, пролазна лепота, коју желимо поново да видимо (Lesing 1964: 87).

Изразита субјективност Лесингових идеја, међутим, не умањује књижевноисторијски значај *Лаокоона*, који антиципира многа каснија теоријска промишљања о природи сликарства и књижевности.¹ „Према појмовима боја треба се односити као према појмовима осећаја“, каже Лудвиг Витгенштајн, исписујући белешке о димензијама визуелне слике, и границама између логике и искуства. Његово упућивање на великог холандског сликара XVII века чини се посебно важним за приче Бернарда Маламуда: „Постоји боја злата, али Рембрант је није користио да наслика златни шлем“ (2008: 39). И Маламуд слика Витгенштајновим *међубојама* – мешањем трагедије и комедије, реалности и фантазије, појединачног и универзалног. Према Ричарду Гилману, Маламуд је истовремено реалиста и фантазиста: „Не мислим да се кретао између реалности и фантазије, већ да је у свом најбољем издању ништио границу међу њима“ (Giroux 1998: xiv).

Кад уђе у свет прозе, „читалац има осећај да се налази пред сликом пејзажа“ (Pamuk 2011: 8). Речи се кроз процес визуализације трансформишу у велику пејзажну слику, где пејзаж представља „ментално стање протагониста романа“ (Pamuk 2011: 11). Наш ум реч претвара у слике, те роман није само прича (Pamuk 2011: 20; 92). „Свет гледамо очима ликова“ (Pamuk 2011: 69), фокусирамо се на ситне детаље, извесне слике, незаборавне тренутке – „нервне завршетке“, како их Набоков назива (Pamuk 2011: 78). Писање романа је сликање речима, „евоцирање врло јасне и разговетне слике код читаоца уз помоћ речи“, с правом истиче Орхан Памук (Pamuk 2011: 93; 115). У том смислу, прозном се писцу вокабулар наизглед *позајмљен* из сликарства природно намеће, као што показују речи Хенрија Џејмса у 'Предговору' роману *Златна посуда* (*The Golden Bowl*, 1904).²

1 Лесинг користи синтагму „неми језик сликара“ (1964: 45), као што Ортега и Гасет, и Ана Марија Лејра, објашњавају нема средства сликарства и мутизам сликара (2018: 54; 101).

2 Хенри Џејмс говори о свом честом избору да „види своју причу“, о енглеској и америчкој прози која подсећа на „сликовнице“, наратора види као сликара који нас приморава да ствари „видимо на одређен начин“, помиње „жељену јасноћу“ при описивању, каже да се „суштина сваког репрезентативног дела налази у обиљу тренутних слика“, подвлачи да евоциране слике некад доводе до стања халуцинације, као и да слике могу бити разводњене или интензивирани (видети:

Због његове изражене жеље за осамљеношћу и очувањем приватности, „распрострањено је уверење да Бернард Маламуд није дао много интервјуа“ (Salzberg 1988: 234). Ипак, из онога што јесте рекао, може се извести јасна слика пишчеве (ауто)поетике. Вера да „уметност, у суштини, слави живот и људима одређује меру“ (Giroux 2002: 149) стоји у основи Маламудовог разумевања уметности и човека уопште, из чега произилазе његови други, дубоко промишљени увиди: „Уметност је један начин самоизражавања. Фикција је други“ (Ohana 1995: 65); „Живот је трагедија препуна радости. Ја имам трагично осећање живота, али оно је извор стабилности, сигурности. Тако се не заварavam. Уколико имате осећај за то где је тама, знаћете где је светлост“ (Abramson 1996: 49); „Посао писца је да направи архитектонску конструкцију, форму и садржај“ (Lasher 1991: 5); „Смавам да је задатак писца да наглас говори о пустоши, јер тишина не може да допринесе бољем разумевању нити да пробуди саосећање“ (Lasher 1991: 130).³

Наша тема нису поетички погледи Бернарда Маламуда у ужем смислу, али важно је подсетити на неке од њих како бисмо разумели пишчев осећај да се комедија мора „зачинити вином туге“ (Lasher 1991: 63). Кључне речи његове поетике управо јесу мистерија, узбуђење, трансценденција реалности, имагинација, утамничење и слобода. Маламуд се непрестано пита како човек за себе може изградити нови живот, на темељу идеје да нас патња приближава срећи, и да је „једино право чудо вера, да се без Бога не може живети“ (Walden 1988: 156). Велика тема Маламудове прозе јесте морална и егзистенцијална немогућност човека да преузме одговорност за патњу другог. Његове приче безнађа, очаја и одљуђености, међутим, „одбијају да се препусте потпуном песимизму, и увек претпостављају трачак наде“ (Rudin 1975: 13). Уз то, критика је Маламуда дуго видела као „смиреног моралисту“ (Pinsker 1995: 30), чему је и сâм допринео објашњавајући да „уметност нагиње моралности“ (Lasher 1991: 60). Временом, његова вера у људскост постаје „унекoliko оштећена“ (Lasher 1991: 71), али не и убеђење да је за одговорност према другој потребна љубав. Заправо, Маламудов морализам се с правом назива „космополитским“, с обзиром на пишчеву „плуралистичку визију човечанства где појединачне разлике граде наратив моралног

James, Henry. "Preface" – *The Golden Bowl* (1904). <https://ia800902.us.archive.org/31/items/goldenbowl01jameiala/goldenbowl01jameiala.pdf> 9.11.2023.

3 Уместо речи *compassion*, Маламуд неретко употребљава речи *rachmones* или *menschlichkeit*, како би показао да љубав доводи до искупљења.

идеализма“ (Kessler 2017: 41), баш онај који почиње „свешћу о међу-зависности“ (Salinas 2014: 108).

Маламуд је јеврејство „померио са маргине“, недвосмислено стављајући акценат на људско и хумано (Abramson 1994: 156). Маламуд универзализује и трансформише Јевреје у Сваког човека/*Everyman*: „Ја сам Американац, ја сам Јеврејин, и пишем за све људе“. Када је једном приликом изјавио да су „сви људи Јевреји, али да то не знају“, Маламуд је поприлично узбуркао јавност, а онда објаснио да је то био „метафоричан начин да укаже на то како се историја, пре или касније, односи према свим људима“. Опирући се редуктивној етикети јеврејско-америчког писца,⁴ Маламуд изнова инсистира на томе да пише водећи се „претпоставком да свако ко поседује осетљивост за фикцију може да разуме његово дело“ (Lasher 1991: 63, 39, 40).

Књижевни критичари су Маламудово дело од почетка доводили у везу са сликарством, а нарочито са мистицизмом Марка Шагала (1887–1985).⁵ Премда и сâм открива да се *шагаловским* мотивима користио у многим делима,⁶ Маламуд сматра да су критичари преувеличали значај Шагалових слика за његове романи и приче: „Шагал, као сликар, ми не значи толико колико Матис, на пример“ (Lasher 1991: 39). Ипак, критичари га упоређују са Шагалом по карактеристичној „мешавини социјалног реализма и басне која се завршава изненађујућим обртом“ (Pinsker 1995: 31). Било како било, данас када је Шагалов печат већ препознат у делима Бернарда Маламуда, требало би детаљније испитати квалитет и интензитет дијалога између поменутог сликара и писца. Оно што најпре упућује на сродност Шагалових слика са Маламудовом прозом јесте њихов надреални хумор и скривена значења, суштинска повезаност са „сновима, митовима, визијама, фантазијама и бајкама које покушавају да превазиђу реалност“ (Schlenker 2022: 6). Шагалове слике „причају причу“ (Schlenker 2022: 13), о којој год фази његовог стваралаштва

4 Сол Белоу исмева ову етикету преиначавајући групу „Белоу-Маламуд-Рот“ у „Харт, Шафнер и Маркс јеврејско-америчке књижевности“.

5 Тобајас Вулф наглашава важност *шагаловског* призора са цвећем на крају приче „Магично буре“ („The Magic Barrel“, 1958). (Davis, Philip; Woolf, Tobias and Krauss, Nicole. „Small Miracles: The Stories of Bernard Malamud“. Library of America Webinar, April 20, 2023); у истој причи, Сандор Гудхарт анализира *шагаловски* мотив виолине (Goodhart 2012: 182).

6 Маламуд, међутим, у једном интервјуу из 1975. године каже супротно: да није његов проблем што су га неки назвали *шагаловским* писцем – „Намерно сам употребио *шагаловске* слике у причи „Магично буре“, и то је то. Ја нисам сличан њему“. Такође, док помиње највољеније сликаре (Рембранта, Сезана, Монеа, Матиса), Маламуд за Шагала каже: „Он јаше свог старог коња до смрти“ (Lasher 1991: 65).

да говоримо.⁷ У предратном Паризу, у авангардним књижевним круговима где се налазио и познати Гијом Аполинер, Шагал добија епитет „сликара-песника“,⁸ због тога што се његове слике могу читати као песме (Schlenker 2022: 62). Очигледна спона између Маламуда и Шагала јесте и та што су њихови лични идентитети многоструки.⁹ Не мање важно, Шагал и Маламуд деле и сродне погледе на уметност. Тако, Шагалова реченица „Када је слика готова, свако може да је тумачи како жели“, директно евоцира Маламудову позицију: „Не знам да ли постоји тачна интерпретација мог дела. Надам се да не“ (Lasher 1991: 41). Шагал је такође одбацивао етикету „јеврејског сликара“, и схватао уметност као универзалну појаву која се обраћа читавом човечанству (Schlenker 2022: 42), баш као што је Маламуд инсистирао на метафори Јевреја у свом делу. У тешким тренуцима када је у Русији био несрећан, Шагал у својој аутобиографији пише: „Једино што желим јесте да сликам“ (Schlenker 2022: 27). Слично, Маламуд каже: „Никада нисам озбиљно схватао неке од бедних послова које сам радио. Одувек сам желео да будем писац“ (Lasher 1991: 9).

С друге стране, Маламудова уметничка сродност са Матисом (1869–1954) темељи се на готово идентичним поетичким ставовима. Осим што јасно указује на значај Матисових слика за своје стваралаштво, Маламуд Матиса апострофира и док саветује младе писце:

Науци како да радиш у неизвесности. Многи аутори осећају тескобу када почињу, или кад испробавају нешто ново. Чак је и Матис насликао неке од својих фовистичких слика у стању тескобе. Можда му је то помогло да поједностави ствари. Оно што се рачуна јесте карактер, дисциплина, негативна способност. Пиши, доврши, преправи. Ако то не иде, почни нешто друго (Lasher 1991: 59).

Али, разлози због којих Маламуд управо Матиса издваја међу многим уметницима јесу поетички ставови француског сликара, који се гото-

7 Надреализам, апстрактни експресионизам, француски модернизам, авангарда, супрематизам, социјалистички реализам, нова објективност, неки су од тзв. уметничких праваца који се могу пратити у његовом раду. Детаљније о стваралаштву Марка Шагала видети: Schlenker 2022; Walther and Metzger 2016.

8 Занимљиво је да је Матис добио исти епитет 1930. године на једној изложби у Берлину (Hollmann 2022: 22).

9 Шагал је јеврејски, руски и европски сликар. Рођен у белоруском Витебску као хасидски Јеврејин, Шагал ће касније учествовати на изложбама у Санкт Петербургу, Паризу, Берлину, Москви, Амстердаму, Базелу, Лондону, Ници. С друге стране, Маламуд је рођен у Њујорку, у породици руских емиграната, живео је у Гринвичу, предавао у Корвалису (Орегон) и Харварду, путовао у Рим, Вермонт, Шпанију, Француску, Совјетски Савез, Израел, Калифорнију.

во огледају у погледима Бернарда Маламуда на уметност и свет, па и у његовом разумевању Матисове личности и стваралаштва:

Матис је сликар радости – радости цртања, радости сликања, радости живљења. Његов дух је препун радости. Он је храбар сликар. Допада ми се свежина, богатство његових слика, али и дубина и интензитет боја. Уметник никад не одустаје од изненађења у животно. Он очекује изненађења и ствара их (Оhana 1995: 69).

У есејима „Записи једног сликара“ (1908) и „Записи сликара о цртању“ (1939), Анри Матис задире у домен критичког тумачења, док изрази које користи како би предочио своје идеје о сликарству звуче као да исписује поетику писања прича. Тако, он говори о експресији, важности детаља и вишку који штети целини, минуциозном испитивању и прецизном дефинисању предмета, живој хармонији и функцијама боја, дисциплини, давању предности људској фигури над мртвом природом или пејзажем:

Ја радим без теорије. Свестан сам само снага којима се служим, и водим се идејом коју једино заиста могу да схватим док расте заједно са сликом. Као што је Шарден умео да каже: „Ја додајем (или одузимам, зато што *стружем* много) све док слика не изгледа како треба“.¹⁰

По Матису, сликање личи на акробатски подухват. Форма читаве композиције је важна, као игра мишића у покрету. Сликар је као играч на жици који изражава своја најинтимнија осећања. Уметникови пластични знаци увек су експресивни, они су сублимирана пожуда.

Бернарду Маламуду није промакао књижевнокритички потенцијал Матисових поетичких ставова. Експресивна функција и пластичност књижевности, архитектонска структура прозног дела, потреба да се текст ревидира и доведе до савршене (кратке) форме, фокус на човеку и људском – само су неке од тачака живог дијалога између овог сликара и писца. Уз то, Маламуд помиње како се налази у сличној ситуацији као Матис који је „сваки пут када је осетио тескобу при стварању морао да преузме ризик како би пробао нешто што никада до тада није“ (Lasher 1991: 143). „Не напредујете уколико останете закључани на једном месту“, каже Маламуд (Lasher 1991: 125). Та *матисовска* идеја да се иде до краја у остварењу уметничких циљева блиска је нашем писцу који је брусио реченицу све док

¹⁰ Ови и наредни увиди Анрија Матиса преузети су и преведени из следећих извора: Matisse 1908 и Matisse 1939. Детаљније о уметности Анрија Матиса видети: Essers 2022.

њом није био потпуно задовољан. Инспирација је рад и професионализам, сећамо се Маламудових речи. Исто тако, Матисове слике производ су „напорног рада, истренираног ока и сложеног животног искуства“ (Hollmann 2022: 18).

Маламуд одлучује да шест прича објави као пикарески роман под називом *Фиделманове слике*.¹¹ Насловни јунак, Артур Фиделман, својеврсни је антијунак, налик пикару – усамљенику и скитници који живи на маргини друштва. Међутим, он је трагикомични херој *tanqué*, по сопственом признању неуспешни уметник који себе изнова назива студентом, али који и даље не одустаје да свој идентитет потврди у уметности. У његовом се случају, међутим, више ради о самомаргинализацији него о наметнутој изопштености из друштва. У извесној мери, Фиделман задржава песимистички карактер барокног човека тако што робује несагласности између идеала и стварности.

Маламуд објашњава да је Фиделман потпуно измишљен лик који га је привукао као „верзија неуспелог уметника“. Као „сумњиви таленат“, овај лик послужио је Маламуду да испита суштину човековог позива, а нарочито проблем стваралачке блокаде: „Свиђа ми се драма непродуктивности, нарочито тамо где има талента. Занимљива је та двосмисленост: снага креативности насупрот парализи изазваној ударцима, конфузијама живота“; „Велика је драма кад нисте у стању да се пронађете у некој професији, и кад се хватате укоштац са мистеријом која вас спречава да радите посао који вас испуњава“ (Lasher 1991: 128, 58, 99).

Прича „Последњи Мохиканац“ једна је од правих ремек-дела Маламудове прозе. С обзиром на то да је стилски и мотивско-тематски репрезентативна за целокупан рад овог писца, ваља се њом нарочито позабавити. Читалац се овде упознаје са насловним ликом збирке, бившим сликаром који из Америке долази у Италију како би написао критичку студију о Ђоту.¹² До Фиренце, међутим, не стиже, јер одлучује да остане у Риму где губи написано поглавље свог рада. Рукопис му, у ствари, краде и коначно спаљује Шајмон Саскинд, такође Јеврејин, избеглица из Израела, „стално у покрету“ (Malamud 1998: 202), а којег Фиделман упознаје *случајно*. Тако, сусрећемо се са *doppelgänger*-ликом у виду пропалог уметника који „одједном долази до интензивног осећања сопства“ (Malamud 1998: 201), горко-слатке спознаје сопс-

11 „Последњи Мохиканац“ („The Last Mohican“, 1958); „Мртва природа“ („Still Life“, 1962); „Огољени акт“ („Naked Nude“, 1963); „Освета макроа“ („A Pimp’s Revenge“, 1968); „Слике уметника“ („Pictures of the Artist“, 1968); „Венецијански дувач стакла“ („Glass Blower of Venice“, претходно необјављена прича).

12 У есеју „Записи једног сликара“, Матис каже да на Ђотовим фрескама у Падови препознаје емоцију изражену линијама, композицијом и бојом.

твене мере, с једне, и странца-избеглице, скитнице-одрпанца,¹³ од којег заправо зависи уметников идентитет и судбина, с друге стране. Фиделман себе види као Чеховљевог Трофимова, док га Саскиндов дух у сну пита да ли је читао Толстоја. Саскинд као да више зна о Ђоту од самог Фиделмана, који би, по природи ствари, требало да буде ауторитет за великог италијанског сликара XIV века, којег је Матис, узгред речено, веома ценио. Случајни сусрет, тако чест мотив у Маламудовој прози, доводи се у везу са питањем човекове слободе, избора и могућности да се са својим животом носи у новонасталим околностима. У том смислу, не чуди што се Фиделманов детаљно разрађен план шта ће све да посети или запише, где ће да путује и шта ће да ради са собом, коначно изјалови у лавиринту размишљања и грчевитог држања за некакве дефиниције о стварима. Уроњен у свој (квази) стваралачки рад, Фиделман долази до закључка да „треба да престане толико да користи очи“ (Malamud 1998: 205), што је очигледан пример Маламудове ироније, имајући у виду то да Саскинд спаљује Фиделманов рукопис као безначајан, рекавши му: „Учинио сам ти услугу. Речи су биле ту, али је дух недостајао“ (Malamud 1998: 219). Фиделман није у стању да настави да пише без онога што је већ написао, чиме његова потрага за Саскиндом добија симболички призив. Наиме, ситуација бившег уметника неразмрсиво се везује за лик сиромашног али сналажљивог *шагаловског* просјака, преломљеног кроз призму важне *маламудовске* теме суштинске међузависности и одговорности једног човека према другом:

- Онда си одговоран. Зато што си човек. Зато што си Јеврејин, зар не?
- Да, дођавола, али нисам ја једини човек на целом белом свету. Без предрасуда, одбијам ту обавезу. Ја сам само један појединац и не могу на себе да преузем свачији лични терет. Имам сопствену тежину коју треба да носим.

(Malamud 1998: 208)

Фиделман Саскинда доживљава као бреме с којим га ништа не везује, те не разуме да право на приватност и спокој ничим нису загарантовани. Уметник бежи од другог човека којег осећа као сметњу и баласт, само како би га напослетку сâм очајнички тражио. Трилеровски елементи Маламудове приче појачани су описом Фиделманових снова, у којима свог двојника јури по јеврејским катакомбама или гробљима, из којих очигледно неће изаћи све док не схвати да човекова срећа зависи од показане људскости и хуманости према другоме. Бесциљно лутање по граду, магично појављивање предмета или људи, осећај

13 На Јидишу *schnorrer*, фреквентна реч Маламудове прозе.

изгубљености и очаја, сугестивни опис белог месеца у гету, чудноватост другог бића, бол због немоћи да покренемо стваралачке импулсе у себи, изненадан блесак самосознаје – све су ово питања којима се 'последњи Мохиканац' бави. „Кад су га последњи пут видели још увек је трчао“ (Malamud 1998: 220). Фиделманови чести унутрашњи монолози понајвише носе фантазмагоричну црту Шагалових слика, нарочито оних из периода од 1923. до 1948. године.

Маламуд Фиделмана убраја у ликове који су често успевали да „надмудре своје предвидиве судбине“, а претерано критичко истицање *schlemiel*-фигуре (губитник, жртва) у својој прози с правом види као стереотипизацију сложених побуда и судбина књижевних јунака (Lasher 1991: 36, 37),¹⁴ чију комплексност, додаћемо, радије треба довести у дијалог са диверзитетом форми и боја на сликарским платнима. Матис то појашњава овако:

Многим сликарима је потребан директан контакт са објектима како би осетили да постоје, и једино их могу ухватити у прецизним физичким условима сопствене егзистенције. Потребно им је светло споља како би јасно могли да виде себе (Hollmann 2022: 96).

Мистично у Маламудовој прози није ствар фантастике као жанра, већ реалне или измаштане мистерије као централне појаве пишевог погледа на свет. У вези с опаском да је тема контраста између живота и уметности кључна за разумевање *Фиделманових слика*, Маламуд објашњава: „Не ради се нужно о животу насупрот уметности; живот и уметност иду заједно“ (Lasher 1991: 41). Дакле, тензија коју осећају његови књижевни јунаци не произилази из њиховог потпуног осећања губитништва, већ из снажних пропламсаја жудње за спољашњом потврдом квалитета њихових стваралачких амбиција.

Прича „Мртва природа“ једна је од оних које тему секса и греха преплићу с темом немоћи уметника да ствара. Очаран сликарком Анамаријом Олиовино, бивши студент уметности Фиделман ипак није више у стању да слика, упркос обновљеној жељи за стварањем коју у њему буди непозната жена.¹⁵ Несигуран у своју сексуалну и ства-

14 Израел Шенкер је за *Њујорк тајмс* изнео суд сличан пишевом: „Типичан маламудовски јунак је неко ко се боји своје судбине, ухваћен је у њој, али ипак успева да је престигне. Он је субјекат и објекат смеха и сажалења“ (Lasher 1991: 135); Марсија Гили истиче да је Маламуд у каснијим делима развио *schlemiel-schlimazel* лик, амалгам сирочета, усамљеника, свете будале, кловна (Gealy 1978: 25). NB *schlimazel* = човек склон несрећи или незгодама.

15 Обузет нејасним идеалом жене, Маламудов јунак се лако заљубљује. Да стање заљубљености мења перцепцију уметника показују многа платна Шагала и Матиса на којима видимо женски акт, тј. фигуру *odalisque*.

ралачку моћ, он постаје опијен мирисом њеног тела, али и жарким бојама на њеним сликама, „експлозијом огромних црвених и златних спирала у свим правцима“ (Malamud 1998: 284), бојама као преузетим из фовизма, осенченим Матисовим или Шагаловим *fureur de vivre*.¹⁶ Тајновитост и променљивост Анамаријиног лика појачава Фиделманову жудњу до неиздрживости и бола, љубоморе, губитка самопоштовања и, коначно, очајавања пред празним сликарским платном. То што понекад помишља да би било добро да „заборави сваку слику коју је видео у животу“ (Malamud 1998: 287) упућује на Маламудову сталну идеју да стручно знање о уметности нужно не доприноси инспирацији. Такође, од тренутка када жену којом постаје опседнут види голу док ова слика сопствени акт, Фиделман изгубљен хода улицама Рима, слика *плаву* слику и сања како има три ока. „Неспособан да слика“, пристаје на разне врсте деградације, које га коначно доводе до непостојања – „Кад не постоји како може да слика, иако је рекао себи да мора? Није могао“ – и објекта слике – „И кад већ није могао да слика, барем су га сликали“ (Malamud 1998: 290, 293, 295). Чосеровским хумором и наративним обртима, Маламуд показује како субјекат постаје предмет, тј. како се човек претвара у мртву природу.

„Огољени акт“, прича (квази)плеонастичног наслова, високо хуморним тоном проговара о кључним темама сликарства: обожавању великана, разлици између копије и оригинала, партикуларности инспирације, вези између животних околности и стварања, потреби за савршенством, тужној хумористичкој озбиљности и озбиљној тузи хумора. И док Маламуд читаоце подсећа на ликове Саскинда и Анамарије, те учвршћује конструкцију пикарског романа, Фиделман, стицајем околности, бива приморан да наслика копију Тицијанове „Урбинске Венере“, како би преваранти који му прете могли да дођу до новца. Без могућности да напусти земљу, јер му држе пасош, Фиделман у ствари продаје душу и постаје део метафоричког подземља. Теже од препознавања сопственог дара за криминал, међутим, Фиделману пада чињеница да није у стању да слика, због чега плаче у сну – као уосталом многи јунаци Маламудове прозе у тренуцима горке самоспознаје – и мучи себе питањима која су у нескладу са ситуацијом у којој се налази. Наиме, док се пита да ли је „вредан“ велике уметности (Malamud 1998: 344), да ли је у стању да дочара оригиналне Тицијанове боје, да ли је грех што краде туђе идеје, Фиделман постаје наличје *праве* уметности јер се налази у друштву проститутки и превараната, начелно неспремних на велика питања, али спремних на велике одговоре: „Уметност краде као и сви. [...] Такав је свет.

16 Видети Матисову слику „Хармонија у црвеном“ (1908), или Шагалово „Поље пшенице у летње поподне“ (1942).

Ми само само људи. [...] Сви скрнавe. Живимо на рачун мртвих и они живе на наш рачун“ (Malamud 1998: 345). Оригинал, тј. *права* уметност, Фиделману измиче. Премда се неухватљива Венера на почетку не дâ насликати, разлика између оригинала и копије се коначно брише, а Фиделман бежи са једном од њих, несигуран која од две слике је заправо права. Инспирацију не добија ни од проститутки ни од професионалних модела, већ од упереног пиштоља у главу, те, док коначно слика, покушава да себи разјасни гротескно трагичну ситуацију у којој се нашао. Заљубљеност јунака у предмет свог истраживања, или изједначавање с њим, онемогућује стварање. Иронично, Фиделман долази до увида „Урбинска Венера, *c'est moi*“ (Malamud 1998: 353), инспирисаног чувеним Флоберовим поетичким ставом.

У „Освети макроа“, једној од многих Маламудових прича које се обимом приближавају жанру новеле, главни јунак Ф. уништава сликарско платно на којем је годинама радио и у очајању размишља о самоубиству. Неспособан да у јесењем пејзажу Тоскане пронађе инспирацију, Ф. себе доводи до ћорсокака, сматрајући да је у уметности све већ измишљено или више није у моди. Док пребира по мислима великане (Пикаса, Ничеа, Полока), он схвата да сâм није запоседнут генијем (Malamud 1998: 383). Кроз јунакове сусрете са другим ликовима, Маламуд маестрално изводи многе теме које се тичу уметничког стварања: да ли ново доба захтева нове приступе, да ли случајности подстичу уметност, да ли перфекционизам нужно доводи до стваралачке блокаде, да ли је популарност уметника у вези са квалитетом његовог дела, да ли је мистерија кључна за уметност, у којој је вези детињство уметника са његовим стварањем, шта је потребно да би се створило ремек-дело, да ли уметник мора бити моралан човек, на које се све начине уметност приближава чуду. После низа гротескних ситуација, разорен убеђењем да ће заувек остати само промашени уметник, Ф. се убија, јер: „Ако нисам уметник, онда нисам ништа“ (Malamud 1998: 398).

У „Сликама уметника“, својим препознатљивим *инсалу*-хумором, Маламуд испитује Фиделманов ток свести и изнова отвара нека од најважнијих питања уметности. У процесу стварања, однос субјекта и објекта неретко се изврће, те уметност бира уметника, не обрнуто. Опседнут сликарством и делима великих мајстора (Сезана, Микеланђела, Кандиског), Фиделман готово поремети памећу, растрзан размишљањима о својој неосетној улози у свету; „Како могу да се такмичим у овом свету кад су ми руке и очи везане? На који се начин човек може остварити ако му није дозвољено да слика?“ (Malamud 1998: 464).

Прича „Венецијански дувач стакла“ даље развија Фиделманову очајничку потрагу за правим објектом уметности, као и његову зависност од туђег мишљења. Уколико је раније сâм уништавао соп-

ствена дела, сада то чине други, препознавши у њима бескрајан круг безвредних и јалових стваралачких напора. Свет Маламудових прича о промашеном сликару јесте простор готово опипљиве чулности, где се јунаци осећају заточенима и када беже или путују.¹⁷

Збирка *Рембрантов шешир*,¹⁸ али и изванредан број прича из свих периода Маламудовог стваралаштва,¹⁹ померају тему промашеног уметника са фигуре сликара на фигуру писца, тако да губитак креативности и стваралачка блокада недвосмислено постаје Маламудова преокупација. Препознатљиви тематско-мотивски комплекси су и даље ту: јаз између жудње за стварањем и недостатка талента, опипљивост лепотама и бојама природе, референце на поједине сликаре, чулна и чудесна атмосфера приче, манично трагање за инспирацијом у свима и свему што уметника *talpié* окружује. Приче Бернарда Маламуда које говоре о уметности, писању и стварању, о усамљеним људима који горко плачу у тренуцима самоспознаје, можда су најпоетичније приче које је написао. Маламудово разумевање људске ситуације темељи се на дубоком саосећању према Сваком човеку, који је суштински измештен, отуђен и жељан љубави. Зато писац, уосталом, и користи фантастику, уколико фантастично схватимо као „неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред науко натприродним догађајем“ (Todorov 2010: 27). Приповедачки уравнотежен спој између стварног и имагинарног у Маламудовим причама потврђује значај увида Пјера-Жоржа Кастекса да је фантастично обележено „жестоким продором тајне у оквир стварног живота“ (Todorov 2010: 28). Синтија Озик оправдано примећује да је Маламуд писао о „пуноћи и јединству света“, као и да је америчку књижевност обогатио „свежом пластичношћу језика“ (Giroux 1998: xiv). Његова се језичка економија, музикалност, изражајна прецизност и поетичност очигледно налазе у дослуху са његовим разумевањем сликарства; „Сликари, нужно, морају да апстрахују, истичу, сабијају“ (Giroux 1998: 7). За Бернарда Маламуда прича је „основни елемент фикције“, иако

17 Детаљније о интензивној чулности Маламудовог света, мотивима бежања, трачања, звука, тамнице, временских прилика, снова, тужних и гладних очију, љубави и вере као чуда, видети: Mann 1978.

18 Збирку *Рембрантов шешир* чине приче: „Човек у фиоци“ („Man in the Drawer“, 1968), „Мој син убица“ („My Son the Murderer“, 1968), „Коњ који говори“ („Talking Horse“, 1972), „Писмо“ („The Letter“, 1972), „Сребрна круна“ („The Silver Crown“, 1972), „Писамца од даме са вечерње забаве“ („Notes from a Lady at a Dinner Party“, 1973), „У пензији“ („In Retirement“, 1973), „Рембрантов шешир“ („Rembrandt's Hat“, 1973).

19 „Књижевни живот Лабана Голдмана“ („The Literary Life of Laban Goldman“, 1943), „Девојка мојих снова“ („The Girl of My Dreams“, 1953), „Дама од језера“ („The Lady of the Lake“, 1958), „Чин егзорцизма“ („An Exorcism“, 1968), „Модел“ („The Model“).

се та идеја, како каже, није допала присталицама тзв. новог романа седамдесетих година прошлог века, који му, узгред речено, личе на „сликара који не уме да слика људске фигуре па одлучи да слика столице“ (Lasher 1991: 33). Кључна тема Маламудове прозе јесте губитак стваралачких снага као смањивање сопства, што га је „мучило као смрт или свет без Бога“ (Salzberg 1988: 239).

За Бернарда Маламуда „човек насукан на чамцу који испловљава“ представља савршену слику уметника (Solotaroff 2003: 31). И ова изузетно визуална метафора доприноси разумевању како пищевог живог дијалога са хармонијом боја и музичком композицијом Матисовог сликарског платна, тако и са Шагаловим чудесним пејзажима од сновиђења и магије. У једном писму из 1959. године, Маламуд цитира Ван Гогову реченицу – „Тачно је да сам често потпуно очајан, али ипак има смирене чисте хармоније и музике у мени“ – и додаје: „Зар се уметник не осећа увек тако“ (2002: 17)? Отуд синтагма 'између Шагала и Матиса', како би указала на писца који, истанчаним и заводљивим сликањем речима, истовремено евоцира читав низ уметника и сликара.

Литература

- Abramson, Edward A. „Bernard Malamud and the Jews: An Ambiguous Relationship.“ *The Yearbook of English Studies* 24 (1994): 146–156.
- Abramson, Edward A. „Experiments in Theme and Form: Five Malamud Apprenticeship Stories“. *Studies in American Jewish Literature* 15 (1996): 49–60.
- Davis, Philip, Tobias Woolfe and Nicole Krauss. „Small Miracles: The Stories of Bernard Malamud“. Library of America Webinar, 20.04.2023.
- Essers, Volkmar. *Henri Matisse 1869 – 1954: Master of Colour*. Köln: Taschen, 2022.
- Gealy, Marcia. „A Reinterpretation of Malamud’s *The Natural*“. *Studies in American Jewish Literature* 4. 1 (1978): 24–32.
- Giroux, Robert. „Bernard Malamud and Isaac B. Singer“. *The Princeton University Library Chronicle* 63. 1–2 (2002): 145–153.
- Giroux, Robert. „Introduction“. Bernard Malamud. *The Complete Stories*. Ed. Robert Giroux. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. ix–xv.
- Goodhart, Sandor. „Malamud’s ‘Subject Matter’: Reading ‘The Magic Barrel’ as Story, Collection, Philosophic Reflection, and Redemption.“ *Studies in American Jewish Literature* 31. 2 (2012): 181–199.
- Hollmann, Eckhard. *Matisse*. Munich/London/New York: Prestel Verlag, 2022.
- James, Henry. „Preface“. *The Golden Bowl*. New York: Scribner, 1904. <https://ia800902.us.archive.org/31/items/goldenbowl01jameiala/goldenbowl01jameiala.pdf>, pristupljeno 09.11.2023.
- Kessler, Samuel J. „Bernard Malamud in Italy: Moral Courage and the Choice of Being Jewish in ‘The Lady of the Lake’.“ *Studies in American Jewish Literature* 36. 1 (2017): 40–60.

- Lasher, Lawrence (ed.). *Conversations with Bernard Malamud*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1991.
- Lesing, Gothold Efraim. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Preveo s nemačkog Svetislav Predić. Beograd: Rad, 1964.
- Malamud, Bernard. „A Letter to Rosemarie Beck – May 1, 1959.“ *The Princeton University Library Chronicle* 63. 1-2 (2002): 17.
- Malamud, Bernard. *The Complete Stories*. Ed. Robert Giroux. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Mann, Herbert. „The Malamudian World: Method and Meaning“. *Studies in American Jewish Literature* 4. 1 (1978): 2–12.
- Matisse 1908 – Matisse, Henri. „Notes of a Painter.“ <https://www.austinctcc.edu/noel/writings/matisse%20%20notes%20of%20a%20painter.pdf>, приступљено 08.11.2023.
- Matisse 1939 – Matisse, Henri. „Notes of a Painter on His Drawing“. <https://www.arthistoryproject.com/artists/henri-matisse/notes-of-a-painter-on-his-drawing/>, приступљено 08.11.2023.
- Ohana, Yolanda. „An Interview with Bernard Malamud: A Remembrance“. *Studies in American Jewish Literature* 14 (1995): 64–71.
- Ortega i Gaset, Hose i Ana Marija Lejra. *Slikar, gluvonema figura*. Preveo sa španskog Miloš Ćipranić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2018.
- Pamuk, Orhan. *The Naïve and the Sentimental Novelist*. Translated by Nazim Dikbas. New York: Vintage International, 2011.
- Pinsker, Sanford. „Cityscape as Moral Fable: The Place of Jewish History and American Social Realism in Bernard Malamud’s Imagination“. *Studies in American Jewish Literature* 14 (1995): 28–38.
- Rudin, Neil. „Malamud’s Jewbird and Kafka’s Gracchus: Birds of a Feather“. *Studies in American Jewish Literature* 1. 1 (1975): 10–15.
- Salinas, Oscar. „*The Natural*: Malamud’s Metamyth of a Moral Will Through the Moral Hero“. *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 97. 1 (2014): 100–125.
- Salzberg, Joel. „Malamud’s Last Interview? A Memoir“. *Studies in American Jewish Literature* (1988): 233–239.
- Schlenker, Ines. *Chagall*. Munich/London/New York: Prestel Verlag, 2022.
- Solotaroff, Ted. „An Evening with Bernard Malamud“. *New England Review* 24. 2 (2003): 27–31.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela s francuskog Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Vitgenštajn, Ludvig. *Opaske o bojama*. Preveo s nemačkog Božidar Zec. Beograd: Fedon, 2008.
- Walden, Daniel. „Bernard Malamud, An American Jewish Writer and His Universal Heroes“. *Studies in American Jewish Literature* (1988): 153–161.
- Walther, Ingo F. and Rainer Metzger. *Chagall: Painting as Poetry*. Köln: Taschen, 2016.

Aleksandra Žeželj Kocić

BETWEEN CHAGALL AND MATISSE: THE STORIES OF BERNARD MALAMUD

In one of his 1973 interviews, Bernard Malamud, among other things, maintains: "Painting helps me see with greater clarity the multifarious world and depict it simply." Bearing in mind a conspicuous impact of art, specifically painting, on his fiction, this paper delves into the dialogue between painting and literature through an interpretive analysis of the selected stories of Bernard Malamud (1914–1986), one of the most notable American Jewish writers of the 20th century. His own vision of intertwined cohabitation of life and art, and the ways in which the writer explicates art and writing at large, are clearly visible in a number of his stories where the hero is a failed artist who, quite expectedly, opens various questions of masterpiece, perfection, creative yearning, success, love, talent, paralysis, risk, frustration, redemption, precariousness, desperate need for communication. *Pictures of Fidelman* (1969) – a cycle of stories written from 1957, but finally published in the form of a picaresque novel – as well as a collection of stories *Rembrandt's Hat* (1973), are scrutinized from multiple perspectives, with the application of close reading, various author's stances, multifold literary and critical analyses, including some of the inescapable ideas inherent in Lessing's *Laocoön* (1766), and finally those that detect a clear Marc Chagall stamp. Self-admittedly kindred to Henri Matisse, though, Malamud is a writer who frequently ponders the limits of painting and poetry, a specific parallel universe of life and art, as well as the themes of imagination, freedom, fiction, fight with illusions, suffering and humaneness. An author of recognizable narrative poetics, Malamud creates peculiarly vulnerable characters, almost obsessed with the possibility that life and art should combat desperation. Thus, in the stories of Bernard Malamud, *ut pictura poesis*-concept can be found in the world of big and small miracles, magic and rhythmicity, mystery and fantasy, sadness and distorted humor, and, despite all, boundless compassion and faith in m/Man.

Keywords: Malamud, Chagall, Matisse, Lessing, art, literature, painting, story(telling), compassion

Andrijana Maloku

RETROSPEKCIJA U ADAPTACIJI PIRANDELOVIH NOVELA U FILMU *HAOS*

Apstrakt: Prenosjenje nekog književnog dela na film prema Umberto Eku predstavlja jedan od najčešćih vidova adaptacije ili transmutacije u intersemiotičkom prevođenju. Braća Paolo i Vittorio Tavijani su se često bavili adaptacijama književnih dela. Njihov film *Haos* (*Kaos*) iz 1984. nastao je na osnovu slobodnog odabira novela iz zbirke *Novelle per un anno* (*Pripovetke za godinu dana*) italijanskog pisca Luidija Pirandela.

Polazište našeg rada čine sve filmske epizode, osim treće i prologa u kojima nema retrospekcije. Teorijsku postavku predstavljaju istraživanja Linde Hačn, Umberta Eka, Serđa Mikelija i dr.

U ovom radu adaptaciju razmatramo na osnovu komparativne analize filmskih scena i odgovarajućih delova novela uzimajući u obzir prvenstveno problem retrospekcije. Prikazivanje prošlosti u filmu *Haos* i njegovom književnom predlošku kroz sećanja i ispovesti junaka povlači pitanje dijaloga, uključujući i topos razgovora s mrtvima. Osvrćemo se delom i na prisustvo humora i intertekstualnosti čime se dodatno ističe poetika rediteljskog para, kao i pisca Pirandela.

Ključne reči: Luidi Pirandelo, Paolo i Vittorio Tavijani, film, novela, adaptacija, retrospekcija, dijalog

I Uvodne napomene¹

Prema Tomasu Liču, jedan od osnovnih razloga neuspešnosti studija adaptacije jeste u tome što se istraživanja sprovode u „teorijskom vakuumu“ (Leitch 2003: 149).

¹ Ovaj rad je zasnovan na istraživanjima sprovedenim u okviru kursa na doktorskim studijama Teorije romana prof. dr Tanje Popović.

Uprkos tome, prenošenje književnog dela na film, po rečima Umberta Eka, ubraja se u najčešće primere adaptacije ili transmutacije u intersemiotičkom prevođenju, koje je različito od prevođenja u užem smislu (Eko 2011: 397; 402). Prema italijanskom semiotičaru adaptacija podrazumeva „[...] neminovno zauzimanje određenog kritičkog stava, čak i kada se to ne čini svesno, kada je plod neiskustva, a ne svesnog tumačenjskog izbora“ (Eko 2011: 415).²

Polazeći od značenja glagola „adaptirati“ Linda Hačn sagledava adaptaciju pre svega kao formalni entitet ili proizvod, potom kao stvaralački proces i, na kraju, kao oblik intertekstualnosti (Hutcheon 2006: 7–8).

Ukazujući na poreklo ovog pojma iz prirodnih nauka, Tanja Popović iznosi da je kod adaptacija „preinačena umetnička namera, pa se svi elementi prilagođavaju ili adaptiraju prema njoj“ (2011: 264).³

Lotman smatra da postoje „specifične teškoće u prikazivanju filmskim sredstvima prošlog i budućeg vremena“ (1976: 12).⁴ Paolo i Vittorio Taviani su se suočili s problemom prikazivanja prošlosti u svojoj adaptaciji prateći izvorni Pirandelov tekst, usled čega ćemo u analizi navesti primere retrospekcije, kako u filmu tako i u novelama. Ovaj književni postupak, kojim se „naknadno pripoveda o događajima iz prošlosti“ u filmskoj umetnosti označava „posredovano vraćanje u prošlost, uz pomoć lika“, odnosno, „dramaturški i montažni postupak kojim se objašnjavaju ili opravdavaju postupci glavnih junaka“ (Popović 2007: 617; Babac 1993: 187; 680).⁵

2 Kritički stav u tom procesu „postaje dominantan i predstavlja samu srž postupka transmutacije“ (Eko 2011: 415).

3 Autorka napominje da su kod adaptacija prisutne „različite izmene – u domenu tehnike ili postupaka, zatim načina izražavanja, a svakako i s obzirom na efekat koji želi da izazove kod publike“ (Popović 2011: 264).

4 Ovaj problem Lotman uočava u uverenju da „film po prirodi svog materijala poznaje samo sadašnje vreme, kao, uostalom, i druge umetnosti koje koriste slikovne znake“ (1976: 12).

5 Pod retrospekcijom u *Rečniku književnih termina* čitamo sledeće: „[lat. *retrospectio* – gledanje unazad] epska tehnika koja naknadno pripoveda o događajima iz prošlosti. Ona zbivanja koja prethode osnovnoj radnji u delu pomoću r. prikazuju se posle stvarnog vremena događanja. R. često poprima formu umetnute priče i koristi se kao jedan od oblika retardacije. [...] U savremenoj naratologiji, r. odgovara pojam analepsa“ (Popović 2007: 617).

Babac beleži za filmsku umetnost: „Što je retrospekcija duža, to se pažljivije i duže priprema, kako bi prelaz u prošlo vreme gledalac lakše zapazio i razumeo. Za prelazak

II Retrospekcija u adaptaciji Pirandelovih novela u filmu *Haos* braće Tavijani

Rediteljski par, braća Tavijani, scenaristi su *Haosa* (1984), uz poznatog italijanskog pisca scenarija i pesnika, Tonina Gvere.⁶ Film je pre svega inspirisan novelama Luidija Pirandela iz zbirke *Novelle per un anno*, s tim što Nikoleta Maraskio analizom potvrđuje kako su za filmsku adaptaciju važnu ulogu odigrali i Pirandelovi pozorišni tekstovi (Maraschio 1992: 86).⁷

Haos se sastoji od četiri epizode između prologa (*Prologo*) i epiloga (*Epilogo. Colloquio con la madre*), a to su: *L'altro figlio*, *Mal di luna*, *La giara* i *Requiem*. U kratkom prologu nastalom na osnovu novele „Il corvo di Mizzaro“ nema primera retrospekcije, kao ni u trećoj epizodi.⁸

L'altro figlio (Drugi sin)

Reditelji su nastojali da predstave odlučujući trenutak koji je doveo do raskida majke i njenog neželjenog sina ne zanemarujući istorijski i društveni kontekst Italije pre ujedinjenja, kolektivnu i ličnu sudbinu, kao i važnu temu emigracije.⁹ Umesto raznovrsnosti mesta radnje prisutne

u retrospekciju najčešće se koriste efekti filmske interpunkcije – zatamnjenje i odtamnjenje, pretapanje, gubitak oštine, izoštravanje itd. Prelazu u retrospekciju obično prethodi usporavanje tempa radnje i montažnog ritma, sporiji pokreti kamere (najčešće prema junaku), upotreba krupnih planova i sl. Upotreba zvuka, takođe, priprema vraćanje u prošlost. Unutrašnji monolog ili dijalog precizno određuju radnje u sadašnjosti i prošlosti. Vraćanje u prošlost zaustavlja narativni tok u sadašnjem vremenu, ali ga, zato obogaćuje, dopunjuje i objašnjava. Suptilniji oblici prelaza kao što su zvučni efekti i muzika, tek ponavljanjem dva ili više puta postaju jasni vremenski znaci“ (Babac 2014: 304).

6 Nalik ostalim ostvarenjima braće Tavijani, pri čemu je dovoljno setiti se filma *Padre Padrone (Ja sam bog otac)*, ni u *Haosu* verbalni govor nije mnogo zastupljen i slika odnosi prevagu nad rečima. Ključni trenuci su prikazani okom kamere i razmenom pogleda likova. Međutim, kako nam potvrđuje prilog Nikolete Maraskio, iako je verbalni govor u kvantitativnom smislu skrajnut, ipak se primećuje brižljiv odabir jezičkih registara i postojećih dijaloga, te se sažetim izrazom doprinosi njegovoj većoj vrednosti. Autorka beleži da od ukupno sto šezdeset minuta filma samo jedan manji deo sadrži monologe, dijaloge ili razgovore više osoba (Maraschio 1992: 77–91).

7 U prvoj epizodi bi to bila istoimena jednočinka, *L'altro figlio*.

8 Gavran iz prologa, koji preleće preko sicilijanskih sela, čini glavnu sponu između epizoda, pored meseca i muzike Nikole Pjovanija (up. Maraschio 1992: 88–89).

9 Prva epizoda filma *Haos* verna je svom predlošku, istoimenoj Pirandelovoj noveli, što se pre svega otkriva na nivou fabule: u oba dela ističe se nastojanje Maragracije da pošalje pismo svojim voljenim sinovima koji su emigrirali u Ameriku i čijem se povratku nada. Prateći filmsku priču potrebno je malo vremena da uvidimo kako su na vrlo

u noveli, braća Tavijani nude njeno jedinstvo (up. Micheli 1989: 44). Ne može se osporiti da je rediteljska dosetka izuzetna, upravo stoga što na jednom mestu uspevaju da približe, sukobe i distanciraju likove majke, Maragracije, i sina.¹⁰ Zbog ograničenog prostora izvršene su promene u odnosu na vreme, jer se sve događa „u međuvremenu“ (Micheli 1989: 45). Pauzu braća Tavijani koriste za intertekstualne aluzije na druge tekstove istog autora.¹¹

Maragracija za to vreme postaje pripovedač „priče u priči“. Posle pominjanja Garibaldija, što i u noveli označava početak retrospekcije, kamera se, praćena zvukom bubnja, naglo približava junakinji koja će se odjednom naći u krupnom planu. Pored zvuka, krupnog plana, prisutno je i pretapanje, a sva tri elementa spadaju, kako Babac navodi, među najčešće korišćene efekte filmske interpunkcije za prelazak u retrospekciju (2014: 304).¹² Glas naratora-junakinje je van kadra dok se na ekranu smenjuju scene koje, praćene muzikom, oslikavaju njenu

jezgrovit način reditelji izvršili svoju adaptaciju. Promenili su sadržaj pisma na osnovu kog gledaoci saznaju sve ono u šta čitaoce novele postepeno upućuje narator.

10 Očigledna razlika koja postoji u filmu u odnosu na novelu jeste zamena imena, jer je u noveli sin predstavljen kao Roko, a otac kao Marko Trupija. U filmu se otac zove Roko Trupija, dok sin nema ličnog imena već je isključivo „sin“, tj. drugi sin. Mišljenja smo da je do promene došlo usled zvučnosti, a da nedostatak ličnog imena u filmskoj adaptaciji dodatno naglašava distancu koja postoji između majke i sina, kao i distancu između njega i drugih meštana, što ga u datoj sredini određuje kao stranca. Iako u filmskoj verziji sin nema ime ni porodicu, suština je nepromenjena, tj. on je čestit čovek, vredan, pažljiv i pun poštovanja prema majci, koja ga ne priznaje jer je izgledom „isti otac“, član ozloglašene bande. On pokušava da se približi majci, uvek bezuspešno, i gledalac vidi njegovu patnju zbog majčinog odbijanja (I: 00:35:18-00:35:57). U noveli se majka i sin ne susreću, već ih povezuje lekar koji ide od jednog do drugog lika u pokušaju da sazna istinu i razmrsi nit priče.

11 Pomenućemo da se za vreme tročasovne pauze jedan dečak zabavlja držeći svog psa za zadnje noge, kao da gura kolica, što je aluzija na Pirandelovu novelu „La carriola“ („Kolica“) u kojoj poznati i cenjeni advokat, kad se nade van očiju javnosti, izvodi istu radnju (I: 00:23:04-00:23:08). Zanimljivo je da će sudbina dečaka koji je sa ocem emigrirao za Ameriku biti prikazana u epizodi „Il Chiodo“ („Ekser“) u filmu *Leonora addio* (*Zbogom, Leonora*) Paola Tavijanija (2022). Sećanja dečaka su predstavljena u crno-beloj tehnici i odnose se na izvesne scene iz epizode „L'altro figlio“.

12 Pretapanje podrazumeva „postepeno nestajanje slike prethodnog kadra i istovremeno pojavljivanje slike sledećeg. U jednom trenutku obe slike se podjednako vide (središte pretapanja). Spada u red *optičkih trikova*“ (Babac 1993: 610). Babac pominje da retrospekciji prethode „sporiji pokreti kamere (najčešće prema junaku)“, dok su u ovoj epizodi istaknuti veoma brzi pokreti kamere, isto tako, prema junakinji (Babac 2014: 304).

traumu. Tu povest će u noveli lekar u dva navrata prekinuti, za razliku od svog filmskog parnjaka (I: 00:24:11-00:35:32).

Jedan od ključnih trenutaka retrospekcije iz Pirandelovog teksta je sledeći:

[...] Maragracija ustade, izobličena od užasa, iskolačenih i zakrvavljenih očiju, te ispruži ruku s prstima ukočenim od groze. Na tren joj nestade glasa da nastavi.

– U ruci... – reče zatim, – u ruci... te ubice...

Ponovo je zastala, gotovo gušeći se, i zamahnula je rukom kao da će nešto da baci.

– Dakle? – upita lekar, bled od straha.

– Igrali su se... tamo, u tom dvorištu... boćanja ... ali ljudskim glavama... crnim, punim zemlje ... zgrabili su ih i držali za kosu... a jednu, onu mogega muža... držao je on, Kola Kamici... i pokazao mi je. Ispustih krik koji mi je iskidao i grlo i grudi [...] (Pirandello 2011, 2: 384–385).¹³

Napeto iščekivanje u noveli naglašavaju isprekidane rečenice i pauze označene trima tačkama. U filmskoj verziji napetost i jezovitost postižu se prvo muzičkom melodijom dok se junakinja približava prozoru, iz gornjeg rakursa se potom prikazuju prvi kadrovi igre, a zvuk je sveden na korake razbojnika i kugle koje se kotrljaju.¹⁴ Rakurs se tad menja, kao i kadrovi, u kojima se smenjuju igrači. Gledalac uviđa da su kugle zapravo ljudske glave skoro u istom trenutku kada to uočava i Maragracija, čiji krik prekida tišinu (I: 00:31:55-00:34:06). Junakinja će

13 U originalu: „[...] Maragrazia si levò in piedi, stravolta dall'orrore, con gli occhi sanguigni sbarrati, e allungò una mano con le dita artigliate dal ribrezzo. Le mancò la voce in prima, per proseguire. – In mano... - poi disse, - in mano... quegli assassini... S'arrestò di nuovo, come soffocata, e agitò quella mano, quasi volesse lanciare qualcosa. – Ebbene? – domandò il dottore, allibito. – Giocavano... là, in quel cortile... alle bocce... ma con teste d'uomini... nere, piene di terra... le tenevano acciuffate pei capelli... e una, quella di mio marito... la teneva lui, Cola Camizzi... e me la mostrò. Gettai un grido che mi stracciò la gola e il petto [...]” (Pirandello 2011, 2: 384–385). Primere teksta prevela je sa italijanskog autorka rada, osim onih delova kod kojih je korišćeno izdanje u prevodu na srpski jezik.

14 Kadar je osnovna jedinica filma kojom se mere filmski prostor i filmsko vreme (Lotman 1976: 24–25).

Rakurs (franc. *raccourir*) podrazumeva postavljanje objektivna kamere iznad (gornji rakurs, ptičja perspektiva) ili ispod (donji rakurs, žablja perspektiva) horizontalne ravni (Babac 1993: 646).

ukratko da ispripleva o sledu događaja, o svom zarobljeništvu, poreklu drugog sina, posle čega se pretapanjem označava kraj retrospekcije, a lekar će je upitati u čemu je sinovljeva krivica (I: 00:35:18-00:35:39). U noveli lekar postavlja isto pitanje svojoj sagovornici, „nakon prvobitnog zaprepaščenja“, jer mu je bilo teško da shvati „kakve veze ima ta jeziva povest sa slučajem onoga drugog sina“ (Pirandello 2011, 2: 385).¹⁵

U filmskoj epizodi postoji mogućnost pomirenja majke sa sinom, do čega, na kraju, ipak, ne dolazi.¹⁶ Poslednja scena prve epizode pokazuje vernost originalu i podjednako je upečatljiva usled ponavljanja. Maragracija lekaru diktira pismo istim rečima koje je na početku izgovarala (I: 00:40:13-00:41:08).¹⁷

Mal di luna (Mesečev urok)

Sidorin suprug Bata pati od likantropije i svoju muku uspeva da sakrije od neveste prvih dvadeset dana braka, sve do punog meseca. Reakcija muža na mesec zastrašiće Sidoru koja beži u selo kod majke, čime se pokreće radnja u oba ostvarenja. Završetak ove epizode razlikuje se u odnosu na književni predložak. Kod braće Tavijani kraj je humaniji, a njihov lik Saro će pomoći svom suparniku, Sidorinom mužu.

15 U originalu: „Ma passato il primo stupore, come poté ricomporre le idee, non seppero comprendere che nesso quella truce storia potesse avere col caso di quell'altro figlio; e glielo domandò“ (Pirandello 2011, 2: 385). Gledaoci, kao i čitaoci, na ovom mestu jasno sagledavaju da je *drugi* sin neželjen ili tuđ zbog traumatičnog iskustva majke.

16 Majka, snimljena u krupnom planu, upraviće pogled na levu stranu ka zidu pokraj puta, a u samom centru krupnog kadra naći će se dve bundeve koje oblikom evociraju scenu kuglanja ljudskim lobanjama, što za junakinju predstavlja svojevrsni okidač usled čega biva osujećeno moguće pomirenje, a gledaočeva očekivanja izneverena. Valja pomenuti da bi prikazano delanje junakinje prema Doleželovoj podeli bilo impulsivno (Doležel 2008: 83). U daljem ubrzanom toku, Maragracija uzima bundevu i baca je ka sinu; u krupnom planu je bundeva dok se kotrlja po prašnjavom putu ka sinu koji polako odlazi (I: 00:38:57-00:39:22). Kotrljanje bundeve analogno je sceni kotrljanja lobanje, što bi u skladu sa Lotmanovim razmatranjima strukture filmskog pripovedanja predstavljalo primer smisaone podudarnosti, važne kako bi „različiti kadrovi mogli biti sjedinjeni u osmišljeni niz“ (Lotman 1976: 61). Napomenućemo da je jedno od značenja italijanske reči 'boccia', pored osnovnog 'kugla', upravo i 'glava', 'tikva', što predstavlja i šaljivo značenje reči 'zucca' (dok je osnovno 'bundeva', 'tikva') (up. Klajn 2000: 98; 990). Interesantno je da ekvivalenti ovih reči u srpskom jeziku prenose isti smisao.

17 Naime, u posebno emotivno naglašenim završnim sekvencama prve epizode smenjuju se krupni kadrovi majke i sina, a napetost iščekivanja pojačava razmena pogleda u njihovom dijalogu bez ijedne reči. Imajući utisak da do pomirenja može doći, gledalac u naglašenim krupnim kadrovima, može prepoznati u majčinom liku crte *Ožalošćene majke* (*Madre addolorata*, lat. *Mater dolorosa*) iz tradicionalne ikonografije (Micheli 1989: 43).

Uprkos mnogim komičnim scenama, dominantno osećanje završne sekvence jeste samilost (*pietà*).¹⁸ Saosećanje je važan pojam Pirandelove humoristične poetike.¹⁹

Više prostora su braća Tavijani dali slici meseca u junakovoj ispovesti, kao i samom postupku retrospekcije.²⁰ U oba ostvarenja primetan je naglašeni dramski efekat; gledaoci stižu utisak da posmatraju pozorišnu predstavu. Publika u filmu ostaje skrivena, osim jedne žene što mu iznosi stolicu, a u noveli „ostale, po dve-tri, izadoše i okružiše ga“ (Pirandello 2011, 3: 194).²¹ U filmskoj epizodi, sedeći na stolici kao na optuženičkoj klupi, Bata na trgu priznanjem krivice počinje (is)povest (II: 00:56:24). Osvetljenost scene sa junakom u krupnom planu, muzika i pretapanje slika čine jasan uvod u retrospekciju (II: 00:56:55-00:57:04).

U Pirandelovom tekstu narator sažeto pripoveda povest junaka:

A Bata, nakon što se nemim pokretom glave zahvalio, poče natenane da im pripoveda svoju nesreću: da je majka u mladosti išla da žanje [...], držala ga je cele noći izloženog mesecu; a cele te noći, on nedužni

18 Na ovom mestu bismo hteli da istaknemo važnost i mnogoznačnost pojma *pietà* u konkretnom filmskom kontekstu. Naime, Serđo Mikeli upućuje na to da je kompozicija u finalnoj sekvenci epizode u stvari aluzija na klasične pijete iz likovne umetnosti (Micheli 1989: 43). Prikaz žene sa obamrlim mužem korespondira prikazu Bogorodice sa mrtvim Isusom. Time su reditelji, osim humanijeg kraja, ponudili oštrom gledalačkom oku i jedno umetnički pregnatno i ubedljivo rešenje.

19 Humoristična poetika izneta u eseju „L'umorismo“ zasniva se na dva osnovna pojma: na opažanju suprotnosti (*avvertimento del contrario*), koje odgovara komičnom, i na osećanju suprotnosti (*sentimento del contrario*) do koga se dolazi nakon neophodne refleksije i najčešće podrazumeva saosećanje (Pirandello 1960: 127). Braća Tavijani uvode jednu humorističnu scenu koje nema u noveli. Naime, za vreme večere, kako bi prekinuo neprijatno iščekivanje, Bata će ponuditi goste lozovačom koju je sam spremio i čiju flašu drži sakrivenu u bašti. Bata će, u prilog svoje domišljatosti, istaći: „[...] ali ako ima mesečine, vidim je golim okom“, na šta Saro pita: „Čak i kad je pun mesec?“ Šaljivoj upadici će se nasmejati svi prisutni, iako su ispunjeni brigom i strahom, dok bi se kod gledalaca mogla javiti i empatija prema junaku (II: 01:10:41-01:10:50).

20 Dok u „Drugom sinu“ reditelji sužavaju prostor ovde se odlučuju na suprotni postupak. Pored imanja i obližnjih polja, Sidorine devojačke kuće i trga, vidimo još i sledeća mesta radnje sa odgovarajućom smenom fokalizatora: na njivi su Sidora i Bata, u ribarskom čamcu na pučini je Saro, u polju van varoši je Sidorina majka. Oni „zumiraju“ svaku fazu meseca i vidimo ga skoro svaki put u krupnom planu, osim trenutka kad, snimljen u dalekom planu, stoji visoko na nebu (II: 01:05:17-01:05:49).

21 U originalu: „[...] le altre, a due, a tre, vennero fuori, e gli si fecero attorno“ (Pirandello 2011, 3: 194).

stvor [...] igrao se s njim, s lepim mesecom, šireći ručice i nožice. I mesec ga je «začarao»" (Pirandello 2011, 3: 194).²²

Mesecu se poklanja više pažnje i poetskog nadahnuća u retrospektivnoj sekvenci na filmu.²³ Ona traje duže od govora junaka, tj. glasa van kadra. Mesec se prikazuje iz donjeg rakursa (osim kadra sa odrazom u vodi), u krupnom je planu, a fokalizator je dečak (II: 00:57:33-00:58:12). Milisent Markus navodi da ovaj deo u filmu predstavlja „trenutak ekstaze, gde dete, priroda i nebesa učestvuju u sveopštem lirskom skladu“ (Marcus 1992: 38).²⁴

Requiem (Rekvijem)

Requiem aeternam dona eis, Domine deo je mise za pokojnike, a i naziv Pirandelove novele zasnovane prvenstveno na sukobu dva besednika, oca Sarsa i barona na čijem posedu seljani žele da izgrade groblje. Vraćanje na prošle događaje odvija se kroz dva ključna trenutka: govor sveštenika i baronovu povest. U noveli oba govornika, kao u sudnici, ukratko izlažu svoje razloge, predstavljaju događaje, sadašnje i prošle, napadajući indirektno protivnika (Pirandello 2011: 131–132).²⁵ Kod braće Tavijani beseda oca Sarsa skoro je identična govoru iz novele (IV:

22 U originalu: „E Batà, dopo aver ringraziato con muti cenni del capo, prese adagio adagio a narrar loro la sua sciagura: che la madre da giovane, andata a spighe [...] lo aveva tenuto bambino tutta la notte esposto alla luna; e tutta quella notte, lui povero innocente [...], ci aveva giocato, con la bella luna, dimenando le gambette, i braccini. E la luna lo aveva 'incantato'“ (Pirandello 2011, 3: 194).

23 Ni u noveli nema jednoznačnog prikaza meseca. Na kraju priče pak predstavljen je kao onaj ko se „[...] blažen i prkosan, smejaše ženinoj propaloj osveti“ (Pirandello 2011, 3: 197).

24 Opčinjenost mesecom se prepliće i sa detetovim osećanjem bliskosti prema majci. Kadar u kom se vidi mesečev odraz u vodi, koji će u jednom trenutku zakloniti majčin lik, nagoveštava nam da su za dečaka ova dva lika podjednako bliska i važna. S tim u vezi, valja napomenuti da je mesec u italijanskom jeziku ženskog roda, *la luna*.

25 Sveštenik iznosi: „Ima više od šezdeset godina kako se taj čovek, koji je sada na umoru, popeo na Margarijevu zemlju i na stenovitom planinskom hrbatu sopstvenim rukama podigao prvu kuću od trske i gline. [...] Najbliže selo, o hrišćani, udaljeno je sedam milja odatle. Svaki od tih stanovnika, kojem umre otac ili majka, supruga ili dete, brat ili sestra, mora da proživi tu patnju da gleda lež svog najrođenijeg natovaren, o hrišćani, na leđa mule kako bi prešao, truckajući se u sanduku, više milja strmom stazom preko stenja! I neretko se dogodi da se mula oklizne i sanduk pukne i mrtvac se otkotrlja među kamenje ili u blato potoka!“ (Pirandello 2011: 131). Ovu novelu je prevela Ana Srbinović (up. Pirandello 2011: 128–135).

00:53:41-00:55:50). U filmu baron svoju verziju priče izlaže jedino kćerki Frančeski u radnoj sobi (IV: 00:56:50-00:57:36).²⁶ Izneti razlozi bliski su onima iz izvornog teksta: „Podnosio ih je kao žive; ali da dopusti da se i kao mrtvi baškare na njegovoj zemlji – to nikad! Između ostalog da se njihova otimačina ne proširi i ispod zemlje uz pomoć njihovih mrtvih!“ (Pirandelo 2011: 132).

U *Haosu* baronova kći je novi ženski lik, kog nema u predlošku, a preuzet je iz filma *Terra di nessuno* Marija Bafika, nastalog na osnovu Pirandelovih novela „Requiem aeternam dona eis, Domine!“ i „Romolo“ (Micheli 1989: 66–67).

Druga, važnija promena jeste crno-bela fotografija sa baronom, njegovom porodicom i starcem, osnivačem sela na Margarijevoj zemlji. Pored muzike, starac i druge prikazane ličnosti u krupnom planu na fotografiji naglašavaju retrospekciju (IV: 00:57:13-00:57:36).²⁷ Uptiv fotografskog medija u filmski predstavlja pripovedanje na višem nivou, budući da nastaje „složena semiotička situacija“ u kojoj crno-bela fotografija, u funkciji predstavljanja prošlog vremenskog trenutka, postaje „markirani element filmskog jezika“ (Lotman 1976: 20).²⁸

26 U *Rekvijemu* baronova radna soba pomalo podseća na fotografski studio: na zidovima su okačene fotografije, tu su i stalak i foto-aparat čiji je objektiv usmeren ka objektivu filmske kamere.

27 Značaj crno-belih fotografija u ovim kadrovima nije samo u tome da pokaže da je baron pripadnik višeg staleža, te u suprotnosti sa primitivnim seljacima, niti da ukaže na vremenski kontekst, već se na taj način uspostavlja odnos između dva medija, filma i fotografije. Prema Lotmanu, fotografija je početkom XX veka „(nakon novinske reportaže) zauzela mesto najdokumentovanijeg i najjistitijeg teksta u opštem sistemu tekstova u kulturi“ (1976: 13).

28 Lotman (1976: 20) navodi i sledeće: „Karakteristično je da su u savremenim filmovima koji koriste montažu obojenih i crno-belih delova trake, prvi, po pravilu, povezani sa sižejnom radnjom filma, a crno-beli delovi upućuju gledaoca na stvarnost izvan ekrana“. Sličan postupak prisutan je i u završnim sekvencama treće epizode *La giara*, gde se koristi iskrzana traka da bi se predstavilo oslobađanje majstora iz ćupa, tako da kadar deluje kao da je preuzet iz nekog starog nitratnog filma.

Kraj epizode je drugačiji u odnosu na novelu, ali se ideja ipak preuzima iz izvornog teksta: iz baronovog govora o mogućem lukavstvu starca.²⁹ Tako su pobednici obični ljudi, pripadnici primitivnog sveta.³⁰

Colloquio con la madre (Razgovor s majkom)

Epilog filma inspirisan je prvenstveno drugim delom novele „Colloqui coi personaggi“ („Razgovori s likovima“). No, braća Tavijani su u ovu epizodu inkorporirali elemente iz drugih priča sicilijanskog autora, koje predstavljaju zanimljive primere zbog skoro identične onirične atmosfere prisutne u filmu i istih reči lika Pirandela.³¹

Iz izvornog teksta preuzeta je ideja prikazivanja razgovora lika Pirandela sa mrtvom majkom. Zastupljene su i teme egzila i sećanja, koje su pak usko vezane za dijalog sa mrtvima.³² Dušica Todorović iznosi da je u ovoj noveli reč o jednom „od poznatijih Pirandelovih narativnih preobražaja toposa razgovora s mrtvima u razgovor sa sopstvenom svešću“ (Todorović Lakava 2013: 174).

U epilogu su sadržana dva kruga sećanja: kroz prvo se potvrđuje prisustvo važne Pirandelove teme razgovora sa likovima i u filmskoj

29 U noveli baron izlaže: „[...] jer je starac, koji je već mesec dana umirao od vodene bolesti, bio čovek od kog se moglo očekivati da naredi da ga živog sahrane u raci koju je već iskopao na mestu gde je zamislio da treba da nikne groblje, čim mu dve kćeri i onaj sveštenik budu saopštili da je odbijen“ (Pirandelo 2011: 132).

30 Serđo Mikeli navodi da završna sekvenca s meštanima okupljenim oko iskopane rake i starcem u sredini po svojoj kompoziciji upućuje na Alegoriju pravedne vlade (*Buongoverno*) majstora gotičkog slikarstva, Ambrođa Lorencetija (1989: 68). Još jedno upućivanje na likovnu umetnost u istoj epizodi predstavlja i treća *pijeta*, prikazana u sceni u šumi, gde žena u žalosti za mrtvim detetom (s početka priče), naslonjena na drvo, drži u krilu muževljevu glavu. Time se uspostavlja i veza sa drugom epizodom, *Mesečevim urokom*.

31 Našavši se na pustoj stanici, „otrgnut od sna“, lik Pirandelo kazuje: „Ne želim da objašnjavam ono što se ne da objasniti“ (V: 01:19:37-01:19:40). Reč je pre svega o novelama „Effetti d'un sogno interrotto“ („Posledice prekinutog sna“) i „Una giornata“ („Jedan dan“) iz istoimene zbirke. U noveli je ista rečenica (u originalu): „Non voglio spiegare ciò che non si spiega“ (Pirandello 2011, 4: 576), i deo „otrgnut iz sna“ iz novele „Una giornata“, u originalu: „Strappato dal sonno, forse per sbaglio, e buttato fuori dal treno in una stazione di passaggio“ (Pirandello 2011, 4: 658).

32 To prevashodno potvrđuju reči junaka upućene majci: „Sad kad si ti mrtva, ja ne kažem da nisi više živa za mene; živa si, živa kao što si bila [...], i bićeš uvek živa sve dok ja živim, zar ne vidiš?“ (Pirandello 182). U originalu: „Ora che tu sei morta, io non dico che non sei più viva per me; tu sei viva, viva com'eri [...], e viva sempre sarai finché io sarò vivo; ma vedi?“ (Pirandello, „Colloqui coi personaggi“: 182).

adaptaciji,³³ a drugi krug sećanja se otvara u piščevoj rodnoj kući u Agridentu, pojavljivanjem mrtve majke.³⁴

Retrospekciju pripremaju muzika, pomeranje kamere i krupnog plana sa majke ka sinu, kao i reči koje vode u prošlost na sličan način kao u noveli: „U trinaestoj godini, s mojom majkom, braćom, sestrama [...] prema nepoznatom, Malti...” (V:01:30:55-01:30:58).³⁵ Umetnuta fabula u pomenutom dijalogu lika-pisca s majkom izmenjena je u odnosu na izvorni tekst: izostavljen je veći deo istorijskog konteksta dok se prati progonstvo, putovanje morem porodice u bekstvu, koje iz perspektive deteta postaje avantura.³⁶ Povest je u filmskoj retrospekciji ukratko ispričana i veća pažnja se poklanja ostrvu na kojem su se tokom svog puta zaustavili (V: 01:30:59-01:31:13). Pri pomenu ostrva priče se račvaju (V: 01:31:16). U noveli majka pominje, osim Malte, i ostrvo Goco i mestašce Burmulu, kako bi dalje pripovedala o egzilu i događajima koji su usledili.³⁷ U filmu reditelji zaustavljaju radnju na ostrvu od plovućaca, te pomoću slike i muzike nude gledaocima poetski predah, „lirski trenutak“ (V: 01:31:16-01:37:26; Marcus 1992: 33–34).

33 Prvi krug sećanja uvodi kočijaš, koji se na neobjašnjiv način pojavljuje pred putnikom-piscem Pirandelom i koji već unapred zna kuda treba da ga vodi. Susret sa kočijašem Sarom, shvaćenim upravo onako kako ga gledalac odmah i vidi (lik iz epizode „Mesečev urok“), predstavlja originalan i inteligentan odgovor reditelja. U Pirandelovom tekstu pisca posećuje lik kako bi ga oživeo u delu, na šta pisac ne pristaje, a u filmu po Pirandela dolazi kočijaš-nekadašnji prijatelj, koga pisac ne prepoznaje. Tokom vožnje kočijama odvija se prisećanje kako lika-pripovedača tako i gledalaca filma. Saro vozi Pirandela kroz mesta koja korespondiraju onima već viđenim, poput trga iz „Rekvijema“ i puta pored mora iz „Čupa“. Došavši kući, Pirandelo će čuti poznatu melodiju i setiće se (svog) lika Sara. Time se i u filmskoj epizodi potvrđuje prisustvo teme razgovora s likovima (V: 01:20:17-01:24:05).

34 Mikeli je ovaj drugi krug sećanja nazvao „sećanjem u sećanju“ (1989: 70). „Senka senke“ u sobi je mrtva majka (V: 01:26:27).

35 U noveli: „A tredici anni, con mia madre, i miei fratelli, le mie sorelle, una anche più piccola di me ed anche due fratellini più piccoli, noi otto e pur così soli, per mare, in una grossa barca da pesca, una tartana, verso l'ignoto. Malta...” (Pirandello, „Colloqui coi personaggi“: 179).

36 Reč je o tiraniji Burbonaca, revoluciji iz 1848. godine, garibaldincima, događajima posle bitke kod Aspromonte (up. Pirandello, „Colloqui coi personaggi“: 179–181).

37 U noveli: „Ma l'isola di Gozzo, prima... poi Malta... belle! con quel golfo grande grande, d'un azzurro aspro, luccicante d'aguzzi tremolii, e quel paesello bianco di Bùrmula, piccolo in una di quelle azzurre insenature...” (Pirandello, „Colloqui coi personaggi“: 179). U filmskoj verziji *Isola della Pomice* (ostrvo plovućaca) (V: 01:31:16).

III Zaključak

Iako nam nije bila namera da ističemo kriterijum vernosti originalu (up. Hutcheon 2006: 6),³⁸ činjenica je da su Maragracijina priča, ispovest junaka „Mesečevog uroka“, sveštenikova beseda i povest majke iz epiloga, oni delovi filma koji su najviše dosledni predlošku (v. Maraschio 1992: 85–86). Braća Tavijani (p)ostaju najverniji Pirandelu onda kada ga se oslobode, kada unesu svoje dopune, izmene i tumačenje, a zadrže osnovni princip ili ideju pisca. Pored retrospekcije, dobri pokazatelji takve doslednosti su primeri humoristične poetike i intertekstualnosti. Uspostavljanjem intertekstualnih veza reditelji svojoj publici dopuštaju dublje prodiranje u Pirandelov pripovedni svet. Pored neprestanog dijaloga sa izvornim autorom i njegovim delom, braća Tavijani ujedno pružaju i potvrdu sopstvene stvaralačke imaginacije. Mikeli nas podseća da se intertekstualnost ne iscrpljuje u okviru književnosti, već su značajni i citati preuzeti iz likovne umetnosti (Micheli 1989: 43).

Analizom primera retrospekcije zaključujemo da adaptacija u konkretnom ostvarenju reditelja *Haosa* predstavlja vešto uspostavljen dijalog između filma i književnosti.

Literatura i filmografija

- Babac, Marko (ur.). *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*. Beograd: Naučna knjiga, 1993.
- Babac, Marko. *Prostor-vreme filma*. Novi Sad: Akademija umetnosti; Beograd: Službeni glasnik, 2014.
- Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Prevela Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Eko, Umberto. *Kazati gotovo istu stvar. Iskustvo prevođenja*. Preveli Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi. Beograd: Paideia, 2011.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Klajn, Ivan. *Italijansko – srpski rečnik*. Beograd: Nolit, 2000.
- Leitch, Thomas. „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory.“ *Criticism* 45.2 (2003): 149–71.
- Lotman, Jurij. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Preveo Mitar Popović. Beograd: Institut za film, 1976.
- Maraschio, Nicoletta. „I Taviani e Pirandello“. *Il cinema e Pirandello*. Ur. M. Antonietta Grignani. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1992. 77–91.
- Marcus, Millicent. „Kaos: Pirandello liberato“. *Il cinema e Pirandello*. Ur. M. Antonietta Grignani. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1992. 33–41.

38 Lič je takođe protivan kriterijumu vernosti, ubrajajući ga u jednu od zabluda u istraživanjima adaptacije (Leitch 2003: 161).

- Micheli, Sergio. *Pirandello in cinema. Da Acciaio a Kaos*. Roma: Bulzoni, 1989.
- Pirandello, Luigi. „Colloqui coi personaggi“. *Tre racconti e un 'foglietto'*. www.di.univr.it/documenti/Avviso/all/all847351.pdf Pristupljeno 10.11.2023.
- Pirandello, Luigi. *Novelle per un anno*. Vol. 2. Milano: Mondadori, 2011.
- Pirandello, Luigi. *Novelle per un anno*. Vol. 3. Milano: Mondadori, 2011.
- Pirandello, Luigi. *Novelle per un anno*. Vol. 4. Milano: Mondadori, 2011.
- Pirandello, Luigi. *Pripovetke za godinu dana*. II tom. Prevele Ana Srbinović i Elizabet Vasiljević. Beograd: Paideia, 2011.
- Pirandello, Luigi. *Saggi, poesie e scritti vari*. Priredio Manlio Lo Vecchio-Musti. Milano: Mondadori, 1960.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2007.
- Popović, Tanja. *Strategije pripovedanja*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Taviani, Paolo e Vittorio. *Kaos, I episodio – L'altro figlio, II episodio – Mal di luna*. Milano: RCS libri, 2007.
- Taviani, Paolo e Vittorio. *Kaos, III episodio – La Giara, IV – Requiem, V – Colloquio con la madre*. Milano: RCS libri, 2007.
- Todorović Lakava, Dušica. *Pirandello in fabula. Pisac i lica*. Beograd: Filološki fakultet, 2013.

Andrijana Maloku

RETROSPECTION IN THE ADAPTATION OF PIRANDELLO'S STORIES IN THE FILM *KAOS*

According to the Italian semiotician Umberto Eco, the adaptation of a literary work to film is one of the most common types of adaptation or transmutation in intersemiotic transference. The brothers Paolo and Vittorio Taviani, famous Tuscan directors and screenwriters, often adapted literary works, even beyond the scope of Italian writers. Their film *Chaos (Kaos)* from 1984 is a selection and artistic interpretation of stories from the collection *Stories for a Year (Novelle per un anno)* by the Italian Nobel Prize winner Luigi Pirandello.

Chaos is the starting point for this study. It is composed of a prologue (*Prologo*), an epilogue (*Epilogo. Colloquio con la madre*) and four episodes: *The Other Son (L'altro figlio)*, *Moon Fever (Mal di luna)*, *The Jar (La giara)* and *Requiem (Requiem)*.

The theoretical frameworks of this paper are the studies of Tanja Popović, Linda Hutcheon, Umberto Eco and Yuri Lotman; the research works of Sergio Micheli, Millicent Marcus and Nicoletta Maraschio were also of great assistance.

In this paper, we examine the adaptation through the comparative analysis of film scenes and corresponding parts of Pirandello's stories, while focusing on the problem of retrospection. Since there are no examples of retrospection in the prologue and in the third episode, we therefore omitted them from the analysis.

In both the film and its literary model, the presentation of the past through the memories and confessions of different characters opens the topic of dialogue, including the topos of dialogue with the dead. We touched upon the presence of humor and intertextuality, by which we further highlighted the poetics of the directing couple, as well as the writer Pirandello.

Even though the faithfulness to the literary source was not the criteria examined, we hold that the Taviani brothers, original and free in their creative expression, showed a particular fidelity to the work of the Sicilian author, precisely in those places where they offered significant deviations from the story, thus managing to convey the deeper meaning of Pirandello's poetics.

The analysis of retrospection leads to the conclusion that this specific adaptation of Paolo and Vittorio Taviani represents a skillfully established dialogue between film and literature.

Keywords: Luigi Pirandello, Paolo and Vittorio Taviani, story, adaptation, retrospection, dialogue

Софија Тодоровић

СЛУЧАЈ ХАРМС: МОНТИРАЊЕ ЈЕДНОГ ПРОЦЕСА

Апстракт: У раду се компаративном методом анализирају начини инкорпорирања авангардног литерарног света Данила Хармса – пре свега, прича из збирке кратке прозе *Случајеви* (1937) – у филмско остварење *Случај Хармс* (1987) Слободана Пешића. Основна сижејна матрица филма прати последње дане Д. Хармса, кога тумачи Франо Ласић, у тоталитарном културолошко-идеолошком контексту стаљинистичких чистки. Посебна пажња у раду посвећена је специфичној позицији коју у филму заузима сам Хармс, будући да он у другом уметничком медију постаје један *случај* у апсурдном свету властите уметничке провенијенције. У раду ћемо *Случај Хармс* анализирати као дело високе аутореференцијалности, с фокусом на метафикционалну завршницу филма и њено одлучно разбијање „драмске“ илузије (што би, као својеврсни аутодеструктивни чин, могло бити еквивалентно подривању наративне логике код Хармса), као и на несвакидашњи сусрет аутора са својим делом у контексту замењених улога у филму (што би симболички могло сугерисати ауторефлексивну природу самог Хармсовог дела). Транспоноване Хармсове поетике на филмско платно чини се, ипак, најуспелијим у оним тренуцима када су стваралачки и функционално ангажовани управо они чиниоци својствени искључиво кинематографском уметничком медију: „нервозни“ рад камере „из руке“, који симулира трчање, дезоријентисаност и страх, коришћење крупног кинематографског плана (када је акценат на искуству појединца) или општег плана и горњег ракурса (када је акценат на колективном искуству масе). Хармсово компоновање властитог литерарног антисвета, опет, у неким сегментима приближава се филмској техници, те као да наликује монтажи: некаквој *хаотично монтираној*, чак *необрађеној* филмској грађи, или својеврсним *резовима* и брзом смењивању кадрова. Циљ рада је аналитичко разматрање комуникације између двају медија и истицање двосмерности интермедијалног дијалога.

Кључне речи: *Случај Хармс*, поетика Данила Хармса, апсурд, тоталитарна идеологија, литерарно и кинематографско у дијалогу, уметничка самосвест

Увод

Случај Хармс (1987), филмско остварење редитеља Слободана Пешића (*1956),¹ представља својеврсно место сусрета фикционалног и реално-емпиријског. Фикција и биографија у филму налазе се у некаквом динамичком и зачудном међуодносу. Основна сижејна матрица односи се на последње дане руског авангардног уметника Данила Хармса (Даниил Иванович Ювачёв Хармс, 1905–1942),² кога тумачи Франо Ласић, те тоталитарни културолошко-идеолошки контекст стаљинистичких чистки. Иако несумњиво доноси елементе Хармсове биографије,³ Пешићев филм се, међутим, не би жанровски могао окарактерисати као биографски. Реч је, с једне стране, о уметнички преобликованој, модификованој биографији (односно једном тренутку из живота историјске личности), која подразумева сустицање фактографског и наднаравног. Уплив наднаравног елемента односи се на Хармсов сусрет са „случајем са крилима“ (тј. анђелом) и апсурдни филмски заплет који се тиче трагања за загонетном гредом (у намери да се она уништи). Хармсова биографија је, најзад – на филмском платну – испреплетена са поетиком самог авангардног уметника: живот и књижевност међусобно су умрежени. У том контексту, филм се жанровски не може одредити ни као биографски, али ни као екранизација, филмска адаптација литерарног предлошког (уп. Michalski 1991: 125). Да се у редитељској замисли фикција и емпиријска стварност међусобно не искључују гледаоцу се поручује наизглед парадоксалним исказом да је „[о]во [...] фикција. Зато је сличност са стварним личностима и

1 *Случај Хармс*, у ширем смислу, следи поетику Новог таласа, естетског правца из 80-их година прошлог века, специфично везаног за београдску алтернативну музичку сцену. Идеолози овог правца су Борис Миљковић (*1956) и Бранимир Димитријевић Туцко (*1955), стваралачки тандем који је остао упамћен по ТВ филмовима – *Сава Шумановић – комедија уметника* (1987) и *Руски уметнички експеримент* (1982) – као и популарном *Рокенролеру*. Поетика Новог таласа ослања се на руску авангардну сцену двадесетих година. Веза филма *Случај Хармс* са поетиком овог правца упадљива је већ по „супрематистичкој“ стилизацији графичких решења у уводној шпици.

2 Данил Хармс је – заједно са (између осталих) Александром Введенским (Александр Иванович Введенский, 1904–1941) и Николајем Заболоцким (Николай Алексеевич Заболоцкий, 1903–1958) – припадао руској литерарној групацији авангардних уметника под називом ОБЕРИУ (ОБЭРИУ, Объединение Реального Искусства, 1927–1930). Вид. Gibian 1971: 17, 18, 26. Уп. De Oliveira 2010: 66. Група се у стручној литератури неретко сматра претечом Театра апсурда.

3 Види, на супрот томе, роман *Случај Данил Хармс* Горана Стојичића (2019), чији епонимни херој нема везе са историјским Хармсом.

догађајима могућа”.⁴ Основна поставка филма додатно је усложњена чињеницом да Хармс, као аутор специфичне авангардне кратке прозе, заправо постаје протагониста својих прича. У наслову филма присутна је директна алузија на конкретно остварење из Хармсовог литерарног опуса – збирку кратке прозе *Случајеви* (*Случаи*, 1937). У другом уметничком медију аутор Хармс постаје јунак Хармс. У Пешићевом филмском свету, несвакидашња Хармсва позиција, у извесном смислу, сабира улоге литерарног аутора и филмског јунака. Данил Хармс постаје један *случај* у апсурдном свету властите уметничке провенијенције. Трагично-апсурдна судбина историјског Хармса истоветна је судбини Хармса филмског јунака. У том смислу, Данил Хармс постаје трагични, апсурдни јунак своје приче и у уметности, али и у властитом животу (писцу се, заправо, почело дешавати оно о чему је писао).⁵

За Хармсову авангардну прозу карактеристична су апсурдно-чудновата збивања; „[т]ајанствени нестанци, несрећни случајеви, невероватни или неповезани догађаји, убиства, туче, падање људи са кровова – све су то крхотине гротескне и обездуховљене слике света” (Mihailović 1989: 233). Тај свет саздан је од авангардних инверзија и сусрета *високог* и *ниског*, он је трагикомичан и црнохуморан, ироничан и аутоироничан (в. Подкољски 2004: 51). Амбивалентни смех, карикатуралност и лудички моменат представљају један вид суочавања са апсурдом. Хармсва пародија демитологизује мит о хармонији и каузалитету и промовише *случајност*. У средишту Хармсовог нонсенсног и деестетизованог света налази се аутоматизовано-неаутентични, мртви живот (в. Druskin 1991: 24), непостојано биће и смрт – неочекивана, изненадна, непредвидива (ипак, „једини ‘неслучајни случај’”). „Хармсаде” (Vlašić-Anić 2010: 249) одликује, даље, авангардни екстрем изузетне сажетости: најчешће, то су некакве прозне минијатуре, крокији, скице или микротекстови, безфабуларне приче које сугеришу више него што кажу (Carrick 1994: 622). Подривање наративне логике, услед немогућности развијања традиционалне наратије (в. Brandist 1997: 67; Wanner 2001: 451), пародичан однос према конвенционално схваћеној радњи и заплету и заступање аутентичне уметничке логике (која је алогична у односу на логику свакодневице) представљају, нај-

4 Ова мисао-исказ се пред гледаоцима указује на почетку филма (после филмског „Пролога”, а пре дѐла названог „Почетак”).

5 Данил Хармс био је два пута хапшен од стране НКВД-а. Умро је у затворској болници, од глади (после хапшења због дефетизма, одбивши да под совјетским властима учествује у одбрани Лењинграда).

зад, естетску основу Хармсовог стваралаштва (авангардна конструкција рађа се из деконструкције традиционалног).

Управо је овакво уметничко залеђе оно што научник из „Пролога“ филма *Случај Хармс* (са позиције стаљинистичког научног социјализма) острашћено критикује. Уплив идеологије, најавна тема ислеђивања и судбине уметника у друштву већ су на самом почетку уписани у филм. Уметност која се не налази у служби научно-емпиријски, егзактно схваћене истине и владајуће идеологије доживљава се као претња позицији моћи. У том смислу, свака врста модернистичких и авангардних уметничких проблематизација и дестабилизовања стабилног упоришта поистовећује се са опасношћу.⁶ Заузевши повишено иронични однос према „декадентним“ уметницима и „декадентној“ уметности, научник за њих каже да су *подли удари*, само *обични мали поремећаји*, а *случајеви као такви биће укинута*.⁷ Пешићев „Пролог“ контекстуализује идеолошко-друштвену позадину судбине јунака и његове уметности у репресивном историјском тренутку (в. Michalski 1991: 124, 126).⁸

Поетика гомиле и „неспецифични“ појединац.
Свет у координатама страха и нелагоде

Спољашња, политичко-идеолошка превирања у *Случају Хармс* најексплицитније су присутна на почетку филма (у делу „Почетак“), у кадровима који приказују ускомешану гомилу у Октобарској револуцији. Сама филмска техника постаје својеврсни израз страха, динамике агресије и ускомешаности масе: рад камере и филмски ракурс функционално су стопљени са атмосфером угрожености и акције. Камера као да заузима перспективу појединца који се нашао у узбурка-

6 „Док наука смело крочи у другу фазу будућности, дотле књижевници, песници, сликари и уметници уопште показују забрињавајућу склоност ка удаљавању од научног тумачења свог положаја у друштву“ (реченица коју изговара научник из „Пролога“). Уп. и: „Уместо да раде за друштво, које вапије за објективним приказивањем свога живота, они пишу неке тамо неразумљиве песме, пишу будалаштине ... Сликају непостојеће ствари, описују непостојеће догађаје“. Можда не би било претерано рећи да је питање функције књижевности – оног „Шекспир или кобасица?“ Чернишевског – у филму и у Хармсовој прози актуализовано лајтмотивским присуством мотива кобасице.

7 Утилитарно, позитивистичко схватање уметности испољено је и у потцењивачком ставу униформисаног лица (које при крају филма долази по Хармса) према авангардној инсталацији која се налази у пишевој соби: „Држите машину која ничему не служи?“

8 Друштвена стварност и идеолошка позадина је, уопште узев, у филму непосредније присутна. У Хармсовој прози честе су суптилније алузије које реферирају на друштвено-идеолошки контекст.

ној маси – рад камере је „нервозан“, енергичан, и као да симулира трчање појединца. Страх појединца који се нашао у епицентру светских, револуционарних збивања посебно је сугерисан коришћењем покретне камере „из руке“, која као да дрхти (што рефлектује психолошко стање и пружа илузију кретања). Када је акценат на појединцу и заузимању његове перспективе, камера се налази у стандардном, средњем ракурсу (субјективна тачка гледишта). Када је, с друге стране, циљ представљање саме гомиле и дешавања у већим размерама – односно, када се фокус премешта са појединца на масу – камера се, природно, налази у горњем ракурсу (тзв. „птичијој перспективи“; објективна тачка гледишта).⁹ Сниматељска техника и камера су, дакле, функционално и уметнички оправдано прилагођени атмосфери и осећању које треба да представе.

Сцена масовне и апсурдне, немотивисане туче – призор „насила без разлога“ (Ичин, Јовановић 2005: 859) у крчми (и, после тога, дезоријентисано трчање грађана) осликава квалитативно истоветну атмосферу. Сцена туче посебно је динамизована промишљеном стилизацијом *кинематографског плана*. План се, наиме, у неколико наврата енергично увећава (у крупнијем плану приказују се учесници туче и њихови ударци) и затим поново шири. На тај начин, гледалац не остаје само пасивни посматрач, већ се активира – у извесном смислу, он се *увлачи* у тучу, постаје део гомиле. С друге стране, у сцени у којој Хармс виси са прозора зграде (и која такође резултира тучом) неколико људи се крупним планом издваја из гомиле. Крупни план показује знатижељу која је, међутим, по страни од било какве емпатичне заинтересованости за судбину угроженог (за њега се једноставно каже: „Пази, виси“). Сам угрожени (у свету изокренуте логике) постаје кривац, јер „на шта то личи тек тако падати на улицу, а? Ометање јавног саобраћаја, формирање непријављеног скупа разноврсних лица, религиозна пропаганда“.¹⁰

Једна од симболичких сугестија егзистенцијалног (и метафизичког) страха и готово онтолошког немира јунака – и у Хармсовом

9 „Горњи ракурс повећава информативност кадра и одговара на питање где, у смислу величине простора, масовности призора итд.“ (Babas 2000: 80).

10 Ово су речи милиционерке која заводи ред и која је у филму једно од оличења тоталитарно-репресивног деловања. Милиционерка ће, такође – показујући на *греду* – упитати Хармса: „А оно Вам је оловка, претпостављам?“ Иако је ова реплика изговорена у несумњиво ироничном тону (и изражава преовлађујући однос према уметнику, као и његову позицију у друштву), у њој је, заправо, садржан и поетички исказ о трајности рукописа – који „не горе“ – будући да се греда показује као неуништена и да јој (као што ће „случај са крилима“ рећи) „не може [...] ништа ни ватра, ни тештера“. У том смислу је у филму изговорена и антологијска реченица из Булгаковљевог романа. Греда, такође индикативно, у филму долази поштом – доживљава се као бреме које уметник мора да носи и прихвати (в. Michalski 1991: 127–128).

литерарном свету и у филмском свету чији је он главни јунак – јесте досадно и напорно *зујање муве*. Физичка тескоба собе, која симболички имплицира тескобу друге природе, додатно је истакнута присуством фрустрирајућег зујања. Као да су стешњеност собе и осећање стрепње још више наглашени присуством овог узнемиравајућег елемента: тишина собе испуњава се претећим звуком. У зујању *ште-точине* сабрани су, с једне стране, спољашње, светско зујање политичких дешавања и идеолошких притисака, и гласови унутарњих немира, с друге стране (потоњи су, добрим делом, условљени управо „спољашњим зујањима“). Соба, интимни простор – или, тачније, онај простор који претендује на то да буде простор приватности и макар привремено и привидно место слободе (или илузије слободе) и бега – испуњава се немиром. Тишина и мир су, дакле, поништени. Присуство мушице изазива анксиозно стање јунака: она сама симболички имплицира једну дубљу и универзалну анксиозност и дезоријентисаност у децентрираном свету нестабилног тла (у којем је немогуће пронаћи упориште).

У *Случајевима* је мотив муве присутан у причи „Младић који је запрепастио чувара“,¹¹ док је у филму он готово лајтмотивски присутан. Симболички потенцијал мотива посебно је наглашен у филмском медију: звучним аспектом и „нервозним“ радом камере „из руке“. Камера у једној од сцена прати брзи и неартикулисани лет муве са једног краја собе на други. Овакво динамичко решење и онеобичена кинематографска перспектива сугеришу дестабилизовану и дезоријентисану свест. И у причи и у филму, с друге стране, муве ће постајати *случајевима*. За овај мотив везиваће се и оно непредвидиво, изненадно, *случајно* Хармсове поетике. Као да апсурдни случај муве, њено нагло нестајање и завршетак – под прстима (у причи), од оштрице бритве или неочекиваним улетањем у чашу са водом (у сценама филма) – представља симболичку скицу за парадигму саме људске, апсурдне ситуације. На овом нивоу значења, престанак зујања се, заправо – и у томе је сва апсурдност – пре доживљава као сабласни мук и празнина него као поново задобијени мир: чини се да нагли прекид доноси тишину која је истовремено и извор немира.

Механизми дефикционализације

Завршница филма доноси одлучно разбијање „драмске“ илузије. Специфично укидање консензуса који се конвенционално успоставља

11 Младић из приче би могао бити литерарни прототип Пешићевом „случају са крилима“: „Младић се насмеши, подиже руку у жутој рукавици, махну њоме изнад главе и одједном ишчезну. Чувар оњуши ваздух. *Мирисало је на спаљено перје*“ (Harms 1989: 59, подв. С. Т.).

између публике и глумаца у финалу *Случаја Хармс* вишеструко је потцртано.¹² Филм се појављује као „привид свестан своје привидности“, један „нестварно-стварни привид“, при чему је он „стваран исто онолико колико је стварност привидна“ (Milutinović 1994: 221).¹³

Оно што гледалац током гледања филма и трајања фикционалне илузије прихвата као стварност у завршној сцени се радикално демистификује и огољава готово до банализације. У средишту раскринкавања „консензусног“, фикционалног филмског света налази се прозорски оквир. Обриси града, који су се назирали иза стакла, нестају када јунакиња Ирина Мазер (коју тумачи Милица Томић) буде отворила прозор – градске зграде остају залепљене на прозорским окнима, да би се пред јунакињом (уместо уобичајеног погледа на улицу) указао један друкчији приказ. Ирина кроз прозор гледа у небо на којем се у друштву анђела (пре свега, нашег „случаја са гредом“) појављује и сам Хармс као крилати Божји анђео, при чему читав приказ, испраћен сентименталном музичком пратњом, није без особеног ироничког набоја и отклона.¹⁴ Пешићевом филму иначе је својствена иновативна и експериментална кинематографска техника делимичне колоризације. Сниман као црно-бели филм – што би могло кореспондирати са Хармсовим литерарним минимализмом – *Случај Хармс* садржи и неколико

12 Треба ипак имати у виду да је „илузија коју ствара позоришна представа (и филм) само [...] парцијална“ (Arnhajm 1978: 111).

13 „Уметност је – лаж која се доживљава као истина, дакле, то је лаж која је истовремено и истина“ (Lotman, Civijan 2014: 38).

14 Иначе је статус анђела у филму, чини се, помало амбивалентан и неухватљив. При првом појављивању у филму, „случај са крилима“ упада – прилично недостојанствено – кроз прозор (и скида своја крила). Он ће се у неколико наврата наћи у контексту баналних радњи или нискомиметичког регистра (на пример, сцена у којој брије Хармса). Стиче се утисак, даље, да се анђео више пута доводи (додуше суптилно) у близину својих опонената, ђавољих изасланика. Он и те како добро зна да провоцира (сетимо се сцене у крчми), док би се страни акценат глумице Дамјане Лутхар могао доживети као атрибут ђавоље другости. Овај „чудан створ“ (који сам за себе пита: „Који сам ја ђаво?“) изговориће већ помињану реченицу из Булгаковљевог романа (коју изриче сам Нечастиви), при чему ће додати и једно „што рече наш познаник“. Без обзира на то што на Хармсово питање о томе о којем је познанику реч он одговара да је посреди Заболоцки, тешко је отети се утиску да би „наш познаник“ могао или морао бити сам Нечастиви. Помало злокобно делује и црни пас (налик, можда, на некаквог хтонског Кербера), који се увек појављује у близини „случаја са гредом“. Извесна недокучивост лика додатно је потцртана чињеницом да се у облику нашег анђела на крају филма појављује инспектор који седи пред ухапшеним Хармсом, као и поштар који Ирину Мазер испоручује Хармсов мозак у тегли (попут онога који научник из „Пролога“ филма преврће у рукама). Пешићева психологизација јунака уноси извесну разлику у односу на Хармсове јунаке-силуете (Michalski 1991: 124). Сама фигура анђела, опет, функционише као кохезивно својство у филму (*Случајеви* су пак лишени кохезије, Michalski 1991: 127).

колоризованих акцената: тако се и помињани приказ појављује у свом рајском плаветнилу. Уместо сигурног и достојанственог анђеоског лета, међутим, покрети наших анђела неспретни су и помало неконтролисани док покушавају да одрже равнотежу и ухвате одговарајући правац лета. Хармс и остали (десакрализовани) анђели заправо висе о сајлама – сниматељски реквизити су, дакле, намерно истурени у први план. Постепено, кинематографски план се шири – камера се креће уназад – од крупнијег ка општијем плану, при чему се у кадру више не налази соба, већ се пред гледаоцем указује читава сниматељска екипа: Пешић демистификује „обману коју представља филмска представа“, која иначе „системски замагљује сваки траг сопствене продукције“ (Отоп 2006: 20). Жена пред прозором као да престаје да буде Ирина Мазер из фикционалног уметничког света и времена филма – онај „тобоже човек“ (Lotman, Сивјан 2014: *passim*) – и поново постаје Милица Томић из реално-емпиријског света и времена: њено гестикулирање Хармсу гледалац доживљава као гестикулирање Франи Ласићу, колеги глумцу. Као да се, у извесном смислу, филм (симболички) завршава пре свог краја. Могло би се рећи да филмска екипа у овом продужетку филма, парадоксално, глуми да више не глуми. Демонтирање и разарање филмске илузије дефинитивно је опредмећено у последњим секундама, када се у крупном плану појављује Марија Васиљевна, која симболичким гестом скидања перике поново постаје глумац Бранко Цвејић (у овом гесту као да се назире нешто од *метатеатралне располућености* драмског јунака).¹⁵ Филм се, такође индикативно, завршава Цвејићевим гашењем камере. Оно што, међутим, додатно усложњава завршницу филма представља свест гледалаца да и иза ове сниматељске екипе и камера заправо стоји још једна екипа сниматеља. Својеврсни вртоглави *mise-en-abyme* са краја, филму даје некакву циклично-незавршену димензију и као да проблематизује питање краја уметничког дела. Мисао о томе да „[н]ема краја зато што је живот негде другде“¹⁶ као да би требало разумети пре у поетичком, него у есхатолошком смислу. У Пешићевој визији, анђели и рајски простор спасења указали су нам се као фикција (в. Michalski 1991: 128), илузија која је разоткривена демаскирањем филмске сценографије и реквизита. Краја, у таквој уметничкој имагинацији, има, а живот је управо *овде*.¹⁷ Поменуто

15 „Ужој сфери самосвести дела припада метатеатрална располућеност лика на део који остаје у својој улози и у свету драме, и на други који из улоге и света драме иступа да би коментаром опоменуо гледаоца или читаоца да ово што чита или гледа није никакво спонтано, свакодневно збивање, него уметничка творевина“ (Milutinović 1994: 9).

16 Реченица која се пред гледаоцима указује пошто Цвејић буде угасио камеру.

17 Филм, ипак, нуди једну врсту утехе у овоземаљском (в. Michalski 1991: 127).

мисао би требало разумети, с једне стране, као ироничко-пародијски коментар;¹⁸ с друге стране (ако се има на уму поетичка димензија), могло би се поставити питање: где је крај приче?¹⁹ Има ли уметничко дело заиста јасно дефинисани крај и у којој се мери он, можебити, прелива на поље емпиријске стварности? Чини се да граница између фикције и емпиријске истине ипак не може бити тако лако и непроблематично успостављена. Стиче се утисак да границе између две категорије нису толико непрозирне, већ прилично флуидне – два онтолошка света су у извесној мери међусобно испреплетана. Који је, међутим, тај живот за који се каже да је „негде другде“? Може бити да се он односи на егзистенцијално-онтолошки статус самог уметничког дела и његових (мање или више јасних) граница; уметничка креација и стваралачки импулс се, у овом смислу, поистовећују са самим животом. Или је, дакле, сама уметност онај живот који би се могао окарактерисати као прави (парадоксално онтолошка природа фикције), или је пак живот само у уметности: било би легитимно претпоставити да је оно „негде другде“ тамо где је сусрет са уметничким манифестацијама (кроз стварање или конзумирање) као са просторима аутентичног живота. Биће да се, у контексту Пешићевог филмског остварења, утеша и надилажење коначности проналази управо у оваквим сусретима (који, симболички, укидају крај). Можда поменуто дуплицирање (и својеврсна цикличност), *слика у слици (прозорски оквир, анђели на небу и филмски сет)* као „удвостручавање оквира слике другим оквирима који улазе у састав композиције“, као и обрнуто ширење кинематографског плана, сугеришу управо тежњу за таквим надилажењем краја детерминисаног смртношћу (Отоп 2006: 18). Могло би се, у вези са тим, поставити питање у којој би мери Цвејићево скидање перике могло да означава дистанцирање глумца од своје улоге, а колико суочење глумца/уметника/реципијента уметничког дела са крајем уметничке фикције.²⁰

Метафикционални завршетак *Случаја Хармс* и, условно речено, моменат *филма у филму*, чине да се Пешићево остварење укаже као

18 Иронији и аутоиронији (која се, чини се, такође назире у филмској завршници) својствен је рехабилитујући ефекат – оне доносе некакво (макар делимично) олакшање, изванредан степен ослобађања, отклон од трагичног.

19 Уп. „[П]ри гледању филма увек [је] присутна идеја простора који јесте невидљив, али који продужава оно што је видљиво и који називамо *простором ван кадра*“ (Отоп 2006: 19, 20).

20 И Хармсдова проза, иако кратка и фрагментарна (и сама у опасности од деструкције), представља својеврсни покушај попуњавања пукотине, вакуума, мука. Њена фрагментарна форма нужан је израз једног декомпонованог света, али изражајно средство уметности (и даље) остаје једини вид суочења са празнином која зјапи (Јекнић 2020: 115).

филм који промишља сам себе, односно као дело високе ауторске самосвести (аутореференцијалности). Можда је и инсистирање на композиционом устројству филма („Пролог“, „Почетак“, „Средина“, „Епилог“) такође један индикатор *метасвести* и промишљања филмског остварења о властитим уметничким механизмима организовања (показатељ ауторефлективности дела, које је свесно себе самог). Чини се да није нимало случајно што су делови филма добили литерарне називе, будући да је тиме успостављена веза са литерарном традицијом и композицијом књижевног дела. Метанаративна димензија свакако није страна ни Хармсовој поетици и његовим *Случајевима*, често жанровски означеним као *мета-приче*. Одређен број прича завршава се „псеудодидаскалијама“, које упућују на *падање завесе*, односно завршетак приче.²¹ Можда би се гашење камере у филму могло разумети као својеврсни еквивалент оваквог Хармсовог испољавања метанаративне свести о крају своје приче. Филмско разбијање илузије такође је својеврсни аутодеструктивни чин, који би, у том смислу, могао бити еквивалентан подривању наративне логике код Хармса, односно – „урушавању“ његове приче. Хармсови изненадни (немотивисани, алогични) завршеци, или псеудозавршеци/ антизавршеци (в. Kobrinsky 1991: 29) у извесном смислу кореспондирају са (изненадном) смрћу, која је „најрадикалније остварење случаја“ (Јекnić 2020: 110).²² Хармсово хапшење (јунаково ишчезавање) у филму представља типично хармсовски нагли завршетак (Michalski 1991: 125). С друге стране, за разлику од Хармсових наглих и неконтекстуализованих почетака, Пешић, видели смо, посебну пажњу посвећује управо контекстуализовању филмских збивања у времену и простору (Michalski 1991: 128).

Можда је огољавање у *Случају Хармс* и један вид хармсовског одклона од миметичког начела и миметичке традиције представљања у уметности (в. Anemone 1991: 80), односно заснивања аутентичне уметничке логике, где „[ф]илм заправо ствара властиту стварност“ (Lotman, Civjan 2014: 40–41).

Замена улога: аутор као рецепијент свог дела

Мотив завесе и алудирање на позоришну праксу код Хармса такође представља и својеврсно кокетирање са литерарним топосом *света као позорнице*, који је у његовој књижевној имагинацији *карневалски*

21 В. приче „Пушкин и Гогољ“, „Математичар и Андреј Семјонович“, „Макаров и Петерсон“, „Суд линча“, „Неуспела представа“.

22 Један ниво значења смрти код Хармса могао би, дакле, бити схваћен и у метанаративном смислу (в. Wanner 2001: 457).

апсурдан. Један од Хармсових *Случајева*, прича „Неуспела представа“, свакако је најзнатнија манифестација ове идеје. Поменута Хармова прича инкорпорирана је и у филм *Случај Хармс* (као дело у делу, литерарна микроприча у филму). Иако су реплике измењене, централни мотив масовне мучнине и нагона за повраћањем остао је непромењен. У филму је задржан и лик девојчице која – овде самом Хармсу, који се налази у друштву Ирине и Заболоцког (кога тумачи Младен Андрејевић) – преноси обавештење од свога оца да се због мучнине која је обузела позоришну трупу „позориште затвара“ (Harms 1989: 151). Символичке размере колективне мучнине упућују на свеопшту егзистенцијалну нелагоду, а *неуспела представа* (у филму, трагикомично испраћена аплаузом публике, која као да читаву несвакидашњу ситуацију прихвата без превеликог чуђења) разуме се као манифестација неуспелог света – њена недовршеност сигнал је окрњеног и апсурдног света, гротескне позорнице. Немогућност да се реплике изговоре до краја сугерише и „комплетну деструкцију комуникацијског акта“ (Jaccard 1987: 1190),²³ немогућност да се у интерперсоналним релацијама успостави права и аутентична комуникација.²⁴ Вест о затварању позоришта као да поприма и извесну симболичко-апокалиптичку димензију. С друге стране, окрњене реплике кокетирају и са питањем цензуре (в. Ичин, Јовановић 2005: 860), и на овом нивоу интерпретације, представљају и својеврсну (мање или више прикривену) инвективу уперену против овог вида манифестовања репресивних ограничавања. На филмском платну Хармс ће постати део сопственог литерарног света, лик у сопственој причи; несвакидашњи сусрет аутора и његовог дела одвија се у другом уметничком медију. Лик руског писца појавиће се у публици, као гледалац представе, односно као онај који, заправо, гледа сопствено дело (и са њим се симболички суочава). Ово је, можебити, сугерисано и тиме што Хармс и Ирина и сами долазе на представу са елементима глумачког костима (лажни бркови и обрве) – као да и сами постају део представе.

У сцени специфичног сусрета књижевне, драмске и филмске уметности поигравање са метатеатралном перспективом поентирано је Хармсовим скидањем лажних бркова после једног: „La Commedia è finita!“²⁵ Заболоцког.

Још један сусрет уметника са властитим делом у *Случају Хармс* односи се на инкорпорирање познате Хармсове приче „Плава свеска

23 „Расцјепканост постоји већ и на најелементарнијој разини језика будући да он није у стању да испуни своју функцију, тј. да изрази свијет“ (Jaccard 1987: 1189).

24 Испрекиданост комуникације у свест читаоца призива и мит о Вавилонској кули (в. Јекнић 2020: 112).

25 Последња реплика из опере *Пајаци* (Pagliacci, 1892) Руђера Леонкавала (Ruggero Leoncavallo, 1857– 1919).

бр. 10“, која је у филму дословно цитирана. Улоге су, међутим, изокренуте. Причу о риђем човеку Хармсу прича Заболоцки:²⁶ аутор, дакле, поново постаје рецепијент сопственог дела.

Сусрет аутора са својим делом, у контексту замењених улога у филму (фикционални заокрет од аутора ка рецепијенту), чини се, симболички сугерише ауторефлективну природу самог Хармсовог дела.

Кинематографско у Хармсовим Случајевима

Хармсово компоновање властитог литерарног антисвета у неким сегментима се приближава филмској техници и језику филма (у контексту *авангардног синкретизма*, који лабави границе између уметничких медија, то и не чуди) и као да наликује филмској монтажи: могло би се рећи, и *хаотично монтираној* или чак *необрађеној* филмској грађи. Појединачне приче које улазе у састав збирке *Случајеви* у извесном смислу функционишу као самостални филмски кадрови или кинематографске секвенце – „покретне слике“ (Делез 1998: *passim*) које су међусобно одвојене својеврсним *резовима*, налик на оне филмске, који представљају „изненадан, тренутан, потпун и директан прекид једног кадра и исто такав почетак следећег“ (Вабас 2000: 196). С обзиром на то да је неретко реч о радикално кратким прозним записима, њихово смењивање понекад подсећа на брзо смењивање филмских кадрова (што ставља у фокус покрет и кретање, дефинишућа својства *авангардног динамизма*). Хармсове микроприче доживљавају се као фрагменти, осамостаљени делови распаднутог света: „[п]исац апсурда је онај који искривљеним погледом на свијет уочава управо те разједињене дијелове“ (Јаскард 1987: 1194). Расцеп се, такође, манифестује и на нивоу појединачних прича – слике („миникадрови“) које улазе у њихов састав, будући да не проистичу нужно једна из друге и да их неретко одликује одсуство јасно дефинисаног каузалног поретка, такође наликују сегментима немонтиране филмске грађе са огољеним кинематографским резovima; „монтажи“ су подвргнути диспаратни, хетерогени делови (в. Aizlewood 1978: 103, 116; уп. Gibian 1971: 38). Фрагментарност и разједињеност, рашчлањеност Хармсовог (колажног) света рефлектује се, дакле, кроз размагнетисаност његових делова – случајева (разбијеност на „кадрове“), али и кроз непремостиви јаз између *ја* и *света*, који се манифестује као „расцјеп између приповедача и његове властите креације“, што је „једна варијанта конфликтног односа

26 Последњу реченицу приче изговориће Ирина. Реченица се, међутим, у филму појављује као својеврсни Иринин коментар на причу коју је говорио Заболоцки.

спрам извањског свијета“ (Jaccard 1987: 1192).²⁷ Хармсове прозне минијатуре, „прозни кадрови-секвенце“, заједно ипак творе структуру једног вишег јединства, које подразумева јединствени уметнички сензибилитет и истоветну поетско-антрополошку атмосферу.²⁸ Део те атмосфере дефинисан је особеним *ониризмом* – Хармсов уметнички свет (начин његовог „кадрирања“) приближава се *логици сна*, па тако он (зачудном комбинацијом „кадрова“) добија обресе фантастичног или магијско-реалистичног. Филм је, чини се, најпогоднији медиј за представљање зачудне снолике димензије. Биће да се Хармсова поетика, када је реч о онеобиченој ониричној перспективи, приближава управо поетици филмске слике.

*Закључак: литерарно у кинематографском
и кинематографско у литерарном*

Хармсова поетика интегрисана је у филм *Случај Хармс* успостављањем истоветног поетског сензибилитета (који пројектује стање угрожености, страха, агресије, бесмислице), али и директним цитатима и инкорпорирањем конкретних литерарних остварења или фрагмената тих остварења.²⁹ Транспоновање Хармсове поетике на филмско платно чини се најуспелијим и, разуме се, утолико оригиналнијим у оним тренуцима када су стваралачки и функционално ангажовани управо они чиниоци својствени искључиво кинематографском уметничком медију (елементи филмског језика): „нервозни“ рад камере, рад камере који симулира трчање или дезоријентисаност, композиција кадра, коришћење крупног кинематографског плана, када је акценат на искуству појединца; или, опет, коришћење општег плана и горњег ракурса, када је акценат на колективном искуству гомили, неартикулисане масе.

27 „[У] основи апсурда лежи проблем сепарације (одвојености): свијет је збир дијелова међусобно повезаних конвенцијама. Уколико те конвенције нестају, сваки дио постаје неовисна цјелина која се једино још може сударити с другима, но више се не стапа с њима“ (Jaccard 1987: 1192).

28 Уп. сегмент из Манифеста групе ОБЕРИУ (1928) који се односи на филм: „Одвојени елементи филма могу бити сасвим неповезани све дотле док су заплет и радња повезани“ (Gibian 1971: 199, прев. С. Т.). Уп. и: „ОБЕРИУ жели не само да истакне саставне елементе уметности и комуникације (у поезији, речи, у филму и позоришту, појединачној сцени или фрагменту радње) већ и да их постави крај других, повезујући или спајајући их на запањујуће начине“ (Gibian 1971: 18, прев. С. Т.).

29 Чини се, ипак, да филм није толико експерименталне природе (као што би се то можда дало очекивати, ако се узме у обзир карактер литерарног предлошка, који је изразито авангардне провенијенције).

Списак Пешићевих филмских јунака представља конгломерат литерарних јунака и биографских личности, а сам Хармс – као јунак сопственог стваралаштва – својеврсна је трагична потврда апсурдне слике света. С друге стране, оваква специфична замена улога акти-вира однос аутор – дело. Хармсово гледање „Неуспеле представе“ или слушање приче „Плава свеска бр. 10“ у *Случају Хармс* као да сугерише ауторско промишљање властитог дела. На тај начин, филмски медиј дијалогизује једно од темељних својстава Хармсове поетике – ауторску приповедну самосвест. Завршница *Случаја Хармс* могла би се разумети и као особени филмски еквивалент Хармсове технике приповедања и приповедне свести.

Сама Хармсова проза, са своје стране, „поетиком монтаже“ открива оно кинематографско у литерарном. Интермедијални утицаји су, дакле, двосмерни, а везе између два уметничка медија вишеструке. Хармсов уметнички свет је – баш као и свет Пешићевог филма – апсурдан и трагичан, али је истовремено, несумњиво, и (горко) комичан.

Литература

- Делез, Жил. *Покретне слике*. Предео Слободан Прошић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Ичин, Корнелија и Миливоје Јовановић. „Упутство за читање Данила Хармса“ (поговор). Данил Хармс. *Трактати; Чланци; Писма; Бележнице; Дневник; Цртежи; Прилози*. Прир. и превели Корнелија Ичин и др. Београд: Логос, 2005. 859–875.
- Подкољски, Вјачеслав Викторович. „Два принципа Хармсове поетике.“ Превела Драгиња Рамадански. *Златна греда* 36. 4 (2004): 50–57.
- Aizlewood, Robin. „Towards an Interpretation of Kharms’s *Sluchai*“. *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*. Ed. Neil Cornwell. New York: Palgrave Macmillan, 1991. 97–122.
- Anemone, Anthony. „The Anti-World of Daniil Kharms: On the Significance of the Absurd“. *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*. Ed. Neil Cornwell. New York: Palgrave Macmillan, 1991. 71–96.
- Arnhajm, Rudolf. „Film i stvarnost“. Предео Душан Стојановић. *Теорија филма*. Ур. Јован Христић. Београд: Nolit, 1978. 100–116.
- Babac, Marko. *Jezik montaže pokretnih slika*. Београд: Novi Sad: Clio, 2000.
- Brandist, Craig. „Deconstructing the Rationality of Terror: William Blake and Daniil Kharms“. *Comparative Literature* 49. 1 (1997): 59–75.
- Carrick, Neil. „Daniil Kharms and the Art of Negation.“ *The Slavonic and East European Review* 72. 4 (1994): 622–643.
- Cornwell, Neil. „The Rudiments of Daniil Kharms: In Further Pursuit of the Red-Haired Man.“ *The Modern Language Review* 93. 1 (1998): 133–145.

- Druskin, Iakov. „On Daniil Kharms“. *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*. Ed. Neil Cornwell. New York: Palgrave Macmillan, 1991. 22–31.
- Gibian, George. „Introduction: Daniil Kharms and Alexander Vvedensky“. *Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery: Selected works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky*. George Gibian. Ithaca and London: Cornell University Press, 1971. 7–9.
- Harms, Danil. *Slučajevi*. Preveo Dejan Mihailović. Beograd: RAD, 1989.
- Jaccard, Jean-Philippe. „Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of Absurd“. *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*. Ed. Neil Cornwell. New York: Palgrave Macmillan, 1991. 49–70.
- Jaccard, Jean-Philippe. „Poetika rascjepa: apsurd i strah u djelu Daniila Harmsa.“ *Filozofska istraživanja* 7. 4 (1987): 1189–1197.
- Jeknić, Lana. „Na rubu postojanja – Örkényev groteskni svijet i besmislica Daniila Harmsa (Jednominutne novele i Slučajevi).“ *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost* 52. 3 (2020): 109–116.
- Kobrinsky, Aleksandr. „Some Features of the Poetics of Kharms's Prose: the story *Upadanie* ('The Falling')“. *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*. Ed. Neil Cornwell. New York: Palgrave Macmillan, 1991. 149–158.
- Lotman, Jurij i Jurij Civjan. *Dijalog sa ekranom*. Preveo Zorislav Paunković. Beograd: Filmski centar Srbije, 2014.
- Michalski, Milena. „Slobodan Pešić's Film *Slučaj Harms* and Kharms's *Sluchai*“. *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*. Ed. Neil Cornwell. New York: Palgrave Macmillan, 1991. 123–131.
- Mihailović, Dejan. „Pogovor“. Danil Harms. *Slučajevi*. Preveo s ruskog Dejan Mihailović. Beograd: RAD, 1989. 233–237.
- Milutinović, Zoran. *Metateatralnost: imanentna poetika u drami XX veka*. Beograd: Studentski izdavački centar, 1994.
- Oliveira, Cassio de. „Literary Nonsense in Daniil Kharms's *Incidents*“. *Slavonica* 16. 2 (2010): 65–78.
- Omon, Žak i dr. *Estetika filma*. Prevela s francuskog Jasna Vidić. Beograd: Clio, 2006.
- Vlašić-Anić, Anica. „(Para/anti)mitološka pred/post-napisanost Harmsove i Kafkine fiktionalne teksture apsurdna“. *Mitski zbornik*. Ur. Suzana Marjanović i Ines Prica. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku i Hrvatsko etnološko društvo: Scarabeus-naklada, 2010. 249–262.
- Wanner, Adrian. „Russian Minimalist Prose: Generic Antecedents to Daniil Kharms's *Sluchai*.“ *The Slavic and East European Journal* 45. 3 (2001): 451–472.

Sofija Todorović

THE KHARMS CASE: EDITING A SHOW TRIAL

The paper analyzes how the avant-garde literary world of the Russian poet Daniil Kharms (1905–1942) and the stories from his short story collection *Incidents* (1937) are incorporated into the film *The Kharms Case* (1987) by the Yugoslav film director Slobodan Pešić (*1956). The film's storyline follows Kharms's final days and focuses on the totalitarian cultural context of Stalin's purges. We will try to show that Kharms's poetics is integrated in the film by adopting a similar poetic sensibility (which projects a sense of vulnerability, fear, aggression, absurdity etc.), but also, through direct quotations and incorporation of specific literary works or fragments of these works. However, we argue that transposition of his poetics onto the screen is most successful when employing elements typical of film as an art medium: the use of hand-held (shaky) camera, which simulates running, disorientation and fear, the use of close-up (when the emphasis is on the individual experience) or full-shot and low-angle shot (when the emphasis is on the collective experience of the crowd). The paper pays special attention to the unusual status of the figure of the Russian poet in the film, as he, through another artistic medium, becomes the tragic hero in the absurd world of his own literary universe – one case in the absurd world of his own artistic provenance. We will draw a special attention to the artist's unique encounter with his own work in the film (fictional turn from the author towards the recipient), which may symbolically suggest the narrative self-awareness and essentially self-reflexive nature of Kharms's literary work. The poet's watching of "An Unsuccessful Show" or listening to "Blue Notebook No. 10" in *The Kharms Case* seems to suggest the author's contemplation of his own work: the film medium indicates the authorial narrative self-awareness as one of the fundamental characteristics of his literary poetics. Moreover, the film's meta-fictional ending and the self-destructive act of determined breaking of the conventional "dramatic" illusion equals the undermining of the narrative logic in Kharms and acknowledges Pešić's film as a work that contemplates itself, namely – a highly self-referential work. How Kharms composes his own literary anti-world also resembles the film editing process: the stories come off as some sort of chaotically edited, or even *unedited* film material, or cinematographic cuts and sequences of fast-changing frames. The aim of the paper is to highlight the mutual influence of the intermedial dialogue of Pešić's film and Kharms's stories.

Keywords: *The Kharms Case*, poetics of Daniil Kharms, absurd, totalitarian ideology, literary and cinematographic aspects in dialogue, artistic self-awareness

Jana Rastegorac Vukomanović

METAMORFOZA I MONTAŽA: VIZUALIZACIJA PESNIČKIH SLIKA U ANIMIRANIM FILMOVIMA *Muzika revolucije* i *Drugi dolazak*

Apstrakt: Rad predstavlja komparativnu analizu veze vizuelnih i tekstualnih elemenata u dva animirana filma. Reč je o *Muzici revolucije* (1987) sovjetskog scenariste i reditelja Ivana Aksenčuka i *Drugom dolasku* (2017) američke rediteljke Džoan Grac. Prva animacija rađena je po motivima poeme Aleksandra Bloka *Dvanaestorica* (1918), a druga po motivima pesme *Drugi dolazak* Vilijama Batlera Jejtsa (1919). Kao njihova dodirna tačka uzima se pokušaj da pomoću sredstava vizuelnih umetnosti ponude umetničku interpretaciju teksta. Rad se fokusira na korišćenje specifičnih tehnika animacije – pre svega metamorfoze i montaže – za vizualizaciju pregnantnih pesničkih slika. Tekst originalnih pesničkih dela koja su poslužila kao polazište u radu se ne analizira posebno, budući da je reč o delima koja su tokom dvadesetog, ali i tokom XXI veka izazivala veliku pažnju kritičara. Razmatranje brojnih paralela koje se tiču društvenog konteksta nastanka kako pesama tako i animacija zbog ograničenog prostora ostavljeno je za drugu priliku, dok se rad pretežno ograničava na formalnu analizu i pojedina tematsko-motivska žarišta.

Ključne reči: animacija, montaža, metamorfoza, morfing, metamorfnost, poezija, pesnička slika, Jejts, Blok, revolucija u Rusiji

Na mnogo nivoa drugačiji od igranog, animirani film se mora posmatrati odvojeno u svojoj vezi sa književnim tekstom. Karakteriše ga snimanje *kadar po kadar* (*frame by frame*) – kretanje se ne snima u realnom vremenu, već se spajaju statične slike da bi se dobila iluzija pokreta. Tako se vizuelnim sredstvima mogu oživeti nepokretne stvari, a ujedno se i potpuno fiktionalne tvorevine mogu transformisati u entitete sa kontinuiranim pokretom. Osnovna tehnika na kojoj se bazira naracija u popularnoj animaciji jeste montaža, izum koji od trenutka kada je uveden u kinematografsku industriju dovodi do njene ekspanzije neslućenih

razmera.¹ Bilo da se koristi u igranom ili animiranom filmu, montaža je utemeljena na selekciji i kolažiranju pokretnih slika u temporalnom sledu. Međutim, određeni kadrovi mogu biti spojeni u vremenu i bez oštih prelaza tako da deluju kao faze jedne iste slike. Danas je ovaj postupak poznat kao *morfin* i ima široku primenu u digitalnoj umetnosti. Morfin je pak u bliskoj vezi sa inherentnom *metamorfnošću* (Munitić 1981: 156; Wells 1998: 69) manuelne stop-moušn animacije, u koju spadaju i naši primeri.² Ona podrazumeva mikropromene u konturi crteža ili teksturi i relativnu nestabilnost forme. Ova metamorfnost koristi se u manjoj ili većoj meri za umetničke efekte – može ostati diskretna, ili se naglasiti karikaturnim deformisanjem pokreta ili proporcija figure u kretanju (*plasticibilnost*), a može postati i „metamorfoza celog ekrana“.³ Ovaj poslednji i najradikalniji vid karakterističan je za rad Džoaan Grac, a ujedno je, zbog efekta fluidnosti, najpregnantniji iz ugla uspostavljanja poetsko-animatorskih korenspondencija.⁴ Prelaz iz jedne figuracijske slike u drugu podrazumeva apstraktnu formu (*ani-morf*).⁵ Pre nego što ona zadobije konkretne obrise, u kratkom vremenskom odsečku, angažovan je mentalni imaginarijum recipijenta. Apstraktna kompozicija provocira stvaranje mentalnih slika svojom narativnom neodređenošću, izostan-

1 Montaža se zasniva na sposobnosti kretanja subjekta i na njegovoj mogućnosti da fizički promeni perspektivu i to zabeleži kamerom, od čega se zatim nadogradnjom stvara artificijelna smena slika. Njen iluzionizam počiva na psihološkoj sposobnosti stvaranja mentalnih slika u kojima jedan kadar nadograđujemo i logički povezujemo sa prethodnim i sledećim.

2 Potencijal morfinga je u njegovom drugačijem delovanju na sposobnost stvaranja mentalnih slika nego što je to slučaj kod montaže. Naime, on narativnu (vremensku i sukcesivnu) „logiku“ može zameniti topološkom, vizuelnom. Budući da jasno i u celosti vidimo proces pretvaranja jedne slike u drugu, naša imaginacija ne mora se baviti „popunjavanjem“ jaza između dve (pokretne) slike kao u slučaju montiranih kadrova. Pre svega, baviće se percepcijom prikazanog prostora – njegovim oblicima i bojama, što ostavlja mogućnost i za korišćenje apstraktnijeg likovnog jezika.

3 *Whole screen metamorphosis* je termin Rajana Pirsona (Ryan Pierson) uveden u kontekstu rada animatorke Kerolin Lif (Caroline Leaf) (Walsh 2020: 84).

4 Osnovni tok u industriji animacije danas predstavljaju tržišno profitabilni dugometražni animirani filmovi za decu. Osim toga postoji produkcija kratkih animiranih umetničkih ostvarenja namenjenih prvenstveno odraslima. Najčešće je reč o animacijama u kojima su prisutni određeni likovi, između čijih se radnji uspostavljaju uzročno-posledične veze, te one korespondiraju pre s kratkim proznim nego poetskim žanrovima. To može biti jedno od objašnjenja zbog čega animacija, uslovljena komercijalnim faktorom, ne poseže češće za poezijom kao svojim polazištem.

5 Ovaj termin označava nesigurno stanje između slika koje se transformišu, a uveo ga je Norman Klajn (Klein 2000: 22).

kom lika ili prostora s kojim bismo se identifikovali. Ona širi spektar mogućih asocijacija, smanjuje redundantnost gotovo na nulu i traži veći napor kako bi se odgovorilo mentalnim slikama.⁶

Konsekvence ovih uvida u povezivanju sa različitim poetskim tekstovima tek je moguće otkrivati u praksi, a analize koje slede baciće svetlo tek na neke specifičnosti. Dve animacije koje su uzete kao primer veoma se razlikuju u pristupu, tako da ćemo se prvenstveno orijentisati na ono što im je zajedničko, a to je korišćenje metamorfoze kako bi se u organsku celinu povezale pokretne slike nastale kao odgovor na pesničke vizije sa jakim simboličkim nabojem. Animacija Džoan Grac metamorfozu koristi kao osnovni postupak i dosledno izvodi čitav tok filma kao transformaciju različitih slika jedne u drugu. Njena tehnika (animacija posebno pripremljenom glinom sa pigmentom i uljem koja se raspoređuje kao slikarski materijal na dvodimenzionalnoj površini) omogućava visoku dozu apstraktnosti i bogatstvo teksturalnih vrednosti. Slike koje se kreću ostavljaju utisak ulja na platnu čije se boje same nanose, sukobljavaju ili ulaze u dijalog, slično predmetima i glinenim skulpturama češkog animatora Švankmajera (*Možnosti dialogu* 1983). Animacija Ivana Aksenčuka pak zasnovana je na crtežu jasnih kontura i izraženih linijsko-grafičkih vrednosti, a narativnost se uspostavlja kroz prisustvo likova i naznake prostora (svedenog i stilizovanog, ali ipak realistično predstavljenog). Metamorfoza se koristi ograničeno – da istakne temu, odnosno jednu moguću interpretaciju poeme. Aksenčuk, međutim, koristi montažu, odnosno sučeljavanje različitih kadrova kako bi naglasio ne samo narativni nego i simbolički okvir poeme.

Budući da je u izvesnom smislu karakteriše radikalnost u korišćenju metamorfoze, počecemo od analize animacije Džoan Grac (ukupno trajanje oko dva minuta). Kako je sama autorka izjavila u jednom od intervjua,⁷ njena namera nije bila da ilustruje pesmu, već da ponudi

6 Sama mentalna slika takođe je na izvestan način metamorfna. Ona se može fluidno pretopati i transformisati u druge slike i spajati ono što je iskustveno i/li logički nespojivo. O važnosti mentalne slike za neuronauku estetskog akta recepcije v. *Feeling Beauty – The Neuroscience of Aesthetic Experience*, posebno poglavlje „Toward a Neuroaesthetic Model“ (Starr 2013: 23).

7 Dž. Grac je prepoznala specifične mogućnosti animacije kao pogodne za povezivanje sa poetskim tekstovima. Ona se specijalizovala za animaciju slikanja glinom, a 1992. je dobila Oskara za animaciju *Mona Liza koja silazi niz stepenice*. U ovom ostvarenju se poznati portreti iz istorije umetnosti pretopaju jedan u drugi, a autorka je u tehničkom smislu već razradila specifičnosti svog postupka. Efekat se gradi u smeni oblička i bezobličnosti, odnosno amorfno i onoga što izgledom jasno upućuje na neki objekat. Upravo ovaj postupak postaje osnova i za dve animacije naslovljene po pesničkim delima, koje kao zvučnu pozadinu imaju glas recitatora. Pre svoje najnovije animacije

izvesnu interpretaciju izraženu sredstvima vizuelnih umetnosti. Jejtsov tekst je u animaciji prisutan samo auditivno. Ipak, stiće se utisak da je on sa slikom u stalnoj borbi za prevlast, upravo zbog dominirajuće metamorfnosti. Trenuci pretapanja slika pokrenuti su određenim rečima, a vezani su i za metričku dinamiku stihova. Kako primećuje Volš, oscilacije između realističkih reprezentacija i apstraktnih formi odražavaju cikluse reda i haosa u Jejtsovom doživljaju istorije. Volš ističe i da se prostor pojavljuje jedino kao „odjek“, apstrahovano, bez uobičajenog građenja prostornih odnosa (Walsh 2020: 89).

Kako bismo što preciznije ispratili dijalektički odnos slike i teksta, pokušaćemo da prevaziđemo diskurzivna ograničenja što simultanim njihovom analizom, pri čemu će prednost imati animacija. Imajući u vidu relativnu apstraktnost slikovnih sadržaja, trudićemo se da se koncentrišemo na likovne elemente (pre svega boju), a da konkretne objekte imenujemo samo onda kada postoji dovoljno jasnih naznaka da je reč o njihovom prikazu. Na početku čitavim ekranom dominira vrtložno kretanje koje se spiralno širi. Čini se da su tu ilustrovani stihovi „kružec i kružec“ (Jejts 2011: 68; *turning and turning*) zajedno sa poznatim Jejtsovim poetičkim stavovima o spiralnom kretanju istorije, međutim, ako se okrenemo koloritu, videćemo da on nosi mnoga potencijalna značenja. Plava boja ovde zbog kružnog kretanja asociira pre svega na prostor mora ili vode, pa bi prva asocijacija bio vir, ali ona se takođe može povezati i sa prostorom neba (u tim slučajevima, vrtložno kretanje ukazivalo bi na uragan ili tornado). Sugerisana je slika nestabilnosti, prostora bez čvrstine i oslonca, kao i snažne prirodne sile. Eventualna veza sa vazduhom anticipirala bi aluzije jasnije pri kraju filma, a one se sastoje u povezivanju apokaliptičnih slika sa ekološkim izazovima savremenog doba. Zvuk sokola i reči „soko“ i „sokolar“ takođe sugerišu vazdušno prostranstvo i visine, a plavu boju povezuju pre svega sa nebom, da bi ona odmah posle toga potamnela, asociirajući na noć, ali i moguće morske dubine. Iz mraka se postepeno definiše sledeća slika, sa znatno drugačijim koloritom, ali očuvanim spiralnim oblikom. Sada je dominantna boja crvena, a moguće asocijacije su – vatra, pećina ili utroba. Ovu promenu prate stihovi „stvari se razmiču“ (Jejts 2011: 68; *things fall apart*), što u kombinaciji sa slikom može upućivati na kosmičku eksploziju, komešanje materije; spoj pomenutih slika i reči koje sugerišu dezintegraciju pojačava moguću asocijaciju i na pakao (grotlo, plamen). Slede stihovi „središte popušta“ (Jejts 2011: 68; *the center cannot hold*), a spiralna forma se transformiše i raspliće.

[2017] o kojoj je ovde reč, autorka je napravila i animaciju (*Kubla Khan* 2011) po motivima istoimene Kolridžove pesme.

Stihove „mere anarchy is loosed upon the world“ prate nove metamorfoze, pa se ukazuju apstraktni oblici koji podsećaju na bodlje i oštrice. Muzika sugerise borbu. Pojavljuju se jasne asocijacije na talase, vodu, ali ovaj put ne više u vrtložnom kretanju, već u vidu bujice ili bure; ove slike vezuju se za stihove: „kulja krvomutna plima“ (Jejts 2011: 68; *the blood-dimmed tyde is loosed*). Sada su plava, koja je dominirala na početku i crvena, koja je usledila, prisutne zajedno, njihove nijanse su u kretanju i teže ka narandžastoj i ljubičastoj. Sukob boja je oštar i nedostaju prelazi koji bi ga ublažili (zelena je potpuno odsutna u do sada analiziranim delovima animacije). Javlja se zvuk talasa, nastupa pauza u tekstu i tada se prvi put pojavljuje tirkizna boja. Ovu promenu kolorita prate stihovi „pridavljuje se obred nevinosti“ (Jejts 2011: 68; *the ceremony of innocence is drowned*), ukazuje se talas, a pored tirkizne pojavljuje se i ljubičasta – obe ovde imaju funkciju da ublaže prethodne toplo-hladne kontraste. Pojavljuje se prvi antropomorfnii oblik – lice sa šakama kao da je nastalo od talasa, a to se povezuje i sa prethodnim i sa narednim stihovima „najbolji nemaju ubeđenja“ (Jejts 2011: 68; *the best lack all conviction*) – oko lica se kreću „talasi“. Sledi jedan od izrazitih primera metamorfoze. Lice se preko otvaranja usta i pretapanja boje, iz očajnog transformiše u gnevno, agresivno. Aluzije na estetiku socijalno-realističkog slikarstva na temu Oktobarske revolucije su prepoznatljive (v. Gerasimovljevi portret Lenjina).⁸ Ova transformacija kolorita i forme praćena je stihovima „dok se najgori nadimaju od opake žestine“ (Jejts 2011: 68; *while the worst are full of passionate intensity*) i zvcima pobune – uzvicima, pucnjima. Pozadinu presecaju crvena boja i ravne linije; posle reči *intensity*, pobunjeničko lice se „ispumpava“, a otvoreno oko i usta smanjivanjem postepeno grade oblik koji podseća na simbol za beskonačno. On zatim nestaje, ascirajući bojom i oblikom na obrnuti put razvoja fetusa. Ovo iščezavanje označava i kraj prve strofe.

8 Društveni kontekst nije od malog značaja za nastanak oba književna dela koja su poslužila kao osnova za animirane filmove o kojima je reč. Ruska revolucija 1917. u slučaju *Dvanaestorice* ne samo da je transparentno data kao pozadina za razvijanje toka poeme, već predstavlja i njen tematski fokus. Blokovi stavovi o revoluciji poznati su iz eseja „Inteligencija i revolucija“, koji je nastajao u približno isto vreme kad i poema (Блок 1962), a da bi se razumelo značenje sintagme „muzika revolucije“ potrebno je osim pomenutog eseja imati u vidu i Blokovu literaturu (Nedeljković 1975: 85). U slučaju *Drugog dolaska* veza sa revolucijom u konačnoj verziji može se tek naslutiti. Harold Blum u svojoj knjizi o Jejtsu, oslanjajući se na verzije pesme iz objavljenih rukopisa, iznosi činjenice koje govore o jasnom Jejtsovom osvrtnanju upravo na ovaj događaj, vremenski veoma blizak nastanku pesme, ali i o njegovim naknadnim izmenama rukopisa koje su vodile ka podizanju na opštiji nivo u konačnoj verziji pesme (Bloom 1970: 318). Upravo ove izmene biće ključne za mogućnost transponovanja ovih stihova i na druge istorijske trenutke, pa tako i na savremeni, što će doći do izražaja u interpretaciji autorke animiranog filma *Drugi dolazak*, Dž. Grac.

Pre nego što sasvim nestane, „zametak“ se pretvara u zrak koji se brzo širi, a ove slike prate stihovi druge strofe „svakako, na pomolu je neko otkrovenje“ (Jejts 2011: 68; *surely some revelation is at hand*). Reč *revelation* praćena je pomeranjem palete ka pastelnijim tonovima (žuto-roze-ljubičaste kombinacije), a kao još jedna moguća asocijacija pojavljuje se žuta svetlost koja preplavljuje ekran. Iz dna izlaze šake, što se vezuje za reč *hand* iz stihova koji će uslediti „svakako, na pomolu je Drugi Dolazak“ (Jejts 2011: 68; *surely the Second Coming is at hand*). Paleta je sada nešto intenzivnija, ljubičasta je i dalje prisutna, ali crvena i žuta donose nove asocijacije na vatru, što daje novi prizvuk ponovljenom stihu – „Drugi Dolazak“ (Jejts 2011: 68; *the Second Coming*). Linije se smeštaju horizontalno, a sa stihovima „tek što reč izustih“ (Jejts 2011: 68; *hardly are those words out*) korespondira istiskivanje ljubičaste u korist žute.

Dok traje izgovaranje reči „a grdna slika iz *Spiritus Mundi*“ (Jejts 2011: 68; *when a vast image of Spiritus Mundi*) formira se peščana dina, a na slici se mogu jasno razlikovati žuti pesak i ljubičasto nebo u komplementarnom odnosu. Stihovi se nastavljaju: „vid mi pomuti: iz pustinjskog peska / izroni lik lava sa glavom čoveka“ (Jejts 2011: 68; *troubles my sight: somewhere in sands of the desert a shape with lion body and the head of a man*), dok sfinga nastaje iz dine, a zatim se rasipa unazad kao da je odnosi vetar. Ostaje samo oko, što direktno korespondira sa rečima „sa praznim okom, ko sunce okrutnim“ (Jejts 2011: 68; *a gaze blank and pitiless as the sun*), da bi zatim sve preplavila žuta boja. Nastavak rečenice „krenu lene sapi, dok svuda okolo / zavrteše se senke gnevnihi ptica“ (Jejts 2011: 68; *is moving its slow thighs while all about it reel shadows of the indignant desert birds*) praćen je komešanjem žuto-ljubičaste i zvukom ptica kao na početku – ponovo se ukazuje slika pustinje, sa prepoznatljivim oblicima dina. Nebo postaje tamnije i počinje da se spušta u vertikalnim plavim linijama, što je u direktnoj vezi sa rečima „i opet se smrknu“ (Jejts 2011: 69; *the darkness drops again*). Nastaje potpuni mrak, a nastavak filma donosi privremeno vraćanje hladnijeg kolorita sa početka. Odvija se dijagonalno kretanje plavih „talasa“ – „ali ja sad znam / da škripa kolevke pretvori u moru“ (Jejts 2011: 69; *but I know that twenty centuries of stony sleep were vexed to nightmare by a rocking cradle*), potom i formiranje stenovitih oblika koji se povećavaju i transformišu u dimnjake. Dim se širi naniže preko njih (uzburkana talasasto-plava), da bi uz stihove „al kakva se to zver, svoj čas dočekav, / prema Vitlejemu vuče, da se rodi?“ (Jejts 2011: 69; *and what rough beast, its hour come round at last, slouches towards Betlehem to be born?*) počeo da se pretvara u vatru sa sivim dimom, koja se razbuktava i širi uz zvuke pucketanja. U završnici će se iz nje formirati pečurka. Ona se odvaja i time se slika

postepeno umiruje i vodi ka konačnom zatvaranju. Pozadina je tamna, razdvajaju se gornja i donja polovina, čuje se zvuk poput zavijanja vetra.⁹

Animirani film *Muzika revolucije* (ukupno trajanje: oko devet i po minuta) stilski i tehnički se veoma razlikuje od *Drugog dolaska*. Razmotrićemo na koji način on uspostavlja vezu sa poemom koju uzima kao polazište. Aksenčuk posebno uspešno naglašava simboliku boja, nadovezujući se na kontraste istaknute u *Dvanaestorici*. Odabran je vizuelni jezik snažnog grafičkog izraza, blizak estetici stripa, čime se ističu narativni i dramski momenti poeme. Simboličnost i liričnost pak bivaju preneti svđenim korišćenjem metamorfoze.

Muzika revolucije koristi smenu kadrova nalik onoj u igranom filmu. Budući da je jedna od bitnih odlika poeme *Dvanaestorica* fragmentarnost, postupak montaže donekle uspeva da vizuelnim sredstvima sugerise raznolikost perspektiva, glasova i ritmova. Tekst je auditivan, a karakteristično je da su pojedini njegovi segmenti izostavljeni – umesto njih postoji samo vizuelni sažetak.¹⁰ Tako u rezultatu imamo jedan animirani film čvrste strukture, pre svega fokusiran na kolektivni lik dvanaestorice i ljubavni trougao (kao prikaz ličnih sudbina u turbulentnim okolnostima), ali i zaokružen slikama koje upućuju na šira značenja.

U skladu sa naslovom animacija je auditivno obogaćena. Pored glasa koji izgovara stihove, dodati su razni zvuci – muzika, zavijanja mećave, žamor itd. Izbacivanje značajnog dela teksta ostavilo je prostora za neverbalne elemente narativa, odnosno omogućilo smenu verbalno-slikovnih i zvukovno-slikovnih segmenata. Likovne mogućnosti od početka se koriste da istaknu simbolistički aspekt poeme. Vetar, snežna mećava, vatra, crvena zastava – samo su neki od simbola direktno preuzetih iz

9 Zvukovni aspekti animacije mogli bi se dodatno analizirati, ali zbog nedostatka prostora napomenućemo samo da se oni kreću u rasponu od umetanja prirodnih zvukova – vode, vatre, vetra (zajednička im je nestabilnost), preko zvuka životinja, do kolektivnih glasova ljudi i instrumentalne muzike.

10 Kao što je pomenuto, animacija nazvana *Muzika revolucije* koristi samo delove poeme Aleksandra Bloka *Dvanaestorica*. Budući da je poema podeljena na segmente, navešćemo koji delovi teksta su iz svakog od njih preuzeti. Četvrti, peti, šesti, osmi i deseti segment potpuno su izostavljeni. Iz prvog segmenta preuzeta je samo prva strofa. Iz drugog prve dve, zatim i dijalog o Vanjki i Kaći do „cmačeš“ (Blok 2012: 147; *поцелуй*), koji uvodi u dramski sukob i na kraju je dodato kao neka vrsta refrena „Ukorak – traži revolucija!“ (Blok 2012: 147; *Революционный держите шаг!*). Iz trećeg je preuzeta takođe samo prva strofa, a posle nje ubačen je stih iz drugog segmenta „Eh, eh, bez krsta samo!“ (Blok 2012: 147; *Эх, эх, без креста!*). Četvrti, peti i šesti segment rezimirani su vizuelno. Iz sedmog segmenta preuzeto je najviše teksta; to su prva, treća, četvrta, kraj šeste i sedma strofa. Iz devetog segmenta preuzete su druga i treća strofa. Iz jedanaestog segmenta zadržana je samo prva strofa, a iz dvanaestog samo poslednja. Na kraju filma su dodati stihovi koji se ne pojavljuju u dvanaestom segmentu *Революционный держите шаг!*.

stihova i eksplicitno prenetih likovnim jezikom. Koloristički kontrasti i igra hromatskog i ahromatskog spektra najvećim delom preuzeti su iz teksta zahvaljujući tome što Blokova poema obiluje određenjima boja i svetlo-tamnih odnosa. Tu su i složenije intervencije koje podrazumevaju metamorfički postupak – na primer mećava se pretvara u metlu (koja odnosi suvišne elemente starog sveta), potom i u galopirajuću trojku.

Vizuelnim sredstvima posebno su naglašene neke veze koje je u jeziku teže primetiti. Tako se na primer, budući da se crvena boja jasno ističe na pretežno ahromatskoj pozadini, između vatre na početku i crvene zastave na kraju može lakše uočiti sličnost, a njihova simbolika se očiglednije povezuje. Ljudske figure se pojavljuju tek posle uvođenja osnovnih simbola. Pre same dvanaestorice, u filmu se kratko karikaturno prikazuju predstavnici starog sveta. Oni nemaju svoj glas kao u poemi, njihove reči se ne mogu čuti, a lica nisu prikazana u krupnom planu, već samo vidimo njihova tela kako se lančano sudaraju i gube moć nad sopstvenim pokretima. Dvanaestorica pak nastupaju prema posmatraču, vidimo njihova lica u anfasu sa svetlo-tamnim kontrastom, iz donjeg rakursa. Kada se potom vrte prethodno uvedene figure, prvo što se očitava na njihovim licima je strah. Ukoliko nam je tekst poeme poznat, prepoznaćemo u njima staricu, buržuja, popa, pisca, dve dame. Sadržaj prvog segmenta poeme, u režiji je razdvojen na dva dela – prvi je kao i u poemi dat pre pojave dvanaestorice, ali je drugi ubačen naknadno, dok se u poemi na tom mestu već uvode novi likovi – Vanjka i Kaća.¹¹

Smena kadrova se ubrzava u skladu sa dinamikom radnje – kada se pojave Vanja i Kaća u kočiji nastaje pucnjava u kojoj dvanaestorica pokušavaju da pogode Vanjku, ali strada Kaća. Na ovom mestu film ide dalje od teksta i pokušava da vizuelnim jezikom i specifičnim mogućnostima animacije ponudi jednu interpretaciju. Pošto shvati da je ustreljena, Petruša uzima Kaću u naručje i gleda je, a sa njenog lica u tom trenutku kao da odleće maska – smrt kao da je skinula sa nje ulogu „lake žene“ i ostavila ono lice koje je mladić zapravo voleo. Njegova sećanja na njihov odnos prikazana su kroz „prozirni“ linearni crtež. Ljubavni trougao je rezimiran kratkom slikom u kojoj dvoje zaljubljenih razdvaja Vanjka,

11 U filmu, oni se javljaju uz promenu muzike i kolorita, iz perspektive dvanaestorice, postepenim izdvajanjem jednog od njih, Petruše. Delimično prebrisano inje na oknu prozora usmerava fokus na Kaću, dok se dva muškarca vide samo mutno. Inje nije samo znak razlike između hladnoće spoljašnjeg sveta i toplote unutrašnjeg prostora, već funkcioniše i kao simbol klasnih razlika, razlika između onih koji uživaju u bogatstvu i boraca protiv njih. Kaćina obnaženost u ovom slučaju nije samo znak razvrata, ona je znak toplote, novca, moći, koja se neće još dugo održati. Ubrzo se kadrira i sam posmatrač, čije zaprepašćeno lice ga odvaja od ravnodušnog izraza njegovog druga i u njemu, ukoliko smo upoznati s tekstom poeme, možemo prepoznati Petrušu.

nudeći Kaći novčanice, koje ona prihvata. Sledi scena koja u blažem obliku koristi metamorfičke mogućnosti animacije. Petruša se nad mrtvom Kaćom udvaja – jedan njegov deo ostaje da kleči pored nje i postepeno bleedi, a drugi žuri za drugovima. Ovim se anticipiraju kritike preostale jedanaestorice koji ne mogu da razumeju Petrušinu sentimentalnost i osetljivost. Pomenuta dva postupka (odletanje maske i udvajanje) korespondiraju sa visokom simboličkom zasićenošću poeme i predstavljaju pokušaj da se vizuelnim sredstvima na ekonomičan način ukaže na nekoliko za Blokovu poetiku značajnih stavki – s jedne strane na važnost, s druge na nemoć individue u okvirima velikih društvenih zbivanja, na tragički rasep između osećanja i dužnosti, kao i na neophodnost žrtve pri nastupanju velikih istorijskih promena. Potrebno je napomenuti da su ove scene u potpunosti plod rediteljske inventivnosti, te da čak ni samo uzimanje Kaće u naručje nije eksplicirano u tekstu.

Osim Petrušinog udvajanja, kao specifičnog postupka dostupnog animaciji, pojavljuje se još izrazitiji primer kako se vizuelnim jezikom pokretnih slika mogu razviti i interpretirati pesničke slike. Nasuprot udvajanju, u ovom slučaju postupak metamorfoze podrazumeva stapanje, pri čemu se dve figure transformišu u jednu. Pomenuti deo prati sledeće stihove:

Na raskršću, gle, buržuj stao,
Zabio nos u kragnu, lukav,
A rep podvivši, olinjao,
Kraj njega šeni šugav džukac.

Ko gladna psina buržuj stoji,
Kao pitanje nem i slep.
I stari svet, ko džukac koji
Podvija beskućnički rep.

(Blok 2012: 159)¹²

Buržuj, čije je lice kao i u stihovima zaklonjeno velikom kragnom, u filmu pokušava da štapom otera nakostrešenog psa. Kada nađu dva-naestorica, prestaje borba buržuja i psa, a obojica se okreću grupi koja nailazi i zauzimaju odbrambenu pozu. Oni se približavaju jedan drugom i stapaju se, a odmah zatim poprimaju oblik dvoglavog orla (s tradicionalnom heraldičkom simbolikom), koji se već pojavio na početku filma. Orao će kandžama zgnječiti kuglu sa krstom, zatim će se dve njegove

12 *Стоит буржуй на перекрестке / И в воротник упрятал нос. / А рядом жметя шерстью жесткой / Поджавший хвост паршивый пес. // Стоит буржуй, как пес голодный, / Стоит безмолвный, как вопрос. / И старый мир, как пес безродный, / Стоит за ним, поджавши хвост.* (Blok 2012: 158)

glave s kljunovima metamorfičkim postupkom preobraziti u lisice koje raskidaju i čupaju sopstvene lance. Nakon borbe sa samim sobom, orao biva potpuno uništen i usisan u vrtlog. On će se zatim transformisati u trojku koja juri nebom. U jednom trenutku slika orla zamenjena je slikom kretanja kroz hodnike nalik zatvorskim, a kroz mali otvor na jednim vratima ukazuje se oko buržuja. Ono se najpre „zumira“, a zatim se pretvara u orla, da bi konačno nastupilo njegovo već opisano samouništenje, odnosno simbolička propast starog sveta.¹³

Ako pokušamo da još jednom uporedimo animirani film *Muzika revolucije* i *Drugi dolazak*, osim toga što ćemo primetiti ono što nam već komparativni pristup poetskim delima može doneti – da se i jedan i drugi bave prelomnim istorijskim momentom, stihijskim nadolaženjem novog koje silom nužnosti mora zameniti staro (premda je to staro i novo u velikoj meri suprotno doživljeno u društveno-političkim opredeljenjima pesnika) i što u oba slučaja aluzijom na Hrista ili njegovim direktnim uvođenjem kao aktera istorijska zbivanja poprimaju eshatološku dimenziju, u formalnom smislu ova dva filma koriste različite umetničke postupke kao dominantne. Ipak, u oba slučaja metamorfoza se pokazuje kao pogodna za transponovanje originalnih pesničkih slika koje u sebi sažimaju kompleksne simboličke sisteme Bloka i Jejtisa. Montaži se pak pribegava tamo gde je potrebno uspostaviti čvrstu narativnu strukturu i izgraditi međuzavisnost narativnog i simboličkog.

Literatura i filmografija

Bloom, Harold. *Yeats*. New York: Oxford University Press, 1970.

Gratz, Joan, rediteljka. *The Second Coming*. Sopstvena produkcija, 2017. <https://vimeo.com/264796875> 5.3.2024.

Gratz, Joan, rediteljka. *Kubla Khan*. Sopstvena produkcija, 2011.

Klein, Norman. „Animation and Animorphs: A Brief Disappearing Act“. *Meta-Morphing: Visual Transformation in the Culture of Quick Change*. Ed. Vivian Sobchack. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 21–40.

13 Završnica filma obeležena je pojavom figure Hrista, a najupadljivija rediteljska intervencija ovde sastoji se u sličnosti Petrušinog i Hristovog lica iz profila. Stari svet je počišćen velikom metlom, a dvanaestorica sada nastupaju teškim koracima, prikazani jedan po jedan iz donjeg rakursa, kao heroji. Patos njihovog prikaza nešto je drugačiji nego na početku, pre svega zbog Hristovog mučeničkog izgleda. U sledećem kadru, Hrist više nije na kraju kolone, već trijumfalno na njenom čelu, sa „krvavom“ zastavom. Buržuj se još jednom pojavljuje, ovaj put pretvarajući se u psa, koji u završnim stihovima prati dvanaestoricu. Finalni akcenat filma i vizuelno i tekstualno premešten je sa figure Hrista na ovaj, Blokovi ali i univerzalni simbol revolucije – crvenu zastavu, što je praćeno ponavljanjem stiha „Революционный держите шар!“ (variran u poemi u drugom, šestom i desetom segmentu), dok je u poemi poslednji stih: „Впереди — Исус Христос“.

- Munitić, Ranko. *Teorija animacije*. Beograd: Institut za film, 1981.
- Nedeljković, Dragan. *Pourquoi l'image du Christ dans Les Douze d'Alexandre Blok?* Zagreb: Annales de l'Institut français de Zagreb, 1975.
- Starr, G. Gabriele. *Feeling Beauty – The Neuroscience of Aesthetic Experience*. Cambridge: Massachusetts, 2013. <https://archive.org/details/feeling-beautyneu0000star/page/n5/mode/2up> Pristupljeno 5.3.2024.
- Walsh, Thomas. „The Second Coming: An Animated Adaptation by Joan C. Gratz.“ *Nordic Irish Studies* 18 (2019/2020): 77–95.
- Wells, Paul. *Understanding animation*. London and New York: Routledge, 1998. <https://archive.org/details/understandingani00well/page/n5/mode/2up> 5.3.2024.
- Yeats, William Butler. „The Second Coming“. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ed. Richard J. Finneran. New York: Collier Books, 1989. <https://www.poetryfoundation.org/poems/43290/the-second-coming> Pristupljeno 5.3.2024.
- Švankmajer, Jan, reditelj. *Možnosti dialogu*. Krátký Film Praha, 1983. <https://www.youtube.com/watch?v=L-gGpWpra-g> 5.3.2024.
- Аксенчук, Иван, reditelj. *Музыка революции*. Союзмультфильм, 1987. <https://yandex.com/video/preview/5122039517352995986> 5.3.2024.
- Блок, Александар. *Нико натраг вратити се неће – изабране песме*. Београд: ИГАМ, 2012.
- Блок, Александр А. „Интеллигенция и революция“. *Собрание сочинений*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1962. https://a4format.ru/pdf_files_bio2/4709bd80.pdf 5.3.2024.
- Јејтс, Вилијам Батлер. *Изабрране песме*. Превео Милован Данојлић. Нови Сад: Орфеус, 2011.

Jana Rastegorac Vukomanović

METAMORPHOSIS AND MONTAGE: VISUALIZATION OF POETIC IMAGERY IN ANIMATED FILMS *MUSIC OF THE REVOLUTION* AND *THE SECOND COMING*

The paper offers a comparative analysis of the relationship between visual and textual elements in two animated films. These are *Music of the Revolution* (1987) by Soviet screenwriter and director Ivan Aksenchuk, and *The Second Coming* (2017) by American director Joan Gratz. The first animation is based on motifs from Alexander Blok's poem *The Twelve* (1918), while the second is based on motifs from William Butler Yeats' poem "The Second Coming" (1919). Their common point is the attempt to offer an artistic interpretation of the text using visual art techniques. The paper focuses on the use of specific animation techniques – primarily metamorphosis and montage – to visualize powerful poetic images. The original texts of the poetic works that served as the basis for the films are not analyzed separately, as they have received considerable attention from critics throughout the twentieth and twenty-first centuries. Considering numerous parallels related to the social context of the origin of both poems and animations is left for another occasion, as the paper mainly focuses on formal analysis and certain topics and motifs. These two films employ different artistic approaches as dominant ones. However, in both cases, metamorphosis proves suitable for transposing the original poetic images that encapsulate complex symbolic systems developed by poets such as Blok and Yeats. Montage, on the other hand, is employed where it is necessary to establish a solid narrative structure and build interdependence between the narrative and the symbolic.

Keywords: animation, montage, metamorphosis, morphing, poetic imagery, Yeats, Blok, Russian revolution

ПОДАЦИ О АУТОРИМА И РАДОВИМА

Ирена Шпадијер

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

ORCID 0000-0002-6154-4509

irena.spadijer@fil.bg.ac.rs

Борис Лијешевић

Универзитет у Новом Саду – Академија уметности

borislijesevic@gmail.com

Адријана Марчетић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

ORCID 0000-0002-8145-7867

amarcetic@fil.bg.ac.rs

Александар Стевић

Универзитет Лингнан, Хонг Конг - Филозофски факултет

ORCID 0000-0001-5827-7748

aleksandarstevic@ln.edu.hk

Драгана Грбић

Универзитет у Келну

ORCID 0000-0001-9389-0193

dgrbic@uni-koeln.de

Елма Халиловић

Државни универзитет и Новом Пазару

ORCID 0009-0005-5870-5657

ehalilovic@np.ac.rs

Драгана Вукићевић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет
ORCID 0000-0002-9147-5452
prof.vukicevic.dragana@gmail.com

Никола Миљковић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет
ORCID 0000-0002-2697-065X
nikolajmiljkovich14@gmail.com

Леон Којен

Универзитет у Београду – Филозофски факултет
lkojen@mac.com

Тихомир Брајовић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет
ORCID 0000-0002-9079-1242
tihomir.brajovic@fil.bg.ac.rs

Кајоко Јамасаки

Универзитет у Београду – Филолошки факултет
kaoyokoyamasaki@hotmail.com

Дуња Душанић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет
ORCID 0000-0002-5227-6506
dunja.dusanic@fil.bg.as.rs

Јован Попов

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

ORCID 0000-0003-1232-3459

jovan.popov@fil.bg.ac.rs

Снежана Калинић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

ORCID 0000-0003-0995-2748

s.kalinic@fil.bg.ac.rs

Милена Ђорђијевић

Народна библиотека Србије, Београд

milena.djordjijevic@nb.rs

Срђан Вучинић

Фестивал ауторског филма, Београд

srvuc@sbb.rs

Зорица Бечановић Николић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

ORCID 0000-0002-9732-1075

z.b.nikolic@fil.bg.ac.rs

Жељка Јанковић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

ORCID 0000-0002-0339-9059

zeljka.jankovic@fil.bg.ac.rs

Владимир Зорић

Универзитет у Нотингему – Школа за културне, језичке и регионалне студије

ORCID 0000-0002- 6293-8155

vladimir.zoric@nottingham.ac.uk

Александар Купердјајев

Инсбрукски универзитет – Факултет филологије и културологије
alexander.kuperdyayev@uibk.ac.at

Марија Симоновић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет, докторске студије
ORCID 0009-0003-0942-2592
marija.simonovic@fil.bg.ac.rs

Александар Ђокановић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет
ORCID 0000-0002-8517-0302
aleksandar.djokanovic@fil.bg.ac.rs; adjokanovic@gmail.com

Жанета Ђукић Перишић

Академска књига, Нови Сад
zanetadjp@gmail.com

Јасмина Радојичић

Издавачка кућа Лагуна
etnuncinte@yahoo.com

Александра Лазић-Гавриловић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет
ORCID 0009-0006-4278-0019
aleksandra.lg0503@gmail.com

Наталија Лудошки

Зрењанинска гимназија
natalijaludoski@gmail.com

Оливера Жижовић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

ORCID 0000-0001-9980-6642

olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs; oljazizovic@gmail.com

Наташа Марковић

ORCID 0009-0002-6440-9270

sopstvena.soba@gmail.com

Тамара Валчић Булић

Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет

ORCID 0000-0002-8659-0229

tamara.valcic.bulic@ff.uns.ac.rs

Александра Жежељ Коцић

Самостални истраживач

ORCID 0009-0009-1351-1823

aleksandra.zezelj@gmail.com

Андријана Малоку

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

ORCID 0000-0003-0074-3130

andrijana.jan@gmail.com

Софија Тодоровић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет, докторске студије

ORCID 0009-0007-5109-6080

sofija.tod3@gmail.com

Јана Растегорац Вукомановић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

ORCID 0009-0001-1093-6588

janrackom@gmail.com

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.164.41.09(082)
82.09(082)

КЊИЖЕВНОСТ у дијалогу : зборник радова са научног скупа посвећен проф. др Тањи Поповић (1963–2020) поводом шездесет година од рођења, 23. и 24. новембар 2023, Универзитет у Београду – Филолошки факултет Катедра за општу књижевност и теорију књижевности / [уреднице Адријана Марчетић ... [и др.]]. - Београд : Универзитет, Филолошки факултет, 2024 (Београд : МАБ) . - 476 стр. : слика Т. Поповић ; 17 cm

Тираж 70. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-6153-753-0

1. Марчетић, Адријана, 1961- [уредник]

а) Српска књижевност -- Зборници б) Књижевност -- Зборници

COBISS.SR-ID 159332361



Обухватајући тридесет и шест квалитетних научних радова у седам тематских целина, овај зборник у потпуности испуњава двоструку намеру са којом је састављан: прво, да прослави и представи дело проф. др Тање Поповић, потврђујући њен значај као историчара и теоретичара српске и опште књижевности; друго, да сабере нове студије које, узимајући њен рад као полазну методолошку тачку, значајно и оригинално доприносе научном знању у областима којима се Тања Поповић бавила.

Књижевност у дијалогу притом успева да буде импресивно огледало онога најбољег у београдској школи проучавања књижевности у којој се проф. др Поповић формирала и као србиста и као компаратиста. Овде сакупљени радови одликују се балансираним и софистицираним интересовањем за Исток и Запад подједнако, на начин који је данас редак у светским универзитетским центрима.

Весна Голдсворти

Есеји прикупљени у овој књизи, настали у част и сећање на Тању Поповић, покривају широк спектар књижевних традиција и периода и у својој разноврсности одражавају ширину и дубину погледа којим је она одувек посматрала књижевност. [...]

Резултат зборника, потпуно неочекиван и непредвидив, умногоме дугује инспирацији коју су аутори црпели из радова, а додао бих и из начина рада Тање Поповић, који је био не само дијалогски већ и заразан. Она је, што директно што индиректно, присутна у свим есејима овог зборника, те можемо тврдити да се дијалог са њом наставља, а наставиће се и у будућности, на жалост, сада само у једном смеру.

Ђорђо Зифер

Разноврсна тематика, различите националне књижевности и њени аутори, обиље тема из истраживачког, аналитичког и теоријског поља изучавања, „сливају се“ у овом зборнику у једну целину, која верно осликава шта студије катедре за Општу књижевност Филолошког факултета у Београду представљају, формирајући генерације студената који прерастају у предаваче и настављају ту духовну и хуманистичку делатност, увек неопходну, чији је изразити пример била Тања Поповић и њен научни и професорски рад, као и њена целокупна личност, у духу најбоље хуманистичке традиције.

Тамара Ђермановић

