

КОМПАРАТИВНА КЊИЖЕВНОСТ:
ТЕОРИЈА, ТУМАЧЕЊА, ПЕРСПЕКТИВЕ

ENCOMPASSING COMPARATIVE LITERATURE:
THEORY, INTERPRETATION, PERSPECTIVES

Рецензенти / Referees

Кринка Видаковић Петров, Институт за књижевност и уметност, Београд
Зоран Милутиновић, University College London

Издање Филолошког факултета Универзитета у Београду
Published by Faculty of Philology, University of Belgrade

КОМПАРАТИВНА КЊИЖЕВНОСТ:
ТЕОРИЈА, ТУМАЧЕЊА, ПЕРСПЕКТИВЕ

ENCOMPASSING COMPARATIVE LITERATURE:
THEORY, INTERPRETATION, PERSPECTIVES

Приредиле

Адријана Марчетић, Зорица Бечановић Николић, Весна Елез

Edited by

Adrijana Marčetić, Zorica Bečanović Nikolić, Vesna Elez



Београд, 2016.

Зборник радова објављен у част шездесете годишњице обнављања
Катедре за општу књижевност и теорију књижевности

Collection of Essays Published on the Occasion of the 60th Anniversary of the
Department of Comparative Literature and Literary Theory

САДРЖАЈ / CONTENTS

Адријана МАРЧЕТИЋ	
Предговор.....	11

I

*Компаративна / општа / светска књижевност:
од традиционалних приступа до дигиталне хуманистике
Comparative / General / World Literature:
From Traditional Approaches to Digital Humanities*

Јован ДЕЛИЋ	
Иво Тартаља као историчар проучавања опште књижевности код Срба	17
Јован ПОПОВ	
Невоље са именом: о чему предајемо када предајемо општу књижевност?.....	37
Владислава РИБНИКАР	
Између националног и светског: компаратистика и „велико непрочитано“	49
Стеван БРАДИЋ	
Светска књижевност на глобалном тржишту.....	63
Биљана ДОЈЧИНОВИЋ	
Историја дисциплине која то није: од појма рода до дигиталне хуманистике.....	75
Anne Birgitte RØNNING (Ан Биргит РОНИНГ)	
Female Robinsonades: A Challenge to Comparative Literature, and the Potential of Digital Tools	85

II

Нова географија: центар и периферија *New Geography: Center and Periphery*

Richard WILSON (Ричард ВИЛСОН)	
<i>Come unto these yellow sands: Shakespeare's Other Heading</i>	99
Иван Јесаулов	
Божићни и васкршњи архетипови у руској књижевности: европски културни контекст и национална традиција.....	119
Тања ПОПОВИЋ	
Рецепција Пушкиновог стваралаштва и питање канона	131
Владимир ЗОРИЋ	
Ескапизам и симбиоза: Магрисов хабзбуршки мит и Константиновићева паланка.....	143
Stijn Vervaeke (Стејн ВЕРВАТ)	
Ugrešić, Hemon, and the Paradoxes of Literary Cosmopolitanism: Or How to “World” (post-)Yugoslav Literature in the Age of Globalization	161
Драган ДРАГОМИРОВИЋ	
Постколонијална критика и постколонијална теорија (о неким проблемима термина и дисциплине)	171
Rok BOZOVIČAR	
Regional Comparative Literature as a Field of Cultural Mobility.....	181
Nina ALIHODŽIĆ	
<i>Granica u književnosti: Coetzeejeva Elizabeth Costello</i>	197

III

Трансмедијални / транскултурални феномени *Transmedia / Transcultural Phenomena*

Lada ČALE FELDMAN	
Kanonizacija, transmedijalnost, transkulturalnost: <i>Opasne veze između, kazališta, romana i filma</i>	209
Тамара ЂЕРМАНОВИЋ	
Дијалог с делима књижевне класике у филмовима Андреја Тарковског.....	217

Наташа МАРКОВИЋ	
Холбајновски портрети мадам Де Вијоне: визуелна реторика у <i>Амбасадорима</i>	227
Снежана КАЛИНИЋ	
Августинова „ризница небројених слика“, Прустова мадлена и Крапове траке: евокативне стратегије у <i>Крајовој њоследњој ѡраци</i> Самјуела Бекета.....	237
Владимир БОГИЋЕВИЋ	
Две ревитализујуће контракултуре.....	251

IV

Компаративистика и ѡеѡика ѡревођења *Comparative Literature and Translation Studies*

Роберт ХОДЕЛ	
Драгослав Михаиловић у преводу	267
Зорица БЕЧАНОВИЋ НИКОЛИЋ	
Песнички експеримент Лазе Костића на српском и на енглеском: два аутографа концепта песме „О Шекспировој тристагодишњици“ ..	281
Тијана ТРОПИН	
Преводна књижевност за децу као први сусрет с другим културама: тактике упознавања	299

V

Теорија и инѡерѡреѡација *Theory and Interpretation*

David NORRIS (Дејвид НОРИС)	
Literature on War; War on Literature.....	311
Владислава ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ	
Приповедање у првом лицу и илузија (не)стварног: однос према натприродном као тест психолошке и етичке компетентности приповедача	323
Бојана СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ	
Канонски писци <i>versus</i> канонизација жанра	333

Весна ЕЛЕЗ	
Преиспитивање модерности: Бодлерово место у Пантеону	345
Милена ВЛАДИЋ ЈОВАНОВ	
Процепи уметности	355
Далибор КЛИЧКОВИЋ	
<i>Гозан</i> књижевност као поетски израз јапанског зена	369
Данијела ВАСИЋ	
Традиционално и интернационално у јапанском жанру <i>монојаџари</i> .	381

VI

У дијалогу с традицијом *In Dialogue with Tradition*

Саша РАДОЈЧИЋ	
Прастара завада: између инспирације и прескрипције	393
Јелена ПИЛИПОВИЋ	
Поетика хипоноје:	
Проклов неоплатонистички модел вишезначног читања	403
Гордана ПОКРАЈАЦ	
Компаратистички аспект	
<i>Прегледа римске књижевности</i> Будимира и Флашара	
(римски песници и дубровачка традиција).....	415
Милица СПРЕМИЋ КОНЧАР	
Сер Томас Малори у дијалогу с писцима	
енглеске средњовековне артуријанске традиције.....	429
Александра УГРЕНОВИЋ	
Гозбени дијалог Лазе Костића и Милоша Црњанског	439
Миливоје МЛАЂЕНОВИЋ	
Дијалог с традицијом у драми <i>Ното volans</i> Ненада Прокића	451

VII

Упоредна читања: интертексти / интеркултуралности
Parallel Readings: Intertextual / Intercultural

Жанета ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ	
<i>На Дрини ћуџија</i> Иве Андрића и	
<i>Мосиј светиог краља Луја</i> Тортона Вајлдера.....	463
László TAKÁCS (Ласло ТАКАЧ)	
Nietzsche, Wilde, and the Poetics of the Novel.....	473
Оливера ЖИЖОВИЋ	
Касандрина истина.....	483
Сергеј МАЦУРА	
Човјек предодређен да напаја ракету:	
једна верзија мита о Орфеју у <i>Дуји правилиације</i> Т. Пинчона.....	493

ПРЕДГОВОР

Објављивањем тематског зборника радова *Компаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе* настојали смо да испунимо два циља. Пре свега, Катедра за општу књижевност и теорију књижевности желела је да на овај начин обележи један важан јубилеј, шездесету годишњицу свог обнављања. У Србији, упоредно проучавање различитих националних књижевности има дугу и веома плодну традицију, а компаратистика на Универзитету у Београду представља једну од најстаријих академских дисциплина. Компаративно проучавање књижевности на београдском Лицеју зачело се још педесетих година 19. века, када је Матија Бан у низу предавања говорио о односу француске и словенских књижевности. Нешто касније, у време оснивања Велике школе (1863), Ђура Даничић је за студенте Филозофског факултета изводио наставу из естетике и опште књижевности, а 1873. године, под руководством Светомира Николајевића, при овој школи званично је основана посебна Катедра за општу историју литературе. Николајевићев наследник, Богдан Поповић, био је оснивач наше модерне компаратистике и један од наших првих теоретичара књижевности.

Пошто је Поповић преузео руковођење Катедром, у периоду између 1897. и 1906. године, наставни програм из опште књижевности је проширен увођењем теорије књижевности, што је за оно време, у светским оквирима, био сасвим авангардан потез. Убрзо, општа књижевност и теорија књижевности постају обавезни или изборни предмети и на другим лингвистичким групама Велике школе, на одсецима за словенску, класичну, француску и немачку књижевност, као и на групи за општу историју. Уз Поповића, на Катедри нешто касније предају и још нека од најзначајнијих имена наше науке о књижевности, међу којима су и Јован Скерлић и Милан Богдановић. Пре него што је Други светски рат потпуно угасио наставу на Београдском универзитету, из Катедре за општу књижевност и теорију књижевности издвојиле су се и групе за енглеску и италијанску књижевност, које се до тад нису изучавале на овом универзитету. После Другог светског рата, Катедру је 1954. године обновио Војислав Ђурић, компаратиста и историчар старе и фолклорне књижевности. Он је поставио темеље програма нове Катедре, осмислио структуру курсева

и посебно се посветио развоју научног подмлатка, односно образовању нових компаратиста и теоретичара књижевности.

Други разлог који нас је подстакао да у раду на овом зборнику окупимо и већ реномиране компаратисте и младе истраживаче који тек треба да дају допринос упоредном проучавању књижевности, садржан је у потреби да се преиспитају методе и циљеви саме дисциплине. За компаратисте с београдске Катедре за општу књижевност оваква ауторекфлексивна постава је већ препознатљива традиција: за последњих шест деценија ово је трећи јубиларни зборник с тежиштем на питањима струке (претходна два објављена су поводом двадесете и педесете годишњице обнављања Катедре, 1975. и 2005). У радовима штампаним у овим зборницима, аутори и уредници су такође настојали да одговоре на изазове нових приступа, теорија и иновација у упоредном проучавању књижевности. Свако време има своја посебна обележја, па тако и историјски тренутак у којем се појављује овај зборник. Исто тако, свака наука има своје тренутке успона и процвата и, с друге стране, своје тренутке застоја и опадања. За десет година, колико је протекло од објављивања нашег претходног зборника, недвосмислено се потврдило предвиђање које смо у његовој најави тек наговестили: у постмодерном, глобализованом свету, захваљујући развоју дигиталних технологија, као и променама у оквиру светски схваћеног тржишта рада и образовања, те променама политичких и идеолошких доминаната у глобализованом свету, догодиле су се корените промене у начину на који се схвата улога хуманистичких наука у савременом образовању. То је, разуме се, условило и преиспитивање улоге књижевности и проучавања књижевности, а самим тим и компаратистике, у оквирима друкчије схваћеног академског образовања, прилагођеног првенствено потребама либералног тржишта. Маргинализоване у свету којим доминирају прагматичне вредности, хуманистичке дисциплине, укључујући и компаратистику, нашле су се у једној од најозбиљнијих и најтежих криза у својој историји.

Компаратистички одговор на ову кризу показао је, међутим, колико је ова стара дисциплина још увек витална и способна за преображај. Криза је компаратисте навела да се још једном запитају о сопственом предмету и методу, чиме је покренута једна од најживљих и, у теоријском смислу, најзанимљивијих дебата у савременој науци о књижевности. Трагајући за новим дефиницијама компаратистике, то јест појма „компаративне књижевности“, али и сродних појмова „светске“, „опште“ и „националне“ књижевности, „канона“, „светског књижевног простора“, „књижевног тржишта“, „центра“ и „периферије“, аутори овог зборника настоје да се укључе у ту расправу. Судаћи по преовлађујућим темама њихових радова, компаратистика какву смо познавали из времена када је штампан наш

први јубиларни зборник, и када је ова дисциплина доживљавала процват у светским оквирима, данас изгледа сасвим друкчије. Иако је разноврсност приступа у компаратистици данас веома велика, ипак се може указати на једну њихову заједничку особину. Наиме, књижевност данас више није ни једини ни главни предмет компаратистичких проучавања, као што је то донедавно био случај. Савремена компаратистика окренула се интердисциплинарним методима, а упоредно проучавање различитих националних књижевности проширено је како би обухватило поређење не само појединих књижевности већ и читавих култура. Данас се књижевност све више проучава као један од истоврсних узорака ширег, идеолошког, религијског, социјалног, полног или културног кода уопште. У интердисциплинарним студијама, или студијама културе, које представљају савремену варијанту традиционалне компаратистике, књижевна дела се узимају као примери којима се илуструју извесне културолошке тезе, а проучавање књижевног текста као таквог уступа место проучавању његове функције унутар различитих дискурзивних пракси и контекста.

Ослањајући се на богату традицију предавања и проучавања упоредне књижевности на Универзитету у Београду, а у жељи да, уз обележавање поменуте годишњице, преиспитамо нека од најактуелнијих питања наше дисциплине, подстакли смо ауторе зборника да размишљају о односу између компаративне књижевности и студија културе, о изазовима нове, глобализоване географије, о дигиталној хуманистици, трансмедијалности, теоријама рода, традуктологији. Осим тога, сматрали смо да је важно осврнути се и на неке традиционалне компаратистичке теме, наравно из савремене перспективе. У том смислу, пажњу смо посветили појмовима националне, опште и светске књижевности, канонским писцима и (ре)дефинисању канона, као и интерпретацији појединачних дела. Радови у зборнику распоређени су по тематском принципу. Обједињујући традиционално и модерно, уводно поглавље доноси радове у којима се осврћемо на историјат наше дисциплине у Србији, али и шире, и истовремено приказујемо методе које представљају будућност компаратистике. У следећа три поглавља сабрани су радови у којима се расправља о неким од најактуелнијих питања савремене компаратистике и критички преиспитују њени појмови: центар и периферија, трансмедијалност и транскултуралност, поетика превођења. Најзад, последња два поглавља представљају својеврстан дијалог с традицијом. У њима се из перспективе савремене компаратистике приступа традиционалним компаратистичким питањима, као што су канонизација писаца и дела у оквирима националне и светске књижевности, границе жанрова, питање вредновања и најзад, али не најмање важно, представља се оно што је можда најкомпаративније у компаратистици, упоредно читање самих књижевних текстова.

Разноврсност покренутих питања, иновативност приступа, уверљива аргументација и интерпретативна инвенција, што су особине које у великој мери одликују овде објављене радове, дају нам за право да малочас поменути кризу сагледамо и у нешто друкчијем светлу. Како су већ приметили неки компаратисти, оно што се опажа као криза дисциплине, у ствари је само најновија промена парадигме у оквиру компаративних студија која резултира применом нових метода и отварањем потпуно нових области проучавања. Промена метода и предмета проучавања не мора нужно водити до гашења дисциплине која је подвргнута датој трансформацији; напротив, она указује на њену виталност и велики еволутивни потенцијал, односно на способност да се у методолошком смислу прилагоди новом културно-историјском контексту. У читавој историји компаратистике, од 19. века до данас, било је толико методолошких ломова, толико различитих концепција „најисправнијег“ метода и полемика око правог предмета студија, да не би било погрешно рећи да је управо импулс ка методолошком самопреиспитивању својствен самој природи компаратистике. Продуктивна методолошка криза перманентно је стање компаративних студија. У том духу, надамо се следећем јубиларном зборнику и очекујемо да ће он потврдити ову дијагнозу.

Агријана Марчејић

I
КОМПАРАТИВНА / ОПШТА / СВЕТСКА
КЊИЖЕВНОСТ: ОД ТРАДИЦИОНАЛНИХ
ПРИСТУПА ДО ДИГИТАЛНЕ ХУМАНИСТИКЕ

COMPARATIVE / GENERAL / WORLD LITERATURE:
FROM TRADITIONAL APPROACHES
TO DIGITAL HUMANITIES

Јован ДЕЛИЋ*
Универзитет у Београду

ИВО ТАРТАЉА КАО ИСТОРИЧАР ПРОУЧАВАЊА ОПШТЕ КЊИЖЕВНОСТИ КОД СРБА

Изјављивање књижевности и амћења – стварање историјске самосвијести

Шездесет година од обнове Катедре за општу књижевност и теорију књижевности прилика је да се подсети на почетке проучавања опште књижевности код Срба до оснивања Катедре. Управо тај период је осветлио пионирским радом Иво Тартаља. Ово је опширан приказ и реактуализација књиге *Почеци историје ошће књижевности код Срба*, старе равно пола стољећа.

Кључне ријечи: општа књижевност, национална књижевност, упоредна књижевност, биографија, библиографија, полихисторска знања, универзитет, поетика, историја књижевности, превођење, вриједности

У години у којој обиљежавамо шездесет љета од обнове Катедре за општу књижевност и теорију књижевности навршило се равно пола стољећа од појаве књиге професора Ива Тартаља *Почеци историје ошће књижевности код Срба* (Београд, САНУ, 1964). За протеклих педесет, односно шездесет година урађено је код Срба изузетно пуно на плану опште књижевности, али се није много одмакло од Тартаљине књиге на плану проучавања историје опште књижевности. Таква су времена - много склонија теоријским него историјским проучавањима.

Наслов нашега скупа – *Компаративна књижевност: теорија, тумачења, персијективе* – то такође потврђује. Једино ријеч *персијективе* упућује на аспект времена, али нас усмјерава према будућности.

Чињеница да обиљежавамо шездесет година обновљене Катедре недвосмислено нас упозорава да је вријеме ипак неки фактор и у нашим животима, и у науци, па се, ево, окрећемо шездесет година иза себе, иако је мало који наставник са данашње Катедре тада био рођен.

* jovandelic.delic@gmail.com

Ми, мање перспективни, имамо разлога да се помало плашимо свијетле будућности и да се, не без извјесне наде, или утјехе, или барем носталгије, окренемо прошлости скрећући пажњу на златни јубилеј једне драгоцене књиге чији су резултати и данас непорециви. Зато ћемо бити слободни да подсетимо на још неке „округле“ годишњице за које смо сазнали управо из Тартаљине књиге. Равно је сто осамдесет година откад је Божидар (Теодор) Петрановић, Далматинац поријеклом из Црне Горе, објавио у Карловцу 1834. године, на пуних осамнаест страна, прву српску *Историју европској књижевности*, радећи на њој, допуњавајући је и мијењајући, до 1864. или чак 1874. године, од којих нас дијели сто педесет, односно сто четрдесет година. Ова Катедра је административно основана 13. јула 1873. године, књижевним указом и залагањем Стојана Новаковића да се дотадашњи писар Министарства просвете Светомир Николајевић постави „за суплента Велике школе за Катедру опште историје литературе с нарочитим погледом на литературу Словена и Срба“ (Тартаља 1964: 116).¹ Катедра је, дакле, стара 141 годину, што није сасвим мало не само за балканске прилике. Из њеног прилично дугог имена недвосмислено је јасно да се, уз контекст опште књижевности, веома уважавају и словенски, и српски контекст, односно да проучавање опште историје литературе укључује у себе и славистику и србистику. То имплицира став да националну књижевност ваља проучавати у контексту општих књижевноисторијских процеса и да су и славистика и србистика замисливе у оквирима опште књижевности и компаративистике. Нашим прецима се тешко може порећи патриотизам, као што им се не може приписати национална ускогрудост.

Не може им се порећи ни критички однос према највећим европским књижевноисторијским синтезама. Ово наглашавање славистике и србистике у оквиру проучавања опште историје литературе може се разумјети и као резултат критичког односа Стојана Новаковића према великим европским синтезама: преводилац Шерове *Историје ојшће књижевности* налазио је да су словенске књижевности у њој обрађене слабије, чак површно, и да их треба наново обрадити.

Најзад, и двије годишњице које нас сурово упозоравају на пролазност и на значај времена у нашим животима, а тичу се истога човјека - првог дипломираног студента на обновљеној Катедри и великога писца Данила Киша: 15. октобра 2014. навршило се четврт вијека од његове смрти, а 22. фебруара 2015. навршиће се 80 година од његовога рођења. Ред је да се то данас овдје чује, а осјећамо својом дужношћу да то кажемо.

¹ Иво Тартаља, *Почеци рада на историји ојшће књижевности код Срба*, САНУ, Посебна издања, ССCLXXIX, Одељење литературе и језика, књига 13, Издавачка установа Научно дело, Београд, 1964.

Пошто је ово дјело у средишту наше пажње, сви наводи из њега биће обиљежавани само бројем странице у загради.

Књига Ива Тартаље *Почеци историје ошће књижевности код Срба* морала је, с обзиром да је докторска дисертација, настајати са сагласношћу и знањем Војислава Ђурића, обновитеља Катедре и њеног дугогодишњег управника. Професор Ђурић је био склон поетици и поетичким истраживањима, књижевној теорији, али и историјском прегледу књижевних теорија, односно сагледавању поетичког динамизма у времену, као и историји идеја. У настави је прављен доста срећан спој историје и теорије књижевности, а сви просеминари и Општи семинар били су усмјерени на тумачење књижевног дјела. Ђурићев курс *Прељед књижевних теорија* сматран је „кичмом студија“. Ђурић је веома држао до својих претходника и професора, а нарочито до Веселина Чајкановића. Помало патетично, али истинито речено, више је урадио за свога покојног професора Чајкановића него за себе. То што данас од Чајкановића имамо и о њему знамо, знамо највећма захваљујући Војиславу Ђурићу. Професор Ђурић је говорио аутору ових редова као младом студенту колико би било драгоцјено да на његовој Катедри постоји предмет који би се бавио упоредним проучавањем религија и митологија и колико би, крајем шездесетих година XX вијека, био драгоцјен један Веселин Чајкановић. Да бисмо се попели на рамена својих претходника и са њих гледали на своју научну област, морамо прво та „рамена“ „премјерити“, учинити све да их и други упознају, да постану опште добро.

Ђурић се залагао да се, паралелно са проучавањем опште књижевности и теорије књижевности, изгради и историјска самосвијест Катедре о традицији проучавања опште књижевности и теорије књижевности код Срба. Књига Ива Тартаље требало је да буде темељ те грађевине. Тај темељ је, међутим, израстао у цијело научно здање. Ријеч је о пионирском издавачком подухвату у најплеменитијем значењу те ријечи; овај рад је истраживачки и откривалачки у сваком свом сегменту. Отуда његова згуснутост и информативност, што је иначе Тартаљина не само стилска особина. Он је противник екстензивности, увијек усмјерен „на ствар“, упоран у расвјетљавању тамних мјеста прошлости, што му се, по правилу, враћа открићима и проналасцима.

Тартаљина књига носи двоструки печат духа Катедре на којој је израђена: прво спојем историјског и теоријског – „проблемског“ – мишљења, а онда и напором да се изради историјска самосвијест како Катедре, тако и српске науке о књижевности у цјелини. Тартаљина књига није само историја преткатедарског проучавања опште књижевности, односно предисторије Катедре, већ је капиталан прилог проучавању историје још трију катедара: за српски језик и књижевност, за славистику и за романистику.

Управо овом приликом сматрамо важним да подсетимо да је обновитељ Катедре за општу књижевност и теорију књижевности, Војислав Ђурић, сматрао да је познавање опште књижевности и њене историје од

непроцјењиве важности за националну књижевност, њено разумијевање, посматрање у широком компаративном контексту и за њено вредновање. Позиција проучаваоца опште књижевности из малог народа много је тежа и сложенија од позиције коју има проучавалац опште књижевности који је припадник неке значајније, моћније и утицајније културе. Неке се позиције стичу рођењем и матерњим језиком. Припадник малог народа мора благовремено овладати европским језицима и бити спреман да уђе у дијалог са културама и литературама свијета. У том погледу Иво Тартаља је узоран истраживач и зналац.

Историчар опште књижевности из малог народа и језика мора познавати свјетску књижевност, историју идеја, али и своју књижевност и књижевну мисао. Мора познавати изворе и подстицаје за прегнућа домаћих мислилаца. И мора бити спреман да исправља олаку површност великих имена са славних универзитета када говоре о малим културама и њиховим доприносима општој књижевности, готових да своје историјске „налазе“ идеологизују и политички функционализују. Тога је одувijek бивало и биваће, а нарочито у кризним временима.

Због познавања страних језика и усмјерености на свијет, родоначелници историје опште књижевности код Срба били су људи са рубних подручја, који су физички и језички били у контакту са страним културама, или путници који су одлазили у свијет и отуда се враћали са новим увидима и сазнањима. Неки од њих су се трајно интегрисали у туђе културе и битно обиљежили развој књижевне мисли – поетичке, естетичке и историјске - других језика и народа. Такав је био Фрањо Петрић. Други су се - попут Кирила Тарановског – интегрисали из једне велике европске културе у српску, а онда у америчку, никад не заборављајући своју припадност и српској науци и култури.

Строг према сопственом тексту, Тартаља ће се прво позабавити насловом свога рада и прецизирати његово значење. Гдје су почеци проучавања опште књижевности код Срба и докле они трају? Почецима Тартаља назива период од нове српске књижевности, од Орфелина и Доситеја, па до систематског универзитетског проучавања, односно до формирања Катедре. Тартаљина књига, дакле, обухвата предкатедрско проучавање опште књижевности. Општа књижевност подразумева свеобухватност, али се свеобухватност – благо иронизира Тартаља – најчешће показује као необухватност. Немогућно је обухватити и пратити цјелокупну свјетску продукцију књига; то је чак немогућно и на нивоу националне књижевности. Зато Тартаља истиче да се општом књижевношћу обухватају појаве које су прекорачиле етничке границе и које су постале „заједничко добро културе света“ (4). Зато бавити се општом књижевношћу значи бавити се вриједностима, односно критичко-естетичким критеријумима.

Историчари опште књижевности не смију се оглушити о националну књижевност. Идеја опште, свјетске и компаративне (упоредне) књижевности нипошто не поништава идеју националне, односно појединачне књижевности. Прво, зато што се национална књижевност – а поготово њене највише вриједности – може да пробије и подигне до висине опште књижевности. Свака књижевност живи у своме језику и функционише у својој култури. Ни највећи писци човјечанства – упозорава Тартаља – не могу се осјетити ако се издвоје од језичке традиције са које су поникли. С друге стране, историчари националне књижевности не могу да занемаре општа књижевна збивања, процесе, појаве и дјела која су утицала на поједине националне књижевности.

Има ли смисла пратити и испитивати резултате на историјском обрађивању свјетске књижевности код малог народа „који није скретао колосек науке о књижевности“ (5), пита се Тартаља. Почети проучавања опште књижевности код Срба немају претјеран значај на неком општем, наднационалном плану. У вријеме када су ти покушаји предузимани, могли су давати, и давали су, путоказ домаћој књижевности и науци о књижевности, па су стога истраживања ове врсте неопходна и драгоцјена. Тартаља приступа истраживању са увјерењем да свака трансмисија опште књижевности обавља крупан задатак и прво поглавље поентира готово програмском реченицом:

„Отварање општих вредности творило је у сваком народу по једну посебну, сложу и узбудљиву историју која заслужује да буде испричана.“ (19)

Мада је историја књижевности као научна дисциплина неупоредиво млађа од поетике и мада се везује за романтизам, њени почеци су, према Тартаљи, стари колико и књижевност сама. Ако је памћење основ сваке историје, како то тврди Тартаљи веома драги Френсис Бекон, онда је већ прво репродуковање усмене пјесме било знак тога памћења. Већ од античких времена могућно је пратити писане трактате који су обрађивали хеленске, односно римске књижевне појмове. Тако десета књига Квинтилијановог дјела *De institutione oratoria* нуди један преглед хеленског и римског пјесништва у функцији образовања говорника. Дуго времена главни, а често и једини вид књижевноисторијске дјелатности биле су библиографије.

У густом и крајње информативном тексту, Тартаља у првој глави своје књиге прати рад на историји историје опште књижевности од античких аутора, преко александријских и пергамских биографа, пјесника Калимаха, патријарха Фотија, византијских полихистора све до „немачкога Плинија“ Конрада Геснера, који се сматра „правим оцем историје књижевности, опет схваћене у многоученом смислу“: он је у свом дјелу *Bibliotheka universalis* (1545-1555) дао „исцрпан алфабетски каталог аутора који су

писали на латинском, грчком и јеврејском језику, а касније је исто дело средио према научним гранама“ (9). Сам термин *историја књижевности* изгледа је лансирао Петер Ламбек за књигу *Prodromus historiae literariae* (1659), насталу из његових предавања у Хамбуршкој гимназији.

Ову полихисторску линију историје опште књижевности, доводе до врхунца двојица Немаца, Јакоб Рајман и Јохан Георг Теодор Гресе. Гресе је прво написао седмотомни уџбеник опште историје књижевности свих народа свијета од најстаријег до најновијег доба (1837–1859), да би га потом сажео у четворотомни приручник опште историје књижевности (1845–1850), односно једнотомни „водич“, „нит-водиљу“, кроз општу историју књижевности (1854). Даље се у полихисторском смјеру није могло.

Друга клица књижевне историје развијала се ка биографији, односно животопису славних писаца. Родоначелник ове линије је Плутарх са својим *Упоредним животописима*, па Тартаља издваја Варона (*Imagines*), Светонија (*De viris illustribus*), енглеског схоластичара Валтера Бурлеја (*De vitae et moribus Philosopharum et Poetarum*) који је обухватио око 130 „паганских писаца од Талеса до Сенеке“, па хуманисте раног ренесанса који су обновили традицију *De viris*, Петрарку и Бокача, све до француског педагошког писца Пјера Бланшара, који је дао образац *Новој Плутарха* почетком 19. вијека, дјела које ће имати широку и снажну рецепцију у Европи. Пјесници су се сретали у биографским зборницима славних људи различитих дарова и професија.

Најзад, у поетикама су прављене историјске ретроспективе или осврти. Тако је Скалигер у првој од седам књига поетике (1561) описивао типове античке поезије, а у шестој обрадио „извесну историју поезије на латинском језику“ (12). Тартаља наводи Крочеов суд да се у *Deca istoriale* (1586) *Поетике* Фрање Петрића налази „један покушај опште историје поезије“ настао у контексту полемике са Аристотелом. Петрић је „хронолошки и систематски“ изложио „шест елемената“ поезије од „источне поезије“ до „латинских песника сребрног века римске књижевности“, сматрајући пјеснике средњег вијека варварима због којих је поезија „остала удовица све до тријумфалне појаве Петрарке“ (12). Дјело Италијана Саверија Квадрија *Della Storia e della Ragione d' ogni Poesie* (1739) названа је „првом великом енциклопедијом светске књижевности“ (12). Оно је компаративно усмјерено на истраживање односа провансалске и њемачке књижевности према италијанској.

Покретање књижевних часописа у другој половини 17. вијека код Француза, Италијана и Њемаца и развој књижевне критике подстицали су и историју опште књижевности. Тартаља наводи Француза Адријана Бајеа и Енглеза Т. П. Блунта као покушаје да се реконструише књижевна историја крајем 17. вијека помоћу сабраних критичких текстова.

Надахнуће за обиљежавање принципа књижевне историје Тартаља види у идејама Бекона, Вика, Хердера, Хегела и других мислилаца који су историју мислили, а књижевноисторијске синтезе нијесу правили. Френсис Бекон је, по Тартаљи, први оцртао идеал историје опште књижевности у првом дијелу своје *Велике обнове наука* (1623). Овај „Шекспир енглеске философије“ сматрао је да је општа историја без историје књижевности као статуа Полифема избијена ока. Историја наука, умјетности и књижевности неопходни је дио историје свијета. Бекон се залаже за вредносни избор писаца и дјела (*најуљепнији њисци, најизврсније књије*), али и за све „што се тиче стања књижевности“ (13), рачунајући институције и књижевни живот. Излагање треба да се одвија према јединственом начелу, критички, хронолошки, према одговарајућим временским одсјечцима, пратећи „сеобе духа“ кроз простор и вријеме, како би се анализом стила и метода евоцирао књижевни дух сваке епохе.

Српски историчар опште књижевности, Божидар Петрановић, користио је и списе „одбеглог шпанског језуите“ (14) Ђ. Андреса, који је, полемишући са филозофијом духовног пута човјечанства дубровачког професора Руђера Бошковића, истакао тезу о непрестаном прогресу духа и стваралаштва, написавши у 22 тома своје амбициозно дјело *Dell' origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura* (1783-1787) и тако је двоструко повезан са српском и јужнословенском књижевно-философском мишљу. Чудне су, необичне и неочекиване духовне везе које из таме заборава открива Иво Тартаља, као што је то и указивање на значај гетингенског круга око Јохана Ајхорна (J. Gottfried Eichhorn, *Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neueren Europa I-II*, Göttingen, 1796-9). Из тога круга ће се појавити један Вахлер, кога ће Шафарик назвати својим „духовним оцем“ (15). Чак су и браћа Шлегел имала шта да науче из овога круга.

Хердерово одушевљење изворним „прапоезијом“, коју је налазио у *Библији*, код Осијана и у народној пјесми, значило је најаву модерних времена и помјерање окамењеног Винкелмановог идеала античке љепоте на љепоте поезије свих народа и времена. На Хердереве идеје ослониће се Госпођа де Стал „овлашним прегледом европске књижевности“ (15). Она ће инсистирати на вези процвати умјетности са епохама политичке слободе и толеранције, али ће уочити да се велике умјетничке творевине јављају напрасно, сликовито и неправилно.

На смјени између 18. и 19. вијека историја књижевности се усељава на универзитете, па ће готово све најзначајније књиге из ове области ницати на универзитетима. Потиснут је тип схоластичког предавача реторике, а у први план су изашли „темпераментни трибуни националних вредности“ (16). Пут афирмације националних вриједности – подвлачи Тартаља – „увек је био исти: довести их у друштво светских класика“ (16), што је опет пут ка европској књижевности. Тартаља подсећа на Блерова предавања на

на Единбуршком универзитету (1783) у чијем средишту је била енглеска, и Лахарпова у Паризу (1798) са француском књижевношћу у средишту пажње и уздицањем француске класике 17. и 18. вијека изнад свих старих и туђих књижевности. У Њемачкој су стекла славу браћа Шлегел: Аугуст Вилхелм (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* 1801-1802 у *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* 1809-1811) у Бечу и Берлину, и Фридрих (*Geschichte der alten und neuen Literatur*) у Бечу 1812. Ови су курсеви сматрани преломним за развој књижевне историје, „више по слави него по оригиналности својој“ (16), додаје критички увијек опрезни и скромни Тартаља, истичући истовремено значај рада Фридриха Шлегела на откривању књижевности санскрита.

Хегелова дијалектичка философија утврдила је историјски поглед на умјетност. Карл Розенкранц, један од првих његових ученика, понудио је општу историју поезије (*Handbuch der allgemeinen Geschichte der Poesie*, 1832–1833) и био је вјероватно први странац који је обухватио и српску народну пјесму, хвалећи старину и једноставност епске и богатство лирске поезије, испјеване за све животне прилике, истакавши да су се код Срба управо „открила велика блага праве народне поезије од које су неке песме, као она о бици на Косову пољу, такође и врло старе“ (17).

Истих година је Клод Фориел, први професор страних књижевности на Сорбони, држао течај о српској и новогрчкој поезији истичући њихову међусобну сличност.

Слиједи серија знаменитих имена историчара књижевности који су утемељили историју опште књижевности: Теодор Мунт, Јоханес Шер, Де Санктис, Иполит Тен. Најпопуларнију и вјероватно у 19. вијеку најславнију Општу историју књижевности (*Algemeine Geschichte der Literatur*, 1850-55) написао је Јоханес Шер. Доживјела је десетак издања и била превођена, односно прилагођавана, на многе језике свијета извршивши велику мисију у европској науци.

Тартаља инсистира на специфичности историје књижевности у односу на науке чији је предмет једном за свагда дат: „књижевна ризница и појам књижевности толико су се богатали и преображавали од антике до данас“ (17) да се и дисциплина морала из темеља мијењати. Појам *стиране књижевности* за Хелене није постојао – што није асимилирано, губило се као варварско.

Средњи вијек је први пут ујединио Европу хришћанским и витешким идеалом.

Развој књижевности на националним језицима од ренесансе на овамо пружио је основу за расцвет националних књижевности.

Класицистички култ Аристотела и Хорација усмјерио је исотричаре опште књижевности ка естетском космополитизму.

Романтизам је продубио осјећање народности, развио чежњу за егзотичним и минувшим, прихвативши поезије далеких народа и времена. Тако је настала нова књижевна заједница Европе и свијета, а упоредна књижевност је препознала свој предмет проучавања у узајамним односима модерних књижевности и у трагању за њиховим поријеклом.

Још је Волтер рушио зидове међу европским књижевностима; у његовим философским писмима Французима је откривена енглеска књижевност. Госпођа Де Стал им је приближила њемачку, а Мицкијевич својим предавањима у Паризу и словенску књижевност.

Преводиоци и преводна књижевност јављају се као посредници међу језицима, књижевностима и културама.

Гете је створио и лансирао термин *свјетска књижевност* залажући се за књижевно јединство свијета. За исти процес заложити се и књижевни историчар Ђузепе Мацини студијом *D'una letteratura europea*.

Књижевни историчари су били међу значајним чиниоцима који су припремали идеалну књижевну заједницу свијета.

Пратећи почетке историје опште књижевности у Европи до утемељења историје књижевности као дисциплине, Тартаља је успоставио општи оквир за писање историје почетака опште књижевности код Срба, са пуном свијешћу да универзално не смије да замијени нити да занемари локално и национално и да се ни највећи пјесници свијета „не могу достојно осетити ако се издвоје од језичке традиције са које су поникли“ (19).

Српска манастирска средњовјековна култура развијала се на темељима библијске књижевности и светоотачке литературе, под трајним и перманентним утицајем Византије. Уочени су дугови старе књижевности и према Оријенту, Италији, Француској, словенским земљама, али Тартаља не налази критичку свијест о књижевности ових земаља и о њиховом утицају. Сачуван је мали број грчких дјела: превод Менандрових сентенција из 13. вијека, преписи Пиндарових пјесама и Есхилових трагедија *Оковани Прометеј* и *Војевање седморице на Тебу* које је чувао поп Недељко у Новом Брду у првој половини 16. вијека.

Послије Велике сеобе, током читавог 18. вијека, војвођански Срби инсистирају на оснивању школа, међу којима је велики углед стекла гимназија у Карловцима коју су створили руски учитељи са Козачинским. Тамо су изучаване поетика и реторика; приметна се критичка свијест и започео књижевни рад. Око пола стољећа доминирао је руски утицај који је потиснуо терезијанско-јозефинистичко просветитељство, односно германску оријентацију. Прве критичко-библиографске биљешке Тартаља везује за Орфелинов *Маџазин*, први часопис код Јужних Словена. Јавља се талас космополитизма чији је просветитељски хуманизам највише дошао до израза у личности Доситеја Обрадовића, а с њим и један вид

популарисања опште књижевности. Као први услов просвијећености Доситеј наводи познавање грчких и римских писаца, па Веселин Чајкановић даје статистички преглед – 59 грчких и 15 латинских писаца Доситеј спомиње поименце. Као духовне узоре чија би дјела ваљало пресадити у српски врт Доситеј помиње велика имена свјетске књижевности од ренесансе до својих савременика из италијанске, француске, њемачке и енглеске књижевности, не заборављајући ни најзначајнија српска имена. Он је успоставио оријентацију српске књижевности према општим европским вриједностима, иако се његове препоруке не могу сматрати нити књижевном критиком, ни књижевном историјом.

Помена је вриједан *Нови Плућарх* Јавтимија Ивановића, адаптација Бланшаровог дјела према „слободном“ преводу на њемачки, допуњена биографијама неколико знаменитих Срба према Рајићевој *Историји*. Међу животописима је низ писаца, али се пјесничка дјела сасвим ријетко наводе и по правилу не коментаришу.

Јован Дошеновић је у „Предисловију о пјеснотворству“ славио превасходно италијанско пјесништво, а потом подсетио и на „вјечите величине“ гдје су, уз Хомера и Пиндара, Овидија и Вергилија, нашли мјесто Поуп из енглеске, Гелерт и Виланд из њемачке и Михајло Ломоносов из руске књижевности, да би предговор закључио залагањем за изграђивање националне прозоодије.

Павле Соларић је видио Италију као ново уточиште грчких муза препоручујући да се српско просвјетитељство ослони на италијанске изворе, али и укрштање италијанског и германског духа. Инсистирао је, ипак, на самосталној националној књижевности, на објављивању и пописивању домаће баштине, посебно се залажући за дубровачке рукописе и документа и за попис српских књига, својеврсну националну библиографију. У његовом дјелу *Поминак књижески* (1810) Тартаља види „извесни праоблик историје југословенске књижевности“.

Памјатник... Лазара Бојића (1815) „има нека обележја историјског прегледа националне литературе“ (26); за почетак српске књижевности узима се, према Добровском, вријеме архиепископа Данила II, односно средина 13. вијека, а за почетак нове књижевности Орфелинова појава. Уз попис 37 покојних и 67 живих Срба заслужних за књижевност, Бојић даје и четири исцрпнија чланка, о Рајићу, Доситеју, А. Стојковићу и Г. Трлајићу. Служио се Рајићевом *Историјом* и радовима Добровског, Копитара, Швартнера.

Преводилац и писац Стефан Живковић Телемах спомиње се као аутор „сентименталистичке читанке“ (27) *Благодетелна муза*, заправо посрбљене књиге аустријског моралистичког писца Јакоба Глаца. Живковић наводи као узоре бројне пјеснике и мудраце из свјетске књижевности. Тартаља не

заборавља ни Лукијана Мушицког који се носио мишљу да напише књигу о српској књижевности, али се задовољио пјевањем ода знаменитим писцима. Мушицки је оставио необјављену, у рукопису, своју библиографију српске књиге, која ће бити један од оријентира Павлу Шафарику.

Вук Караџић ће, у критици Видаковићевог *Љубомира у Јелисиуму*, навести списак страних романа који би могли бити узор српском романописцу. Љубомир Стојановић је мишљења да је тај списак за Вукове потребе сачинио Копитар. Вукове збирке српских народних пјесама биле су повод за широко интересовање Европе за српску књижевност.

Словачки слависта Павле Шафарик дао је нацрт српске и југословенске културне историје, а његова књига *Geschichte der slavischen Sprache und Literatur* (1826) открила је Западној Европи дотад познате области словенског образовања и културе. Ово дјело ће бити полазна основа многим каснијим историчарима. Радећи у Новом Саду, он је предузео крупне истраживачке подухвате за реконструисање српске књижевне прошлости. Иако „смели синтетичар“, његово дјело је патило од наивности и недостатака извора, али је отворило истраживачке правце старе, нове и дубровачке књижевности.

Развој српске журналистике тридесетих година 19. вијека омогућио је појаву преводне критике. *Новине српске* објављују низ анегдота и података о животу и хонорарима тридесетак енглеских, француских и руских писаца, откривајући једну културно-социјалну област и материјални статус писаца.

Јован Стерија Поповић је стигао да пише и о улози и достојанству књижевне критике, полемички се осврнувши на велике књижевне промашаје. Сматрао је да је једини лијек против лошег суђења озбиљно критичко образовање и општа књижевна култура критичара, нудећи цио списак релевантне критичко-теоријске литературе.

Уредник *Летописа* Георгије Магарашевић први је 1829. г. теоријски објашњавао шта је историја књижевности, видећи је као путопис „кроз све пределе пространог царства литературе“. *Летописов* уредник је истицао посебне чиниоце напредовања књижевности: политичка слобода народа, односно његова самосталност, народно благостање засновано на индустрији, моћни меценати, васпитни заводи, библиотеке, музеји, учена друштва, академије, периодика, библиографије, књижарске трговине. *Летопис* је, међутим, доносио старе српске рукописе и извјештаје о њима и вијести о словенским, прије свега руској књижевности, чиме ће наговјестити два часописа из друге половине 20. вијека: *Зборник Маџице српске за књижевности и језик* и *Зборник Маџице српске за славистику*.

Посебно поглавље у развоју идеје опште књижевности и њене историје припада Теодору-Божидару Петрановићу, Далматинцу црногорског

поријекла који је започео своје школовање по фрањевачким и доминиканским манастирима. Потом је доведен у Сремске Карловце у српску гимназију. Школске распусте је проводио код Лукијана Мушицког чију је „очинску љубав“ задобио (34). Наставио је школовање у Грацу и Бечу, а након студија у Падови стекао је докторско звање. Већ 1830. сарадник је *Лейхойса*, гдје је објавио „Писма једног Шибеничанина“. Ова и сродна форма – писма, дописи, путописне и мемоарске биљешке – трајно су остале његова љубав. Њему се за вријеме студија у Бечу јавила идеја да на српском обради једну општу историју књижевности од најстаријих појава, а важан корак у објави те идеје било је његово „оригинално делце“ (36) – *Историја европској књижевности* (1834) на 18 страница малог формата. Свештена књижевност стављена је у исту раван са световном, а став према јеврејској књижевности одређен је на почетку првог параграфа: „Прво књижество које нас у историји свеобште литературе предусрета јесте јеврејско, будући и по годинама, и по своме унутрашњем совршенству најстарије.“ (36) Први одломак замишљене историје објавио је док је био практикант-перовођа у Трибуналу задараском спремајући се за правничку службу, па се књижевношћу могао бавити једино у слободном времену. Школујући се на српском, њемачком и италијанском постао је рано полиглота „у скромнијем смислу те речи“ (36). Његови сународници су могли слушати наставу на матерњем језику само у прва два разреда иначе ријетких основних школа, а за преко 30 година у Далмацији није објављена ниједна књига на народном језику, изузев прештампавања Гундулићевог *Османа* и већег броја молитвеника и календара. Петрановић покреће годишњак *Љубишћел ѝросвешћенија* (*Србско-далматински Алманах*) 1836, усмјерен против италијанског културног монопола, отворен према ћирилици и латиници. Био је инспиратор, уредник, „невољни финансијер“ (37), критичар под псеудонимом Веселин Седоглава, главни сарадник. У првом броју алманаха објавио је чланак „Књижество Србаља у средњем веку“ уз напомену да је то извод из рукописног дјела које га је заносило – *Историја књижевности свију народа на свету*. Подацима о споменицима који се могу наћи у Шафариковој *Историји* додао је писма и дипломе српских владара Дубровачкој Републици. Рад је прожет романтичарским интересовањем за средњи вијек и потврђује пишчеву оријентацију на општу књижевност којој треба да претходи познавање властите књижевности и укоријењеност у културу матерњег језика, што је био Шафариков став. Нагласио је контакте средњовјековне српске културе са антиком, па је своју наклоност према старој Грчкој показао већ у првом броју *Алманаха*: „Књижество древних Грка“ преносећи своју љубав и на савремену Грчку. Преводио је са италијанског и француског, објавио први доста слободан превод Пушкинове пјесме „Црни Ђорђе“, више превода Ламартина, одломак Шатобријана, па одломке из дјела Голдсмита, Скота,

Стерна, Бајрона, Ирвинга, углавном предромантичара и романтичара. Уз поједине преводе објавио је и биљешке, па његов књижевно-преводилачки рад ваља разумјети као припрему *Историје*. У избору теоријских радова био је ближи класицизму, што се може тумачити и Доситејевим утицајем. У полемичким и критичким освртима на писање странаца о Србима и Словенима супротстављао се њиховој површности, туристичкој обавијештености и незнању. Критеријуми су му били рационалистички и филолошки у оцјењивању нових дјела: цијенио је допринос просвећивању Српства, усмјеравајући пажњу на језик тражећи чистоту језика, милозвучност и оплемењен стил. Подржавао је народни језик позивајући се на искуство европских народа.

За књижевни лист *Српске новине* послао је низ одломака из своје *Историје*, међу којима се издваја приказ *Дон Кихота* као прво теоријско тумачење Сервантесовог дјела код Југословена. Вјероватно због додира с носиоцима илирског покрета, панславизма и бављења „илирском књижевношћу“, премјештен је на четири године на острво Вис, гдје ради на *Историји* под много тежим условима. У *Пешићанско будимском скорошћечу* објављује „општи преглед“ којим обухвата период од покрштања Константина Великог до пада Цариграда 1453, критички се односећи према Фридриху Шлегелу и романтичарском култу средњег вијека. Несигуран и немаран у хронологији, успијевао је да „у општим цртама добро региструје духовне односе“ (45–46).

Прва свеска Петрановићеве *Историје књижевности и ошћинских на свету народа од најстаријих времена до садашњег века* појавила се у Новом Саду 1858. године и обухватала је старе књижевности до пропасти Римског царства (Јевреје, Кинезе, Индијце, Халдејце, Персијанце, Феничане, Египћане, Грке и Римљане).

Значајнију допуну свога дјела Петрановић је објавио 1864. У Хаџи-Светићевом *Опјегалу србском*, а суочен са непремостивим тешкоћама око објављивања, изгледа је дигао руке од *Историје*. Судајући према Сундечићевом казивању, иза Петрановића је послуже његове смрти 1874. остао рукопис за *Историју књижевности* као редигован текст допуњеног првог дијела и у више свезака са непопуњеним градивом за остале дјелове. Рукопис је, изгледа, дефинитивно изгубљен.

Импонује Тартаљина реконструкција Петрановићевог рада, праћење процеса настанка његове *Историје*, а нарочито истраживање извора. Преводи оригиналних умјетничких дјела, који у одломцима прате *Историју*, једним дијелом су преузети из постојећих, другим настали по поруцибини Петрановићевих пријатеља, а трећим и највећим су његови преводи. Тартаља не оставља сумњу у изворност превода са италијанског, француског, немачког, руског и латинског, али сумња у приснији контакт са енглеским

изворима: преводи из енглеске књижевности долазе из италијанског посредника. Петрановић је дао много доказа о познавању сувремене књижевности на матерњем језику и дубровачке књижевности. Он је дао и низ драгоцених поредбених увида и оставио озбиљан траг у нашој библиографској традицији. Као историчар морао је остати компилатор који се ослања на туђе критичке синтезе. Библиографске јединице преузео је из Гресеовог приручника опште историје књижевности. Познавао је Андресово дјело, али га није много користио. Много више се служио историјским дјелом Чезареа Кантуа. Користио је историју грчке књижевности А. Зонкаде, а консултовао је Шафарика око домаће књижевности. Али највише користи приручник опште књижевности италијанског опата Антонија Рикардија, заснован на биографском методу, који нигдје не помиње. Тартаљино је откриће ова релација, документована цитатима и једном фотокопијом. Такође је прећутао и штедро коришћење Шерове *Историје енглеске књижевности*, што Тартаљи није промакло. Ово откривање Петрановићевих извора показује колико је поуздан, педантан и скрупулозан тада млади и мало познати истраживач Иво Тартаља.

Упркос овим увидима, Тартаља оцјењује да је Петрановићево дјело оригинално „више него што би се могло очекивати, судећи по скученим условима његовог настанка“ (66). Сажимајући поједине историје, умιο је да их „поправља, оживљује и прилагођава потребама домаћег читаоца“ (66). У естетичком погледу био је жртва властитог конзервативизма, па ће *Дику црногорску* Симе Милутиновића процјењивати Боалоовим мјерилима и трима јединствима, а Шекспиру ће оспорити чистоту укуса због мијешања трагичног и комичног. Вјерска идеологија му је спречавала разумијевање Стерна. Лијепо се код Петрановића „утапа у побожно морално и поучно“, а као историчар је ишао трагом европских полихистора.

Приступно предавање Матије Бана за тецај о француској књижевности 14/26. II 1852. значило је залагање за упоредну „присподобљену књижевност“. У настојању да се подигне умност ослобођеног народа ваља се ослонити на најсавршеније образовање и најразвијенију књижевност, а то је, по Бановом мишљењу, значило оријентацију на француску књижевност, образовање и културу. При усвајању европске културе – опрезан је Бан – ваља чувати своје наслијеђене врлине. Зато се при проучавању француске књижевности ваља освртати на словенску традицију. „Из тих мисли – вели Тартаља – родила се идеја о увођењу упоредне књижевности у београдски Лицеј“ (70). Бан ће најавити свој „тецај француско-славјанске присподобљене књижевности“. Циљ је да се покаже француски укус, углађеност и форма уз словенски дух. Бан је од младости под снажним пољским утицајем који се ширио и на Лицеј; а резултат тога утицаја је и оснивање катедре за словенску естетику и филологију коју је водио Јанко

Шафарик. Око Лицеја се формирао тајни словенски демократски кружок. Као васпитач кнежевских ћерки, Бан је имао врло снажан утицај. Он је припремио серију просветитељских читанки под насловом *Воспитателъ женски* којима су биле обухваћене разнородне науке. Тамо је постојала посебна рубрика „Књижевност славјанска“ гдје је Бан објавио чланак „О књижевности српској и југословенској уопште“ у којем се налази приказ дубровачке књижевности. Банова професура је, очито, била снажно идеологизована, што ће његови политички противници искористити и одстранити га са Лицеја. Тако ће се настава упоредне књижевности угасити прије „него што се могла заокружити“ (80). Њему, међутим, припада првјенство идеје упоредне књижевности код Срба, али и заслуга за увођење француског језика и књижевности на Лицеј.

Сљедећу фазу у развоју опште и националне књижевности представљала је професура Алексе Вукомановића, кијевског студента историје и филологије, двадесетпетогодишњака који је интересовање за општу књижевност стекао и развио на студијама у Кијеву преводећи на руски стихове *Илијаде* и римских историчара, па ће му превођење, за које није имао нарочит дар, постати навика. На предлог мањине у Школској комисији – Константина Бранковића, Јанка Шафарика и Луке Павловића – уз темељно образложење, кнежевским указом од 18. децембра 1851. Катедра је била основана, а указом од 11. јануара 1852. Алекса Вукомановић је постављен за професора „историје народа и књижевности српског“ (84). Искрени вуковац, дубоки поштовалац *Српској рјечника*, постао је први професор на Катедри историје и књижевности српске. Ослањао се на Шафарикова дјела *Историја словенских књижевности* и *Словенски народопис*. Укоро је добио предмете: Теорија словесности, Естетика, историја словесности српске, словенске и најславнијих народа европских, Историја српског народа. Професор је посебну пажњу поклањао историји словенских народа: Руса, Пољака, Чеха и других. Није стизао да прави хијерархију вриједности, нити системе. Општа књижевност је за њега била просто „скуп словеснијех производа цијелога рода човечијега и свију времена“ (87). На основу читавог течаја израдио је *Пићања из историје књижевности* обухвативши главне теме и проблеме градива. Тартаља закључује да „овај млади човек и није доспео да уради нешто више на пољу историје опште књижевности до да постави питања, да засеје интерес“ (89). Болест, женидба Мином Караџић, па смрт дошле су као крај професорске каријере, кратке и у наговјештајима.

Истовремено кад је професор Вукомановић држао своја предавања, у Београду је изашла *Теорија њезије* Ђорђа Малетића, професора београдске гимназије. Нормативна по свом тону, компилаторска и неуглађена, она је

понудила извјесне преставе о версификацији, жанровима, па и књижевној критици.

Дубоки Даничићев поштовалац, Иво Тартаља, посветио је посебну пажњу „Даничићевој школи“. Ђура Даничић је наследио Вукомановића на Катедри филологије, опште историје књижевности и естетике и на том мјесту се задржао свега пет година, поднијевши неопозиву оставку, јер су га увриједиле просветне власти; Јован Бошковић – његов наследио – одстрањен је 1871. зато што је као ректор бранио аутономију Велике школе, а замијениће га Стојан Новаковић свега три семестра, пошто ће 1873. ући у владу Јована Ристића као министар просвете. Даничић и Новаковић су остали доживотни пријатељи. Мада је Даничић десетак година старији, повезивао их је боравак у Новом Саду, Братислави и Бечу, Вуков круг и заједнички професор Људевит Штур. Стојан (Коста) Новаковић је био најбољи Даничићев ђак, сарадник и слѣдбеник у науци; прави научник потомак, сарадник на сређивању цедуљица за *Рјечник из књижевних сѣларина српских* и на прикупљању ријечи за *Рјечник хрвајскоја или српскоја језика* ЈАЗУ. Бринули су као секретари о Српском ученом друштву и као управници о Народној библиотеци и Народном музеју. Тартаља види Даничића као „европског човека који иде укорак с идејама свога времена“ (93). Новаковић је Даничићу показао нацрт чланака *Лак њојлед на развиѣак српске књижевности*, који је био „заметак Новаковићеве пионирске *Историје српске књижевности*“ (93), а Даничић је своје коментаре исписивао оловком на маргини.

Философски образованог и на естетику усмјереног Тартаљу нарочито су привукла Даничићева предавања из естетике којима ће се ускоро посветити. У њиховој основи је философски ентузијазам и вјера у прогрес, вјероватно наслијеђена од Људевита Штура и других посредника и популизатора Хегелове естетике. Даничић је полазио од дефиниција идеје, идеала и љепоте позивајући се, као вуковац, на примјере из народне поезије („Болани Дојчин“ и „Почетак буне...“). Естетичка начела и трагање за естетском истином основ су његових критичких судова и ставова. Тартаља посебно указује на значај и актуалност Даничићеве терминологије: готово да се његови термини „не разликују од оних који су се одржали у употреби последњих сто година“.

Даничић је предавао историју опште књижевности и није позната садржина тих предавања, али је његов превод *Старој завјешта* и данас темељ свега. Преводио је по узору на Тремелиусово латинско издање, помажући се „србуљама“ и „уносећи у тај рад сву своју лексичку, језичку и естетичку културу, своју душу“. Даничићев превод је и данас сам врх нашег преводилаштва.

Судећи по објављеним предавањима у *Видовдану*, који је уређивао његов брат Милош Поповић, Даничић је српску књижевност предавао упоредно, прије свега у општесловенском контексту. Био је ближи Мицкијевичу него Шафарику.

На Даничића ће се ослонити и Бошковић, и Новаковић. Бошковић је оставио рукопис *Мале историје српске књижевности*, „спис недорађен, неуједначен, претежно напавирчен из туђих радова“ (98). Стару српску књижевност је препричавао према Даничићу, а новију према Јовану Суботићу. Гдје је самосталан, остао је „суви библиограф“ који „само набраја имена, главне списе и преводе“ (98).

Стојан Новаковић је раздвојио историју од библиографије. Објавио је *Историју српске књижевности* 1867, па друго, темељно издање 1871. Одвојено је објавио *Српску библиографију за новију књижевност* (1869) коју је допунио у *Гласнику СУД*. Библиографија је била систематичнија од свега што јој је код Срба претходило, а друго издање *Историје* је најплоднија аутокритика једне школе. Све више се окреће питањима стила и у писању и у превођењу и компаративно сагледава националну књижевност, вјероватно под утицајем Ј. Шера, чију су *Историју* познавали Петрановић, Даничић и Бошковић, који ју је преводио и на њој заснивао своја предавања и своје јавне наступе, некоректно користећи Шеров текст. Новаковић је превео три свеске Шеровога дјела, али не и четврту, сматрајући да словенска књижевност није добро обрађена. То није био најбољи и најтачнији превод, али није углавном изневјерио дух оригинала. Дух компаративног метода прожима Новаковићеве радове, али он има и низ узорних чисто компаративних студија. „Даничићева школа“, иако превасходно оријентисана на националну књижевност, дала је изузетан допринос историји опште књижевности, а нарочито упоредног метода и упоредне књижевности.

Ни оснивање Катедре за општу књижевност није могло без „Даничићеве школе“. Прво је заступник министра просвете позвао 1873. Ђуру Даничића да се из Загреба врати на Катедру, а он је свој повратак условио одвајањем опште књижевности. Естетика је већ била издвојена. Министар просвете Стојан Новаковић поставио је 13. јула 1873. године Светомира Николајевића за „суплента Велике школе а за Катедру опште историје литературе с нарочитим погледом на литературу Словена и Срба“ (116). Николајевић се школовао у Цириху, Берну, Берлину, Бриселу, Паризу и Лондону, изучио живе свјетске језике и, уз знање класичних, стекао идеалне предуслове за наставника опште књижевности. Тако су на самом почетку постављени високи критеријуми за професоре опште књижевности у погледу познавања страних језика. Николајевић је био историчар, а не филолог, па је оснивач Катедре за општу књижевност учинио искорак из филолошког приступа.

Катедра за општу књижевност настала је у дугом процесу разлучивања научних дисциплина. Већ ће се 1876, по Новаковићевој жељи, одвојити Катедра за српску и словенску књижевност, а 1877. Катедра за руску књижевност.

До универзитетског и институционалног проучавања опште књижевности Срби су дошли пролазећи кроз фазу библиографског рада (Орфелин, Соларић, Мушицки, Шафарик, Стојан Новаковић), па кроз биографистику у којој се национална житијна литература укрштала с преводном, затим кроз указивања на књижевну прошлост у теоријским и критичким списима (Дошеновић, Малетић), што је био готово закономјеран пут на општем плану.

Специфичност упознавања Срба са општом књижевношћу огледа се у просветитељским препорукама за читање и угледање (Доситеј, Вук, Петрановић, Стерија). Упркос крупним разликама у укусу и оријентацији, сви су жељели да идеални обрасци подстакну развој српске оригиналне књижевности.

С Петрановићем почиње рад на историји опште књижевности. Иако радикалан примјер у примјени класицистичких правила Боалоа на Милутиновићеву *Србијанку*, примјер епохалног неспоразума, он је био „и први српски писац који се дивео Бајрону и први који је преводио Пушкина у стиху, први који је преводио Ламартина“ (117).

Као што се и у свијету историјско проучавање књижевности везало за универзитете, тако је од педесетих година 19. вијека београдски Лицеј постао центар рада на историји опште књижевности. Прво је стигао одјек Мицкијевичевих предавања у Паризу. У духу панславизма, који је био отворен за западну културу, јавља се Матија Бан са идејом о упоредној француско-словенској књижевности. Оснивањем Катедре за српску књижевност и историју (1851) у чији ће дјелокруг ући и Општа историја словесности (1852), Алекса Вукомановић је пружио својим ученицима заокружене курсеве из националне и опште књижевности. Тај посао ће наставити Даничићева школа са много већим резултатима (Даничић, Бошковић, Новаковић). Њиховим радом и преводом Шерове *Историје* створени су предуслови за оснивање Катедре за општу књижевност.

Иво Тартаља је испричао узбудљиву српску причу о историји историје опште књижевности. Та прича је разумљивија у општем контексту развоја идеје опште књижевности и њене историје, постављеном у првој глави ове књиге. Изузетно поуздан у освјетљавању тамних мјеста историје и успостављању књижевноисторијског поретка, овај аутор задивљује као истраживач поријекла књижевноисторијских идеја и извора, њихових необичних путева и укрштања. Дјелује као мало чудо откриће како је „одбегли шпански језуита“ (14) Ђ. Андрес у двострукој вези са српском културом: у полемичком односу с идејама Руђера Бошковића, а као један

од извора за *Историју* Б. Петрановића. „Гетингенски круг“ око Ајхорна зрачио је према браћи Шлегел, а једнога из тога круга – Вахлера – П. Шафарик ће звати својим „духовним оцем“. Шафарик ће, опет, дјеловати на генерације српских научника. Свијет је идејама повезанији него што се то необавијештеном човјеку чини. Од значаја су Тартаљини врло прецизни увиди у рецепцију *Историје* Ј. Шера код Срба и два сасвим различита односа двојице српских професора према овој књизи: некоректан и посвајачки Ј. Бошковића и креативан и научни С. Новаковића. Тартаљино откриће је и расвјетљавање извора за Петрановићеву *Историју*, а посебно указивање на значај Антонија Рикардија и доказивање Петрановићевих веза са њим.

Тартаља је „успут“ отворио и цио низ историјско-методолошких проблема: општа књижевност и вредности, однос опште, националне и упоредне књижевности, стабилност историје књижевности као дисциплине и њенога предмета проучавања, књижевност малих народа и општа књижевност, општа књижевност и преводна литература, старост и почети историје књижевности, књижевност и институције, посебно универзитет, манипулације књижевношћу и подвргавање књижевности и њеног проучавања идеолошким, политичким или религијским концептима. Концизан и поуздан, концентрисан „на ствар“, Тартаља је већ овом књигом, написаном прије пола стољећа, узорно урадио први посао на историји опште књижевности код Срба и дао непомјерљиве резултате од користи долазећим генерацијама научника за оријентацију у времену, међу идејама, људима и духовним дисциплинама. Овом књигом је најавио и своје бављење лекцијама из естетике Ђуре Даничића.

Jovan Delić
University of Belgrade

IVO TARTALJA AS A HISTORIAN OF COMPARATIVE AND GENERAL LITERATURE IN SERBIA

Summary

On the occasion of the conference focused on the theory and methodology of comparative literature, organized by the Department of Comparative Literature and Literary Theory, at the Faculty of Philology, University of Belgrade, it is both unavoidable and natural to discuss the beginnings of the history of comparative literature in Serbia. Professor Ivo Tartalja, whose entire career is associated with the Department, was among the first researchers in the field, and the

first one to investigate the history of Serbian comparative and general literature systematically. His doctoral dissertation, published under the title *Preliminary work on a history of general literature in Serbia* (1964), represents a pioneering work in the history of Serbian comparative and general literature. It traces the idea of the comparative research from its inception in the early 19th century until the foundation of the Department of comparative literature at the Velika škola, the forerunner of the University of Belgrade, in 1873. Tartalja's dissertation was directed by Vojislav Đurić, who restored the Department after the WWII. Tartalja's book carries the hallmark of the Belgrade department, visible in its interest for the history of literary theories and it can represent a model for further research in the field.

Keywords: Ivo Tartalja, Serbian comparative literature, general literature, national literature

Јован ПОПОВ*
Универзитет у Београду

НЕВОЉЕ СА ИМЕНОМ: О ЧЕМУ ПРЕДАЈЕМО КАДА ПРЕДАЈЕМО ОПШТУ КЊИЖЕВНОСТ?

У раду се разматра термилошки проблем настао по обнављању Катедре за општу књижевност и теорију књижевности (1954), будући да је термин „општа књижевност“ у њеном називу изгубио свој изворни смисао „опште историје књижевности“, да би спонтано бивао поистовећен са термином „светска књижевност“. С друге стране, у званичној комуникацији на енглеском језику своју катедру често именујемо термином *Comparative literature*. Ова парадоксална ситуација додатно је усложњена од када је уведен реформисани програм студија на Филолошком факултету, па су се у „књизи предмета“ који се на њему предају, поред раније постојеће „Опште књижевности“, појавили и предмети као „Историја опште књижевности“, „Преглед опште књижевности“, па чак и „Преглед историје опште књижевности“. Дистинкцијама у називима решени су практични проблеми, али је поново отворено питање значења назива дисциплине којом се бавимо. У новим околностима, оно би могло да гласи: шта ми заправо предајемо, односно студирамо? Изучавамо ли историју светске књижевности или историју њеног проучавања?

Кључне речи: терминологија науке о књижевности, општа књижевност, општа историја књижевности, светска књижевност

Према истраживањима Иве Тартаље, датум рођења Катедре за општу књижевност и теорију књижевности је 13. јул 1873. године. Тог дана је Светомир Николајевић, указом тада тек устоличеног кнеза Милана Обреновића, постављен за „суплента Велике школе а за Катедру опште историје литературе с нарочитим погледом на литературу Словена и Срба“ (Тартаља 1975: 21-22). И мада континуитет наше катедре није у потпуности очуван у протеклих четрнаест деценија, већ је и од њеног обнављања, под именом које и данас носи, протекло пуних шездесет година. А опет, колико год да су дубоки и разгранати корени које је катедра пустила у високом школству, па и у целокупној српској култури, за њено име се то не би могло рећи. Оно као да од почетка, или барем од послератне катедарске ренесансе,

* jpopovns@eunet.rs

задаје муке и њеним предавачима и студентима. Када их неко упита шта предају, односно студирају, они обично одговарају: „Светску књижевност“. Под претпоставком да је атрибут „светска“ ближи слуху заинтересованих лаика, унапред се осујећује питање које би могло да уследи: „А шта ти је то ‘општа’?“

Ако је овај вербални маневар разумљив из практичних разлога, веће изненађење може изазвати то што се псеудонимом користимо и у званичној комуникацији на енглеском језику, с том разликом што термин „општа“ тамо замењујемо термином „компаративна“ књижевност. Тако на корицама зборника из 2005. године испод наслова *Проучавање ојшће књижевности данас* стоји: *Comparative Literature Studies Today*. Исто тако, у заглављу енглеске верзије позивног писма за овај скуп затичемо назив: Department of Comparative Literature and Literary Theory. Будући да катедра није правно лице, ово вероватно неће произвести озбиљне последице, али једно питање се неизбежно намеће: зашто се лажно представљамо пред светом? Зашто се понашамо као људи који више воле свој надимак него право име? И зашто га, попут понеких међу њима, најзад не променимо, ако нам се оно већ не допада? Овај текст, међутим, није замишљен као пледоаје за преименовање катедре. Радије него да сугеришем децидан одговор на претходна питања, поставио бих нека друга, у научном погледу несумњиво важнија: одакле потиче ова забуна са именом и има ли она неки суштински значај од пуког номинализма?

Познато је да термин општа књижевност, па ни оно што се под њим подразумева – а видећемо убрзо да тај садржај може бити разнолик – не ужива претерано велику популарност на Западу, одакле се последњих деценија углавном и усмеравају токови науке о књижевности. Из извештаја који су поднети на скупу одржаном 2005. године, поводом претходног обележавања јубилеја наше катедре, видљиво је да се, на пример, на шпанском језичком подручју проблематични израз „примио“ само у називу Шпанског удружења опште и компаративне књижевности (*La Sociedad Española de la Literatura general y Literatura comparada*), основаног тек почетком осамдесетих година прошлог века. С друге стране, у Немачкој, где се термин јавио још средином 19. столећа, у форми „општа историја књижевности“ (*allgemeine Literaturgeschichte*), увелико је почео да ишчезава из академског речника. По речима Јелене Волић, „општа књижевност има статус елитног и екстравагантног студија који је изолован и који је током времена добио ореол заштићене мањине“ (Волић 2005: 158), а одвија се још једино на Сондијевом (Szondi) Институту за општу и упоредну књижевност (*Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*)¹ у оквиру берлинског

¹ Узгред, на енглеској верзији сајта ове институције, њен назив је Peter Szondi Institute of Comparative Literature.

Слободног универзитета (Freie Universität). Ту, међутим, треба имати у виду једну разлику која сведочи о померању тежишта наше дисциплине до којег је током времена дошло на немачком подручју: општа историја књижевности у међувремену се трансформисала у „општу науку о књижевности“, дакле у једну више теоријску него историјску дисциплину, на шта су упозорили још Французи Пишоа (Pichois) и Русо (Rousseau).

Поменућа двојица аутора слично значење придају и термину *General Literature*, но он у Енглеској ионако никада није заживео, а о његовој евентуалној применљивости у Америци најбоље сведоче одавно изречени и већ општепознати ставови Велека (Wellek) и Ворена (Warren)² и, нарочито, потоња критика коју је на рачун Ван Тигемовог раздвајања опште и компаративне књижевности изнео Рене Велек на чувеном конгресу у Чепел Хилу, уградивши је касније и у своје *Критичке појмове*³. Ако је још увек присутни Велеков ауторитет разлог нашег снебивања да, у обраћању на енглеском језику, своју матичну кућу назовемо Department of General Literature, онда се он донекле и може разумети.

Изгледа да ни сами Французи нису остали глуви за Велекове примедбе, иако би се рекло да се код њих последњих деценија одвијао супротан процес афирмације термина општа књижевност у научној и универзитетској пракси. Тако је њихово Национално француско друштво за компаративну књижевност, основано 1956. године, шест година касније је изгубило префикс „национално“, да би, године 1973, његово назив проширен у правцу општости, па од тада до данас он гласи: Француско друштво за општу и компаративну књижевност (Société française de littérature générale et comparée). У складу с тим, од 1973. године изучавање компаративне књижевности на универзитетима преименовано је у „општу и компаративну књижевност“ (*littérature générale et comparée*). Но, како каже Данијел-Анри Пажо (Pageaux), чији приручник носи управо овакав наслов, „промена се

² „The possibly preferable term 'general literature' has other disadvantages. Originally it was used to mean poetics or theory and principles of literature, and in recent decades Paul Van Tieghem has tried to capture it for a special conception in contest to 'comparative literature'. According to him, 'general literature' studies those movements and fashions of literature which transcend national lines, while 'comparative literature' studies the interrelationships between two or more literatures. But how can we determine whether, e. g. Ossianism is a topic of 'general' or 'comparative literature'? One cannot make a valid distinction between the influence of Walter Scott abroad and the international vogue of the historical novel. 'Comparative' and 'general' literature merge inevitably.“ (Wellek, Warren 1956: 49)

³ „The attempt to set up artificial fences between comparative and general literature must fail because literary history and literary scholarship have one subject: literature. The desire to confine 'comparative literature' to the study of the foreign trade of two literatures limits it to a concern with externals, with second-rate writers, with translations, travelbooks, 'intermediaries'; in short, it makes 'comparative literature' a mere subdiscipline investigating data about the foreign sources and reputations of writers.“ (Wellek 1963: 284)

тицала ширења у правцу уметности (нарочито филма) и паралитературе, као и почетка теоријске рефлексије“ (Pageaux 1995: 14), што значи да се концепција самих компаратистичких студија није суштински мењала.

Изузимајући донекле Француску, термин општа књижевност, дакле, не само да није освојио наклоност у међународним размерама него је и употребљаван у различитим значењима. О томе је још 1976. године исцрпно реферисао Светозар Петровић у чланку „Појам опште књижевности“⁴, да би се тој теми последњих година у два наврата вратио Владимир Гвозден. Обојица су доста пажње посветили исходишном Ван Тигемовом (Van Tieghem) схватању термина општа књижевност као скраћене варијанте „опште историје књижевности“, а Петровић је приметио, без даље разраде, да дотични термин „припада оном ограниченом делу речника критике који се може упоредити са терминологијом бар друштвених и неких других наука“ (Петровић 1976: 1).⁵ Узете заједно, ове две тврдње могле би бити подстицајне за разматрање евентуалне везе између појмова „опште историје књижевности“ и „опште историје“. Да ли је можда први термин дериват потоњег, односно да ли би се општа историја књижевности могла схватити као део опште историје културе и, заједно с њом, као део опште историје човечанства?

На ову помисао наводе нас и разне опште историје појединих области цивилизације на које наилазимо у домаћој и страниј литератури: од познатих енциклопедијских приручника Саломона Ренака (Reinach) *Ајоло: ојшћиа истјорија ликовних уметностии* (*Apollo : histoire générale des arts plastiques*, 1902-3) и *Орфеус: ојшћиа истјорија религија* (*Orpheus, Histoire générale des religions*, 1907),⁶ преко *Ојшћие љривредне истјорије* Хајнриха Кунова (Cunow, *Allgemeine Wirtschafts-geschichte*, 1926-31), *Ојшћие истјорије љрјовине* Милорада Ђерића (1922-3), *Ојшћие војне истјорије* и многих *Ојшћиих истјорија државе и љрава*, до *Ојшћие истјорије љегајојије* Леон Жлебника (*Obča zgodovina pedagogike*, 1955) или *Ојшћие истјорије библиотеке* (Драго Видовић, 1964), па чак и једне *Ојшћие истјорије љрјроде и љроблема живојиа* (Вељко Рибар, 1954). Као проучаваоци књижевности не бисмо смели занемарити ни псеудо-Дефоову *Ојшћиу истјорију љсара* (*A General History of the Robberies and Murders of the most notorious Pyrates*, 1724), Борхесову *Ојшћиу*

⁴ Текст је изворно написан на енглеском као одредница за *Dictionnaire international des termes littéraires* (1973), у редакцији Робера Ескарпија (Escarpit), а у преводу на српски Александра Ч. Илића објављен је у *Лейћојису Мајшћие срјске*.

⁵ Ив Шеврел (Chevrel) слично тврди и за термин компаративна књижевност: „L'expression *littérature comparée* apparaît en fait au début du 19e siècle, de même que d'autres disciplines comme *physiologie comparée, grammaire comparée, etc.*“ (Chevrel 2006).

⁶ У домену религија постоје и „посебније“ опште историје, као *Ојшћиа истјорија цркве* (1928) Панте Срећковића или *Ојшћиа истјорија љројшћјанијизма* (2002) Емила Леонара (Léonard).

историју бешчаића (Borges, *Historia Universal de la Infamia*, 1935), па ни, у светским размерама мање познате, *Оишћу историју ђаћуљака* (1981) Лазе Лазића. Но, чак и да за ову прилику оставимо по страни књижевноуметничке доприносе, остаје отворено питање припадају ли овом каталогу и опште историје књижевности, попут оне Јоханеса Шера (Scheer, *Allgemeine Geschichte der Literatur*, 1851) или оне Адолфа Штерна (Stern, *Grundriss der Allgemeinen Literaturgeschichte*, 1882-1885).

Изазовно је замислити једну колосалну конструкцију опште историје цивилизације, налик периодном систему елемената или, зашто не, гетевској *Weltliteratur*, у којој свака од поменутих историја има своје место. Таква конструкција понекад се назире у великим историјским синтезама, у оквиру којих се и културној и књижевној историји посвећује извесна пажња. Додуше, ако се узме као опозиција појму националне историје, појам опште историје међу самим историчарима на Западу такође није нарочито распрострањен. Разлог за то је једноставан: „У историографији Енглеске, Немачке или Француске, на пример, кад год је реч о општим проблемима светске историје присутна је и прошлост ових земаља“ (Попов 1986: 39).⁷ Појам опште историје, међутим, има и своје друго, у основи примарно значење, под којим се подразумева „историјска наука у целини, ‘за разлику од специјалних историјских дисциплина’ какве су, на пример, економска историја, историја права, историја уметности, историја филозофије, историја медицине итд.“ (1986: 37). У том случају, све поменуте „опште“ историје заправо су посебне, а придев општа употребљен је да означи наднационални карактер истраживања, његову глобалну, „светску“ перспективу. Ако бисмо, дакле, прихватили начелни методолошки став историчара да „*оишћа историја* обухвата историју становништва, историју привреде и друштва, историју идеја и социјалне мисли, историју политике, историју државних и других институција, историју културе“ (1986: 37), онда би наша грађевина, са општом историјом књижевности као једним од конститутивних елемената, можда и могла бити замислива. Али, појам опште књижевности морао би у њој имати специфично значење, управо оно какво му је придавао Пол Ван Тигем.

И општа књижевност, наиме, као и општа историја, може се поимати на два начина. Један је онај који општу књижевност поистовећује са светском, а о којем ће бити речи када пређемо на домаћи терен. Друго је оно које подразумева „низ истраживања која се односе на чињенице [...] заједничке разним књижевностима [...] било у њиховој међузависности,

⁷ Занимљиву аналогију на књижевноисторијском пољу уочила је Јелена Волић, констатујући да „све велике нације дају приоритет проучавању компаративне књижевности над општом књижевношћу“, а да „мале нације и мале културе покушавају да кроз проучавање опште књижевности превазиђу узане границе својих књижевности“ (Волић 2005: 155).

било у њиховој подударности“ (Van Tigem 1955: 146). Ван Тигем тврди да се општа књижевност разликује „како од разних посебних националних књижевности тако и од упоредне књижевности“, али да „није ни историја светске књижевности“, јер „може да изучава и најограниченије проблеме у току најкраћих временских размака под условом да се стави на довољно широко међународно гледиште“ (1955: 146). Тиме се француски компаратист дистанцирао од двеју ранијих концепција: с једне стране од оне коју су његови санародници неговали крајем 18. и током 19. века под називом „општа критика“ (*la critique générale*), а која је заправо одговарала данашњем појму теорије књижевности (или појму *General Literature* у тумачењу Пишоа и Русоа); са друге стране од оне немачких књижевних историчара 19. који су општу историју књижевности схватили (и писали) углавном као суму националних историја литературе.

Но, управо радови и идеје ових последњих пресудно су утицали на наше пионире компаратистике. Општа књижевност се као појам појавила већ у предавањима Ђуре Даничића на Великој школи, да би се усталила код његовог наследника Јована Бошковића, који је од 1865. до 1871. године био професор опште историје књижевности и филологије. Он је своја предавања заснивао на поменутом Шеровом приручнику који ће, у тротомном преводу Стојана Новаковића са 4. немачког издања, бити објављен између 1872. и 1874. године. Њиме ће се користити и студенти Светомира Николајевића који се пет година школовао у великим европским средиштима културе, између осталог и у Паризу и Лондону, отворивши видике ка француској и енглеској књижевној историографији.⁸ У томе ће га, као у мало чему другом, следити и Богдан Поповић када 1886. године буде дошао на катедру на којој ће остати скоро пола века, од чега три и по деценије као њен управник. И мада ће за своја предавања користити и немачке приручнике, као *Историја свейске књижевности* (*Geschichte der Weltliteratur*, 1886) Јулијуса Харта (Hart) или већ помињани Штернов, Поповић се није могао задовољити изворном немачком концепцијом, па ни називом „општа историја књижевности“. Трагајући за моделом у којем би објединио своју теоријско-естетичку, али и критичко-интерпретативну вокацију, он је био еkleктичан и у погледу термина. Тако је још 1894. године предмет за који је изабран преименовао у „светска књижевност“, да би три година касније на њено место дошла „теорија књижевности“. Ипак, Поповића не напушта ни историјски интерес, па године 1906. уводи и предмет „упоредна књижевност“ и то, како основано претпоставља Иво Тартаља,

⁸ Према сведочењима савременика, која преноси Тартаља, Николајевић је био занимљивији на јавним него на универзитетким предавањима, а и иначе их је држао нередовно, будући да га је политичка страст узела под своје. Злобници би рекли да је и у томе био зачетник једне од узредних тековина наше катедре.

као скраћен вид назива „упоредна историја књижевности“, а под утицајем француског приручника *Histoire des littératures comparées* Фредерика Лолијеа (Loliée). Тако је, само десет година након што је Жозеф Текст (Texte) у Лиону основао прву француску катедру за компаративну књижевност, а четири године пре оснивања Балданспержеове (Baldensperger) компаратистичке катедре на Сорбони, настао Семинар за упоредну књижевност са теоријом књижевности, директни предак наше катедре, који ће деловати све до 1929. Не успевши да пронађе наследника по својој мери, Богдан Поповић је те године предложио реорганизацију студија у којој ће стране књижевности бити испарцелисане, упоредна књижевност задржана као помоћни предмет, а сама катедра укинута.

Четврт века доцније, у драстично измењеном друштвеном контексту, она ће ипак бити обновљена. Главне заслуге за то, као што је познато, припадају Војиславу Ђурићу, чија је концепција очигледно била блиска Поповићевој. Између осталог, то потврђује значајно место које је, у оквиру студија, дато проучавању естетике и страних језика, а посебно поетике. Видљиво је то већ на први поглед, пошто се у називу обновљеног семинара задржала теорија књижевности. Ипак, Ђурић је одлучио да упоредну књижевност замени општом, вероватно у жељи да успостави континуитет са првобитним називом. Континуитет је, међутим, чак и номинално само делимичан, будући да је општа историја књижевности сведена на општу књижевност. Помислили бисмо да је то плод утицаја Ван Тигемове *Упоредне књижевности*, која је на француском био објављен још 1931, док се излазак превода на српски (1955) временски готово сасвим подударио са почетком обновљених студија. Нема никакве сумње да је овај утицајни приручник Ђурићу био познат, а основано се може препоставити да је и он сам на неки начин допринео његовом превођењу и издавању у Београду. Утолико је веће изненађење што у тексту „Национална и општа књижевност“, који је објавио две деценије касније, нема никакве блискости са Ван Тигемовим поимањем опште (историје) књижевности. „У теоријским разматрањима“, каже се на почетку тог чланка, „*појам ойшћа (шачније: свейска) књижевности* [подвлачење наше] јавља се касно, тек у XIX веку, први пут у Гетеовом спису *Kunst und Altertum* (1827) [...] Године 1829. Гете поново објашњава и допуњује појам *Weltliteratur*, који добија потпуну социолошку интерпретацију у *Комунистичком манифесту* (1848)“ (Ђурић 1975: 690). У години када је Катедра за општу књижевност и теорију књижевности славила стогодишњицу оснивања и двадесетогодишњицу обнављања, њен обновитељ је, дакле, потврдио да између појмова опште и светске књижевности није правио разлику.

Иако Војислав Ђурић није учествовао у приређивању пригодног *Зборника радова насћавника и сћуденаћа* (1975), и тамо се општа књижевност

спонтано поистовећује са светском, па, рецимо, у кратким биографским напоменама о ауторима текстова по правилу стоји: „Светску књижевност студирао...“ итд. Дубоки траг Ђурићевог изједначавања опште и светске књижевности још је очигледнији у докторској дисертацији коју је, под његовим менторством, почетком шездесетих одбранио Иво Тартаља. „Општа књижевност представља избор онога што је најбоље, што је просејано кроз векове и народе као општечовечанска вредност“ (Тартаља 1964: 4), стајало је у уводу књиге настале на основу ове тезе. Независно од тога у којој мери је ова дефиниција блиска Гетеовом, иначе лапидарном и за различита тумачења отвореном поимању светске књижевности, несумњиво је да се општа књижевност из Тарталине (и Ђурићеве перспективе) схвата као изабрани корпус књижевних дела, дакле као универзални књижевни канон, а не као научна дисциплина која та дела проучава.

Средином седамдесетих година, међутим, Светозар Петровић је на индиректан начин, али довољно јасно, оповргао употребу термина општа књижевност као ознаке за репрезентативан избор књижевних уметничких дела. Овај израз „је увек био само инструмент критичке активности, а никада се није, у некој знатнијој мери, укључивао у сам књижевни процес. Другим речима, никада није имао значај књижевне чињенице, *елементи*а саме књижевне традиције [подвлачење наше], у смислу у коме су то други термини – као *трагедија*, *алејорија* и *имитација*, или *романтизам*, *симбол* и *Weltliteratur* – често имали“ (Петровић 1976: 1). Општа књижевност, према томе, није исто што и светска књижевност. „У језику књижевне критике“, објашњава аутор, „општа књижевност, као стручни термин, употребљава се елиптично, и односи се на једну врсту критичког, углавном академског, проучавања књижевности“ (2). Термин, дакле, „првенствено припада речнику науке о књижевности, или ономе што би се могло назвати академском критиком“ (1976: 1), а обично се употребљава у једном од следећа два значења: „или као *општи*е проучавање књижевности (*General Study of Literature, allgemeine Litteraturwissenschaft*) или као *општи*а историја књижевности (*General History of Literature, allgemeine Literaturgeschichte*)“ (1976: 2). Аутор додаје да се појам опште књижевности у Француској најчешће „односи на проучавање *општи*их проблема књижевности [...] насупрот критичком испитивању *йосебних* књижевних дела“ (1976: 2).

Упркос свему, Петровић је био свестан укорењености свакодневне употребе овог термина у домаћој научној заједници, па је оставио отшкринута врата и за такву могућност: „Само секундарно, даљом импликацијом, може се односити и на књижевна дела (и тада се односи на онај корпус књижевности који се сматра предметом проучавања описаног као општа књижевност)“ (1976: 2). Тиме је ипак дао изванредан легитимитет терминолошкој инерцији коју је затекао дошавши тих година на Катедру за општу

књижевност и теорију књижевности. Истини за вољу, и сам Ђурић је у поменутом тексту накнадно кориговао своје полазно становиште: „Термин светска књижевност, ако му се припише обавеза да се изучава целокупна светска књижевност [...] не одговара стварним могућностима и у том смислу није тачан, али, ако се сведе на писце, дела и покрете од прворазредног значаја (и утицаја) за већи део света, у томе случају може бити прихватљив. [...] Отуда неки сматрају, и ја међу њима, да је најприхватљивији термин општа књижевност, јер он допушта да се, у складу са стварним могућностима, врши избор оних појава чији је општи значај већи“ (Ђурић 1975: 691). Рекло би се да се доајен катедре, пишући наручени прилог за јубиларну свеску *Лейойиса Мајилице српске*, у ходу присећао концепције коју је осмислио двадесетак година раније, а која је у пракси, мање или више доследно, била са успехом спровођена.⁹

Та концепција била је у правом смислу општа, донекле и еклектична, увек у нераскидивој спрези теоријског и историјског приступа књижевном тексту. „Већина оних који су прихватили термин и употребљавају га, сматрају да се он односи или на историјски оријентисану теорију, или на теоријски оријентисану историју књижевности“ (Петровић 1976: 9), експлицирао је Светозар Петровић оно што је у ствари замислио и делимично остварио још Богдан Поповић. Јер, колико год да је инсистирао на познавању начела естетике и теорије књижевности, она су била само темељ грађевине коју је називао укусом, а која је настајала постепено, камен по камен односно „ред-по-ред“, пажљивим и вишеструким читањем великих дела светске и српске књижевности. „СТИЦАЊЕ СПОСОБНОСТИ ЗА ПРЕПОЗНАВАЊЕ ПРАВИХ ВРЕДНОСТИ – НОВИХ КАО И ДАВНО ПРИЗНАТИХ – СМАТРАО ЈЕ ЗА ГЛАВНУ СВРХУ КЊИЖЕВНИХ СТУДИЈА“ (Тартаља 2005: 16). Уметак „нових као и давно признатих“ у претходној Тарталиној реченици има посебну тежину – он говори да је првенствени циљ студија компаратистике, онако како га је замислио Богдан Поповић, био формирање поузданих вредносних мерила будућих књижевних критичара и историчара. Она ће се примењивати како на дела савремености тако и на наслеђе прошлости, а за потребе будућности. Крајњи исход није, дакле, пасивно проучавање

⁹ Ово последње потврђује Милан Димић, један првих асистената Катедре за општу књижевност, који је универзитетску каријеру наставио у Канади, поставши оснивач тамошње компаратистике: „Његово [Ђурићево] доследно отварање видика на целу светску књижевност, од усмене и најстаријих почетака до значајних савремених дела, стално повезивање историје и теорије књижевности, темељење савремених теорија на обухватној историји поезике [...] дали су ми, већ првих дана мог академског живота у белом свету и туђем језику, јасну предност над колегама, који су иначе понекад били даровитији од мене и који су често имали могућност да стекну докторате на најутледнијим универзитетима у Француској, Немачкој, Сједињеним Државама и Канади“ (Димић 2005: 182).

и усвајање постојећег канона, већ активно учешће у непрекидном динамичком процесу његовог (пре)обликовања. Тај циљ на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности важи и данас.

Ипак, недоумице око термина оживеле су од када је уведен реформисани програм студија на Филолошком факултету, па и на нашој катедри. У „књизи предмета“ који се на њему предају, а одскора и у репертоару ужих научних области, појавили су се, поред раније постојеће „Опште књижевности“, и области, односно предмети као „Историја опште књижевности“ и „Преглед историје опште књижевности“. Дистинкцијама у називима решени су проблеми именовања различитих наставних јединица, али је поново отворено старо питање оправданости назива дисциплине којом се бавимо. Шта ми, у ствари, предајемо, односно студирамо? Ако се, наиме, држимо изворне дефиниције према којој је општа књижевност елипса од опште историје књижевности, онда би историја опште књижевности заправо била историја проучавања светске књижевности, а не историја саме те дисциплине. Поменута дисертације Иве Тартаље била би узоран пример у том погледу. Програми предмета и спискови обавезне литературе, међутим, недвосмислено показују да се у концепцији студија ништа суштински није изменило и да ми и даље предајемо историју књижевности, а не историју њене историје. Но, ако је та забуна присутна више у теоријско-методолошкој него у практичној равни, то не значи да још једном не би требало на њу скренути пажњу, па можда и поставити питање сврсисходности редувантних назива предмета. Ако се већ не устежемо да у свакодневној комуникацији своју катедру називамо „светском“, немамо разлога да на њој не предајемо „историју светске књижевности“, уколико нам се евентуални повратак називу „општа историја књижевности“ чини анахроним. Дискусија на ову тему у сваком случају остаје отворена.

Да закључим: уверен сам да појам опште књижевности код нас није изгубио разлог свог постојања, али под условом да се његов смисао интерпретира на изворни начин, дакле не као синоним за светску књижевност или за неки универзални књижевни канон већ као назив за научну област чији предмет бављења, осим општих књижевно-теоријских и књижевно-историјских питања, чине и капитална дела светске књижевности. Потребно је само да, када се позивамо на „добре обичаје катедре“, на оно највредније што су нам у наслеђе предали наши претходници, будемо скрупулозни у одбиру. Другим речима, да у хуманистичку педагошку традицију, оличену у концепцијама једног Богдана Поповића или Војислава Ђурића, унесемо мало више термиолошке дисциплине у картезијански аналитичком духу једног Светозара Петровића.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Волић, Ј. (2006). Проучавање опште књижевности у Немачкој и код нас. А. Марчетић и Т. Поповић (ур.), *Проучавање ошћише књижевности данас*, Београд: Филолошки факултет, 155-162.
- Гвозден, В. (2006). Општа књижевност и уопштавање књижевних феномена. А. Марчетић и Т. Поповић (ур.), *Проучавање ошћише књижевности данас*, Београд: Филолошки факултет, 237-249.
- Гвозден, В. (2011). Општа књижевност. Б. Стојановић Пантовић, М. Радовић и В. Гвозден (ур.), *Прећледни речник комћарашћишћичке ћерминологије у књижевности и кућћури*, Нови Сад: Академска књига, 268-270.
- Димић, М. В. (2006). Множење теоретских и методолошких приступа књижевности: систематски поглед. А. Марчетић и Т. Поповић (ур.), *Проучавање ошћише књижевности данас*, Београд: Филолошки факултет, 181-193.
- Ѓермановић, Т. (2006). Изучавање опште књижевности у Шпанији – донкихотовска мисија. А. Марчетић и Т. Поповић (ур.), *Проучавање ошћише књижевности данас*, Београд: Филолошки факултет, 163-170.
- Ђурић, В. (1975). Национална и општа књижевност, *Лейћойис Маћишце срћске*, СЛI, 416/6, 690-695.
- Петровић, С. (1976). Појам опште књижевности, с енглеског предео А. Ч. Илић, *Лейћойис Маћишце срћске*, СЛII, 418/1-2, 1-11.
- Рибникар, В. (2006). Идеја упоредног проучавања књижевности у Великој Британији. А. Марчетић и Т. Поповић (ур.), *Проучавање ошћише књижевности данас*, Београд: Филолошки факултет, 141-153.
- Тартаља, И. (1964). *Почеци рада на истћорији ошћише књижевности код Срба*, Београд: САНУ.
- Тартаља, И. (1975). Осврћ на истћорију Катедре за општу књижевност и теорију књижевности. Д. Недељковић (ур.), *Зборник радова насћавника и сћићенашћа*, Београд: Филолошки факултет, 19-31.
- Тартаља, И. (2006). Богдан Поповић за катедром. А. Марчетић и Т. Поповић (ур.), *Проучавање ошћише књижевности данас*, Београд: Филолошки факултет, 15-27.
- Brunel, P. (1989). Introduction. P. Brunel et Y. Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris: PUF, 11-27.
- Chevrel, Y. (2006). La Société française de littérature générale et comparée : évolution et problèmes d'une institution associative. *Vox Poetica* [Online], (20 September 2014) <http://www.vox-poetica.org/sflgc/historique.html>.
- Pageaux, D.-H. (1994). *La littérature générale et comparée*, Paris: Armand Colin.
- Pichois, Cl. et A. M. Rousseau (1967). *La littérature comparée*, Paris: Armand Colin.
- Popov, Č. (1986). Uloga nacionalne i опште истћорије. *Istoriografija, marksizam, obrazovanje*, Београд: Издavaчки центар Комунист, 37-44.
- Van Tigem, P. (1955). *Uparedna književnost*, превели М. и N. Милошевић, Београд: Наућна књига.
- Wellek, R. (1963). *Concepts of criticism*, New Haven and London: Yale University Press.

- Wellek, R. and A. Warren (1956), *Theory of literature*, New York: Harcourt, Brace and Company.
- Ž[ivković], D. (1985). Opšta književnost. D. Živković (ur.), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 511.

Jovan Popov
University of Belgrade

TROUBLE WITH THE NAME:
WHAT WE TEACH ABOUT WHEN WE TEACH GENERAL LITERATURE?

Summary

Ever since the Department of General Literature and Literary Theory was re-established in 1954, the term “General literature” has lost its original meaning as a contracted form of the “General history of literature”, instead being identified with the term “World literature” (*Weltliteratur*). On the other hand, in official communication in English, our Department is often called the “Department of Comparative Literature”. This paradoxical situation became even more complex after the recent study programme reforms at the University of Belgrade’s Faculty of Philology: along with the pre-existing “General Literature” course, we now also have “A History of General Literature”, “A Survey of General Literature”, and even “A Survey of the History of General Literature” in the catalogue of modules. Some practical problems have been solved by the distinctions between these titles, but the question of the meaning of the name of our discipline has been raised once again. In these new circumstances, we might ask: What do we actually teach? Is it the history of world literature or the history of the discipline?

Key words: critical terms, General literature, General history of literature, *Weltliteratur*

Владислава РИБНИКАР*
Универзитет у Нотингему

ИЗМЕЋУ НАЦИОНАЛНОГ И СВЕТСКОГ: КОМПАРАТИСТИКА И „ВЕЛИКО НЕПРОЧИТАНО“

Савремене расправе о будућности компаратистике карактерише обновљено интересовање за појам светске књижевности, подстакнуто критиком традиционалног уско дефинисаног западноевропског канона и општим процесима културне глобализације. Термин „велико непрочитано“, преузет од Франка Моретија, користи се у овом раду да укаже на тај глобални оквир новог схватања светске књижевности, који укључује мноштво досад занемарених светских језика, књижевности и култура. Покушаји представљања остварења мање познатих књижевности и суочавања са неједнакошћу великих и малих култура добродошли су, али доносе и нове изазове и потенцијалне опасности. У средишту пажње у овом раду је писање неких познатих и утицајних компаратиста (Паскал Казанове, Дејвида Дамроша и Емили Аптер) о српским ауторима (Данилу Кишу, Милораду Павићу и Иви Андрићу). Њихова разматрања показују неке од тешкоћа ширења опсега академских истраживања на слабије позната маргинална подручја, које може довести до ушпитања стереотипа и генерализација већ познатих из ранијег приступа мањим европским културама.

Кључне речи: компаратистика, општа књижевност, светска књижевност, национална књижевност, књижевни центар и периферија, национално и интернационално

Термин *компаратистика* употребљен је у наслову мог рада у широком значењу, како је уобичајено у савременим књижевним студијама. Он подразумева и истраживања односа међу различитим националним књижевностима - подручје које је Ван Тигем својевремено прогласио посебним пољем *ујоредне књижевности* - и *ојшћу књижевности*, односно, знатно шире конципиране студије интернационалних или наднационалних књижевних појава. За одбацавање насилног разграничења унутар суштински исте дисциплине био је најзаслужнији Рене Велек, који је, полемишући с Ван Тигемом, компаратистику дефинисао као „свако проучавање књижевности које прелази границе једне националне књижевности“ (Велек 1966: 186). Велек није оспоравао важност разлика међу националним традицијама нити релевантност националне перспективе, али је предност дефинитивно дао наднационалном становишту, које је асоцирао

* vladislava.ribnikar@nottingham.ac.uk

са хуманистичким идеалом јединства човечанства и универзалности људских духовних вредности. У својој књизи о компаратистици Клаудио Гиљен још одлучније ће бранити став да се компаративна књижевност не бави националним литературама и њиховим узајамним односима већ да своје полазиште има у сфери наднационалног, али је скренуо пажњу и на унутрашње напетости и осцилације „између локалног и универзалног“, „посебног и општег“, које, по природи ствари, карактеришу компаратистичка истраживања: „Идеја националне књижевности и модерно осећање историјске диференцијације били су нужни претходници студија компаративне књижевности. Нема сумње да те специфичне компоненте морају бити присутне; без њих би било тешко замислити јаке контрасте између јединства и разноликости“ (Guillen 1993: 5, 24). Велек, који је будућност књижевне историје видео у синтетичким пројектима постављеним „на једну наднационалну разину“, тврдио је нешто слично: „Свеопшта и национална књижевност узајамно се подразумевају“ (Велек и Ворен 1965: 66, 69). Суочена с поларитетом језички и културно особеног и оног што својом интернационалном циркулацијом или наднационалним својствима такве границе превазилази, компаратистика се у својим истраживањима више или мање приближавала једном или другом од ових полова, али се двоструке перспективе, по самој природи свога предмета, није могла ослободити. Са друге стране, свест о томе да се њен предмет конституише тек надилажењем локалног и националног, прелажењем граница, подстицала је веру у особену вредност и јединствену мисију компаратистичких студија. Оптимизам који је у том погледу карактерисао Велекову генерацију у међувремену се изгубио, али је у замисли дисциплине сачувана идеја да њен домен представља сузбијање једностраности и ускогрудог национализма, ширење видика и успостављање мостова међу културама. Један од најутицајнијих данашњих компаратиста, Франко Морети, само потврђује то дубоко уврежено уверење када каже: „Ствар је у томе да нема другог оправдања за студије светске књижевности осим овог: да се буде трн у оку, стални интелектуални изазов националним књижевностима“ (Moretti 2004: 161-162). *Свејско* или *ојшће* се у овом контексту не види у дијалогу са *националним* и *локалним* у књижевном процесу; оно постаје његова опозиција, при чему *национално* прећутно добија извештан негативан предзнак. Једна од интенција у мом раду је скретање пажње на потенцијалну опасност која се крије у овој двострукој употреби појма националног у савременим компаратистичким расправама, посебно са обзиром на приступ малим и слабо познатим језичким и културним срединама.

Термин *свејска књижевност* који Морети користи није имао нарочит значај у књижевној теорији претходног столећа: и Велек и Гиљен говоре о њему са резервом, истичући његову неодређеност и разноврсност

употребе. До његовог обнављања, па чак и померања у средиште расправе о будућности компаратистике, дошло је током последњих двадесетак година, што се обично доводи у везу са утицајем постколонијалних студија и процеса културне и економске глобализације. Почетак дебате обележиле су контраверзна и, како се показало, за дискусију подстицајна књига Паскал Казанове *Светска књижевна република* објављена на француском 1999. и у енглеском преводу 2004, као и већ цитирани и често навођени Моретијев есеј из 2000. године, „Спекулације о светској књижевности“. За даљи развој дебате и подизање институционалног значаја светске књижевности, нарочито у америчкој академској средини, најзаслужнији је Дејвид Дамрош, аутор утицајне књиге *Шта је светска књижевност?* (2003), који је сам или са сарадницима приредио и низ зборника са термином *светска књижевност* у наслову. Најамбициознији од њих, *The Routledge Companion to World Literature*, објављен је први пут 2011, а недавно се појавио и у широј публици знатно доступнијем брошираном издању. Кроз прилоге педесет аутора и на око 500 страница, он обухвата најразличитија питања од историјата појма и односа светске књижевности према филологији, студијама превођења, постколонијализму и студијама дијаспоре, до проблема наставе, канона, поетике, етике и политике. Међу ауторима који исказују резерве према оваквој експанзији светске књижевности као дисциплинарног конструкта посебно место припада Емили Аптер, која о важности и могућним тешкоћама интернационалне културне комуникације размишља из перспективе теорије превођења и с обзиром на категорију непреводивости, и која је за своју најновију књигу, објављену 2013, одабрала провокативан наслов *Против светске књижевности*.¹

С обзиром на ширину расправе и мноштво теоријских полазишта, разумљиво је да се термин *светска књижевност* у данашњој компаратистици појављује у различитим, често узајамно непомирљивим значењима. Неки компаратисти, попут Моретија, имају у виду укупан светски књижевноисторијски процес; други, попут Дамроша, подразумевају под овим појмом само дела која су активно присутна изван оквира своје националне књижевности. Забуне може изазвати и чињеница да се термин понекад везује за дела у преводу присутна на тржишту, а понекад за програм универзитетских студија или за подручје стручних компаратистичких истраживања. Предмет испитивања може такође бити различито одређен; док Морети следи Гиљенову оријентацију и разматра књижевне форме и жанрове, Дамрош се бави појединачним делима и њиховом рецепцијом у различитим културним контекстима. Ипак, уз сва неслагања и противречности, постоји и начелна сагласност у неколико суштинских питања.

¹ Уп. D'haen, Damrosch et al.: 2013. Аптер са неслагањем говори о „гаргантуовској скали“ таквих подухвата (Apter 2013: 3).

Размишљања о будућности дисциплине започињу данас, нарочито на англоамеричком подручју, критиком европоцентричности традиционалне компаратистике и њеног пројектовања идеала јединства и универзалних вредности, чиме се, како се тврди, прикрива хијерархијска структура светске културе и односи моћи који стварају јаз између центра и периферије, великих и малих језика и култура. Будуће студије светске књижевности требало би да допринесу ублажавању неједнакости и успостављању што је могућно потпуније глобалне перспективе. Али како остварити ту нову свеобухватну верзију светске књижевности кад се и досадашња, са својим мање-више западноевропским опсегом, морала свести на један ограничен сегмент канонског, испод којег се крије море заборављене продукције, које ће Морети назвати „великим непрочитаним“ (2004: 149)? Како решити проблем опсега књижевног материјала превеликог за сваког појединачног истраживача, како систематичним студијем обухватити културе удаљених континената, књижевности мноштва малих народа, различите светске језике? За Моретија, чији предмет интересовања нису сами текстови већ апстрактни модели, решење је у „читању на даљину“ (2004: 151), у синтезама базираним на анализама специјалиста, у ослањању на резултате колективног рада. Ипак, чак и најамбициозније колективно истраживање које је Морети организовао и водио посвећено историји романа као „планетарне форме“ (Moretti 2006: ix) показало је својим резултатима да је истински свеобухватан приказ немогућно постићи. Зборник *Роман* који је он приредио појавио се у пет томова у Италији, али је највећем броју читалаца познат само у двотомној америчкој верзији, у којој главну улогу и даље има традиционални западноевропски наративни корпус. Ваневропска књижевност представљена је знатно селективније, кратким написима о појединим изабраним делима и синтетичким приказима који обухватају целокупне континенте. Мање познате књижевности средње и источне Европе готово да се уопште не помињу. Моретијева „планетарна“ перспектива, морамо закључити, учинила је још невидљивијом ионако традиционално занемарену сферу тзв. европске књижевне периферије.² Занимљиво је, међутим, да је та периферија добила своје место у другим утицајним расправама о светској књижевности поменутих у моме раду, и то управо преко српских писаца. Паскал Казанова важно место у својој књизи даје Данилу Кишу, Дејвид Дамрош пише о Милораду Павићу, а Емили Аптер сећа се Иве Ан-

² Од чешких писаца, на пример, набројани су по имену Хашек, Шкворецки и Кундера; само о овом последњем речено је нешто више, али искључиво у вези са његовом расправом о роману. Присуство српске културе своди се на једну кратку референцу Фредерика Џејмсона на филм *Буре баруша* Горана Паскаљевића (уп. Moretti 2006: 126). Ширење перспективе на глобалне размере у овом случају само потврђује Моретијева властита запажања о асиметричности и неједнакости унутар интернационалног књижевног система (Moretti 2013: 127).

дрића и романа *На Дрини ћурџија* у вези с прозом Исмаила Кадареа. Киш, Павић и Андрић нашли су се, тако, у друштву великих и славних аутора попут Кафке, Бекета и Фокнера, у расправама које имају теоријски значај и интернационалну циркулацију. Казановино виђење Кишовог положаја у књижевности критиковао је веома систематично и уверљиво Зоран Милутиновић (2014). Остали наведени примери, већ и због утицајности студија у којима се појављују, захтевали би једнако утемељену и детаљну критичку обраду. Узети заједно, они нас подстичу да из посебног угла једне мале балканске књижевности осмотримо глобалне претензије савремене светске компаратистике и тешкоће које је очекују не само у ширењу оквира истраживања на интерконтиненталне релације већ и у много скромнијем послу, у сусрету са *великим нејроцијаном* блиских, али слабије познатих европских култура.

За разлику од Моретија, кога занимају општи проблеми еволуције књижевних поступака и жанрова, Паскал Казанова светску књижевну историју осмишљава с обзиром на односе целовито посматраних националних књижевности и интернационални положај и улогу индивидуалних писаца. Светски књижевни простор који она описује хијерархијски је устројен и обележен ривалством и борбом. У његовом центру налазе се најстарије књижевности, које поседују најбогатије наслеђе и које су се најпотпуније ослободиле своје првобитне везе с нацијом и њеним интересима и прокламовале властиту аутономију. Насупрот том аутономном полу интернационалног књижевног простора налази се његов хетерономни пол, где су смештене периферне националне књижевности, које су у раним стадијумима развоја, сиромашне књижевним ресурсима и пресудно обележене зависношћу од националних интереса. Појединачне националне књижевности имају такође свој „књижевни и космополитски пол, с једне стране, и политички и национални пол са друге“ (Casanova 2004: 108), једино што је у великим књижевностима овај други занемарљив док на књижевној периферији доминира, тако да се интернационални писци периферних народа налазе у сукобу са својом средином, у улози усамљених бунтовника и револуционара. Остварење књижевне аутономије постиже се денационализацијом и деполитизацијом књижевности, која у том процесу постаје „чисто литерарна“ и универзална. Књижевна вредност тако схваћене продукције процењује се у односу на јединствен „гринички меридијан“ који дефинише модерно, па дакле и интернационално, у сваком датом тренутку књижевне садашњости. О том „гриничком меридијану“ одлучује се у центру светског књижевног простора, у културним престоницама попут Париза, где је акумулиран највећи књижевни капитал и где је седиште највиших критичких ауторитета. То је и једино место где дела периферијских писаца „стичу сертификат литерарности“ посвећивањем којим постају део интернационалног књижевног

простора. Казанова у више махова сугерише да посвећивање такве врсте може бити схваћено и као „универзализација кроз порицање разлике“, као анексија којом се дела с књижевне периферије одвајају од свог првобитног контекста и „подређују естетским, историјским, политичким и формалним категоријама центра“ (2004: 87, 136, 154). Ипак, тај центар у којем се конституише интернационални књижевни простор има у њеној књизи све позитивне предзнаке универзалности, космополитизма и модерности. *Национално* у књижевности, на супрот томе, изједначава се с политички функционалном списатељском продукцијом, која је провинцијална, естетски конзервативна и заостала, продукт давно превазиђене реалистичке поетике. Данило Киш представљен је као пример антинационалистички оријентисаног писца принуђеног на бекство из једне такве рестриктивне средине у потрази за књижевном независношћу и слободом формалног експериментисања. Судајући по Казанови, Киш је био у Југославији седамдесетих година прошлог века двоструко политички и уметнички угрожен: „естетским условима које намеће Москва“ и „естетским канонима које је наметао националистички дух“. Оптужба за плагијат поводом *Гробнице за Бориса Давидовича* деловала је убедљиво „у једном затвореном књижевном свету који још није дотакла ниједна од великих књижевних, естетских и формалних револуција двадесетог века“. Сама та оптужба „била је, у ствари, доказ естетске заосталости Србије, земље лоциране далеко у књижевну прошлост“, „света несвесног ‘Западних’ књижевних иновација“ и „тако потпуно затвореног у себе да зна само како да репродукује *ad infinitum* неореалистичку концепцију романа“. Одбивши да прихвати норме тог „хронично анахронистичког“ књижевног простора, Киш се окренуо интернационалној пракси и, попут Џојса или Бекета, нашао свој пут „изван своје домовине“ (Casanova 2004: 95, 114, 110). Зоран Милутиновић у већ поменутом раду систематично оповргава Казановину интерпретацију Кишевог књижевног положаја и југословенске културне средине у целини и убедљиво показује у којој мери та интерпретација почива на незнању, сумњивим и упрошћеним генерализацијама и политичким стереотиповима. Упркос ауторкиној вербално исказаној намери да им се супротстави, њен став представља реafirмацију типичних претрасуда које карактеришу традиционалну западноевропску „геополитичку имгинацију и популарну културну географију“ (Милутиновић 2014: 715) у њиховом приступу Србији, Балкану и Источној Европи.

Док Казанова третира категорије националног и интернационалног као бинарну опозицију, Дамрош у књизи *Шта је светска књижевност?* тумачи интернационални живот светске књижевности као сусрет и дијалог различитих култура. Њега не занима толико књижевни канон колико трансформације кроз које дело пролази селидбом из једног у други културни простор; у том смислу, он дефинише светску књижевност као

„модус циркулације и читања“. Његова намера је да „истражи тај модус циркулације и разјасни на које начине се дела светске књижевности могу најбоље читати“. Прелазећи националне границе, књижевно дело постаје „место преговора између две различите културе“, изворног контекста који га обележава и новог којем се прилагођава у рецепцији. „Док читамо, никада истински не престајемо да будемо оно што јесмо и наше садашње преокупације и начини читања увек ће пружати један фокус нашег разумевања, али књижевност других времена и ера даје нам и други фокус, и ми читамо у пољу сила генерисаних између та два фокуса.“ (Damrosch 2003: 5, 283, 133). Дамрошова формулација сутерише који од два фокуса има за њега већу важност: мада не можемо избећи да дело тумачимо из властите културне и историјске перспективе, разумећемо га у потпуности тек ако га посматрамо и из перспективе његовог властитог времена и простора. Дамрошев приступ књижевним текстовима показује да он свој академски и критички ангажман види делимично управо као форму посредовања између дела светске књижевности и њихових читалаца: реконструишући непознат или слабо познат изворни културни контекст, он својим читаоцима обезбеђује знања неопходна за „најбоље читање“, односно пуно разумевање.

Дамрош признаје да „трајно, витално присуство националног“ унутар књижевног дела представља „огромне проблеме за студије светске књижевности“ (2003: 284) због специјалистичких знања која се траже у сваком појединачном случају. Ипак, опсег материјала обухваћен његовом књигом изузетно је широк и временски и просторно: његова тумачења се крећу од *Еја о Гилјамешу* до *Хазарској речника*. Павићев „роман лексикон“ служи Дамрошу као пример радикалног разилажења до којег може доћи између националне и глобалне рецепције дела. Иностранци читаоци видели су у *Хазарском речнику* само формални експеримент, иновативну и духовиту метатекстуалну игру. Насупрот томе, за рецепцију дела у ауторовој домаћој средини пресудна је била скривена политичка полемика, која је потпуно измакла страном читалаштву. Поглавље посвећено *Хазарском речнику* носи наслов „Отровна књига“ и недвосмислено упућује на ауторов главни циљ: да упозори на имплицитну националистичку и антијугословенску поруку Павићеве хазарске алегорије и доведе је у непосредну везу са каснијом Милошевићевом политиком, ратом и распадом Југославије. Међутим, на почетку обећано разјашњење културног оквира настанка и првобитне домаће рецепције романа у његовом тексту сасвим изостаје. Анализу критичке рецепције – и у време када се роман појавио, а и касније несводиве на један фокус – замењује позивање на два

кратка чланка написана у јеку рата деведесетих година у иностранству.³ Недовољно познавање контекста који покушава да реконструише води Дамроша овлашном и редукционистичком третману замршене језичке и културне проблематике, па и карактеристичним забунама и материјалним погрешкама. Павићу се, на пример, замера због чланства у Српској академији наука и уметности, којој се приписује водећа улога у спровођењу националистичког језичког програма и раздвајању српског од хрватског језика; истина је, међутим, да речник који ова институција издаје носи до данас неизмењен наслов *Речник српскохрватској језика*. Дамрош оптужује Милошевића и српске националисте да су „разградили Југославију и чак Србо-Хрватску у посебне етничке идентитете и језике“. То раздвајање омогућило је Павићу да књигу, првобитно објављену ћирилицом на српскохрватском, „преведе“ на српски, односно штампа латиницом (2003: 272). Иоле обавештен читалац закључиће на основу ових исказа да аутору није сасвим јасна ни структура бивше југословенске државе нити њени језици и писма: Србо-Хрватска као ентитет никад није постојала, дистинкција између ћирилице и латинице није дистинкција између српскохрватског и српског писма, а разграђивање српскохрватског у, како сада стоје ствари, четири језика тешко да се може ставити у кривицу једној јединој националној групи. Најтеже је, међутим, схватити напомену о различитим језицима домаћих издања романа („српскохрватски“ и „српски“) пошто на таквим издањима, из разумљивих разлога, нема напомена о пишем језику. Једино објашњење би било да Дамрош прво српско издање романа асоцира са америчким издањем, где заиста стоји да је роман преведен са српскохрватског, како је у време штампања гласио званичан назив језика. Писац на избор термина ту није могао утицати. О његовом утицају могло би се говорити у вези с домаћим издањима, али само у погледу избора азбуке. Прво од њих штампано је главним српским писмом, ћирилицом. Прелаз на латиницу у другом, такође српском издању довео је до промене редоследа одредница и дао писцу прилику да се још једном поигра отвореном структуром романа. Проблем, међутим, није само у погрешним историјским или језичким референцама (којих има приличан број у Дамрошевом тексту) већ и у примени одређене реторичке стратегије срачунате да учини уверљивим тумачење базирано на унапред усвојеним и искључиво политичким претпоставкама. Тражећи доказе за пишем националистичке интенције, Дамрош слободно и не много доследно интерпретира потенцијално вишезначну Павићеву причу, идентификујући

³ У питању су текстови: Đurić, R. (1995). „Kultur und Destruktivität am Beispiel Jugoslawien“. J. Wertheimer (ур.), *Suchbild Europa: Künstlerliche Konzepte der Moderne*, Amsterdam: Rodopi, 162-167. Ramadanović, P. (1994). „Language and Crime in Yugoslavia“. D. Jordan (ур.), *Regionalist Reconsidered: New Approaches to the Field*, New York: Garland, 185-196.

Србе час са Јеврејима из књиге, час са Словенима или Хазарима, мешајући, при том, буквално с метафоричким и фиктивно с реалним и читавајући у текст директне политичке референце. Он, на пример, цитира из текста романа тврдњу да Бранковићи говоре српски „само кад хоће да убију“ и додаје да у *Хазарском речнику* „речи функционишу као оружје“. Као доказ своје тезе Дамрош подсећа на Павићев шаљиви опис настанка ћирилице у тишини монашке ћелије „на Малоазијском Олимпу“. Ћирило и Методије принуђени су да разбијају дивљи словенски језик који се опире кроћењу да би га, као у замку, сабили у слова новог писма. У Дамрошовом читању битно је само то да се стварање азбуке показује као чин насиља. Идеја припитомљавања варварске цивилизације писменошћу није присутна у његовој интерпретацији. Понет својим тумачењем, он ће превидети прецизну информацију о Ћириловом боравишту коју је управо цитирао: манастир у којем словенска азбука настаје налази се, у фикцији као и у историји, на малоазијској планини Олимп, данашњем Улудагу у Турској. Дамрош, међутим, тврди да се радња збива на Атосу у северној Грчкој, који је „дуготрајни фокус словенске православне идентификације“. Павић га хотимично „идентификује са Олимпом“ који асоцира са Хомером и тиме му даје додатне књижевне и херојске асоцијације (2003: 269). Дамрош занемарује или одбија да прихвати да ни у историји ни у роману није реч ни о Атосу ни о грчком Олимпу. Огрешење о чињенице у овом случају сведочи о потреби да се у аргументацију уведе светогорска тема, чиме ће се отворити врата за даље варирање теме о национализму у Павићевим делима. Мада се противи есенцијализму и истиче променљивост књижевног текста у читалачкој рецепцији, Дамрош базира своју интерпретацију на претпостављеној ауторској интенцији, а читалачку рецепцију *Хазарској речника* конструише као опозицију интернационалног и националног, што у овом случају значи књижевног и политичког читања. Његов напис о Павићевом роману (који је под новим насловом „Смрт у преводу“, са малим изменама, али без исправљања чињеничних погрешака, објављен још два пута, 2005. и 2009. године)⁴ не сведочи толико о двоструком фокусу његовог истраживања колико о једностраној перспективи, исказаној у слободној, углавном политичкој интерпретацији књижевног текста и паушалном и овлашном третману целог једног сложеног језичког, културног и историјског контекста.

Књижевна дела, тврди Дамрош, или губе или добијају превођењем. У првом случају, остају у националној традицији; у другом, као што је случај

⁴ Уп. Bermann S. и Wood, M. (yp.) (2005). *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, str. 380-398. и Baker, M. (yp.) (2009). *Translation Studies. Critical Concepts in Linguistics*. Vol II, London and New York: Routledge, Vol II, 327-347.

са *Хазарским речником*, постају светска књижевност (2003: 289). Емили Аптер, ауторка књига *Зона њревођења* и *Проштив свейске књижевности*, упозорава, напротив, на опасност од „интернационализоване естетике“ (2006: 9) која предност даје лако преводивим текстовима. За њу превођење има смисао управо као суочавање с препрекама, са *сираним* у туђем језику, с другачијим и непреводивим. У том оквиру треба посматрати и њено занимање за „балканску вавилонску кулу“ као подручје „интензивне језичке шароликости и граничног сукоба“. Она напомиње да се треба клонити балканских стереротипова, али истиче да је проблематизација језичких односа веома присутна у делима писаца са ове територије, за шта јој као пример служи *Мосџ на џри лука* Исмаила Кадареа, који показује „стање неуспеле семантичке трансмисије“, настало претварањем „зоне превођења“ у „борбену зону“ и рат различитих језика (2006: 133,130). Андрићев роман *На Дрини ћуџрија* помиње се укратко у њеном разматрању као дело које је Кадареу послужило као инспирација и модел. У роману она истиче фокусирање на „одговорност коју језик има за претварање балканизације у синоним дубоке регионалне дисфункционалности“ и то илуструје једном епизодом, у којој се, као и код Кадареа, појављује тема превођења. Догађај из Андрићевог романа, у њеној реконструкцији, збива се крајем 19. века, у време избијања грађанског рата. Један старац са турске стране, за кога се претпоставља да је дервиш, залута у српски табор и бива изложен испитивању преко тумача који слабо познаје турски језик и који намерно бира такве конструкције да старчеве речи у преводу „миришу на политику и опасне намере“. Смртна пресуда која следи покреће механизам одмазде, па Турци, са своје стране, осуђују на смрт једног младића затеченог како у шуми пуним грлом пева „баладу древне Србије“ која се обично пева иза затворених врата. Песма говори о девојци чији драган се нада да за њу понесе барјак у битку, што Турци доживљавају као увреду јер сматрају да су речи *девојка* и *барјак* „субверзивно украдене из њиховог језика“. Андрићев приповедач коментарише како се у Босни вековима водила борба између две вере, где су противници једни другима отимали „не само жене, коње и оружје, него и песме“. Прелажење језичких граница, закључује Емили Аптер, изазива у Андрићевом и Кадареовом фиктивном свету „параноју и убилачко непријатељство. Свака страна налази у језику оне друге крађу своје очевине.“ Речи постају илегални пролазници чије кретање прате војне патроле, кажњавајући граничне прекршаје смрћу (2006: 133-134).

Прича, овако описана и протумачена, савршено се уклапа у аргумен- тацију Емили Аптер, али веома одступа од Андрићевог текста (уп. Андрић 1963: 83-92). Радња епизоде не збива се крајем већ почетком деветнаестог века, у време Карађорђевог устанка. После Берлинског конгреса и доласка Аустројанаца није могло бити српско-турских сукоба нити грађанског рата

на босанској територији. Никаквог грађанског рата ни нема у овој епизоди романа; постоји само устанак са друге стране реке Дрине, у Србији. Старац и младић случајне су и невине жртве ширих политичких и историјских околности. Обојица су Срби и обојицу приводе турски војници командиру страже на вишеградском мосту који одлучује о њиховој судбини. Тумач Шефко, који окреће речи онако како је најгоре по старца, ради за турску а не за српску војску. Старинска песма говори о бегу Алибегу, али младић је пева како се у време устанка кришом певало у босанским српским кућама, са променом имена: Алибег у новој обради добија име Ђорђије. Младићева кривица није у томе што је присвојио турске речи него што је, готово несвесно, славио вођу српског устанка. Погрешно читање у неким детаљима може се објаснити комплексношћу представљене историјске ситуације и непознавањем културе и језика: странцу неупућеном у балканске прилике може изазвати забуну тврдња да турски тумач слабо познаје турски језик или да старца српске националности турски командир у мислима карактерише као „каурског дервиша“ (Андрић 1963: 88). Ипак, превод на енглески који ауторка користи рачуна на необавештеног читаоца и јасно именује учеснике фиктивне и опште историјске ситуације. Тако се и „Ђорђије“ из песме у преводу мења у „Карађорђе“ да би се историјска референца у потпуности разјаснила (Андрић 1977: 86). Објашњење чињенице да је Емили Аптер превидела да су оба човека турске жртве тешко је наћи. Овај превид, којим се у потпуности мења смисао целе епизоде, погодовао је њеној аргументацији и могао би се, попут наведених тврдњи Казанове и Дамроша, довести у везу са типичним стереотипним представама о Србима и Балкану, посебно раширеним на Западу под утицајем рата из деведесетих година.

Ако се сада вратимо питањима поменутих на почетку овог рада, морамо закључити да разматрани написи о српским писцима не представљају велико охрабрење кад је реч о глобалним аспирацијама данашње компаратистике и исправљању неправди насталих занемаривањем малих и слабо познатих књижевности. Казанова, Дамрош и Аптер критикују есенцијалистичко изједначавање светског с наднационалним и универзалним, инсистирајући на поштовању културних разлика и националног контекста. Ипак, појмови *националној* и *светској* функционишу и код Казанове и код Дамроша као опозиција која, упркос њиховим декларативним тврдњама, има аксиолошки карактер. Казанова изједначава *светско* у књижевности са естетски аутономним, иновативним и космополитским и супротставља књижевном традиционализму и утилитаристичком схватању службе нацији. Дамрош светску књижевност представља као „писање које добија превођењем“. Услов за излазак из националног књижевног простора не испуњавају дела чији језик се „не преводи добро“ или која карактеришу

„културне претпоставке које не путују“ (Damrosch 2003: 288-289). Дамрошеви критеријуми за улазак у светску књижевност, морамо приметити, косе се и са његовим занимањем за особености разних култура и с принципима који су важили приликом примања кандидата из доминантних књижевности у компаратистички канон. Тешкоће у превођењу ремек дела светске књижевности прихватају се и данас као велики и пожељни изазов, а културна енциклопедија потребна за њихово разумевање не схвата се као сметња, већ се најчешће сама по себи подразумева. Емили Аптер полемички се односи према таквом фаворизовању лако доступних текстова, али дели Дамрошев и Казановин приступ српској књижевности, утолико што и код ње доминира политички начин читања, а *национално* се идентификује са *националистичким*, које своје изразито негативне конотације добија асоцијацијом с балканским стереотиповима и ратним збивањима из последње деценије двадесетог века.

Наглашавање важности националног контекста поново отвара старо питање сфера компетенције, па и ривалства између компаратистичких и националних књижевних студија. Ситуирање у одређен језички и културни простор захтева знања чије одсуство има за последицу симплификације, прибегавање унапред створеним представама и стереотиповима, па и огрешења о чињенице. Треба ли, у том случају, препустити мале и периферне књижевности, које, по правилу, остају изван компаратистичких универзитетских програма, искључиво стручњацима за националну литературу који ће их изучавати у њиховим локалним границама? Или треба подсетити да су *национално* и *свејско* два аспекта истог процеса, да компаратист и стручњак за националну књижевност полазе од истог књижевног материјала; разлика међу њима није у предмету колико у перспективи и фокусу. Дамрош је у праву када тврди да у тумачењу интернационалног живота књижевног дела није неопходно реконструисање националног контекста у целој његовој посебности. Специјалистичка знања у компаратистичком истраживању, упозорава он, треба „користити селективно“ да се рад не би оптеретио непотребним појединостима. Ипак, ни он неће превидети опасности од сусрета са *великим нејроцијаним* које се пред истраживачима отворило са новим приступом светској књижевности. „Баук аматеризма“, рећи ће поигравајући се добро познатом фразом, „кружи данас компаративном књижевношћу“ (2003: 286, 284). Колико год шаљиво интониран, овај критички и самокритички исказ директно упућује на највећу слабост данашњих глобалистички схваћених књижевних студија. Ширење предмета истраживања које подразумева нова идеја светске књижевности тражи обавештеност која превазилази индивидуалне истраживачке могућности. Изучавање светске књижевности захтева, отуд, велику опрезност, уздржавање од предрасуда и, што је најважније,

заједнички рад компаратиста различитих стручних профила. Када је реч о слабо познатим језицима и књижевностима, колективни рад укључује, пре свега, интернационални допринос оних који се, по природи свог образовања и стручног интересовања, налазе у најбољој позицији - компаратиста који познају своју домаћу књижевност и посматрају је истовремено у националном и интернационалном оквиру. На њима је да покушају да се изборе за глас и ауторитет на светској компаратистичкој позорници, да указују на грешке и стереотипове и да, ослобођени и сами пристрасности и локалних предрасуда, дискурзивно осмишљавају скромно присуство своје мале књижевности у светском културном простору. Бољу прилику за такав закључак нисам могла наћи од наше садашње конференције. Београдска Катедра за општу књижевност и теорију књижевности, чију годишњицу обележавамо, дала је од свог оснивања до данас низ изузетно значајних прилога компаратистички замишљеном изучавању српске књижевности.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Андрић, И. (1963). *Сабрана дела Иве Андрића. Књига прва. На Дрини ћурџија*, Београд: Просвета.
- Andrić, I. (1977). *The Bridge on the Drina*. прев. Lovett F. Edwards. Chicago: University of Chicago Press.
- Apter, E. (2006). *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Apter, E. (2013). *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London and New York: Verso.
- Damrosch, D. (2003). *What is World Literature?*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- D'haen T, Damrosch D. and Kadir, Đ. (ur.) (2013). *The Routledge Companion to World Literature*. New York: Routledge.
- Guillen, C. (1993). *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
- Milutinović, Z. (2014) „Territorial Trap: Danilo Kiš, Cultural Geography, and Geopolitical Imagination“, *East European Politics & Societies*, Vol. 28, No. 4, 715-738.
- Moretti, F. (2004). „Conjectures on World Literature“. С. Predegast (ур.), *Debating World Literature*, London and New York: Verso, стр. 148-162.
- Moretti, F. (ур.) (2006). *The Novel. History, Geography, and Culture*. Princeton and London: Princeton University Press.
- Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. London and New York: Verso.
- Велек, Р. и Ворен, О. (1965). *Теорија књижевности*. Београд; Полит.
- Велек, Р. (1966). *Критички појмови*. Београд: Вук Караџић.

Vladislava Ribnikar
University of Nottingham

BETWEEN NATIONAL AND WORLD LITERATURE:
COMPARATIVE LITERATURE AND “THE GREAT UNREAD”

Summary

Contemporary debates about the future of comparative literature have been marked by a renewal of interest in the concept of world literature, motivated by criticism of the narrowly defined traditional West European literary canon. The term “the great unread”, taken from Franco Moretti, is used in this paper to indicate the global framework of this new understanding of world literature, which incorporates a multitude of hitherto neglected languages, literatures and cultures. The welcome move to represent works from lesser known literatures and to face the inequality between large and small cultures brings new challenges and potential dangers. In this essay, the focus falls on work by renowned and influential scholars of comparative literature (Pascale Casanova, David Damrosch, Emily Apter) on Serbian authors (Danilo Kiš, Milorad Pavić, Ivo Andrić). Their discussions reveal some of the difficulties encountered in extending the scope of such academic research to marginal areas and the consequent intrusion of stereotypes and generalizations when approaching Europe’s smaller cultures.

Keywords: comparative literature, general literature, national literature, world literature, centre and periphery in literature, national and international

Стеван БРАДИЋ*
Универзитет у Новом Саду

СВЕТСКА КЊИЖЕВНОСТ НА ГЛОБАЛНОМ ТРЖИШТУ

Савремени компаратисти попут Дејвида Дамроша, Паскал Казанове и Франка Моретија развили су нова схватања традиционалног појма светске књижевности. Сви ови аутори посветили су мању или већу пажњу њеном односу са тржиштем. Полазећи од њихових ставова, а уз краatak осврт на концепцију Диониса Ђуришина, у овом раду ће се експлицирати на који начин дата веза може да се разуме. У њему се идентификују основни проблеми које тржиште поставља пред светску књижевност, као и последице које за њу тржишна логика може да има. У првом кораку излаже се преглед актуелних схватања појма светске књижевности и њене релације са тржиштем. Потом се врши анализа контекста у коме се развијају и међусобно пресецају идеја светске књижевности и капиталистички модус производње. У склопу овога пружа се осврт на успостављање глобалне циркулације капитала, која имплицира комодификацију текста и образовање глобалне/светске читалачке јавности. Рад се завршава пресеком актуелног стања на књижевном тржишту, идентификујући центре циркулације капитала културне индустрије и њихов значај за успостављање, одржавање и обликовање светске књижевности данас. Са ове позиције пружа се и критичка процена предности и недостатака наведених савремених теорија светске књижевности.

Кључне речи: светска књижевност, глобална књижевност, тржиште, центар, периферија

У литератури о светској књижевности настанак појма *Weltliteratur* скоро искључиво се везује за Јохана Волфганга фон Гетеа (Casanova, Damrosch, Thomsen, Moretti), иако га је 1773. први употребио Август Лудвиг Шлецер, немачки интелектуалац и историчар, који је употребио овај термин, „упућујући на малу и периферну књижевност Исланда“ (Juvan 2013: 3).¹ Са Гетеом, међутим, овај појам је стекао ширу популарност – он се код њега може пронаћи на двадесетак места, од предавања, преко пи-сама и различитих списа, све до Екерманових *Разговора са Гетеем*. Један од најчувенијих фрагмената у којима уводи овај појам је и следећи:

Национална књижевност је сада скоро безначајан појам; епоха светске књижевности се приближава и сви морамо да убрзамо њен долазак. Али иако ценимо оно што

* stevan.bradic@gmail.com

¹ Већ се са Шлецером пружио оквир за либерално хуманистички развој овог појма.

је страно, не смемо се везати за поједину ствар и сматрати је моделом. Не смемо тако вредновати кинеску или српску књижевност, па ни Калдерона и Нибелунге. Уколико тражимо схему морамо се увек враћати старим Грцима (Екерман 1976: 165-166).

Гете, дакле, успоставља релацију између националне и светске књижевности, у космополитском и либералном погледу (слично Шлецеру), иако је јасно да је овакав појам светске књижевности евроцентричан, упркос укључивања кинеске културе, будући да се као универзални модел уздиже књижевност која је на самом изворишту европске и западне традиције, каква је грчка. За Гетеа се светска књижевност одиграла преваходно у контексту европске културне елите, што се огледа и у његовом дистанцирању од националних књижевности, које су, треба запазити, у овом периоду и саме у процесу формирања.² Овоме треба додати да у његовом разумевању светске књижевности постоји још једна значајна нијанса – о културној размени Гете говори у категоријама новостворених економских закона, описујући је као „тржиште на коме све нације нуде своја добра“, односно као „општу интелектуалну трговину“ (Гете, цит. Casanova 14).³ Од самог свог формирања, осим са концептом нације, појам светске књижевности повезан је са логиком светског тржишта – Гете на тај начин пружа оквир унутар којег ће се кретати расправе о светској књижевности до данас.

Аутори који се незаобилазно наводе уз Гетеа, а који се експлицитно баве наведеним релацијама, јесу, наравно, К. Маркс и Ф. Енгелс (Казанова, Томсен, Морети, Дамрош итд). У *Комунистичком манифесту* они кажу:

Буржоазија је експлоатацијом светског тржишта дала космополитски карактер производњи и потрошњи свих земаља . . . На место старе локалне и националне самодовљности и ограђености ступа свестрани саобраћај, свестрана узајамна зависност нација. А како је у материјалној, тако је и у духовној производњи . . . Национална једностраност и ограниченост постаје све више немогућа, а из многих националних и локалних књижевности ствара се светска књижевност (Маркс и Енгелс 2005: 2-3).

Према њиховом схватању, светска књижевност је нужна, али амбивалентна појава будући да књижевност у модерном добу постаје само једна од роба па је, у складу с тиме, осуђена да се „умножава и дистрибуира рационално у мрежи глобалне економије“ (Thomsen 2008: 13). Осим што је роба, она истовремено функционише и као идеолошка „надградња“ – уместо космополитизма који је обећавао Гете, Маркс и Енгелс препознају буржоаско конструисање слике света којом се прекрива њена светска економска хегемонија (Juvan 2013: 4; Thomsen 2008: 13): „Она присиљава све нације

² Може се поставити питање у којој мери је и сама светска књижевност (у Гетеовом смислу) омогућена овим процесима, односно у којој мери се светска књижевност као таква конституише од грађе националних књижевности (Weesroft 2013: 3).

³ Сви наводи текстова на енглеском дати су у преводу аутора.

да прихвате буржоаски начин производње... Једном речи, она ствара свој свет по сопственом лику“ (Маркс и Енгелс 2005: 3). С друге стране, светска књижевност омогућава људима да сагледају сопствену међузависност, тако да се на структурном нивоу оставља простор за субверзију онога што се на појавном нивоу нуди као неопозива конструкција стварности.

Теорије

Једна од првих студија која је нашу читалачку јавност упознала са актуелном проблематиком светске књижевности, *Шта је свејска књижевност?* (1992), Диониса Ђуришина, описану тензију не препознаје као озбиљан проблем.⁴ У основним цртама, након прегледа релевантних ставова (Тунк, Лац, Жерар, Ханкиш) Ђуришин предлаже три могућа разумевања појма „светска књижевност“, која истовремено схвата и као три степена у формирању овог појма, механички, књижевнокритички и развојни (1992: 178-184). Сам Ђуришин заступа трећу концепцију, будући да једино она у обзир узима процесуалност књижевности, скрећући пажњу на еволутивност али и на „разне нагле промене, ломове па и особене прекиде“ (190). У складу с тим, у светску књижевност спадају све оне чињенице „међу којима владају узајамни односи, па су, дакле, на неки начин генетски и типолошки узајамно условљене и системски повезане“ (191). На основу овога може се приметити да Ђуришин књижевност сагледава као релативно аутономан систем унутар ширег културног поља који се подвргава сопственим законима интеракције, а који сами нису контаминирани спољашњим, некњижевним кретањима. Јасно је да се на овај начин друштвени, политички и економски догађаји не узимају у обзир. Ђуришинова светска књижевност такође постаје машинерија која сваки културни артефакт језичког карактера трансформише у књижевност, уметност речи, и тиме га деконтекстуализује и лишава његовог ранијег статуса.⁵ То је и један од основних проблема самог појма светске књижевности, јер он подразумева глобално постојање „књижевности“, иако је она као таква историјски јасно локализована (Williams, 323-325).

⁴ Иако има исти наслов као и широко позната студија Дејвида Дамроша из 2003. године, Ђуришинова књига није имала исту рецепцију, што нам, само по себи, говори нешто о глобалној циркулацији текстова и њиховој видљивости. Ђуришин није постао битна референца у глобалној дебати, јер је његово дело објављено на „малом“ језику (словачком). Тек се последњих година почела поново скретати пажња на овог аутора (Dominguez, Juvan).

⁵ Ово схватање је наравно проблематично због неједнаке распрострањености самог схватања књижевности, али и различитих књижевних жанрова и естетских мерила, која углавном настају на Западу, док у другим културама постоје различита схватања о статусу писаног текста (види Брадић, 2012).

Коначно, Ђуришин у својим дефиницијама остаје релативно апстрактан – његова феноменолошка дефиниција светске књижевности као одраза „објективне стварности у нашој свести у одређеном историјском тренутку“ (192) добија извесну критичку оштрину када закључи како се „овај одраз . . . у потпуности не подудара са стварношћу“ (192). Али он се повлачи закључујући како је „наше тумачење појма светска књижевност у ствари мисаони систем до којег долазе како књижевна наука, тако и субјективно транспоноване представе о светској књижевности у људској свести“ (192). Овим се исказом у потпуности занемарује институционални оквир у којем се производе и наука и људска свест. Можемо зато да закључимо како ово схватање остаје изван делатних историјских релација моћи и знања, односно изван питања о историјским процесима у којима се формирала светска књижевност, посебно у другој половини двадесетог века, чиме се конструисање светске књижевности наивно делегира стручњацима, књижевним научницима и образовним институцијама о чијој се улози практично не говори ништа.

Један од кључних компаратиста који обнавља интересовање за појам светске књижевности је свакако Дејвид Дамрош, као представник тзв. *либерално хуманистичке ѡерсијективе* (Јуван 2013: 5). У његовој књизи из 2003. године, која носи исти наслов као и Ђуришинова, светска књижевност се дефинише на три начина – као „елиптично преламање националних књижевности“, као „књижевност која добија у преводу“ и као „начин читања“. По Дамрошу, светска књижевност није канон књижевних дела, али ни „облик безинтересног сусрета са световима који су изван нашег простора и времена“ (2003: 281).⁶ Пошто је усмерен на процес читања, а не на сам текст као такав, Дамроша можемо видети као настављача оне струје Гетеовог мишљења која је светску књижевност видела у космополитском и интеркултурано-херменеутичком светлу, а не кроз метафоре економске размене културних добара (Јуван 2013: 6). За разлику од Ђуришина, који светску књижевност делегира знаљцима, Дамрош поступа демократично, омогућавајући свакоме да у светској књижевности учествује, било са писатељске или са читалачке стране. Његово разумевање овог појма ипак није толико различито од Ђуришиновог, будући да је и код њега светска књижевност управо субјективно транспонована представа у људској свести, само што се Ђуришинова апстракција овај пут своди на

⁶ Критику Дамроша можемо започети из самог средишта ове дефиниције, не критикујући нужно ни првенствено то што он полази од националних књижевности као јединица светске, нити његово инсистирање на превођењу и преводивости, већ од саме идеје постојања мноштва светова. Али како Ален Бадију истиче, један од потребних аксиома савременог мишљења је да постоји само један свет. Тај свет је испресецан различитим границама и мембранама, мање или више пропустљивим, једно или вишесмерним, али он је ипак један.

инеркултурални/мултукултурални дијалог. Сваки текст поседује могућност укључивања у канон светске књижевности, као представник широко схваћене националне културе, тако да Дамрошева теорија подразумева да се књижевна дела, а посебно дела са периферије, морају читати кроз призму репрезентативности.⁷ Писци с периферије, посебно они које глобални издавачи производе као ауторе бестселера, пишу преvasходно о искуству периферије, чак и када пишу о животу у метрополи, постајући тако представници периферије независно од тога о чему пишу (Нафиси, Лахири, Хосеини, Хамид, али и Ружди). Њихова се дела, како то каже Џејмсон у познатом и контроверзном раду, нужно читају као „националне алегорије“ (Jameson 1984: 69) у којима „психологија и . . . либидинално улагање треба да се читају преvasходно у политичким и друштвеним категоријама“ (1984: 72). Насупрот томе, захваљујући свом повлашћеном положају, писци из центра се намећу као књижевна норма/модел и од њих се не очекује да играју на даскама светске позорнице комедију другости, већ су, где год да иду, представљени као парусија Истог (које није ништа друго до сама слика капитала). Егалитарни полицентризам који Дамрош заступа зато се може разумети као празна апстракција, која не одговара релацијама ни екомонске ни културне размене. „Елиптично преламање“ је централна идеолошка конструкција Дамрошове теорије, „наивни“ мултикултурални оптимизам, којим се прикрива неједнака „подела простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке“ (Rancière 2003: 13) на глобалном плану.

Други значајан теоретичар у расправи о светској књижевности је свакако Франко Морети, који је с радом „Претпоставке о светској књижевности“ (2000) поставио оквир за своја даља истраживања. Од Дамроша се значајно разликује увођењем контроверзног, али сада већ добро познатог појма „читања на раздаљину“. Према Моретију, „раздаљина је услов знања: она дозвољава да се концентришете на јединице мање или веће од текста: поступке, теме, тропе – жанрове и системе“ (Moretti 2000: 57). У том смислу, књижевна историја долази „из друге руке: постаје мрежа фрагмената истраживања других аутора, без иједног директног читања изворног текста“ (2000: 57). Морети анализира начин на који се нека форма

⁷ Проблем статуса књижевног текста у различитим културама, који Ђуришин решава путем системске интертекстуалности, Дамрош решава на следећи начин: „У практичне сврхе, књижевност је најлакше дефинисати као било који текст који дата заједница читалаца схвата као књижевност“ (14). Али овде наилазимо на први проблем – идеја књижевности, као што је познато, не мора постојати у различитим културама/заједницама, па прагматична дефиниција, иако очигледно инсистира на политичкој коректности, постаје *circulus vitiosus*, односно круг који претпоставља оно што жели да досегне. Тиме се западним културама намеће постојање књижевности уместо да се претпостави сама (дискурзивна) другост на којој се у овој концепцији инсистира.

инкорпорира у различите културе, инситирајући на историјској димензији датог кретања, уместо на перцепцији савременог читаоца. Његов приступ је зато наглашено *исстраживачки* за разлику од Дамрошевог који се може разумети као *дидактички* (Thomsen 2008: 16). Светска књижевност код њега није (одувек/потенцијално) постојећа мрежа, већ процес, историја ширења и рецепције књижевних форми у културама које их раније нису познавале, чиме се прати ширење западњачког појма књижевности (што је предуслов постојања светске књижевности). На овај начин Морети показује како систем светске књижевности одражава систем глобалног капитализма будући да је истовремено „један и неједнак: са центром и периферијом (и полупериферијом) које су повезане релацијом све веће неједнакости“ (Moretti 2000: 55-56). Уместо дамрошевог оптимизма, заснованог на апсрактној једнакости култура, Морети полази од стања ствари које се може испитати географски, историјски и економски. Истовремено, он предлаже суштински обрт у посматрању и разумевању књижевности, где би периферија требало да се посматра као правило, а не као изузетак, јер настанак књижевне форме (пре свега романа) на Западу „јесте временски првобитно. . . али није типично“ (Moretti 2000: 61). Зато нема ничега супстанцијалног у глобалној доминацији неке форме (или саме концепције књижевности) будући да се она успоставља као модел само *post festum*, пошто је успостављена као таква у рецепцији на периферији, која је заправо пресудна за њену канонизацију. Дисеминација форми чини страно присуство пресудним за „само изрицање“ књижевности: „Један-и-неједнаки књижевни систем није само спољашња мрежа, не остаје изван текста: он је дубоко усађен у његову форму“ (Moretti 2000: 65-66). Дуг постаје основ вредности и у материјалном и у културном смислу. Проучавање књижевности је и истраживање симболичких релација моћи: „Форме су апстракција друштвених релација: тако да је формална анализа на скроман начин и анализа моћи . . . изучавање варијација форми, може открити како симболичка моћ варира од места до места“ (Moretti 2000: 66).

Моретијева теорија несумњиво проблематизује светску књижевност у већој мери него Дамрошева, али ни она није без недостатака. На глобалном плану, роман се можда заиста развијао према моделу који Морети предлаже, али културна размена има и друге правце кретања. Уместо извора форми, центар може бити и реципијент форми – као пример могу нам послужити дела која су се инспирисала мистификацијама периферије (*оријентализам*), вршећи разне облике апропријације, од тематских, преко језичких и културних, до формалних (интересовање за будизам и хиндуизам, фолклор, поетске жанрове попут газеле или хаика). У Моретијевом моделу се, дакле, превиђа да и периферија ствара одређени културни капитал, који центар експроприра, да би га накнадно извозио истој овој периферији остварујући

у овом процесу знатну добит (помислимо само на бројне музеје афричке уметности у Европи и Северној Америци). Моретијева теорија постаје проблематична и када преиспитамо саму структуру *правила и изузетка* на којој он инсистира, што доводи у питање и преокрет који он предлаже. Уколико Запад постаје изузетак а периферија правило, према структури релације изузетка (Агамбен), Запад бива конструисан као простор на који је Моретијева анализа неприменљива, као почело које превазилази логику поретка, а самим тиме и логику критике. Коначно, ни Морети не одустаје од модела светске књижевности који је сачињен од националних књижевности. Можда зато неки критичари на Моретију гледају као на друго лице Дамроша: „културну реалполитику глобализације која се маскира или као ‘светски’ космополитизам читања (Damrosh, 2003) или као „транснационална студија форме“ (Moretti 2000) (Huggan 491, cit. Juvan 7).

Разумевање светске књижевности француске ауторке Паскал Казанова, изложено у студији *Светска књижевна република* (1999), поставља светско књижевно поље (Бурдије) у центар расправе. Она тврди да „светска књижевна република има сопствени начин функционисања: сопствену економију, која производи хијерархије и различите облике насиља; али пре свега сопствену историју, која је дуго потискивана системским националним (а тиме и политичким) апропријацијама књижевних становништва“ (Casanova 2007: 11–12). Видимо да је њено становништво ближе Моретију него Дамрошу, јер прихвата глобалну неједнакост, хијерархију и постојање насиља, али и да је супротстављена обојици, јер одбацује национално полазиште за разумевање светске књижевности. Она, као и Морети, сматра да књижевно поље прати тржишну логику, у којој је књижевна вредност главна валута, због чега оно није обликовано спољашњим факторима, друштвеним, политичким или економским, већ почива на „хијерархији књижевног света . . . који књижевности даје облик“ (Casanova 2007: 39). Казанова описом трипартитног развоја светског књижевног поља (тријумф народних језика над латинским, хердеровско откриће националних култура, талас деколонизација у 20. веку) даје оквир за разумевање његове двоструке тензије: с једне стране, постоји тензија између центра и периферије, а с друге, између националног (хердеровско наслеђе) и интернационалног (француски интернационализам). Друга тензија је од пресудног значаја, зато што књижевност поставља као нешто различито од „чисте еманације националног идентитета“, будући да се јавља у комплексној мрежи борби „које су увек интернационалне“ (Casanova 2007: 36). У овом смислу она је јасно супротстављена Моретију, а посебно Дамрошу и културној репрезентативности светске књижевности, захтевајући да се схвати и вреднује према сопственим правилима. Занимљиво је и Казановино схватање о „гриничком меридијану у књижевности“, који омогућава „унификацију књижевног простора“ будући да

у естетском и темпоралном смислу, као мера вредности и модерности коју безусловно признају сви учесници књижевног живота, представља „апсолутну референтну тачку“ (Casanova 2007: 87). Да би било које место стекло статус апсолутног центра оно мора да уђе у надметање с другим центрима, тако да је само релативно и непрестано изложено нападима. Ова идеја је, међутим, и најпроблематичнији део Казановине студије, јер њену теорију чини необично централизованом у просторном (Париз је главни град светске књижевне републике) и временском смислу (историја књижевног поља сагледава се као сврховити развој). Сличне критике упућене су јој од стране мултикултуралиста, хуманистичко-либералних и постколонијалних аутора, који је оптужују за „прогресивистичко схватање књижевног развоја“, „телеолошки наратив“ и „репродукцију географије у којој постколонијални свет маргинализован у односу на књижевну модерност“, што је „типична карактеристика евроцентричког дифузионизма“ (Juvan 2013: 6).

Појлед на њржишије

Светска књижевност с којом се данас сусрећемо може деловати као испуњење позитивне стране Марксове и Енгелсове дефиниције. Многи писци су данас неизбежно транснационални. Још више њих припада појавности светског система. Њихови издавачи су мултинационалне корпорације, универзитети на којима предају, или на којима се њихова дела изучавају, служећи као модел за обуку глобалне елите, а већи део њихове публике, стварне или очекиване, чита енглески, иако огромна тржишта постоје и на мандаринском, шпанском и француском.

Данашња светска књижевност би се зато пре могла звати, као што у тексту „World lite“ предлажу Савал и други, *глобалном књижевношћу*. Глобална књижевност нужно одражава глобални капитализам, његове тријумфе, неједнакости и деформације. Она има сопствену економију, која се састоји од међународних издавачких мрежа, агената и књижевних сајмова. Има своје награде: главна је свакако Нобелова, али у комерцијалном смислу значајнија је Букерова награда. Политичко крило јој је светски ПЕН. Календар јој је испуњен фестивалима, на којима се глобална елита сусреће са звездама глобалне књижевности или „world lit“. Глобална издавачка индустрија, описана у студији Бена Бегдикијана *Нови медијски монопол* (2004), сведочи нам још јасније о овоме. Бегдикијан истиче како, у време када пише своју књигу, постоји свега пет глобалних медијских корпорација које у свом власништву имају највеће издавачке куће. *Тајм Ворнер, Комјанија Волџи Дизни, Њуз корџи, Виакон и Берџелман* (2004: 3-4). Овоме треба додати да је 2013. године *Берџелман* откупио издавачку кућу *Пинџвин*, односно његову власничку компанију *Пирсон* (која се између

осталог бави трговином нафте и банкарством, док истовремено објављује часописе попут *Фајненил тајмса* и *Економиста*), да би формирао изавачку кућу *Пинџин Рендом хаус* која је тако постала највећи издавач на свету (Rankin 2013). Компанија Бертелсман, лоцирана у Немачкој, пре овога је већ „контролисала 10 процената глобалне продаје књига на енглеском“ (Bagdikian 2004: 126), а у свом власништву је од раније имала телевизијску и продукцијску кућу РТЛ, безбројне радио станице и часописе у Европи и Америци, а поред тога и издавачке куће *Алфред А. Кнојф*, *Панџеон*, *Фосеј*, *Винџиц* и *Даблдеј* (Bertelsmann 2013). Ове корпорације, на локалном нивоу, формирају информационе и маркетиншке мреже, користећи све могуће канале за промоцију својих производа: „информација, образовања и забаве“ (Brouillette 2007: 51), које према логици тржишне утакмице уништавају локалне, мање издаваче.⁸ У овом смислу није на одмет подсетити на Бурдијеов увид како, „произвођач вредности уметничког дела није уметник, него поље производње као свет веровања који производи вредност уметничког дела као фетиша, стварајући веровање у стваралачку моћ уметника“ (Бурдије 2003: 323). Производња дела, дакле, подразумева и производњу веровања у његову вредност, за шта се стара читава корпорацијска информациона мрежа, чије се стратегије копирају и тамо где сама велика имена неким чудом нису присутна. Није овде дакле само реч о Моретијевој миграцији форме, каква је роман, већ о миграцији читавог модуса производње књижевне вредности.⁹

⁸ Маркс о односу ситног и крупног капиталисте наводи следеће: „Ако, напротив, велики капиталист жели истиснути малог, он има, њему насупротив, све предности које капиталист има насупротив раднику. Већи квантитет његова капитала надомјешта му мање добитке, а он може подносити чак и моменталне губитке све док мањи капиталист не буде упропашћен и док он не буде ослобођен те конкуренције. Тако он себи акумулира добитке малог капиталисте... Даље: велики капиталист купује увијек јефтиније него малени, јер купује масовније. Он може, дакле, без штете продавати масовније... Затим, без обзира на намјерну конкуренцију, велики се капитал, дакле, сразмјерно својој количини акумулира брже него мали капитал. Умножавањем капиталâ смањују се профити од капитала помоћу конкуренције. Дакле, прије свега трпи мали капиталист“ (Маркс 1977: 11).

⁹ Ово је само мали део онога што се може рећи о светском књижевном пољу. Нисмо ни покушали да анализирамо стратегије међународних конгломерата попут Бартелсмана (власника Рендом хауса, РТЛ, Арвата), Њузкорпа (власник Фокса, Харпер Колинса, неколико десетина новина, међу којима је Тајмс), Виакома (власник Сајмона и Шустера, МТВ, Параманута) или Издавачке групе Георг фон Холцбринк (власници Палгрејв Мекмилана, Пикадора и Фишер Ферлага), који поседују издавачке куће, радио и ТВ станице, новине, интернет портале, филмске студије итд. Брујетова расправља опширно о утицају ових компанија на књижевни свет и јасно је од каквог значаја за каријеру појединачног писца може бити подршка било које од њих.

„Оно што Запад пројашава да постоји“

После свега наведеног можемо извести неколико закључака. Прво, светска књижевност се не може посматрати искључиво као простор у којем се одиграва надметање/дијалог националних књижевности, култура и идентитета (Дамрош), она подразумева друге значајне облике борбе и тензије (Казанова). Друго, светска књижевност се не може посматрати као процес који је сврховит (Казанова) и који подразумева непрестано увећавање слободе и аутономије – посебно данас је јасно да је књижевност изручена силама тржишта у институционалном смислу (писци, издавачи, универзитети) тако да о све већој аутономији не може бити речи – а ако ишта можемо рећи то је да се од седамдесетих година 20. века до данас аутономија систематично нарушава процесима приватизације и дерегулације у пољу културе, чак и тамо где је извесна аутономија и постојала (посебно у културама књижевне периферије каква је наша). Треће, светска књижевност има своју историју, односно „светскост“ и „књижевност“ имају своју историју, па је пројектовање књижевности на глобалном нивоу дубоко проблематично. Уколико постоји светска књижевност, она је очигледно формирана захваљујући процесу глобалног ширења једног економског, а тиме и културног модела, што значи да се не може разумети одвојено од њега. Најзад, тешко је идентификовати културне поделе у периоду позног капитализма, висока и ниска култура нису јасно разграничене, али тензија у светском књижевном пољу (или „планетарном“, како предлаже Спивакова) може се описати и као сукоб *глобалне* и *свејске* књижевности, где глобална књижевност представља дела која су у формалном смислу у потпуности саобразна захтевима које пред њих испоставља капитал – светској књижевности припадало би све остало. Светска књижевност би се зато одиграла изван „простора видљивости онога што Запад пројашава да постоји“ (Бадију 2012: 21). На овај начин она се може успоставити као критички појам, појам отпора и солидарности.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Бадију, Ален (2012) „Манифест афирмационизма“, *Злајина прџа*, јун/јул, бр. 127-128, стр. 17-21.
- Bagdikian, Ben (2004) *The New Media Monopoly: A Completely Revised and Updated Edition*, Boston: Beacon Press
- Beecroft, Alexander (2013) „Greek, Latin, and the Origins of „World Literature”“ *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (August 2014)
- <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2334>>

- Corporate Divisions. 2013. *Bertelsmann SE & Co. Gütersloh* (August, 2014)
<<http://www.bertelsmann.com/divisions/>>
- Брадић, Стеван (2012) „Компаративна поетика: са Запада на Исток“, *Зборник за језике и књижевности Филозофског факултета у Новом Саду*, Књига II, Год. 2, Бр. 2, стр. 275-589.
- Brouillette, Sarah (2007) *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, New York: Palgrave Macmillan
- Бурдије, Пјер (2003) *Правила уметности: тенеза и структура поља књижевности*, Нови Сад: Светови
- Casanova, Pascale (2004) *The World Republic of Letters*, Cambridge: Harvard UP
- Damrosch, David (2003) *What Is World Literature?* Princeton: Princeton UP
- Екман, Јохан Петер (1976) *Разговори са Гетеом последњих година његовог живота*, Београд: Рад
- Jameson, Fredric (1986) „Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism“, *Social Text*, No. 15. (Autumn), str. 65-88.
- Juvan, Marko (2013) „Worlding Literatures between Dialogue and Hegemony“, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (August 2014)
<<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2343>>
- Маркс, Карл (1977) *Економско-филозофски рукописи из 1844. године*, Београд: Просвета
- Маркс и Енгелс (2005) *Комунистички манифест*, Београд: Либер - ЦЛС
- Moretti, Franco (2000) „Conjectures on World Literature“ *New Left Review* 2.1, str. 54-68.
- Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Continuum, New York
- Rankin, Jennifer (2013) „Plot thickens for authors as Penguin and Random House merger creates £2.6bn powerhouse“, *The Guardian* [Online], (August 2014) <<http://www.theguardian.com/books/2013/jul/28/penguin-random-house-merger-reactions>>
- Saval *et al* (2013) „World Lite: What is Global Literature?“, *n+1* [Online], Issue 17: The Evil Issue, Fall, (August 2014) <<https://nplusonemag.com/issue-17/the-intellectual-situation/world-lite/>>
- Спивак, Гајатри Чакраворти (2013) „Планетарност“, *Летопис Мајинце српске*, Год. 189, књ. 491, св. 4 (април), стр. 510-536.
- Thomsen, Mads Rosendahl (2008) *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*, London: Continuum
- Williams, Raymond (1986) „Književnost“, *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Liber, str. 323-330.

Stevan Bradić
University of Novi Sad

WORLD LITERATURE ON THE GLOBAL MARKET

Summary

Contemporary comparatists, such as David Damrosch, Pascale Casanova and Franco Moretti, have, during the course of the previous decade, developed a new understanding of world literature. Each of these authors has devoted a certain amount of attention to the relationship between world literature and the global marketplace. Starting from these positions, and with a brief overview of Dionýz Ďurišin's canonical understanding of world literature, this paper explicates the ways in which it can be understood today. Firstly, I examine the predominant contemporary understanding of world literature and of its relationship to the market. Secondly, I analyze the historical context in which these two appear, develop and converge. I do so by addressing the emergence of the global network of capital, which implicates the commodification of literature, as well as the formation of global readership. I conclude by examining the contemporary state of the literary marketplace by identifying the centres of circulation of capital within the cultural industry and by discussing its importance for the formation and sustenance of world literature in its many forms. From this position, I assess the presumed merits or flaws of contemporary theories of world literature.

Keywords: world literature, global literature, market, center, periphery

Биљана ДОЈЧИНОВИЋ*
Универзитет у Београду

ИСТОРИЈА ДИСЦИПЛИНЕ КОЈА ТО НИЈЕ: ОД ПОЈМА РОДА ДО ДИГИТАЛНЕ ХУМАНИСТИКЕ¹

Рад се бави везом између дигиталне хуманистике и истраживања женског стваралаштва са тачке гледишта пројекта *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*. У првом делу текста разматрају се појмови интер-, мулти- и транс- дисциплинарности и интерсекционалности у вези са студијама рода. У другом делу реч је о појму дигиталне хуманистике уопште, а потом је укратко представљен пројекат *Књиженство*, који повезује ова два мултидисциплинарна поља.

Кључне речи: *Књиженство*, дигиталне базе података, дигитална хуманистика, мултидисциплинарност

У овом раду реч је о вези између дигиталне хуманистике и истраживања женске књижевности са тачке гледишта пројекта *Књиженство* и историје феминистичке критике у Србији. Овај приступ књижевности се у највећој мери ослањао на појам *род* (*gender*), који означава друштвену конструкцију полности. Сам појам је крајем осамдесетих уведен у подручје друштвених наука и хуманистике у Србији, пре свега социологије, а почетком деведесетих и у проучавање књижевности. Развој феминистичких, женских и касније – родних, студија у Србији започет је у оквиру Социјалистичке Федеративне Републике Југославије – СФРЈ. Први значајан датум у том погледу јесте скуп *Друџа жена, нови њиски женском њивању*, одржан 1978. године у СКЦ-у. То је тренутак у ком су се „препознале“ ауторке и активисткиње које су појединачно радиле на сличним проблемима или су имале сличан приступ, усмерен ка деконструисању патријархалних стереотипова.² Када је реч о књижевним истраживањима, први појмови

* bdojcinovic@fil.bg.ac.rs

¹ Овај текст је настао у оквиру пројекта 178029 Министарства просвете, науке и технолошког развоја, *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*.

² Списак радова са тог скупа, као и преглед касније продукције налази се у Биљана Дојчиновић-Нешић, *Одабрана библиографија радова из феминистичке теорије/женских студија 1974-1996*, (*Женске студије - посебно издање*), Центар за женске студије, Београд, 1996.

са Запада пристизали су од друге половине седамдесетих година, да би средином осамдесетих година, после скупа Института за књижевност и уметност у Дубровнику, био објављен темат о женском писму у часопису *Књижевност*.³ Почетком деведесетих година основане су *женске студије*, где су на часовима из књижевности изучавана појединачна књижевна дела, најчешће кроз призму појма *rod*, као и сам појам гинокритике. Часопис за женску књижевност и културу *Pro Femina* почео је да излази 1995. године. Исте године је изишао и први број часописа за феминистичку теорију, *Женске студије*, који је од 2000. преименован у *Genero*, и под тим именом излази и данас. У оквиру ових часописа објављена су три темата о основним појмовима феминистичке књижевне критике и велики број појединачних чланака на те теме.⁴

За разумевање развоја женских студија и студија рода важни су и појмови *интердисциплинарности*, *мултидисциплинарности* и *трансдисциплинарности*. Женске студије су настале из отпора према патријархалном знању представљаном као универзалном, а заснивале су се на појму рода објашњеном у различитим дисциплинама и дискурсима – антрополошком, социолошком, психолошком, уметничком. Повезујући бројне дисциплине преко појма *roda*, овај концепт је заправо потврдио недовољност дисциплинарних подела, тачније *интрадисциплинарно* приступа који би се заснивао на само једној дисциплини. Неопходно је било приступити проблемима *интердисциплинарно*, што значи кроз синтезу различитих дисциплина у којој границе међу појединачним дисциплинама постају пропусне и *мултидисциплинарно*, односно, користећи више различитих дисциплина које се при томе не интегришу, већ остају одвојене. Наредни степен размене дисциплинарног знања свакако је *трансдисциплинарност*, која означава приступ из две или више дисциплина с нагласком на томе да се баве потпуно различитим питањима у истраживању једног феномена.

³ *Женско писмо*, темат. *Књижевност*, књ. LXXXIII св. 8–9: 386–1490.

⁴ О томе сам, између осталих, писала и у следећим текстовима: „De-centered Pluralism of Methods: Feminist Literary Criticism in Serbia“, у *Gender and Identity: Theories from and/or Southeastern Europe*, editors Jelisaveta Blagojević, Katerina Kolozova, Svetlana Slapšak, ATHENA. Research Center in Gender Studies Skopje and Belgrade Women's Studies and Gender Research Center, 2006, str. 281–296. „Женско писмо, проблем рода и гинокритика“, *Теоријско-историјски њрећед комјарайстичке терминолојије код Срба*, огледна свеска бр. 1, ур. Б. Стојановић-Пантовић, Београд: КД Свети Сава, 2006: 149–166; „Појам рода и историја књижевности“, у *Теоријско-историјски њрећед комјарайстичке терминолојије код Срба*, огледна свеска бр. 2, ур. Б. Стојановић-Пантовић, Београд: КД Свети Сава, 2007: 165–180. „Teaching feminist literary theory: a postcard from Serbia“, *Филолој*, Часопис за језик, књижевност и културу, Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет, II/2010, 115 - 121.

Социолошкиња Марина Хјусон (Hughson) истиче да сви поменути облици дисциплинарних повезивања постоје симултано, и додаје им и појам *суфра-дисциплинарности*.

Родне студије су мултидисциплинарне, интердисциплинарне, трансдисциплинарне и супра-дисциплинарне (што значи да оне иду и изван наука и научних дисциплина и укључују различите врсте знања, од свакодневног, филозофског до спиритуалног). Од мултидисциплинарности, преко интердисциплинарности, трансдисциплинарности, па до супра-дисциплинарности, појачава се степен размене између дисциплина и сазнајних поља, отварају се нове, све шире перспективе. (Hughson 2015: 41)

Као што се из овог цитата види, дисциплинарне комбинације нису супротстављене поделама на дисциплине, већ представљају њене допуне и облик сарадње.⁵ Један од новијих термина чији је циљ да се прошири опсег разумевања неког феномена јесте „интерсекционалност“. Она се односи на „интеракцију између рода, расе и других категорија разлике у индивидуалним животима, друштвеним праксама и институционалним аранжманима, и културалним идеологијама као и резултатима ових интеракција у терминима моћи“ (Davis: 68). Термин је сковала Кимберли Креншо (Kimberle Crenshaw) 1989. године да би указала на борбу жена које нису беле расе и чија су животна искуства посматрана из више перспектива. Кети Дејвис тврди да је кључ успеха овог термина могла бити његова неодређеност и отвореност (Davis: 69).

Женске студије и студије рода, позивањем на интер-, мулти-, транс-, па и супрадисциплинарност подсећају нас на то да је хуманистика у целини поље интерсекције и плуралитета појединачних дисциплина. Ипак, све те дисциплине су биле или хуманистичке или из сфере друштвених наука. Зато се чини да је прави изазов дисциплинарности наступио тек недавно, у виду дигиталне хуманистике.

Дигитална хуманистика означава спој хуманистичких дисциплина са компјутерским технологијама. Назив *дигитална хуманистика* представља „колективни сингулар“ (в. Вранеш 2014: 9), али садржи и хуманистику „у плуралу“ (у енглеском оригиналу: humanities) зато што се она бави „разноврсним темама у медијима, језику [...] историји“ (Burdick et. al, 2012: 24). Дигитална хуманистика је интердисциплинарна и мултидисциплинарна у оном смислу у ком је то и сама хуманистика, а додатно представља и спој са потпуно различитом облашћу – информатиком, и зато с правом можемо рећи да је трансдисциплинарна. Основне активности у дигиталној хуманистици јесу прикупљање података, њихова обрада (*curation*), анализа, уређивање и моделовање. Поред тога, нови медији отварају могућност видео и тонских записа и њихове дистрибуције, комбиновања,

⁵ У овом набрајању треба поменути и *кросдисциплинарности*, што значи посматрати једну дисциплину из перспективе неке друге.

монтирања (Burdick et. al, 2012: 11). Појављује се стога и нови нагласак на усменом стваралаштву, а још више на визуелном аспекту – видео записи, визуализација података, сам дизајн у који је текст (који више није само текст) „упакован“ (Burdick et. al, 2012: 11-13). Већ на први поглед се види да је тимски рад експерата из различитих дисциплина – интер-, мулти- и трансдисциплинаран, предуслов за развој научног поља дигиталне хуманистике.

С друге стране, можемо се питати и да ли дигитална хуманистика једноставно нуди „старо вино у новим посудама“? Да ли је „интернет само бржи систем за дистрибуцију конвенционалних записа“ (в. Вранеш 2014: 7 и даље), или постоји дубока разлика између монографских и дигиталних форми у којима се знање преноси (в. Kaltenbrunner 2014)? Да ли се хуманистика суочава с променама парадигми због промене медија? И да ли је ово заиста доба у коме хуманистика има велике изгледе за обнову и могућност да одбаци „реторику кризе“ која опстаје више од једног века (в. Burdick et. al, 2012: 7)? Одговор на та питања покушаћемо да дамо из перспективе пројекта дигиталне хуманистике *Књиженство*.

Женско списатељство и дигитална хуманистика

Када је реч о истраживању женске књижевности у оквиру дигиталне хуманистике, дигиталне базе података су посебно важне. Захваљујући њима, обрада и распоред података из књижевних истраживања разликују се од пређашњих хронолошки и хијерархијски устројених низова. О женској књижевној традицији више се не размишља као о непрекинутом низу у ком ваља попунити лакуне, већ као о структури налик на мрежу која никада не може бити потпуно завршена. При томе, сама идеја база података знатно је старија од њихове дигиталне реализације:

Крајем 19. и првих година 20. века, када Чарлс Ејми Катер у америчким библиотекарма успева да промовише тешко оствариву, инспиративну и контраверзну, идеју унакрсног каталога и унакрсне библиографије, која подразумева обједињеност неколико до тада, па и до сада познатих каталога, ауторског, предметног и стручног, као и многе друге форме упита на које се одредницом одговара, можемо рећи да је зачета идеја база података, само његовој теоретској луцидности тадашња технолошка решења нису била дорасла (Вранеш 2014: 5).

У истраживању женске књижевности, базе података на изванредан начин понављају искуство спискова, библиографија и каталога који су и сачували поједина имена у женском списатељству од потпуног заборавља. И у српској култури основни извори за реконструисање женске књижевне историје јесу каталози и спискови. У издању календара *Српкиња* за 1897 (објављеног 1896), објављена је листа Српкиња које нису све заиста биле ауторке, али су пописа-

не само ако су „икад и перо умочиле, да неколико редака напишу“.⁶ Та листа је заправо искоришћена за издање *Српкиње* из 1913, пречишћена, ажурирана и развијена у посебан облик „женских портрета“ (термин Станиславе Бараћ⁷). *Српкиња* из 1913. године први је од два најважнија извора за реконструисање улоге жена у српској књижевности. Други је *Библиографија књија женских йисаца у Јујославији, уредило и издало Удружење универзитетски образованих жена у Јујославији, Београд, Љубљана, Зајреб, 1936*,⁸ објављена 1936. У њеном предговору се каже да су библиографије од прворазредне важности за научно представљање културног рада у неком периоду.

Оне су код нас доста ретке /.../ ... ова библиографија јесте сведочанство о способностима југословенских жена, осветљава њин културни ниво, као и обим њиховог интересовања. Она ће послужити као темељ на коме ће се оснивати свако истраживање у вези с духовним напорима наших жена (*Bibliografija* 1936: V).

Библиографија је подељена на три основна дела: српски, хрватски и словеначки. У делу који је рађен у Београду: *Библиографија књија женских йисаца шћамйаних у Војводини, Србији, Јужној Србији и Црној јори до свршејка јодине 1935*, који је сачинила Надежда Петровић, библиотекарка Народне библиотеке, постоји азбучна листа радова са индексом имена преводитељки, уредница и издавача која обухвата 578 радова; азбучна листа преведених радова (радова које су преводиле жене) која обухвата 112 радова; списак часописа и публикација по хронолошком редоследу који обухвата 63 јединице. На крају се налази хронолошки индекс за период 1841-1900, у ком је 57 радова из категорије оригиналних, 38 превода и девет часописа и публикација. Индекс жанрова обухвата појмове попут поезије, прозе, драме, етнографије и других, и то посебно за оригиналне радове, а посебно за преводе.

Поред спискова, каталога и библиографија (в. и у фусноту 2 у овом тексту), треба поменути и први покушај да се интернет искористи као медиј за подстицање упознавања са српском женском књижевношћу. Реч је о истраживачком пројекту названом *Завера нечијања: месйо, судбина и значај женској књижевној сиваралашија у срјској културној башијини* (2001-2004). Пројекат је произишао из предавачког програма Центра за женске студије у Београду, уз циљ да реafirмише женску књижевност са историјског аспекта, да створи теоријски оквир за поновно читање и разумевање женског писма, као и да установи традицију женског списатељства у Србији. Назив пројекта

⁶ Видети Аноним (вероватно Јелица Беловић-Бернаджиковска). „Жене и књижевност“, у *Српкиња*, 1913, стр. 21.

⁷ В. Бараћ 2014.

⁸ Библиографија је објављена као подухват Удружења универзитетски образованих жена, основаног крајем 1927. Циљ удружења био је да се заштити професионални интерес жена, да се поведе борба за њихов професионални напредак и за промену позиције жене у грађанском праву.

предложила је Владислава Гордић-Петковић, једна од учесница пројекта поред Татјане Росић, Дубравке Ђурић и Биљане Дојчиновић. Идеја је била да се на српском и енглеском представе текстови о жени и књижевности, са аспекта историје и феминистичке теорије књижевности. Текстови поменутих ауторки, као и Светлане Слапшак, Снежане Самарџије и Љиљане Пешикан – Љуштановић налазе се на сајту Центра за женске студије.⁹

Пројекат Књиженство

По узору на европску базу података *Women Writers* <http://neww.huuygens.knaw.nl/>, настала из покушаја да се представи рецепција Жорж Санд у Европи,¹⁰ формирана је и база података *Књиженство* у оквиру пројекта *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915.* који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије у периоду од 2011. до 2015. године. Циљ пројекта је да реконструише историју женске књижевности на српском језику као и да теоретизује њене специфичности, преобликујући постојеће, углавном западне, појмове и моделе. Сам термин *књиженство* звучи као комбинација речи *књижа* и *женство*, односно, као кованица која би требало дао значи женску књижевност. Међутим, *књиженство* није неологизам, већ термин¹¹ близак речи *књижевство* која је била дублет за књижевност. Иво Тартаља бележи да дубровачки лексикограф Стули код речи *књижевство* и *књиженство* упућује: „види *књижевност*“ (Тартаља 1975: 182). У савременој употреби, овај појам одговара свему ономе што женска књижевност тежи да обухвати – такозвану лепу књижевност, али и приватне облике изражавања као и оно што бисмо данас назвали публицистиком. Патинирани призвук речи *књиженство* упућује на идеју књижевне историје, а њена обухватност у погледу онога шта *књижевност* овде значи, срећно је здружена са термином *женство* који као да подразумева али и превазилази појмове женствености, женскости и феминизма.

Два основна елемента пројекта јесу дигитална база података и часопис. *Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе* профилисан је као међународни електронски часопис који се од другог броја налази и у бази података EBSCO. Повезан је са базом података *Књиженство* са којом дели исту почетну адресу, www.knjizenstvo.rs, али и са другим електронским изворима преко линкова у текстовима.

Дигитална база података *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године* садржи податке о ства-

⁹ <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/istrzivanja/zavera-necitanja> линк од 4. фебруара 2015

¹⁰ В. Дојчиновић, Koch, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=25>.

¹¹ В. „књиженство“ у *Речнику српскохрватској књижевној и народној језика*, Књига IX.

ралаштву српских књижевница од средњег века до 1915. године. Реч је о основним биографским и библиографским подацима, подацима о преводима, женским часописима, везама са другим књижевницама, српским и страним, међусобним утицајима и, у неким случајевима, линковима који воде ка дигитализованим текстовима.¹²

База података *Књиженство* јесте настала по узору на поменућу европску базу података, али се од ње разликује по томе што се бави првенствено продукцијом, а не рецепцијом, иако и њу укључује. Основна идеја у формирању базе била је та да се о рецепцији може говорити тек када је сама књижевна продукција позната и представљена. Друга ствар је у томе што је овде реч о такозваној „малој књижевности“, или „књижевности на малом језику“, чија је емисиона моћ слаба. Сам положај српске женске књижевности у европској бази података, која нагласак ставља на рецепцију, ради реконструисања мреже европских књижевница и њиховог међусобног рада, био би поново маргинализован.

Укрштање технологије и хуманистике има низ предности, али доноси и извесне заблуде и опасности. Дигитална хуманистика има посебан потенцијал када је реч о групама које су, из различитих разлога, у традиционалној хуманистички маргинализоване. За све оне културе и групе које су прошле кроз искуство забрана, недоступности часописа, књига и информација, дигитална хуманистика и интернет представљају „знање без граница“. Наравно да би такав оптимизам понекад могао бити неоправдан због „привида слободе приступа знању, привида, јер је приступ спутаван технолошким, економским, националним, политичким, правним, географским, лингвистичким баријерама, од којих нам ниједна није остала непозната“ (Вранеш 2014: 9).

Када је реч о проучавању књижевности, једна од основних опасности свакако је редукционизам, као што показују „теорије нечитања“, тј. „атекстуална критика“.¹³ Сумње у сврсисходност читања, које изражавају теорије попут оних Франка Моретија (Franco Moretti), могу ићи упоредо са развијањем мрежа за разврставање књижевних појава у одређене категорије. Идеје Франка Моретија о светској књижевности и начинима на које она може да се опише, обухвати, представљају добро теоријско утемељење за сваки преглед који тежи обухватности, али не и продубљености. Морети се, наиме, залаже за квантитативни приступ који се заснива на „критици из друге руке“ (*second hand criticism*) или „читању на даљину“ (*distant reading*)¹⁴, за разлику од „помног читања“ које представља интерпретацију текста. Када говори о процесу читања, он наглашава да то није читање ради производње интерпретације, већ ради њеног тестирања, и додаје:

¹² База података се налази на адреси <http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr>

¹³ Термини Адријане Марчетић којима ауторка истиче одрицање појединих теоријских приступа од бављења самим текстом.

¹⁴ „Читање на даљину: где даљина, дозволите да поновим, *јесће услов знања*: она омогућава да се усредсредите на јединице које су много мање или много веће него сам текст: на средства, теме, тропе – или жанрове и системе“ (Moretti 2013:163).

И у том случају ви у ствари више и не читате *текст*, већ читате кроз текст, тражећи своје јединице анализе. Тај задатак је ограничен од самог почетка; то је читање без слободе. (Moretti 2013: 168, фуснота 18).

Потрага за одређеном јединицом анализе заправо је једно од чворишта односа дигиталне и традиционалне хуманистике. Кванитативна анализа није ни у ком случају производ дигиталног доба, иако нове технологије у највећој мери олакшавају ову врсту истраживања, нити је једина врста анализе која се у хуманистичким подручјима, па и књижевности, може спроводити. Дигиталне базе података чине једноставнијим такве приступе јер их аутоматизују – под претпоставком да се барата целим, претраживим текстом, или да је неко унео у одређена поља одговарајуће податке, означио их или на неки други начин учинио прегледивим. Читање на даљину би ту могло да се заврши, али никако не и читање ради интерпретације или, да парафразирам Моретија „читање са слободом“, што и јесте стожер хуманистике. У том смислу, Моретијеве идеје о проучавању књижевности зарад исцртавања графикана, мапа и стабала, која треба да нам пруже различите прегледе развоја идеја, жанрова, мотива, међуодноса, не могу бити замена за читање ради разумевања и доживљавања, већ само помоћно средство. У противном, овакве идеје представљају одустајање од саме идеје књижевности.

Када са тим ставом приступимо базама података свесни смо да чак и када одређујемо категорије за претраживање у њима на изванредан начин сугеришемо за чиме може или треба да се трага. Величина базе такође одређује њену релевантност и употребљивост, и у том случају је „мање понекад веће“. Волфганг Калтенбрунер, који је пратио рад у оквиру COST ACTION IS0901 и развој базе података *Women Writers in History*, закључује да је *Књиженство* један од мањих пројеката који дају прецизније и поузданији преглед него што је то случај са великом, транснационалном базом података.

С обзиром на мањи опсег овог потпројекта, одлуке о интерфејсу и категоријама података у бази било је много лакше доносити, а изазови у стварању поузданог скупа података далеко су мањи. Најзад, с обзиром на мали број ауторки које база садржи, учесници пројекта могли су да наставе рад на појединачним ауторкама, истовремено смислено доприносећи потпројекту (Kaltenbrunner 2014).¹⁵

У овом цитату се јасно одваја истраживање дела и биографије појединачних списатељки, њихових утицаја и сарадње од рада на допуни базе података. Синтагма „смислени допринос“ (у оригиналу „meaningful work“) вероватно

¹⁵ Аутор говори о *Књиженству* као о „потпројекту“, јер га посматра из перспективе европског пројекта који је био основа за његов настанак. *Књиженство* није ни у каквом административном смислу био потпројекат европског пројекта. Такође, интервју на основу ког је овај део текста написан вођен је у тренутку када смо претпостављали да ће у бази података пројекта *Књиженство* бити укупно око 30 ауторки – тај број је сада увелико премашен.

се односи на рад у допуњавању базе података на подлози тих продубљених истраживања. База података, као и библиографија, подразумева да су подаци разврстани и прегледани, али не и да је тиме истраживање, о појединачним ауторкама или њиховим односима, утицајима и мрежама, завршено. Напротив, оно тиме тек почиње: у пројекту *Књиженство* база података је замишљена као подстицај за даља истраживања. Приступ бази је слободан, а подаци јесу резултат рада истраживачица и истраживача у оквиру пројекта *Књиженство* и сви заинтересовани могу користити те податке уз услов да наведу базу као референцу. Отуда је база података поуздано, академски проверено оруђе у истраживачком процесу – за многе будуће истраживаче то ће бити полазна тачка у раду. Треба истаћи и то да дигиталне базе података не зазиру од незавршености. Напротив, оне подразумевају потребу за допуњавањем и растом, и отуд су динамичније него монографије, или се барем лакше и брже развијају. Поред тога, базе података су, управо као и библиографије, нехијерархијски организоване. У оквиру пројекта *Књиженство* даљем, теоријском и историјском, промишљању и проширивању знања које је у бази представљено намењен је истоимени часопис. Отуда се хуманистика и дигитална технологија у овом пројекту удружују не само ради видљивости и прегледности, већ и ради продубљеног приступа који свакако подразумева читање ради задовољства и интерпретације, али захтева много више од „читања на даљину“.

Можда би стога, из перспективе књижевних проучавања, најсврсисходније било одредити значај дигиталне хуманистике као интер-, мулти- и трансдисциплинарног поља које омогућава да се почне од „читања на даљину“, да би се преко „помног читања“ и „смисленог доприноса“, стигло до – „слободног читања“. Слободно читање би требало да буде идеалан вид демократизације знања, ослобођен од свега што ограничава приступ тексту, који, видели смо, сада више и није нужно само текст. Истраживање женске књижевности у оквиру дигиталне хуманистике за сада показује да је то могуће.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Аноним (Беловић-Бернаджиковска Ј.). (1913) „Жене и књижевност“. *Српкиња, њезин животи и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјешност до данас*. Добротворна задруга Српкиња у Иригу, Штампарија Пијуковић и друг, Сарајево: 15-22.
- Бараћ, С. (2014) *Жанр женској историји у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века*, Филолошки факултет, Београд, докторска дисертација.
- Библиографија књија женских писаца у Југославији* (1936), уредило и издало Удружење универзитетски образованих жена у Југославији, Београд, Љубљана, Загреб.

- Burdick, A.; Drucker, J.; Lunenfeld, P.; Presner, T.; Schnapp, J. (2012). *Digital Humanities*, The MIT Press, Cambridge, London: 2012.
- Вранеш, А. (2014) „Дигитална хуманистика и савремене библиотеке“. *Инфошека*, година 15, бр.1, септембар 2014, стр.4-15.
- Davis, K. „Intersectionality as buzzword. A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful“. *Feminist Theory*, vol. 9 (1), pp. 67-85.
- Dojčinović, B., Koch, M. (2011).”In Search of Women Authors: an Interview with Suzan van Dijk“. *Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе*, бр. 1 (2011). <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=25> link od 4. 05. 2015.
- Kaltenbrunner, W.(2014): *Scholarly Labour and Digital Collaboration in Literary Studies*, *Social Epistemology: A Journal of Knowledge, Culture and Policy*, DOI: 10.1080/02691728.2014.907834 <http://dx.doi.org/10.1080/02691728.2014.907834>
- Марчетић, А.(2012): „Може ли постојати критика без текста?“. *Поетика, часопис за теорију, историју и критику поезије*, бр. 4: 29 – 67.
- Moretti, F. (2013): „Conjectures on World Literature“ (2000), *World Literature, A Reader*, ed. By Theo D’haen, Cesar Dominguez and MadsRosendahl Thomsen, Routledge, London and New York: 160 -170.
- Речник српскохрватској књижевној и народној језика*, (1975). Књига IX. Београд: Институт за српскохрватски језик.
- Тартаља, И. (1975) „Семантичке промене речи књижевност на страницама *Лейбуиса*“. МСЦ, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, Нови Сад, Тршић, 11-16. 9.
- Hughson, M. (2015) *Poluperiferija i rod: pobuna konteksta*, Beograd: IKSI.

Biljana Dojčinović
University of Belgrade

THE HISTORY OF A DISCIPLINE WHICH IS NOT ONE: FROM THE NOTION OF GENDER TO DIGITAL HUMANITIES

Summary

This article focuses on the connection between digital humanities and research into women’s writing from the perspective of the project *Knjiženstvo - Theory and History of Women’s Writing until 1915*. The terms inter-, multi- and trans-disciplinarity are discussed in the first part of the text, as well as intersectionality, all in connection with gender studies. The second part focuses on the notion of digital humanities in general. The project *Knjiženstvo*, which connects both of these multidisciplinary fields – gender studies and digital humanities, is also briefly presented in the second part of the article.

Key words: *Knjiženstvo*, digital data bases, digital humanities, multidisciplinary

Anne Birgitte RØNNING*
University of Oslo

FEMALE ROBINSONADES – A CHALLENGE TO COMPARATIVE LITERATURE, AND THE POTENTIAL OF DIGITAL TOOLS

The term “female robinsonades” refers to a heterogeneous corpus of literary texts: shipwreck narratives by female authors and/or with female protagonists. For the period 1719 till 1900, I have gathered bibliographical data on ninety-two female robinsonades (in a total of 357 editions), written in several European languages, in various discourses and styles, with different purposes, and for different groups of readers. The corpus is an interesting object of comparative literature as it raises basic questions of genre, gender, and literary canon. The article presents the bibliographical database as a tool to collect, examine, and visualise the heterogeneous corpus, and it comments upon a key question in digital literary scholarship: the relationship between close and distant reading.

Keywords: female robinsonades, genre, gender, canon, digital humanities, close reading, distant reading

More than most literary genres, the robinsonade genre has a very precise origin, or *hypotext*. Daniel Defoe’s *Robinson Crusoe* from 1719 is the master narrative which generates other narratives and to which they often refer explicitly.¹ Defoe’s novel depicts how Robinson, after having defied his father, gone off to sea and been shipwrecked, manages to gain control of a small island by himself. It recounts his loneliness, his relationship to God, and how he performs all the activities necessary to survive: hunting and fishing, building a house, making pottery and clothes, farming, and baking bread. In the course of the eighteenth century, shipwreck, distress, and psychological and material survival came to be the fixed set of elements of intrigue in robinsonades, carried out in a variety of discourses, styles, and themes. The genre comprises picaresque stories of sea travels, imaginary voyages, settler stories, as well as sentimental – even erotic –

* a.b.ronning@ilos.uio.no

¹ Such references to Defoe’s novel are given in paratexts, such as titles, dedications, and prefaces; they may also be found within the narrative, as when the castaways recollect what Robinson Crusoe would have done in similarly perilous situations, find traces of him on the island, or even read Defoe’s novel itself.

love dramas. And the desert island imaginary permits a retrospective cultural critique of the country of origin, as well as utopian or colonialist narratives of new societies being formed.

In 1762, Jean-Jacques Rousseau declared in his work on education that the only book his young Emile would be allowed to read was *Robinson Crusoe*:

Robinson Crusoe on his island, alone, deprived of the assistance of his kind and the instruments of all the arts, providing nevertheless for his subsistence, for his preservation, and even procuring for himself a kind of well-being – this is an object interesting for every age and one which can be made agreeable to children in countless ways. ... This novel ... will be both Emile's entertainment and instruction. (Rousseau 1979: 184-185)

This declaration gave a new boost to Defoe's novel, and was the direct impulse to Campe's adaptation for children, *Robinson der Jüngere* (1779-1780), which in some parts of Europe even surpassed Defoe's work in popularity. Tracing the history of the robinsonade genre, scholars usually concentrate on certain novels that serve as pivotal points, such as Schnabel's utopian robinsonade *Die Insel Felsenburg* (1731), Grivel's *L'Île inconnue* (1783), and Campe's *Robinson der Jüngere*. From the nineteenth century, when juvenile robinsonades dominated the genre, scholars are likely to mention Wyss's family robinsonade *Der Schweizerische Robinson* (1812-1827), Marryat's *Masterman Ready* (1841) and Verne's *L'Île mystérieuse* (1874), while Golding's *Lord of the Flies* (1954), Tournier's *Vendredi ou le pacifique* (1967) and Coetzee's *Foe* (1986) usually mark the subsequent return to adult fiction in the twentieth century, this time dystopic, critical, and postmodern.

This line of heritage is definitely male, and the *topoi* of the genre are usually described in gendered, masculine terms: this is the story of a male hero's fight for survival in a nature which at first sight seems hostile, but which can be mastered, and which is instructive for young boys. The robinsonade scholar Martin Green (1990) was the first to highlight masculinity as an explicit part of the genre. According to Green, even though both Defoe and Rousseau in other works were good portrayers of women, in survival adventure "they either omitted women or allotted them subordinate roles". And to Green, this is due to the gender bias inherent in Enlightenment ideology:

In the Enlightenment as a whole, the liberation of men entailed the limitation of women. ... This new masculinism was not a result of indifference to women. Nor was it calculated exploitation. It seems to be simply the dark or shadow side of a gender myth – the founding myth of both adventure and the Enlightenment, which summoned men to stand together against all their enemies – feudal tyrants, false priests, tax farmers – and spoke of lordship over women and children as their natural reward. Men were to be the sturdy yeoman class of the human race, each with his little kingdom of home behind him, including his consort and his subjects. (Green 1990: 35)

Gendering Genre

However, the robinsonade is not that exclusively masculine: women have at all times read, written, and been protagonists in castaway stories, although in a modest number of works. The term “female robinsonade” was first coined by the American German scholar, Jeannine Blackwell, in a seminal article from 1985. Blackwell counted twenty-six “female robinsonades” in German, Dutch, English, French, and American literature until the beginning of the nineteenth century (Blackwell 1985: 5). Inspired by her article, I have for some years searched for more texts, and so far I have documented ninety-two robinsonades by female authors and/or female protagonists from the period 1719 to 1900 (Rønning 2011).² This corpus contains the same variety of discourses and themes as the male counterpart and undergoes the same development from adult to intended juvenile readership.

The main difference is that these female robinsonades do not constitute a line of heritage in the manner of the male ones. They are usually not referred to in scholarship on the robinsonade, and if they are, they are rarely related to each other but treated like exceptional cases within the history of the genre.³ Even if some of the female robinsonades were widely read, they are seldom referred to as classics, a status which many of the male works obtained, for instance by being reissued in the twentieth century in the Penguin Classics series. My concern has therefore been to find a way to handle this material in a way that makes good sense of it, both in the perspective of feminist scholarship and within comparative literature.

As a border-crossing literary phenomenon,⁴ the robinsonade genre is at best studied within the frame of comparative literature (and not only national literary history), but one of the challenges has always been to get a fair overview diachronically, geographically, and thematically. Inserting the gender perspective, on the other hand, raises certain questions: In what way do female robinsonades represent something apart from the genre in general? Is there a special quality

² The robinsonades in Blackwell's German corpus were mainly written anonymously, telling stories of female castaways. Because of their similarity with women's autobiographies of the time, Blackwell argues that also the robinsonades were written by women. Elaborating on the concept, I have found it both necessary and interesting to include both female-authored works with male heroes, and male-authored works with female heroes. Gender issues are at work both in authorship and at the content level.

³ Exceptions are Inga Pohlmann (1991), who includes several works by women authors in tracing the “paradigmatic shifts” in French robinsonades, and Reinhard Stach (1996), who includes a chapter on “the Robinsonin” in his book of children's robinsonades.

⁴ The robinsonade genre offers border crossing in many dimensions: robinsonades narrate sea travels in a tempting and perilously expanded world, while works and translations cross national and linguistic borders, as well as demarcations of high and low culture and children and adult readership.

of female *authors* who make their stories of shipwrecked boys different from men's heroes? Or do female *castaways* react and adjust to their island situation differently from men? Why female robinsonades are never mentioned as pivotal points in the history of the genre? How can they be included in a tradition that has built its structure on their exclusion? These questions are related to a common concern raised by feminist scholars in all disciplines, and in politics, when it comes to gender and universal categories or assumptions of universal values. And as always, one runs the risk that by segregating female works from the general, one makes them further marginalised. However, keeping them apart and treating them as a group is the only way to make them visible. The notion "female robinsonades" is in this respect to be regarded as a feminist strategic concept to make women's genre contributions visible.

In the various robinsonades' descriptions of both shipwreck and survival, there are many differences between female and male castaways which have to do with the cultural and ideological climate – from a European eighteenth- and nineteenth-century perspective, a surviving female castaway is definitely a very odd figure (for characteristics of women's and girl's adaptation to life on a desert island, see e.g. Blackwell 1985 and Rønning 2010). One purpose of naming the texts "female robinsonades" has therefore been to call attention to these differences and open up for reflection upon them. Such reflections also imply making explicit the implicit maleness of not only the traditional genre corpus itself but also the scholars' understanding of this genre.⁵

Quite another issue, or challenge, is to decide what to do with the female robinsonades once they are marked and made visible. Are they to be treated individually or as a group? Should they be studied primarily from a perspective of genre history, or related synchronically to other modes of female expression? Should one purpose of bringing them into focus be to fight for their position in the literary canon? Is such a move possible?

Beyond Canon

Female robinsonades definitely belong to what Margaret Cohen in *The Sentimental Education of the Novel* called "the great unread" (1999: 23), and in this they keep good company with the majority of robinsonades, and most other writings, from the eighteenth and nineteenth centuries.⁶ Most female rob-

⁵ Working with the concept of "female robinsonades", I have been inspired among others by Anne Mellor's work on romanticism. She says that one objective of calling something "feminine romanticism" was to include women novelists from the late eighteenth and early nineteenth centuries in academic curricula (Mellor 1993: 209-211).

⁶ In "The Slaughterhouse of Literature", Franco Moretti estimates that only 0.5% of English novels from the nineteenth century have survived, while 99.5% belong to posterity's "great unread" (Moretti 2000b: 207).

insonades I have studied are interesting because they rework the genre scheme, or because they thematise the cultural and pedagogical issues and gender perspectives of their time. Judged by today's criteria, they are seldom of interest to literary scholars because of their *literarity* or other aesthetic qualities (neither are most of the male robinsonades).⁷ In my opinion it is more interesting to study female robinsonades as a phenomenon of literary history rather than to negotiate access to the literary canon for a few of these works. Moretti (2000b: 209) argues that it is not even possible for literary scholars to change the canon; nevertheless, it seems equally difficult not to plead for canonisation once one writes about literary works from the past. Making visible and *revaluating* are closely related, and there seems to be a drive towards canonisation at the bottom of much literary scholarship – both within literary history, which is structured upon the greatest, most innovative, or most viable works, and within the practice of textual analysis, which for sixty years has been a normal science in comparative literature. Even feminist scholars whose aim is *canon critique* end up negotiating new, or revised, canons. To resist the impetus of canonisation thus seems to be the real challenge in dealing with this corpus.

Franco Moretti makes an interesting connection of canon and textual analysis, or *close reading*, in a passage on how to handle “the great unread” in world literature:

[T]he trouble with close reading (in all of its incarnations, from the new criticism to deconstruction) is that it necessarily depends on an extremely small canon. This may have become an unconscious and invisible premise by now, but it is an iron law nonetheless: you invest so much in individual texts *only* if you think that very few of them really matter. Otherwise, it doesn't make sense. And if you want to look beyond the canon (and of course, world literature will do so: it would be absurd if it didn't!) close reading will not do it. (Moretti 2000a: 57)

The challenge is thus to find other methods than close reading in dealing with what is beyond canon. Moretti's famous notion of “distant reading” is an answer to this challenge, but covers a variety of different methodological devices, from working on titles and paratexts, or by secondary sources, to statistics and digital reading tools for text mining large quantities of digitised material.

For my material, I realised that the effect of the gendering strategy depended on the amount of works I could point to, and moreover that the impact of the genre increased if I could trace reception and circulation of the works. My method of distant reading therefore became bibliography. And assisted by ICT developers at my faculty, all my bibliographical findings are compiled and organised in an online database, located at a website at the University of Oslo.

⁷ Of course there are some exceptions: considering its publication date, I find e.g. the Comtesse de Germanie's *La petite fille de Robinson* (1840) a surprisingly good children's book.

Bibliographical Research

Bibliography had for a long time a rather bad reputation, especially among scholars in comparative literature. It has been considered old-fashioned and pedantic, belonging more to archives, library science, and philology than to highbrow literary scholarship. This has changed, however, with the last decades of “new bibliography” and book history, and there is nowadays no doubt that bibliographical research necessarily comprises both hermeneutic and theoretical awareness and belongs to the vast field of comparative literature (see e.g. McKenzie 1999). The digital turn in humanities provides even more arguments for bibliographical research.

There are several advantages of digital tools: they are used to *document* objects, to *store and share* data, to *analyse* even very large quantities of data, to *visualise* findings, and to *connect* and *link up* to other digital resources. So far, I have in my work profited from all these possibilities, but there is still more to be done, for instance in visualising (I am still working on a solution for visualising the spread of the genre with mapping by GPS coordinates).

When I set out to document female robinsonades, I searched for texts, and for information about texts and authors, in genre studies, literary history, and the history of juvenile fiction, as well as in bibliographies, library catalogues, antiquarian bookstores, and several European libraries. Many robinsonades were published anonymously, or pseudonymously, and the titles are often so long that they appear in catalogues and bibliographies in abbreviated form, which may vary from one registration to the other. Since this was a popular genre, many works are also found in a number of different editions, adaptations, and translations, and with different titles. For adaptations and translations of this period, most often the original author is not even mentioned. All this made it necessary to be very precise in the identification and documentation of the works and their respective editions.

The bibliography is a relational database based on three main entities: *author*, *work*, and *edition*. The *work* entity is mainly a way to link related editions, but it also contains information on the original date and language, and it is at this level that I categorise (sub)genre, readership, and the gender of the protagonist. The *author* entity is as yet highly rudimentary, just comprising standard information on the author's name, year of birth and death, nationality, and gender. The work and author information combined constitute more or less an enumerative bibliography. The main body of the bibliography is within the *edition* entity. By *edition* I include all editions in the original language, as well as translations. The function of this level is to identify editions and document circulation, and the categories correspond to the fundamentals of descriptive bibliography: detailed information on author ascription, publishers, format, illustrations, and so forth, and I have also noted whether the information is based

on material inspection of a copy, or on digitised texts, or on library catalogues and bibliographical work done by earlier scholars.⁸

Counting and Mapping Female Robinsonades

From the period 1719-1900, I have so far documented ninety-two works with a total of 357 editions. This is a modest corpus, and there is not enough data to be treated with strong statistical significance. As a *digital tool of research*, however, the bibliography demonstrates a spread of the genre, temporally and geographically, which is interesting in itself and which opens up for further research.

Table 1 presents quantitative data at the *work level*.

Works		Authored by			Hero(es)			Genre	Rea- der-ship
Originally published in		Female	Male	Anon.	Female	Female and male	Male	Pseu- do-ro- bin- so- nade	For children
English*	23	17	3 (4)**	3	10	9	4	2	12
German	31	11	3	17	23	3	5	4	5
French	26	19	6	1	5	11	10	6	19
Dutch	6		1	5	6				
Russian	2	1	1		1		1		2
Danish	1		1		1			1	
Swedish	1		1		1				1
Hungarian	1	1			1				1
Czech	1		1		1				
Total	92	49	17	26	49	23	20	15	41

Table 1. Robinsonades 1719-1900, work data

* Works written in English include the ones published in the United States and Canada, which are included because they are so closely related to the genre as it unfolds in Europe.

** One work is authored by a man and a woman (*Sir Edward Seaward's Narrative of his Shipwreck [...]*), by the siblings Jane and William Ogilvie Porter.

Since I define “female robinsonades” as robinsonades written by female authors and/or with female protagonists, the database includes both female and male authors, while thirty-seven works, published anonymously, still lack author ascription. Out of the total of ninety-two works, seventy-two feature female protagonists.

⁸ Although not strictly according to the scheme for a descriptive bibliography as laid out by Fredson Bowers in 1949, my bibliography includes sufficient details to keep different editions apart and to discover and correct misunderstandings in earlier bibliographies.

The material also includes fifteen so called pseudo-robinsonades, that is, stories where the “Robinson” title is metaphorical because there is neither a shipwreck nor a desert island. In my corpus there are Robinsons stranded in a Russian forest, in the Alps, in the American prairie, or even in the middle of the Tuileries Garden in Paris. The pseudo-robinsonades are found especially among the German works from the eighteenth century and among French and English children’s literature from the nineteenth century.

Table 2 also includes data from the *edition level* and shows the spread of female robinsonades divided into three periods of about sixty years, taking into consideration the genre turn marked by Campe and the growth in children’s literature from the middle of the nineteenth century.

	New works	Editions in all	New works for children	Editions for children in all
1720–1780	36	47	1	2
1781–1840	24	124	13	66
1841–1900	32	186	27	150
Total	92	357	41	218

Table 2. *Robinsonades 1719-1900, edition data*

The number of new works in each period is relatively stable, with a cumulative effect of editions. As shown in table 2, the expansion in juvenile fiction is very clear, as is the decrease in robinsonades for adult readers.

Compiling this material, I was struck by the quantity and frequency of the genre in juvenile fiction: in the heyday of the genre, between 1820 and 1860, a new female robinsonade for children appeared more often than every second year. And what is just as important: this is not a national trend, as often seems to be the case in the history of children’s books (see e.g. Maher 2000; Monicat 2000, 2006). Out of twenty-nine works from 1820 to 1860, sixteen works were originally published in French, six in English, six in German, and one in Swedish. However, counting editions – that is, further editions in the same language and translations to other languages – there are some 180 publications, all over Europe and also in languages such as Dutch, Danish, Italian, Russian, and Spanish. This gives quite an impression of the cultural impact of imaginary female castaways and of female authors continuing the castaway script within nineteenth-century juvenile fiction.

Circulation of Works in Europe

The bibliography is searchable, and publication and circulation patterns can be found by a combined search within the work and edition levels. While

robinsonades originally published in French⁹ and English¹⁰ were translated relatively widely (particularly the French ones), the situation is quite different when it comes to the Dutch and German originals. As far as I have been able to trace, there are no translations to other languages of the Dutch and German robinsonades from the eighteenth century, and only one German children's robinsonade from the nineteenth century was translated.¹¹

Other findings relate to the itineraries of certain books, travelling from one language to the other. For instance, it seems probable that O. Kačulkova's pseudo-robinsonade about two boys lost in the Siberian forest – of which I have found information about a third Russian edition from 1896, a French translation from 1894 and an English edition from about 1900 – travelled from Russia via France to England and not directly from Russia to England.¹² In 1895 Kačulkova's French publisher published another robinsonade, presented as translated from Russian and ascribed to a certain E. Granström, whose name sounds Swedish rather than Russian. And in fact this book turns out to be an expanded version of a Swedish robinsonade from 1832, G.H. Mellin's *Öjungfrun* (The island maid), whose translation into French thus went via a Russian rewriting which probably dates from 1892.¹³

⁹ Among the greatest hits are Madame Daubenton's sentimental robinsonade *Zélie dans le désert* (1786-1787), with at least thirty French editions and translated to English, Dutch, Russian, and Italian; Mallès de Beaulieu's *Le Robinson de 12 ans* (1818), the first book-length robinsonade written for children, with at least twenty-six French editions and translated to English, Dutch, Italian, Portuguese, and Spanish; and Eugénie Foà's pseudo-robinsonade for children *Le Petit Robinson de Paris* (1840), with at least fourteen French editions and translated to English, German, Hungarian, Czech, Polish, Swedish, Danish, and Arabic.

¹⁰ In particular two works circulated across borders: Sarah Harriet Burney's sentimental novel *The Shipwreck* (1816), with two English editions and translated to French, German, and Dutch; and Ann Fryser Tytler's pious and didactic *Leila, or The Island* (1839), with at least ten English editions and translated to French, German, Dutch, and Russian.

¹¹ This was a continuation of Campe's *Robinson der Jüngere*, namely Luise Hölder's *Rückreise Robinsons des Jüngerer nach seinem Eilande in Begleitung seiner Kinder* (1821), with three German editions and translated to Danish, Swedish, Dutch, and Norwegian. Also one of Amalia Schoppe's children's books was translated, but interestingly, it was a French translation that introduced a Robinson title, and thus turned it into a pseudo-robinsonade (the settler story *Die Auswanderer nach Brasilien oder die Hütte am Gigitonhonha* (1828) – the first French translation was titled "Les Emigrans au Brésil", but in 1862 it was published anew as "Le Robinson brésilien").

¹² The author name is spelled O. Kačulkova (Качулкова, O.) in metadata on the Russian edition and Mme Katchoulcoff in the French translation and metadata on this edition. I have found no further information on the author.

¹³ The French version should therefore have a double ascription, which raises certain interesting questions. Is the French translation only a translation of the Russian work? Or should it also be regarded as a translation of Mellin's *Öjungfrun*? Is Mellin the author of both versions? When setting up the database with my developers, I decided that it should be technically possible to register more than one author of a work, but we had not reflected upon the possibility of one edition being the version of more than one work.

Both the lack of translations from German and Dutch and the itineraries across Europe are findings that ask for further inquiries, and not only for bibliographical search. Rather, one should need to use a variety of approaches – sociological analysis, history of the book, translation studies, national literary histories, comparison to male robinsonades, and so forth. Even if it contains a lot of information, the bibliographical database is not supposed to be a final stop of research, but a tool which makes it possible to formulate new questions and facilitate further research. In this respect I would like to emphasise that distant reading will always have to be combined with other methods of literary scholarship, including detailed textual analysis. I am quite convinced that we shall not leave close reading altogether, but use bifocal lenses and switch between close and distant reading. If close reading raises a certain question, distant reading might help us find an answer, or more specified questions, and vice versa.

As commented upon by Biljana Dojcinovic in her paper, digital humanities are characterised by open-endedness and connectedness. The female robinsonade bibliography contains links to online texts which can easily be analysed by text-mining tools. It is also connected to the Women Writers database within the COBWWWEB project¹⁴, and possible paths for further research might be to study the corpus within the larger context of women's literary careers (robinsonades are often, but not always, among a woman writers' earlier works) and within a larger context of reception: did translations of robinsonades follow tracks of reception of other works by the author in question, by particular publishers of literature for children, or general culturally and religiously founded patterns of translation in Europe? Connections to resources on travel literature, children's literature, culture of education, and so forth would also be very relevant contexts for robinsonade corpus.

It is evident that my bibliography does not give a complete picture of the field of female robinsonades, and there are definitely more works that I have so far not discovered, as well as editions of documented works in other languages, such as Spanish, Portuguese, and Slavic. But it creates a solid foundation and a tool for further research.

REFERENCES

- Blackwell, J. (1985). An Island of Her Own: Heroines of the German Robinsonades from 1720 to 1800. *German Quarterly*, 58:1, 5-26.
- Bowers, F. (1994) [1949]. *Principles of Bibliographical Description*. Introduction by G. Thomas Tanselle. Winchester: St Paul's Bibliographies.

¹⁴ The Women Writers' database: <http://www.womenwriters.nl/index.php/Database_WomenWriters>, COBWWWEB-project: <<https://dev.clarin.nl/node/4185>>

- Cohen, M. (1999). *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Green, M. (1990). *The Robinson Crusoe Story*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Maher, S. N. (2000). The Uses of Adventure: The Moral and Evangelical Robinsonnades of Agnes Strickland, Barbara Hofland, and Ann Fraser Tytler. In Dabundo, L. (ed.) *Jane Austen and Mary Shelley and Their Sisters*. Lanham, MD: University Press of America, 147-158.
- McKenzie, D.F. (1999). *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mellor, A.K. (1993). *Romanticism & Gender*. New York: Routledge.
- Monicat, B. (2000). Off on adventure: *Robinsonnades*, Long Voyages and Escapades for Little Girls. In Lloyd, R. and B. Nelson (eds.) *Women Seeking Expression: France 1789-1914* [Monashe Romance Studies 6]. Melbourne, 68-85.
- Monicat, B. (2006). Sur les traces de Robinson: Une nature à cultiver. In *Devoirs d'écriture: Modèles d'histoires pour filles et littérature féminine au XIXe siècle*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 31-48.
- Moretti, F. (2000a). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, Jan-Feb 2000, 54-68.
- Moretti, F. (2000b). The Slaughterhouse of Literature. *Modern Language Quarterly*, 61:1, 207-227.
- Pohlmann, I. (1991). *Robinsons Erben: Zum Paradigmawechsel in der französischen Robinsonade*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag.
- Rousseau, J.-J. (1779) [1762]. *Emile, or on Education*. Trans. Alan Bloom. New York: Basic Books.
- Rønning, A.B. (2010). Stratégies et positionnements discursifs dans les robinsonnades au féminin. In Maingueneau, D. and I. Østenstad (eds.) *Au-delà des œuvres: Le discours littéraire*. Paris: Harmattan.
- Rønning, A.B. (2011). *Female Robinsonades: A Bibliography*. University of Oslo. (15 April 2015) <<https://www2.hf.uio.no/tjenester/bibliografi/Robinsonades>>.
- Rønning, A.B. (2014) With Mother on a Desert Island: Gender and Genre at Stake in Madame de Montolieu's *Le Robinson suisse*. *Knjizenstvo: Journal for Studies in Literature, Gender and Culture*. (1 April 2015) <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=120>>.
- Stach, R. (1996). *Robinsonaden: Bestseller der Jugendliteratur* [Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder und Jugendliteratur 18]. Hohengehren: Schneider-Verlag.

Ан Биргит Ронинг
Универзитет у Ослу

ЖЕНСКЕ РОБИНЗОНИЈАДЕ – ИЗАЗОВ КОМПАРАТИВНОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ И МОГУЋНОСТИ КОРИШЋЕЊА ДИГИТАЛНЕ
ХУМАНИСТИКЕ

Сажетак

Појам „женске робинзонијаде“ односи се на хетерогени корпус књижевних текстова састављен од повести о бродоломима које су писале жене или су пак те повести имале женске протагонисте. Ауторка је за период од 1719. до 1900. пронашла библиографске податке о деведесет две женске робинзонијаде (објављене у 357 издања), које су написане на неколико европских језика, у различите сврхе, у разноликим дискурсима и стилевима и за разне групе читалаца. Тај корпус је занимљив предмет проучавања компаративне књижевности јер покреће основна питања о жанру, роду и књижевном канону. Овај чланак представља библиографску базу података као оруђе за прикупљање, испитивање и визуализовање хетерогеног корпуса и промишља кључни проблем науке о књижевности у дигиталном контексту: однос помног читања и читања на даљину.

Кључне речи: женске робинзонијаде, жанр, род, канон, дигитална хуманистика, помно читање, читање на даљину

II
НОВА ГЕОГРАФИЈА:
ЦЕНТАР И ПЕРИФЕРИЈА

NEW GEOGRAPHY:
CENTER AND PERIPHERY

Richard WILSON*
Kingston University

COME UNTO THESE YELLOW SANDS: SHAKESPEARE'S OTHER HEADING

The key-note lecture delivered at the Faculty of Philology, University of Belgrade, on 24 October 2014, as part of the international conference *Encompassing Comparative Literature: Theory, Interpretation, Perspectives*, considers Shakespeare's late play *The Tempest* in the light of Jacques Derrida's perception of the ambivalent attitude of *hospitality* towards the non-European and the other, in the context of the European politics and culture, from the Renaissance to post-modernity. The „direful spectacle of the wreck“ that fronts *The Tempest* signals that this will be a drama not only about colonialism, racism and slavery, but also the strange ethics of hosting, guesting, and repatriation, in a disconnected time like our own, of terrorism, mass-migration and anxious *waiting for barbarians*. Critical reception of *The Tempest* includes problematic aspects of the Western Eurocentric worldview, from Jan Kott to postcolonial Shakespeare criticism, and Richard Wilson expands the long discussion by developing Derrida's points and arguments from *The Other Heading*: Eurocentrism and anti-colonialism, gathering and globalising, are dual headings of the same *caput mundi*, which whether in the capacity of a Jerusalem, Athens, Rome, Paris, London, or Washington, is destined never to escape the recurring nightmare about the return of its repressed through the capaciousness of its open ports of entry. The contradictions of the world symbolically mediated by Shakespeare's play are associated with Derrida's perception of the postmodern Europe and its politics.

Keywords: Shakespeare, *The Tempest*, Derrida, Europe, *hospitality*

Come unto these yellow sands,
And then take hands;
Curtstied when you have, and kissed
The wild waves whist.

Ariel's song of welcome in *The Tempest* [1,2,378-81]¹ is said to allude to Virgil's Elysian fields, where Aeneas watches the heroes dance 'on the golden sands', and climbs a headland to be shown his descendants: 'men of Italian

¹ All quotations from Shakespeare are from the Norton edition, based on the Oxford text, edited by Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean Howard and Katherine Eisamann Maus (New York: Norton, 2007).

* r.wilson@kingston.ac.uk

stock' who 'extend Rome's empire to a country beyond the stars'. So this is an invitation to come and link hands on an intertextual journey of which the end is more global than the lovers' meeting it invokes: 'as if it were an episode within a greater, continuous text of unimaginable scope'.² And as Miranda lifts 'the fringed curtain' of her eyes to marvel at Ferdinand [1,2,412], critics have in fact long viewed this 'Fair encounter' [3,2,74] as a trope for the actual first encounter between Native Americans and Columbus on the golden sands of the Caribbean. Shakespeare is thereby felt to build the shock of the New World into a drama he structures as a set of variations on that apocalyptic discovery scene, for as Stephen Greenblatt writes, such wonder, 'charged with desire, ignorance and fear', is a quintessential response 'to what Descartes calls a „first encounter, a sudden surprise of the soul“ in face of the new.'³ But critics also note how *The Tempest* ironizes this landfall, with the snag that, as Claude Lévi-Strauss regretted, those who sailed the Atlantic 'thought less to discover a new world than the old world confirmed', by turning the Virgilian metaphor of the voyage as a figure for cultural mobility back upon itself. Thus the play stages the disappointment that 'Columbus knows in advance what he will find', as Tzvetan Todorov sighs.⁴ For the 'goddess' [1,2,425] Ferdinand thinks he meets is, of course, Prospero's Italian daughter; while Miranda's supposedly 'brave new world' is no more 'beauteous' [5,1,186] than a photo-call of all the corrupt and criminal politicians of the European Union.

'Bound sadly home for Naples' [1,2,236]: in contrast to the relief with which the mariners 'merry-make for joy' when Aeneas sets sail for Italy in Marlowe's *Dido, Queen of Carthage*, the play Shakespeare may have acted at the start of his career, and that it seems to reprise, *The Tempest* enacts the disen-

² *The Arden Shakespeare: 'The Tempest'*, ed. Virginia Mason Vaughan and Alden Vaughan (London: Thomas Nelson, 1999), note, 1,2,375, p. 177; Virgil, *The Aeneid*, Bk. 6, 644,758 & 794, trans. David West (London: Penguin, 2003), pp. 133-7. 'An episode': Barbara Mowat, "'Knowing I loved my books": Reading *The Tempest* Intertextually,' *The Tempest and Its Travels*, ed. Peter Hulme and William Sherman (London: Reaktion, 2000), pp. 28-36, here p. 33. See also Donna Hamilton, 'Re-Engineering Virgil: *The Tempest* and the Printed English *Aeneid*,' *ibid*, pp. 114-20; 'Defiguring Virgil in *The Tempest*,' *Style*, 23/4 (1989), 352-73; and *Virgil and 'The Tempest': The politics of imitation* (Columbus: Ohio State University Press, 1990).

³ Stephen Greenblatt, *Marvellous Possessions: The Wonder of the New World* (Chicago: Chicago University Press, 1991), p. 20. For the play as a series of such encounters, see Roland Greene, 'Island Logic,' in Hulme and Sherman, *op. cit.* (note 1), pp. 138-45.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, trans. John Weightman and Doreen Weightman (Harmondsworth: Penguin, 1992), p. 174; Tzvetan Todorov, *The Conquest of America*, trans. Richard Howard (New York: Harper & Row, 1984), p. 17. Cf. David Norbrook, 'What Cares These Roarers for the Name of King?' in *Shakespeare: The Last Plays*, ed. Kiernan Ryan (Harlow: Longman, 1999), p. 252: 'when characters project an image of a new world they cannot escape the conceptual apparatus they have brought from the old'. For the irony of Shakespeare's treatment of the first encounter scenario, see John Gillies, 'The Figure of the New World in *The Tempest*,' in Hulme and Sherman, *op. cit.* (note 1), pp. 180-200.

chantment of its critics, when its 'westward longings' rebound in the anti-climax of return to a Fortress Europe where, in Prospero's weary words, 'Every third thought shall be my grave' [5,1,314].⁵ Thus, if this farewell to the stage is, as the Polish critic Jan Kott argued, a 'history of the world in abbreviated form', that seems to be the Eurocentric history Jacques Derrida taught us to suspect for having the totalizing logic of 'the end of history': a *faux pas* or step of hospitality that is no hospitality, from a Europe closed on the outside precisely to the extent 'it claims to be open inside.'⁶ Ariel's song about curtsying to recursive power can stand, then, not only for the false prospectus by which Virginia was colonised as a heading for 'messianic destiny', but for our own *déjà vu* as every New World relapses into an Old West, and hospitality curdles to hostility. For the cruel hoax that Derrida archly called Europe's *hostipitality* is exposed when the invitation to all-comers is instantly qualified by Prospero's enslavement of Ferdinand as a condition of admission: 'Come! / I'll manacle thy neck and feet together' [1,2,464].⁷ This is the 'treacherous hospitality' which historians key to a shift from charity to calculation; and that Adorno and Horkheimer traced in the footfalls of Robinson Crusoe.⁸ Yet Derrida also helps us to see how from its first ironic words, when the Boatswain shouts 'What cheer?' *The Tempest* asks us to 'Be cheerful' [4,1,47], in hope that the coming hour might still be 'newly new, an opening and a non-exclusion for which Europe would in some way be responsible', as if a willing suspension of disbelief in the project of inclusion was itself the qualification 'for a European birth certificate':⁹

The hour's now come.
The very minute bids thee ope thine ear,
Obey, and be attentive. [1,2,36-8]

⁵ Christopher Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, 5,1,240/259, in Christopher Marlowe, *The Complete Plays*, ed. Frank Romany and Robert Linsey (London: Penguin, 2003), p. 64; 'Westward longings': Jeffrey Knapp, *Shakespeare's Tribe: Church, Nation, and Theater in Renaissance England* (Chicago: Chicago University Press, 2002), p. 109; 'A westward future... that would seem to be the lesson of the [History cycle]... which ultimately demonstrates both the expansive power of insularity and the dead end of eastward quests': p. 111.

⁶ 'History of the world': Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, trans. Boleslaw Taborski (London: Routledge, 1965), p. 329; Jacques Derrida, *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*, trans. Rachel Bowlby (Stanford: Stanford University Press, 2000), p. 75; 'Not Utopia, the Im-possible', in *Paper Machine*, trans. Rachel Bowlby (Stanford: Stanford University Press, 2005), p. 131.

⁷ Gillies, op. cit. (note 3), p. 188; Jacques Derrida, 'Hostipitality', trans. Barry Stocker and Forbes Morlock, *Angelaki*, 5:3 (2000), 3-18.

⁸ Theodor Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trans. Edmund Jephcott (Stanford: Stanford University Press, 2002), p. 49; and see James Hefferman, *Hospitality and Treachery in Western Literature* (New Haven: Yale University Press, 2014), pp. 129-48.

⁹ Jacques Derrida, *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Bloomington: Indiana University Press, 1992), p. 17; originally pub. in French as *L'autre Cap* (Paris: Editions Minuit, 1991).

The foundation ‘story of [his] life’ [5,1,316], with which Prospero sends Miranda to sleep, turns out to presage revisionist readings of the play, in reorienting a narrative that promised to be outward-bound, towards ‘the still-veged Bermudas’ [230], back to the trauma of an exodus ‘i’t’h dead of darkness’ from ‘The gates of Milan’ [130]. It is easy to see why New Historicist critics began insisting that the focus on New World colonialism ‘obscures the play’s discourse’ of Old World imperialism, and that the true context of *The Tempest* is the *Mitteleuropa* of the Habsburgs, or the Prague of Rudolf II, at just the time in the 1990s when globalization ceased to be identical to the American Dream.¹⁰ There is a parallel between this referral of the play’s crimes back onto what happened ‘one midnight’ [128] at the gates of Kafka’s castle, and the rendition of America’s bad faith onto the ‘dark backward and abyss’ [50] of European history. Yet even as it recycles its flotsam and jetsam to the same old world, the potential of *The Tempest* continues to hinge on an opening onto some new one, as if its literal location cannot escape confusion with the figurative, or as though the liminal scenario of a drama ‘obsessed with putting people in their proper places’ gave its locus the screening function of a quarantine station, refugee asylum, or internment centre: one of those placeless interstitial ‘non-spaces’ of exception where the European project ‘will be reformed and perfected, both geographically and socially.’¹¹

Fifty years ago Kott imagined Prospero’s island as a concentration camp: a ‘garden of torment’ designed by Hieronymus Bosch.¹² Today the setting of the play might be the kind of intermediate site, such as the port of Calais, in which Europe’s post-colonial *sans-papiers* are indefinitely detained, pending dispensation of the *hospitality* that ‘You can live here, but you can never be at home’.¹³ For in this lawless limbo, more than anywhere in Shakespeare, we confront what Giorgio Agamben has analysed as ‘the camp as „Nomos“ of the modern’, in the nexus between the ‘state of exception’ and the ‘zone of indistinction’.¹⁴ And *The Tempest* has lately acquired sinister specificity from the uncanny coincidence that a likely geographical analogue for the isle has indeed long been identified as

¹⁰ David Scott Kastan, ‘“The Duke of Milan / And his Brave Son”: Old Histories and New in *The Tempest*’, in *Shakespeare After Theory* (London: Routledge, 1999), p. 189.

¹¹ Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from ‘The Tempest’ to ‘Tarzan’* (Oxford: Oxford University Press, 1991), p. 87; ‘non-spaces’: see Marc Augé, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, trans. John Howe (London: Verso, 1995).

¹² Kott, op. cit. (note 5), p. 310.

¹³ See in particular, Mireille Rosello, *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest* (Stanford: Stanford University Press, 2001), pp. 17-18; and Priya Kumar, ‘Beyond Tolerance and Hospitality: Muslims as Strangers’, in Elizabeth Weber (ed.), *Living Together: Jacques Derrida’s Communities of Violence and Peace* (New York: Fordham University Press, 2013), pp. 99-103.

¹⁴ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press, 1998), pp. 166-80.

Lampedusa: the tourist paradise, midway between the play's Tunis and Naples, voted the 'world's best beach' in 2013, that having given its monstrous name to the princely author of *The Leopard* – a 'Gramscian diagnosis' of the *transformismo* at the heart of Italy's own 'Southern Question', that 'if we want things to stay as they are, things will have to change' – has become a purgatorial holding centre for thousands of Europe's African migrants.¹⁵ Shakespeare read about a hermitage on the 'fire island' of Lampedusa in Ariosto's *Orlando Furioso*, it has been suggested.¹⁶ But, if so, Prospero's fictional island has been changed utterly by its association with this factual place of terrible beauty.

The theatre of bare life in which *The Tempest* is staged shares many of the histrionic characteristics of the twenty-first-century disaster zone, where the biopolitical management of humanitarian crisis is *performed* to instantiate 'the power to let die or make live'.¹⁷ Prospero's 'human care' [349] over the deportation of the 'damned witch' Sycorax from Algiers, when pregnant with her 'freckled whelp' Caliban, and abandonment on those cruelly deceptive sands 'by the sailors' [270-9], has, in any case, been laden with terrible surplus meaning due to the torture, rape and drowning of the boat-people of Lampedusa; and his image of a 'rotten carcass of a butt' is now shadowed by photos of the crammed hulks, with 'Nor tackle, nor sail, nor mast', that 'the very rats have quit', in which these Libyans or Somalians have been left 'To cry to th'sea that roared' [146-50]. Ariel's devilry at having 'flamed amazement' [199], by setting fire to the ship from Tunis, can likewise never sound comic after the horror that occurred off the island in October 2013, when 366 diesel-soaked migrants burned to death. 'If you think they risk their lives on a boat that cannot even float', remarked a commander in the melodramatic Italian rescue operation entitled 'Mare Nostrum', 'It opens your eyes to something you maybe thought was different', before he 'tailed off, as if words cannot do justice', *The Guardian* reported, to the reality of the calamity.¹⁸ But it is to such a state of emergency in

¹⁵ The identification of Prospero's island with Lampedusa was first floated by Rev. Joseph Hunter in *A Disquisition on the Scene, Origin, Date, etc. of Shakespeare's Tempest* (London: C. Whittingham, 1839). Guiseppe de Lampedusa, *The Leopard*, trans. Archibold Colquhoun (London: Collins Harvill, 1961), p. 31. 'Gramscian diagnosis' of the 'Southern Question': Edward Said, *On Late Style* (London: Bloomsbury, 2006), pp. 102-5.

¹⁶ Roger Stritmatter and Lynne Kositsky, *On the Date, Sources, and Design of Shakespeare's 'The Tempest'* (Jefferson, NC.: McFarland, 2013), pp. 85-95.

¹⁷ James Thompson, *Humanitarian Performance: From Disaster Tragedies to Spectacles of War* (London: Seagull Books, 2014), p. 78; and see Mariella Pandolfi, 'Contract of Mutual (In) Difference: Governance and the Humanitarian Apparatus in Albania and Kosovo', *Indiana Journal of Global Legal Studies*, 10:1 (2003): 369-81.

¹⁸ Jacques Derrida and Catherine Malabou, *Counterpath: Traveling with Jacques Derrida*, trans. David Wills (Stanford: Stamford University Press, 2004), p. 4; 'It's desperation: Italy's battle to save migrants adrift on the Mediterranean', *The Guardian*, October 3 2014, 33.

our sea that Shakespeare seems to want to open our eyes, when he has Miranda place responsibility for the disaster on her father's art:

If, by your art, my dearest father, you have
Set the wild waters in this roar, allay them...
 O, I have suffered
With those I saw suffer...
 O, the cry did knock
Against my very heart. Poor souls, they perished. [1,2,1-9]

As a theorist of *arrivance*, Derrida would have been intrigued to learn how much pain and peril follow in *The Tempest* from a host's persuasion of those he then takes hostage to 'Approach... come' [189]; 'hither come' [307]; 'Come on' [311]; 'Come forth' [318]; 'Come, thou tortoise! When?' [319]. Prospero's impatient calls to 'Come away... come!' [188], reminds us how much his power depends on his inducements to these guest-workers to enter, as Ariel sings, 'Presently... Before you can say „Come“ and „Go“, / And breathe twice, and cry, „So, so“, / Each one tripping on his toe / Will be here with mop and mow' [4,1,42-7]. This is how he conjures his slave 'at midnight' from Bermuda [1,2,130]. But the word to 'say „Come“ and „Go“' is *strophe*, as in *catastrophe*, Derrida points out; and the treacherous turn of those wild waves' callous game of whist, in which we watch the vessel 'Dashed all to pieces', is a marker of how *catastrophic* for both guest and host this cold coming will always be, on that dangerous threshold where, as the philosopher writes, in work after work of the European imagination, from daybreak in the *Oresteia*, or the last morning of Socrates, 'the master of the house waits anxiously' for the *arrivant* 'he will see arising into view' on the horizon, as either a nemesis or liberator.¹⁹ Thus, the 'direful spectacle of the wreck' [26] that fronts *The Tempest* signals that this will be a drama not only about colonialism, racism and slavery, but also the strange ethics of hosting, guesting, and repatriation, in a disconnected time like our own, of terrorism, mass-migration and anxious *waiting for barbarians* [1,2,1-98; 197-225; 237].

With Shakespeare, wrote Derrida, we never know whether we are coming or going, and the time is always 'out of joint' [*Hamlet*, 1,5,189], because this author is a gatekeeper who prises open meanings, 'poetic and thinking peep-holes, through which [he] will have kept watch over the English language; at the same time as he signed its body, with the same unprecedented stroke of some arrow'.²⁰ In the euphoria of the fall of the Berlin Wall, the philosopher may have been thinking of the glorious 'crannied hole or chink' through which Pyramus and Thisbe try to make love in *A Midsummer Night's Dream*, a loophole that reverses the tragedy of *Romeo and Juliet*, when the lavatorial joke brings

¹⁹ Jacques Derrida, op. cit. (note 5: 2000), p. 121.

²⁰ Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (London: Routledge, 1994), p. 18.

down 'the wall that parted the fathers' [5,1,158;351]. Derrida was not the first to perceive how Shakespeare's negative capability frets through 'the little hole of discretion' [*Love's*, 5,2,724] to undermine 'the old castle of Europe' in which Rome's legacy serves at best to 'stop a hole to keep the wind at bay' [*Hamlet*, 5,1,214].²¹ But in *Specters of Marx* this Derridean play on the name of *shakespeare* posts the dramatist as a shaking spear-carrier, a watchman on the walls of the besieged Europe where Paul Valéry stationed Hamlet in a epochal essay of 1919: 'an immense terrace' dividing the continent, on which the Prince of Denmark stands sentinel over a ruined heritage.²² Like Kierkegaard, Derrida was transfixed by fear and trembling. But it is this signature 'ordeal of undecidability', the hesitating pause or verbal stutter which puts these texts under erasure, that in one of the finest tributes surely ever paid the Bard, becomes a hermeneutic model for what Europe's household might become:

Is it possible to gather under a single roof the apparently disordered plurivocality of these interpretations? Is it possible to find a rule of cohabitation under such a roof, if being understood that this house will always be haunted rather than inhabited by the meaning of the original? This is the stroke of genius... the signature of the Thing „Shakespeare“: to authorize each one of the translations, to make them possible and intelligible without ever being reducible to them.²³

Haunted by its own history, yet ever accessible to the new interpretations Puck invites when he concludes *A Midsummer Night's Dream* with the appeal to 'Give me your hands, if we be friends' [*Epi*, 15], it was the open *handshake* of this poetry of 'commodious thresholds' that made Derrida long to be 'a Shakespeare expert': because 'everything is in Shakespeare, everything and the rest'.²⁴ Thus, the greatness of *Romeo and Juliet* arises, he argued, from how the text 'opens its „external“ borders or its internal social landscape' to all the different ways it can be read.²⁵ So, according to Derrida, these plays are not only *about* the impossible double injunction to keep open house, yet maintain it in face of the other, but are *constituted*, in their own singularity and universality, of that Janus-faced duality.²⁶ The philosopher never wrote on *The Tempest*; but had he done so he would therefore

²¹ *Ibid.*, p. 40. For Shakespeare's deconstructive 'mural / moral' wordplay, see Patricia Parker, 'What's in a Name: and More', *Sederi*, 11 (Universidad de Huelva: 2002), pp. 101-49, esp. p. 117.

²² Paul Valéry, 'Le Crise de l'esprit', *Oeuvres* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957), vol. 1, p. 993.

²³ Derrida, *op. cit.* (note 17), p. 22; 'ordeal of undecidability': p. 75.

²⁴ See Robert Weimann, 'Shakespeare's Endings: Commodious Thresholds', in *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), chap. 8; Derrida, *op. cit.* (note 19), p. 67.

²⁵ Jacques Derrida, 'This Strange Institution Called Literature', in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (London: Routledge, 1992), pp. 63-4.

²⁶ See Richard Wilson, *Shakespeare in French Theory: King of Shadows* (London: Routledge, 2007), pp. 19-26 & 68-74.

surely have commented on how much its temporality is keyed to what its outcasts experience differentially as the *temperature* of its location, the paradox that ‘Though this island seem to be a desert... Uninhabitable, and almost inaccessible – Yet it must needs be of subtle, tender, and delicate temperance’ [2,1,35-45]. For the island is a paradigm of the ‘Thing’ Shakespeare, being an approximation of the ‘non-place’ Derrida described to Catherine Malabou in their memoir *Counterpath* as the space of the event, the *Khōra* that ‘owes its chance to the imminence of the wholly other in the voyage toward arrival’.²⁷ It is the dramatist’s catastrophic interception in the logic of the West that follows the drift of the Homeric voyage only in order to reaffirm the ‘law of the house’, which it obstructs, as W.H. Auden clocked in his poem *The Sea and the Mirror*, by allowing each of its stranded passengers to demand ‘Where is the Master?’ [1,1,11], and so to set a new compass, as though they were all ‘*Travelling with Derrida*’, in the words of *Counterpath*, by taking the *Odyssey* and *Aeneid* by ‘surprise, exploring a jagged landscape, full of „effects“ and „collapsing“, following the thread of a strange and perilous adventure that consists in *arriving without deriving*’.²⁸

Derrida helps us to grasp how by ‘literally isolating’ or *insulating* them on an island ‘not far from Rome’, yet outside its grand narrative, *The Tempest* permits Europe’s entrants and returnees to stop this ‘brave vessel’ [1,2,6], and to reset its compass.²⁹ But while recent critics respond to the question put by the Boatswain during the hijacking, ‘What cares these roarers for the name of king?’ and ponder the irony that the roars that punctuate the play are those of the detainees kidnapped and tortured in this Guantanamo-like complex by the state terrorist Prospero [11-15], less attention is given to the ensuing scenario, which is the salvage operation to rebuild from the hulk of the ‘royal, good, and gallant ship’ that headed the fleet a flagship as ‘tight and yare and bravely rigged’ as when ‘she first put out to sea’ [5,1,226-40].³⁰ Despite the suspense of this hostage crisis, the audience knows that ‘Safely in harbour / Is the King’s ship’ berthed: in dry dock, ‘there she’s hid’ [1,2,227-30]. Yet from the moment when Prospero compels Miranda to look into the ‘abyss of time’ [50] for a motive for his strategy of rendition, this play governed by the ‘archive fever’ of *Desert Island Disks* (the BBC radio programme in which ‘castaways’ are required to select their favourite books and music), asks us to reconsider the logic of refloating a capsized ship of state that has been such a figurehead of European power back on its Argonautic course, and thereby to reflect on the question which Derrida addressed in *The Other Heading: Reflections*

²⁷ Derrida, op. cit. (note 17), pp. 142-3.

²⁸ Ibid., p. 10.

²⁹ Jacques Derrida, ‘Faith and Knowledge: The Two Sources of „Religion“ at the Limits of Reason Alone’, trans. Samuel Weber, in *Religion*, ed. Jacques Derrida and Gianni Vattimo (Stanford: Stanford University Press, 1998), p. 4.

³⁰ Norbrook, op. cit. (note 3), p. 249.

on *Today's Europe*, the essay he wrote in 1994 as his mission statement for the European Union, 'of what it means to not only head in a particular direction but to allow oneself to come under a heading', or cultural capital, such as the 'project' now being gathered 'to a head' [5,1,1] by the playwright of the Globe.³¹

Now does my project gather to a head.
My charms crack not, my spirits obey, and time
Goes upright with his carriage. [5,1,1-3]

Towards the end of *The Tempest*, the ship's Master, who, to the horror of King Alonso was invisible during the storm, is glimpsed by his crew dancing around the capstan, 'Cap'ring to eye her' [241]; and it is tempting to identify in this capering skipper an encapsulation of the capacious author himself, 'cap à pie' [*Hamlet*, 1,2,200], and capitalising on his career with a goatish capriole. But before we capitulate to this Capricornian carnival, it becomes important to know where we are heading, in a capriccio tuned to the 'deep and dreadful organ-pipe' of thunder, when such captivating 'Sounds and sweet airs' invite us to 'Come with a thought' [3,2,131;3,3,98;4,1,163]. For as Derrida reminds us, there is a great cargo of *capital* invested in the heroic saga of the westward voyage that Shakespeare diverts with this tragicomedy; as there is also in the ancient *topos*, implied by his title, of the catastrophic storm that compels a different or opposing course: 'The word '*cap*' (*caput*, *capitis*) refers to the head... ordered by the *man* in charge from the advanced point that he himself is... It is *he* who holds the helm. He is the headman. And oftentimes, he is called the *captain*'.³² So, when the shipwrecked and 'dispersed' are all 'met again', and 'upon the Mediterranean float' [1,2,234], how can these ransomed captives tell if their embarkation will be a fresh start, or more of the same travail, seeing as their detention ordeal has been as fraught as that of the 'good ship' we witnessed 'swallowed' with its 'fraughting souls' [6-13]? No wonder, indeed, that the steward Stephano sings, 'I shall no more to sea, to sea' [2,2,39]. For in this story each new departure is at risk of being gathered to a head in nothing more than another European victory parade:

O rejoice
Beyond a common joy! And set it down
With gold on lasting pillars: in one voyage
Did Claribel her husband find in Tunis,

³¹ Jacques Derrida, *Archive Fever*, trans. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996); Herman Rappaport, 'Of Musical Headings: Toscanini's and Furtwängler's *Fifth Symphonies*, 1939-54,' in *Thresholds of Western Culture: identity, postcoloniality, transnationalism*, ed. John Burt Foster and Wayne Froman (London: Continuum, 2002), p. 61. For the *topos* of the ship of state, see Elizabeth Fowler, 'The Ship Adrift,' in Hulme and Sherman (eds.), op. cit. (note 1) pp. 37-40; and for the figure of the drifting boat, see J.R. Reinhard, 'Setting Adrift in Medieval Law and Literature,' *PMLA*, 56 (1941), pp. 33-68.

³² Jacques Derrida, op. cit. (note 8), pp. 13-14, 19-20 & 25-6.

And Ferdinand her brother found a wife
 Where he himself was lost; Prospero his dukedom
 In a poor isle; and all of us ourselves,
 When no man was his own. [5,1,209-216]

Gonzalo's triumphal columns are said to invoke the Pillars of Hercules, captioned by Charles V in 1517 with his motto *Plus Ultra*, and appropriated by Elizabeth I as indicators of her global reach.³³ These 'cloud-capped towers' [4,1,152] thus cap the trail of allusions linking *The Tempest* to the Rome of the *Aeneid*, and the old courtier rejoices that Prospero has set the ship back on its imperial course, the *translatio imperii*. But if Gonzalo's capitals are gateposts to the New World, they are equally a port of entry, for 'The port is sometimes a cape, and we are here, on this island, not far from a place where the port and cape are one'.³⁴ So, like the windward expansion of every European city, the phallic pointers also figure how, as Derrida notes, it is always in 'a *Western* heading that Europe determines and cultivates itself', in order to make its difference 'into a simple, interior border, well guarded by vigilant sentinels of being'.³⁵ This counter-signification, symbolic of the gated isolation of a continent gathering to a head, closing itself off behind its gates, is what is inscribed in the caption that started to bind the golden pillars about 1600: *Non Plus Ultra*. For the point when Europe appoints itself 'the avant-garde of history', *advancing* as the capital of capitals, is also when, Derrida observes, 'the ends and confines, the finitude of Europe', begin to emerge, as 'the capital of universality finds itself in danger'.³⁶ Europe ceases to be the exception the instant its culture is globalized or its thought becomes universal: 'Hence the paradox: globalization is Europeanization. And yet Europe is withdrawing' always into itself, for ever at risk of becoming an 'allegory of autoimmunization'.³⁷

Tellingly, when Sir Francis Bacon adopted the twin towers for the frontispiece of his *Advancement of Learning*, the galleon stuck between them neither sailed nor docked, but anchored broadside, while the columns were bookends representing the universities of Oxford and Cambridge.³⁸ So, the delimited

³³ See Dennis Kay, 'Gonzalo's „lasting pillars”: *The Tempest*, VI,1,208', *Shakespeare Quarterly*, 35 (1984), 322-4; and Vaughan and Vaughan (eds.), op. cit. (note 1), note 5,1,208, p. 277.

³⁴ Jacques Derrida, 'Faxitexture', in Cynthia Davidson (ed.), *Anywhere* (New York: Rizzoli, 1992), p. 20.

³⁵ Derrida, op. cit. (note 8), p. 20 & 25-6.

³⁶ Derrida, op. cit. (note 8), p. 32.

³⁷ Jacques Derrida, 'In Praise of Psychoanalysis', in Jacques Derrida and Elizabeth Roudinesco, *For What Tomorrow: A Dialogue*, trans. Jeff Fort (Stanford: Stanford University Press, 2004), p. 178.

³⁸ Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, in Brian Vickers (ed.), *Francis Bacon: A Critical Edition of the Major Works* (Oxford: Oxford University Press, 1996), p. 169. For Bacon's use of the device, see Margery Corbett and Ronald Lightbown, *The Comely Frontispiece: The*

context of *The Tempest* is 'the crisis of spirit' as the sun sets on a civilisation fated to recede into marginality, 'when Europe sees itself *on the horizon*, from its end (the *horizon*, in Greek, is the limit), from the imminence of its end'.³⁹ This is the recessional hour of the 'sounding of alarm' marked by Montaigne, with the premonition that because life there is, as Gonzalo reports, 'more gentle-kind' [3,3,32], a New World will arise as Europe falters.⁴⁰ Europe – from the Akkadian word *erebu*, sunset – has always been the twilight land.⁴¹ So, though Prospero imagines that time still 'Goes upright with his carriage', it is also long past the time, as Ariel keeps insisting, when their 'work should cease [5,1,1-4], because in this play it is always much later than the master thinks. Difficult, in any case, at such a late hour, as Derrida wrote, 'to say „Europe“ without connoting: Athens – Jerusalem – Rome – Byzantium.'⁴² For while it has most often been misinterpreted as imperialist, the discourse of *The Tempest* is in fact the *post-imperial* one of a seventeenth-century Spengler such as Justus Lipsius, when he prophesied the Decline of the West:

Once the East flourished: *Assyria*, *Egypt* and *Jewry* excelled in war and peace. That glory was transferred into Europe, which now (like a diseased body) seemeth unto me to have her great confusion nigh at hand: for behold there now ariseth elsewhere new people and a new world: O the law of necessity, wonderful and not to be comprehended: All things run into this fatal whirlpool of ebbing and flowing. And some things in this world are long lasting, but not everlasting.⁴³

'Our revels now are ended' [4,1,148]: 'We are old', as Derrida says, and the difficulty we have in envisioning 'a Europe torn away from repetition of itself', in a renewal that would not revive genocidal plans for some 'New Order' has for too long been the dialectic of our modernity. As *The Tempest* testifies, 'guilt,

Emblematic Title-Page in England, 1550-1660 (London: Routledge & Kegan Paul, 1979), pp. 184-7; Graham Rees and Maria Wakely (eds.), *The 'Instauratio magna' Part II: 'Novum organum' and associated texts* (Oxford: Clarendon Press, 2004), pp. 489-92; and J.E. Steadman, 'Beyond Hercules: Bacon and the scientist as hero,' *Studies in the Literary Imagination*, 4 (1971), 3-48.

³⁹ Derrida, op. cit. (note 8), pp. 28 & 32.

⁴⁰ For the cultural declinism of the late Renaissance, see William Bouwsma, *The Waning of the Renaissance, 1550-1640* (New Haven: Yale University Press, 2000), pp. 68-76; and Thomas Greene, *The Light of Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven: Yale University Press, 1982), pp. 220-41.

⁴¹ For the etymology of 'Europe' as the 'sunset land' see Marc Redfield, 'Derrida, Europe, Today,' *Late Derrida: South Atlantic Quarterly*, 106:2 (Spring 2007), n. 4, 390.

⁴² Jacques Derrida, 'Faith and Knowledge,' in *Acts of Religion*, ed. Gil Anidjar (London: Routledge, 2001), p. 45.

⁴³ Justus Lipsius, *Two Books of Constancy*, trans. Sir John Stradling (London: 1594), ed. Rudolf Kirk (New Brunswick: Rutgers University Press, 1939), p. 110. Cf. Mowat, op. cit. (note 1), p. 36: 'Rome, the dream city of Aeneas... fell into ruins by turn... sixteenth-century Europeans... knew that... [w]hen empire building is put in its ancient and Old World setting, it reveals itself to be as transitory as „the great globe itself, yea, all which it inherit“'

and self-accusation no more escape this old program than does celebration of the self'.⁴⁴ So Kott bleakly remarked that the end of this play is so depressing because 'the characters resume their former places. History has turned full circle'. The Polish critic feared Prospero's harping upon the 'particular accidents' in 'the story of my life' [308], gathered his listeners into the eternal recurrence of an infernal cycle of genocide, exodus, and persecution. *The Tempest* returns to its point of departure, on this view, because it enacts the repetition compulsion of a civilisation like that detailed in Leonardo's notebooks, where all of Europe's exemplary culture, art and science are devoted to the fortifications and weapons of mass destruction needed to ensure that this continent stays exceptional.⁴⁵ As 'prime duke' Prospero likewise contrives that for 'the liberal arts' he remains 'without a parallel' [1,2,73]. Thus, for Kott, the apocalyptic nuclear feat that dimmed 'The noontide sun, call'd forth the mutinous winds, / And 'twixt the green sea and the azur'd vault / Set roaring war' [5,1,41-4], is the capstone of the magician's art, as each 'vision of the island' [178] this *capo di capi* devises recapitulates the violence of a Leonardo. This is a more negative critique than even the post-colonial one that claims the text displaces its guilt onto the colonized through Caliban's slave-revolt.⁴⁶ For it implies the double-bind that Derrida pin-pointed in *The Other Heading*: that Eurocentrism and anti-colonialism, gathering and globalising, are dual headings of the same *caput mundi*, which whether in the capacity of a Jerusalem, Athens, Rome, Paris, London, or Washington, is destined never to escape the recurring nightmare about the return of its repressed through the capaciousness of its open ports of entry:

CERES: Tell me, heavenly bow
 If Venus or her son, as thou dost know,
 Do now attend the Queen. Since they did plot
 The means that dusky Dis my daughter got,
 Her and her blind boy's company
 I have forsworn.

IRIS: Of her society
 Be not afraid. I met her deity
 Cutting the clouds towards Paphos, and her son
 Dove-drawn with her... [4,1,86-94]

Prospero's masque, in which the negritude of Hades, king of the underworld, justifies yet another family deportation, of Venus and her 'waspish-headed' son Cupid to Cyprus [99], was perhaps added to *The Tempest* for a wedding

⁴⁴ Derrida, op. cit. (note 8), pp. 12 & 26.

⁴⁵ Kott, op. cit. (note 5), pp. 238, 250 & 263.

⁴⁶ For the classic statement of this reading, see Francis Barker and Peter Hulme, 'Nymphs and reapers heavily vanish: the discursive con-texts of *The Tempest*,' in *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis (London: Methuen, 1985), pp. 191-205.

in 1613 of Princess Elizabeth to the German Prince Frederick. Brokered to auspicate a Europe union, this match in fact ignited the Thirty Years War.⁴⁷ But if this play-within-a-play is such a political intrusion, it confirms Derrida's thesis on how panic about Europe's internal difference is displaced, when in the play proper Alonso 'would not bless our Europe with [his] daughter, / But would rather loose her to an African' [2,1,124], by marrying Claribel to the King of Tunis. For the masque takes back what that marriage gave, with an ethnic cleansing seemingly vindicated when Prospero recalls Caliban's 'foul conspiracy', during a dance of 'temperate nymphs' and 'sunburned sicklemen' [4,1,132-9] that abreacts both the Algerian's *Othello*-like plot to rape Miranda and the race-myth of Persephone, 'frighted' by 'dusky Dis' [*Winter's Tale*, 4,4,116]. While he may never have written on this play, as a 'dusky' 'Maghreb-ian' Jew, 'a sort of *Marrano*', the 'waspish-headed' philosopher alerted us to how European identity is patrolled in just this way, on the yellow sands of the Mediterranean, according to Afro-hair and 'sunburned' skin.⁴⁸ Yet as an 'up-rooted African, born in Algiers in an environment about which it will always be difficult to say whether it was colonizing or colonized', and so 'neither Northern nor Southern', Derrida positioned his deconstructive project at the same threshold, 'on the shores' of the European language he had been taught, and with which, like the uprooted Algerian Caliban, he assuredly knew 'how to curse' [1,2,366].⁴⁹

It is Derrida, this 'over-colonized European hybrid', who might help explain why the return of the repressed memory of Caliban's puny rebellion prompts Prospero to demolish his masque with such violence it leaves his 'old brain troubled' [158]. The 'anger' and 'passion' with which Shakespeare's magus deconstructs his masterpiece into a 'strange, hollow, and confused noise' [143-4] always looks over-determined, like the reaction to Deconstruction.⁵⁰

⁴⁷ For the marriage as a gambit in King James's European ecumenical game, see Frances Yates, *Shakespeare's Last Plays: A New Approach* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975); Hamilton, op. cit. (note 1: 1990), pp. 44-66; and David Norbrook, 'The Masque of Truth: Court Entertainments and International Protestant Politics in the Early Stuart Period,' *The Seventeenth Century*, 1 (1986), 81-110.

⁴⁸ 'A sort of *Marrano*': Jacques Derrida, 'Circumfession,' in *Jacques Derrida*, Geoffrey Bennington and Jacques Derrida (Chicago: Chicago University Press, 1993), p. 170.

⁴⁹ 'Uprooted African': Jacques Derrida, 'The Crisis in the Teaching of Philosophy,' in *Who's Afraid of Philosophy*, trans. Jan Plug (Stanford: Stanford University Press, 2002), p. 103; 'neither an American nor a European': 'Geopsychoanalysis: „and the rest of the world“,' trans. Donald Nicholson-Smith, in *The Psychoanalysis of Race*, ed. Christopher Lane (New York: Columbia University Press, 1998), p. 69; 'on the shores': *Monolingualism of the Other or the Prosthesis of Origin*, trans. Patrick Mensah (Stanford: Stanford University Press, 1998), p. 2. For the positioning of Derrida's 'Neither... Nor' philosophy midway between North Africa and Europe, see Derrida and Malabou, op. cit. (note 17), Chap. 5, especially pp. 89-92.

⁵⁰ 'Over- colonized European hybrid': Derrida, op. cit. (note 8), p. 7.

But as the ‘hybrid’ philosopher remarks, the crisis for ‘European identity as a *capital* discourse’ emerges with the revelation of the proximity of its heading to its ‘*anti-heading* – of beheading, decapitation.’⁵¹ Of course, the Algerian’s terrorist plot to ‘knock a nail into his head... brain him... or with a log / Batter his skull’, will never spell *caput* for Prospero [3,2,59;84-6]. More to the point is Caliban’s filiation with ‘wicked Hannibal’ [*Measure*, 2,1,175], the captain of the alternate Barbary shore, who from a standpoint of the European capital he might have captured was truly ‘*capable* of all ill’ [1,2,356]. Chantal Zabus has recently noted that, while ‘cannibal’ rhymes emphatically with Hannibal, among all possible etymologies for Caliban a derivation from the African military genius is never listed.⁵² Like the forgotten King of Tunis, Caliban’s true capability is thereby neutralised. But that repression might be because, as Derrida points out, far from being puny, the capacity of Hannibal’s opposing Punic cape, was in every sense ‘capital’:

This Mediterranean shore interests me – coming as I do from the other shore... (a shore that is principally neither French, nor European, nor Latin, nor Christian) – because of the word „capital”... In the *Freedom of the Spirit* Valéry makes a determined appeal to the word *capital* precisely in order to define culture – and the Mediterranean. He evokes navigation, exchange, this „same ship“ that carried “merchandise and gods, ideas and methods. That is how our wealth came into being, to which our culture owes practically everything... the Mediterranean has been a veritable *machine for making civilisation*.”⁵³

‘He’d sow’t with nettle seed’ [2,1,146] – Cato’s paranoia that ‘Delenda est Carthago’ – Carthage must be destroyed – and Rome’s annihilation of its Semitic rival by razing its walls and sowing its soil with ‘docks’ and ‘nettle-seed’ [143], haunt the political unconscious of *The Tempest* in the dispute of the wedding-party about whether ‘This Tunis... was Carthage’. Like the critics, Gonzalo buries the African capital beneath the *Aeneid*, after Sebastian puns, ‘He hath razed the wall, and houses too’ [2,1,80-7]. And Shakespeare, who ‘makes continual reference to Troy as the city that gave birth to Rome’, only ever mentions Rome’s great granary by the lurid light of ‘that fire which burned the Carthage Queen’ [*Dream*, 1,1,173], via Virgil’s version, smugly cited

⁵¹ Ibid, p. 15.

⁵² Chantal Zabus, *‘Tempests’ after Shakespeare* (London: Palgrave, 2002), p. 46. But Zabus quotes the Martiniquan writer Aimé Césaire, whose 1969 play *Une tempête* has Caliban rejecting his name in favour of Hannibal: *Aimé Césaire, A Tempest*, trans. Richard Miller (New York: Ubu Repertory Theater Publications, 1992), p. 15. For an instance of this repression, see the discussion of alternative etymologies in the Arden edition, ed. Vaughan and Vaughan, op. cit. (note 1), p.32. The possible connection with Hannibal, ‘deriving Caliban from a long line of Semitic ancestors’, and making him the ‘sorry cousin of Othello, a young man of North African descent with Punic features,’ is briefly flagged by Julia Reinhard Lupton in *Citizen-Saints: Shakespeare and Political Theology* (Chicago: Chicago University Press, 2005), p. 165.

⁵³ Derrida, op. cit. (note 8), pp. 35-6 & 64.

by Lorenzo, to illustrate how 'Jessica did steal from the wealthy Jew', of the desolation when 'the queen of Carthage' [*Shrew*, 1, 1, 154] stood 'Upon the wild sea banks' wafting 'her love / To come again to Carthage' [*Merchant*, 5, 1, 11].⁵⁴ Yet this suppressed Semitic heading seems to return in the surprising topography of Prospero's masque, with what Derrida would call its *nostalgerie* for the North African climate, with its 'Barns and garners never empty', and its juxtaposition of the 'pole-clipped vineyard' with a 'sea-marge, sterile and rocky-hard', where, like Valéry, Shakespeare seems to gather the memory of Mediterranean civilisation around 'freedom, the grape vine, and the book.'⁵⁵ For the Romans did indeed envy the opposing shore its 'Vines with clust'ring bunches bowing', and its 'mountains where live nibbling sheep' [4, 1, 62-9; 112].⁵⁶ So, despite the play's breaches of hospitality, and its struggle to forgive, Shakespeare never lets us forget the invitation to that other heading, and the feast not broken, at the wedding of Claribel in the alternative capital that Europe would repress:

She that is Queen of Tunis; she that dwells
 Ten leagues beyond man's life; she that from Naples
 Can have no note – unless the sun were post –
 The man i'th'moon's too slow – till new-born chins
 Be rough and razorable... [2, 1, 242-6]

Europe's opposing shore haunts Shakespeare's text because recognition of the self in this absent other precipitates the sensation of insatiable *lack*, the desire, like that provoked by Derrida's postcard, which Cato famously dramatized in the fateful debate, when the Censor threw down his *petit objet a*, 'an African fig, and as the senators admired its size and beauty, pointed out that the land where these figs grew was just three days from Rome.'⁵⁷ So, in their fury and frustration, the Romans 'made a wilderness and called it peace'; and Appian recorded how over ten days the streets of Carthage were systematically firebombed, and its defenders flung into the conflagration, until the wife of the commander Hasdrubal threw herself and her children in the flames. 'It was a blood bath', admits a modern historian, 'the cruelty was unbelievable'; and a

⁵⁴ Robert Miola, *Shakespeare's Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 17. For Shakespeare's preoccupation with the sack of Troy as a culturally primal event, see also Katharine Maus, 'Taking Tropes Seriously: Language and Violence in Shakespeare's *Rape of Lucrece*', *Shakespeare Quarterly*, 37 (1982), 81.

⁵⁵ Derrida, op. cit. (note 8), p. 60

⁵⁶ Diodorus Siculus quoted in Nigel Bagnall, *The Punic Wars, 264-146 BC* (London: Routledge, 2003), pp. 84-5.

⁵⁷ Plutarch, 'Life of Cato the Elder', in *Roman Lives: A selection of eight Roman Lives*, trans. Robin Waterfield (Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 34. It was in his treatise on agronomy that Cato inveighed against Carthaginian imports such as strange gods, boy-prostitutes and fish paste: see Robert Palmer, *Rome and Carthage at Peace* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997), pp. 44-5 & 104-5.

thick deposit of ash memorialises the cremation.⁵⁸ Virgil projected this holocaust onto the suttee of ‘Widow Dido’. But Strabo estimated that of 700,000 citizens, barely 50,000 survived.⁵⁹ Its incinerators consecrated the ash to Hades; yet the Roman general Scipio wept as he quoted Homer: ‘Troy will one day perish.’⁶⁰

Sic gloria transit mundi: as Derrida moralises in *Cinders*, after Nietzsche, ‘Our entire world is the *cinder* of innumerable *living* beings’.⁶¹ But the obliteration of ‘The cloud-capped towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples’ [4,1,152-3] of Carthage especially appalled Shakespeare’s colonizing generation, according to Richard Helgerson, because ‘Imperial self-making necessarily entails an undoing that speaks for the victims. The new poetry of sixteenth-century Europe is a poetry deeply at odds with itself’. The Renaissance scholar is here annotating the ‘Sonnet from Carthage’ of 1535 by the Spanish laureate Garcilaso de la Vega, which sets out to praise Charles V’s conquest of Tunis, but then gets distracted by memories of ‘the Roman conflagration’ to collapse into a self-cancelling immolation that exactly prefigures Prospero’s auto-deconstruction, as the poet reflects how ‘in tears and ashes I am undone’: *en ceniza me deshago*. The new world and new monarchies of Shakespeare’s era made the old dream of universal empire marvellous news, Helgerson concludes, but this miraculous newness was ‘news too of an undoing’, which opposed Europe’s heading with its decapitation, as ‘Rome and Carthage, the victor and the vanquished, ultimately share the same fate’:⁶²

... the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And like this baseless insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. [4,1,153-6]

‘Well done! Avoid; no more’ [142]: Prospero’s dismissal of the nymphs and reapers he has called to ‘Come hither from the furrow’ [135], and the Mediterranean deities Iris, Ceres and Juno, who have been summoned ‘To come and

⁵⁸ E. Lennox Manton, *Roman North Africa* (London: Seaby, 1988), p. 26; F.W. Kelsey, *Excavations at Carthage* (1925), p. 17, fig. 8; Donald Harden, *The Phoenicians* (London: Thames & Hudson, 1962), p. 75.

⁵⁹ Tacitus, *Agricola*, 30; Appian and Strabo quoted in E. Lennox Manton, op. cit. (note 57), p. 26.

⁶⁰ Scipio Aemilianus quoted in Susan Raven, *Rome in Africa* (London: Routledge, 1993), pp. 47-8. For the dedication to Hades, see Gavin de Beer, *Hannibal: The Struggle for Power in the Mediterranean* (London: Thames & Hudson, 1969), pp. 304-5.

⁶¹ Jacques Derrida, *Cinders*, trans. Ned Lukacher (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), p. 51.

⁶² Richard Helgerson, *A Sonnet from Carthage: Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007), pp. 14, 49-50, 54-5 & 70.

sport' [74], with their 'bounteous' 'donation' of 'wheat, rye, barley, vetches, oats, and peas' [60], climaxes the sequence of broken promises and reversals of hospitality that begins in *The Tempest* with the wreckers' trick of luring 'the good ship' [1,2,12] onto the 'yellow sands'. Repeatedly, the plot reprises the catastrophic volte-face of Ariel's song, where the invitation to join, take hands, and kiss, triggers 'The watch-dogs bark', as the guards sound the alarm '(dispersedly within) Bow-wow! Bow-wow!' Though they first appear in the benevolent guise of the *Lares*, as 'sweet sprites' dancing along the borders of Prospero's domain [379-87], these vigilantes will be unchained, when Caliban, Stephano and Trinculo break into the house, in the '*shape of dogs and hounds*', with Prospero and Ariel '*setting them on*'.⁶³ Their deterrent names then will be Mountain, Silver, Fury and Tyrant, and as these mastiffs savage the intruders, '*hunting them about*' [SD, 251-2], Ariel's sadistic cry, 'Hark, they roar!' [258] is one of those cruel twists that remind critics of the extermination of the Amerindians by the Conquistadores.⁶⁴ As Leslie Fiedler commented, by the time these guard-dogs are finished, the history of colonial America 'has been prophetically revealed'.⁶⁵ Yet what this transatlantic perspective obscures is how this hue and cry has the same *European* strategy of *catastrophic hospitality* as all of Prospero's discovery scenes, since, as he announces, the magician has temptingly displayed 'trash' [222] and 'trumpery' in a veritable fashion arcade deliberately 'For stale to catch these thieves' [186-7].

As Derrida remarks, the threat of unleashing 'the worst violence' is always implicit in Europe's enticing invitation to its guests: 'We come across traps of this sort at every step, and they are all part of the program'.⁶⁶ So, whether in Titus's cannibal banquet; Hamlet's deadly 'Mousetrap'; Goneril's calculated housekeeping; or Lady Macbeth's traitorous welcome, the catastrophic snare by which hospitality becomes a trap is at 'the heart of Shakespeare's tragic vision'.⁶⁷ But in *The Tempest*, where Gonzalo talks as if he might carry the 'island home in his pocket, and give it his son for an apple' [2,1,89], the whole plot turns on the poisoned gift, which over and over tempts the detainees into the habitual 'trespass' of disaster survivors; as when they are incited by '*strange shapes*,

⁶³ Harriet Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1996), p. 210: "They are depicted as youthful happy figures dancing on tip-toes... often in a pastoral setting... The Lares are associated with fields and crossroads, suggesting their original role as agricultural deities who protected the boundaries of property."

⁶⁴ See John Gillies, *Shakespeare and the geography of difference* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 152.

⁶⁵ Leslie Fiedler, *The Stranger in Shakespeare* (London: Croom Helm, 1972), p. 199.

⁶⁶ Derrida, op. cit. (note 8), pp. 6 & 12.

⁶⁷ Daryl Palmer, *Hospitable Performances: Dramatic Genre and Cultural Practices in Early Modern England* (West Lafayette: Purdue University Press, 1992), pp. 172-3.

bringing in a banquet, and dancing about it with gentle actions of salutations, and inviting the King and his companions to eat' [SD, 3,3,19]. Accepting this offer of aid, Alonso naively declares he 'cannot too much muse / Such shapes, such gesture, and such sound', and the recipients imagine they are being offered the riches of Eldorado. But when Ariel suddenly descends 'like a harpy' in explosive 'thunder and lightning', to 'clap his wings upon the table', and 'with a quaint device, the banquet vanishes' [SD, 53], they discover that this tantalizing invitation has been yet another citizenship test of the quarantined in their process of accession, and that the 'quaint device' of the two-faced 'harpy' and its 'fellow ministers' [65] is to turn violently against those judged 'unfit' to be admitted:

You are three men of sin, whom destiny –
That hath to instrument this lower world,
And what is in't – the never-surfeited sea
Hath caused to belch up you, and on this island
Where man doth not inhabit, you 'amongst men
Being most unfit to live. [3,3,53-8]

After he condemns those 'unfit to live', Ariel 'vanishes in thunder' [SD 83]; so, when Derrida writes that he speaks 'of ghost, of flame, and of ashes', his meditation on the demonic affiliation of the 'great spirits' of Europe with 'fire, flame, burning, conflagration', brings the wind of the crematoria to the flight of Prospero's exterminating angel, and may explain why, from 'the fire and cracks of sulphurous roaring' at the start [1,2,204], to the 'rattling thunder' to which he has 'given fire' at the end [5,1,45], the regime this commandant imposes requires prisoners to 'fetch firing / At requiring' [2,2,172-3].⁶⁸ The reek of burning that pervades *The Tempest* therefore makes it distressing that in his 2003 lecture *Freud and the Non-European*, Edward Said compared what he called the 'tidy fit' of this play with Freud's *Moses and Monotheism*, where the Jewish thinker also wrote a late work on another heading, in this case the legend that Moses was Egyptian. Said contrasted what he considered to be Shakespeare's rootedness with Freud's readiness to fragment his work, a textual diaspora, spurred by belief that his identity 'did not begin with itself but with other identities (Egyptian and Arabian)', that caused the psychoanalyst to deplore the Zionist fetish of 'a piece of Herodian wall' at the expense of the Palestinians. Freud, who never got to Rome, greatly admired Hannibal, Said dryly noted.⁶⁹ Thus the lecture was a plea, Jacqueline Rose explained, to read the classics for 'the still-shaping history' they initiate, in what Said termed 'our age of population transfers, exiles, expatriates, immigrants and refugees'.⁷⁰ As such, its praise of a

⁶⁸ Jacques Derrida, *Of Spirit: Heidegger and The Question*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Chicago: University of Chicago Press, 1989), pp. 1 & 83.

⁶⁹ Edward Said, *Freud and the Non-European* (London: Verso, 2003), pp. 15-16, 28, 36 & 44.

⁷⁰ Jacqueline Rose, 'Response to Edward Said', *ibid.*, p. 67; Said, *ibid.* p. 53.

'cosmopolitan and wandering' Freud over a homely and complacent Shakespeare seems like Said's own perverse *misdirection*, repeated in his last book *On Late Style*, that in pleading for forgiveness these late plays attain a banal perfection in 'holiness and resolution'.⁷¹

Though Prospero promises the fleet 'calm seas' and 'auspicious gales' [5, 1, 318-20], in *The Tempest* we never do set sail again, as though this Ulysean voyage must remain for ever suspended by the guilty memory of Carthage; or as if Shakespeare was anticipating the poet Blake's objection that 'It is the Classics, not the Goths nor Monks, that desolates Europe with Wars'.⁷² That was the dark interpretation of the Prince of Lampedusa himself, when he closed his own lecture on Shakespeare reflecting that in *The Tempest* we encounter Shakespeare as 'the enchanter disenchanting', whose last testament is that his 'ending is despair' [*Epi*, 15]. 'Those are the final words the Lord of Smiles and Shadows addressed to us before his death', is how the novelist rounded off his reading of the plays.⁷³ But Lampedusa's lecture is here as misleading as Said's, because these are not, of course, the last words of *The Tempest*. Prospero's Epilogue continues that his ending is despair *unless* he is 'relieved by prayer / Which pierces so, that it assaults / Mercy itself, and frees all faults'. So the play in fact hangs on an appeal that is truly Derridean, with the enjoinder that it is for us to complete the onward passage from the 'yellow sands' of this catastrophic Land of Fire: 'Gentle breath of yours my sails / Must fill' [10-11]. 'If we were all to accuse ourselves, there would no longer be an innocent person on earth', Derrida warned us in his own late work *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, given that 'we are all heirs to persons or events marked by crimes against humanity'.⁷⁴ Yet that is precisely the endless deconstructive project on which Shakespeare now asks us embark and 'then take hands':

As you from crimes would pardoned be,
Let your indulgence set me free.

⁷¹ Edward Said, *op. cit.* (note 14), pp. 6-7. Here Said repeats his bland outdated interpretation of *The Tempest* as a work of 'reconciliation and serenity', asking 'What if age and ill health don't produce the serenity of „ripeness is all“?' and contrasting Shakespeare's play with the type of 'artistic lateness not as harmony and resolution but as intransigence, difficulty, and unresolved contradiction', the disquiet he values in Ibsen, whose final dramas are said to 'tear apart the career and the artist's craft and reopen the question of meaning, success, and progress': an apt description of *The Tempest*.

⁷² William Blake, *Prophetic Writings*, ed. D.J. Sloss and J.P.R. Wallis (2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1926), vol. 1, p. 640.

⁷³ Giuseppe Tomasso di Lampedusa, *Shakespeare*, trans. Monique Baccelli (Paris: Éditions Allia, 2007), p. 124.

⁷⁴ Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, trans. Mark Dooley and Michael Hughes (London: Routledge, 2001), p. 29.

Ричард Вилсон
Универзитет Кингстон

ДОЋИТЕ НА ПЕСАК ЖУТИ: ШЕКСПИРОВ ДРУГИ ПРАВАЦ

Резиме

У овом раду, изложеном у виду пленарног предавања на међународној научној конференцији *Компаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе* (24-26 октобар 2014), аутор тумачи Шекспирову позну драму *Буре* у светлу Деридиног сагледавања амбивалентног односа (не)гостољубивости, који се, према ономе што је не-европско и друго, може уочити у контексту европске политике и културе, од ренесансе до постмодерног доба. „Страховити приказ бродолома“ с почетка драме узима се као полазиште за разматрање не само питања колонијализма, расизма и ропства, већ и необичне етике прихватања и репатријације у времену тероризма, масовних миграција и страха у очекивању *варвара*. Критичко повезивање Шекспирове *Буре* са проблематиком западног, европоцентричног погледа на остатак света, од Јана Кота до постколонијалних тумачења, аутор употпуњује Деридиним поентама из текста *Дрући правац*, по којима европоцентризам и антиколонијализам представљају два краја између којих стоји *caput mundi*, одговарајући за сваку историјску епоху, и суочава се с надирањем потиснутих проблема. Противречности света симболички посредованог Шекспировом драмом у интерпретацији су повезане с Деридиним разумевањем Европе и европске политике постмодерног доба.

Кључне речи: Шекспир, *Буре*, Дерида, Европа, (не)гостољубивост

Иван ЈЕСАУЛОВ*
Институт за светску књижевност, Москва

БОЖИЋНИ И ВАСКРШЊИ АРХЕТИПОВИ У РУСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ: ЕВРОПСКИ КУЛТУРНИ КОНТЕКСТ И НАЦИОНАЛНА ТРАДИЦИЈА

У раду се успоставља типологија божићних и васкршењих архетипова, схваћених као нарочите „колективне представе“ које се уобличавају и конкретизују у западном (божићни архетип) и источном (васкршњем) типу културе. Културно несвесно овде се третира као начин размишљања које уобличавају различите духовне традиције, из којих проистичу различите културне форме.

Кључне речи: божићни и васкршњи архетипови, христоцентризам, руска књижевност

У последњим истраживањима руских научника који се баве изучавањем књижевности нарочито се истиче *христоцентризам*, присутан не само у староруској писмености, већ и у руској књижевности новог времена. Тај христоцентризам отвара својеврсни парадокс, пошто се у једном те истом тексту могу спојити јеванђеоски максимализам (који проистиче из пишевог – свесног или несвесног – пројектовања „реалног живота“ јунака дела на идеални живот, онако како је он приказан у Новом завету, чак и када те пројекције ни сам писац није до краја свестан) и смањење удаљености између грешника и праведника (тим пре што ни једни ни други нису савршени и достојни Христа, али у исто време заслужују сажаљење, љубав и саосећање – укључујући и то што само у православној традицији јуродиви „Христа ради“ могу да постану свети).

Христоцентризам је, међутим, у исти мах и најважније обележје хришћанске културе као такве. Годишњи литургијски циклус целовито је склопљен према догађајима из Христовог живота. Пресудни међу њима су његово рођење и васкрсење. Отуда су у литургијском циклусу најважнији догађаји светковања Божића и Ускрса. Док је у западној традицији

* jesaulov@yandrex.ru

предност дата Божићу (и, сагласно томе, може се говорити о *божићном* архетипу), дотле је у традицији источне цркве светковина Ускрса сачувана као најважнији празник не само у верском (Булгаков 1991: 285), већ и у општекултурном домену, што омогућава да се искаже хипотеза о постојању посебног *васкршњеї* архетипа и његовог посебног значења за руску културу.

Под *архетиповима* се разумеју, не као код К.Г. Јунга заједничке несвесне представе, већ нарочите надисторијске „колективне представе“ које се уобличавају и конкретизују у овом или оном типу културе. Другим речима, то је *културно несвесно: начин размишљања* уобличен помоћу ове или оне духовне традиције, из чега проистиче низ културних форми, укључујући ове или оне стереотипове понашања. Такви видови мишљења, који почивају управо на културно несвесном, не припадају, према нашем уверењу, искључиво индивидуалној свести, већ се уобличавају у оквиру дубинских сакралних структура. Сами носиоци ове или оне културе често нису рационално свесни сличних представа, оне се пре могу препознати у процесу нарочитог научног проучавања.

О томе је посебно јасно писао Ф.М. Достојевски: „.... руски народ је, у огромној већини, православан и потпуно живи православну идеју, *премда њу идеју не разуме научно, са јасним одговором. У бићу* (почетак реченице подвукао – И.Ј.) у нашем народу осим те „идеје“ нема никакве друге, и све из ње саме проистиче, у крајњој мери, тако хоће наш народ, свим својим срцем и својим дубоким уверењем. <...> Ја говорим о неутољивој чежњи руског народа, *која у њему одувек њосїоји*, за великим, свеопштим, свенародним, свебратским уједињењем у име Христово. Премда још нема тог јединства, премда Црква још није до краја учвршћена, макар не у једној молитви, ипак *инстїиќї* те Цркве и њена непрестана чежња, *їонекад чак сасвим несвесна*, у срцу вишемилionског народа нашег несумњиво постоји <...> он верује да ће се спасти на крају крајева *свељудским сједињењем у имену Христовом* (подвукао – И.Ј.) <...> Из тога проистиче да онај који не разуме у народу нашем његово православље и његове коначне циљеве, тај никада неће разумети ни сам наш народ. И не само то: он не може ни да воли руски народ, већ ће га волети онаквог каквог би желео да га види и каквим га сам замишља“ (Достоевский 1984: 18-19).

Овај и други познати ставови Достојевског настављају и даље развијају онај правац руског промишљања духовне бити Русије, коју нетачно означавају као „словенофилску“, насупрот „западњачкој“. Поделу треба поставити другачије: на оне које *їрихваїају* и на оне који *не їрихваїају* управо ту *средїшњу* идеју народа (сам Достојевски би још могао да допише „не разумеју“, али трагични догађаји из XX века су показали да је потпуно „разумеју“, па зато они православље препознају као главну претњу себи и сопственим интересима). О тој „идеји“ сам народ не мора да размишља,

како се изразио Достојевски, „научно, са јасним одговором“, тј. рационално (отуда аутор ставља реч „идеја“ под знаке навода), већ је кудикамо важније да народ „потпуно живи православну идеју“.

Због чега ја инсистирам управо на архетипским представама, неупоредиво дубљим од рационалних? Моје је становиште блиско поставкама оних руских мислилаца који су инсистирали на иконским, не сасвим рационализованим народним представама. Тако, И.В. Киријевски верује да „чак сам спољашњи начин понашања човека који је васпитан на обичним предањима православог света“ *нехотице* проистиче из хришћанске смерности, док је западна културна традиција заснована на рационалном „хотимичном труду“. „Иконски руски ум“ васпитан у православљу уобличава представе живота руског човека, или, како то каже Киријевски, „руску свакодневицу“, која већ живи у народу „*још*ово несвесно, само у једном обичном предању“ (Кириевский 1979: 274-276). У ствари, последње запажање за славенофила пре представља недостатак, неголи врлину. С.С. Аверинцев сасвим оправдано примећује да често „прикривени утицај не нестаје ни онда када се православне традиције ни не сећају“ (Аверинцев 1988: 231). Често, очигледно, не ишчезава ни прикривено супротстављање тој истој православној традицији, али не као израз личног идеолошког уверења, иако и он почива на културно несвесном, додуше, друге врсте.

Скрећемо пажњу на чињеницу која, колико нам је познато, није изазвала посебно занимање. Достојевски своје познато размишљање о дубинском постојању Христа у срцу народа *јочиње* и *завршава* исказима о значењу *несвесној*: „Много се може не знати, већ само осећати. Веома много се може знати несвесно <...> Кажу, руски народ слабо познаје Јеванђеље, али познаје главна начела вере. То је тачно, али он Христа познаје и носи у свом срцу од искона <...> Али *јознавање Христа срцем* и истинска *јредсјава* о Њему постоји потпуно. Она се преноси с колена на колена и *сједињује са срцима људи*. Можда је једина љубав руског народа Христос, и он његов лик воли на свој начин, то јест до страдања. Више од свега он се поноси својим православним именом, то јест најистинитијем исповедањем Христа“ (Достоевский 1980: 37-38).

Васкршњи архетип може се пронаћи и код писаца које одавно прати репутација „сатиричара-демократа“. На пример, роман *Господа Головљови* М. Е. Салтикова-Шчедрина у том се контексту, не без основа, „одликује... беспштедним порицањем“, и тумачи се као „самораспадање живота“, при чему се у делу не примећује „ниједан ублажавајући или помирителски тон“ (*История русской литературы* 1982: 666-667). Међутим, тежња и спољашња немотивисаност „пробуђене савести“ главног јунака романа, која је дала повод како савременицима, тако и познијим књижевним тумачима било да порекну окончаност завршнице дела, било да говоре о

непотребном просветљењу јунака, показују се сагласним са *васкршњим* годишњим циклусом. Средишња тачка поетике романа – могућност да јунак *искупи* кривицу и да му буде опроштено, повезана је са тим искупљењем. Чак и један од најнеугледнијих јунака у руској књижевности, на крају велике недеље, услед страдања Господњих неодређено постаје свестан своје кривице за „смрти других“ и тражи опрост. За читаоца лик Порфирија Головљова оличава *ближњеј*. Предстојеће Христово васкрснуће пружа наду у спасење и *шаквој* јунака, који, са своје стране, постаје симбол спасења читавог хришћанског света. Уколико је читалац спреман да прихвати покајање јунака, он прихвата и могућност *чуда* васкрснућа и свих других људи; уколико – после „буђења савести“ – он њега одбаци, а само просветљење тумачи као непотребно, читалац тиме исказује сопствену отуђеност од православне васкршње традиције. Такав читалац кадар је да запази тек спољашњи лик „Јудушке“,¹ али не и покретачку силу дела оличену у готово тренутној промени јунака, која и сама представља могућност, *реалности* такве промене. Иза читалачког „неверовања“ у могућност просветљења најокорелијег грешника све док је он жив, крије се не увек свесна тежња ка коначној осуди јунака, и то пре његове коначне смрти, тежња ка овоземаљском позивању на страшни суд, које одбацује свеобухватност и свемогућност Божанске љубави, а коју своди на осуду „првосућа“. Такорећи тренутни преображај Јудушке у Порфирија Владимировича сведочи о томе да се васкршњи архетип руске књижевности понекад испољава и у делима писаца, који се по правилу свраставају у онај правац руске књижевности који је супротан превладавајућој хришћанској путањи.²

У најновијој енциклопедији *Руси*, које је објавио Институт за етнологију и антропологију Руске академије наука, примећује се: „Од времена Кијевске Русије појмови хришћанство и руска народна идеја, по правилу, добијају верски карактер, изражен кроз идеал Свете Русије <...> Уобичајено обраћање онима који су долазили на сеоска посела било је „Православни!“ Конфесионални израз *православни* (подвукао – И.Ј.) имао је улогу етничког одређења Руса“ (Александров и др. 2003: 647, 650). О укоренењим предракудама, са којима је својевремено морао да полемише Ф.М. Достојевски, говори и податак да је у истом издању аутор једног поглавља био принуђен да објашњава оно што је очигледно: „Данас се понекад може чути тврдња да неписмени сељак, тобоже, није познавао православље, пошто није читао Свето писмо. То је став људи који не иду у цркву и једноставно немају представу о томе да служба увек подразумева читање разних места

¹ „Јудушка“ је породични надимак главног јунака овог романа, Порфирија Владимировича Говољова, који очевидно алудира на јевађеоског Јуду (прим. прев.).

² Наша детаљна анализа романа М.Е. Салтикова-Шчедрива дата је на другом месту (Есаулов 1995).

из Јеванђеља, Дела и Посланица апостолских и Старог завета. Они који су редовно током многих и многих година одлазили у цркву били су упознати са тим списима“ (Исто, 658).

Не бих желео да се помисли како ја *суйройсѣављам* православље другим хришћанским конфесијама. Како је већ примећено, ја полазим од несумњиве чињенице да је Ускрс у Русији *до данас* најважнији празник *не само у верском, већ и у културном смислу*. Истовремено у културном миљеу западног хришћанства, Ускрс стоји у сенци Божића. Ту разлику, како нам се чини, не треба објашњавати искључиво све распрострањенијим процесом секуларизације на Западу или, његовом последицом, комерцијализовањем Божића: реч је о дубљим претпоставкама, које су се јасно испојиле у домену културе и које не треба одбацити без суштинског увида у промене које су се десиле током читаве хиљдугодишње историје напоредог постојања источне и западне стране хришћанског света.

У западној варијанти хришћанске културе нагласак није стављен на смрт и васкрснуће Христово, већ на сам Његов долазак на свет, на рођење Христово, које даје наду у преображење и овоземаљског света. Божић, за разлику од Ускрса, није непосредно повезан са неумитном земном смрћу. Божић се суштински разликује од Ускрса. Долазак Христов на овај свет омогућује да се надамо у његову обнову и просвећење. Међутим у домену културе може се говорити о истицању земаљских нада и очекивања, које су, разумљиво, просвећене Христовим доласком на свет; истовремено, васкршње *сѣасење* непосредно упућује на награду на *небесима*. На крају, и једна и друга традиција проистичу из прихватања Христове Богочовечанске природе, али је западном делу хришћанства, очигледно, ближа земаљска страна те природе (то да је Спаситељ – Син човеков), док је православљу ближа Његова божанска суштина. Ово последње, вероватно, објашњава учесталост молитвеног обраћања у руској традицији не самом Христу, што донекле представља дрскост, већ његовим угодницима (на пример, Светом Николају Мирликијском): онима који су његови свети заступници, или према православном веровању, онима који су макар ближи земаљским бригама људи. Васкршњи архетип руске књижевности даје предност надзаконској небеској Благодети у односу на закон земљски, иконичности у односу на илузионизам, а у оквиру „незваничне“ културе – предност даје јуродивости над лакрдијаштвом, те светости као животној смерници, у односу на „норму“ и друге културне датости. Ниједна од варијаната не представља *једини* чинилац у *обликовању културе*, већ се јавља као *доминанција*, која постоји напоредо са субдоминантним контекстом. Управо због тога инсистирамо на *напашавању* ових или оних одлика, а не на њиховој очигледности или непостојању у хришћанској цивилизацији.

Архетипови које сам издвојио као појаве *културно* несвесног, чувају своје „језгро“, али се при том могу преобликовати. Тако, *живојворно начело* код романтичара разумемо као појаву божићног архетипа. Оно чини средишњи спој између унутрашње религиозног *преображења* и позније *изградње живојиша*.

И васкршња и божићна поставка културе могу бити „бремените“ сопственим метаморфозама и псеудометаморфозама, које је могућно објаснити заједничким процесом дехристијанизације. Рецимо, жртвовање у име Христово може изгубити свој суштински хришћански смисао и користити се у сасвим другачије сврхе. Исто тако, божићни преображај света, уколико се из њега избрише исти тај хришћански смисао, претвара се у насилно преиначавање како света, тако и самога човека.

Сасвим посебно празновање Ускрса, васкрсења Господњег, као што је познато, једна је од карактеристичних одлика руске културе. Ту особину запазили су многи писци и посматрачи. Н.В. Гогољ, као први међу домаћим писцима, заслужан је за јасно образложење значаја који Ускрс има за Русе. Сама структура књиге *Изабрана месџа из њрејиске с њријажељима* истиче њен васкршњи смисао: први њен редак – о болести и блиској смрти – изражава то *погсећање на смрти* које се провлачи кроз целу књигу, док последњи редак доноси заједничку архетипску свест Руса: „Код нас се више него у било којој другој земљи празнује Светло Васкрсење Христово!“ Пишчева је жеља да се преко великог поста упути у Свету земљу и она се може протумачити као лајтмотив духовног успињања, лествице. Уосталом, велики пост за хришћана представља својеврсно ходочашће, ходочашће ка Ускрсу, ка васкрснућу Христовом. Писац то *духовно* ходочашће *умейнички* организује чинећи од последњег поглавља („Светло Васкрснуће“) врхунац духовног пута како самог писца, тако и читаоца, при чему оно у исти мах настаје и као резултат композиционе доследности претходних Гогољевих поглавља.

О дубокој укоренености Гогољеве књиге у православној руској традицији, као и о надисторијском васкршњем начину мишљења, може да посведочи и то што је *прво* међу многобројим руским „ходденијима“ – „Ходочашће у Свету земљу игумана Данила“ – писац уобличио тако да се оно завршава управо *васкршњом радошћу* ходочасника. Индикативно је и то што је у повремено крајње сведеним деловима овог списка, који претходе васкршњој завршници, писац врло детаљно описао последње дане велике недеље и сам дан васкрснућа Господњег у Јерусалиму, указујући на сате овог или оног догађаја. Ту васкршњу „велику радост“ игуман Данило преноси и на све руске православне хришћане. Кандило уз гроб Господњи писац неће поставити у своје име, већ „у име целе Руске земље“. У тој истој васкршњој завршници свог „писанија“ писац нарочито бележи да се „не заборава имена кнежева руских, ни кнегиња, ни деце њихове, епископа,

игумана, бојара, ни деце моје духовне, ни свих хришћана, ако сам неког заборавио“. Живи и покојни „кнежеви руски“ тако се причешћују у васељенској васкршњој радости, исто као и *чиџаоци* „Ходочашћа у Свету Земљу“ игумана Данила: „Буди са свима који поштују Писмо са вером и љубављу, благословени од Бога и од Светог Гроба Господњег“. На тај начин, читаоци се непосредно изједначавају са ходочасницима („примају награду од Бога *заједно* са онима који су походили места ова света“), пошто је смерница духовног пута како ходочасника, тако и читалаца „Ходочашћа“ – једна те иста и води ка васкрснућу Христовом.

Веома су карактеристичне јадиковке Гогољевог непомирљивог опонента³ који се, као некада и он, затекао током велике недеље у Риму, које се сасвим неочекивано подударају са посебним доживљајем руског архетипског васкршњег очекивања: „Колосеум је био мрачан и мрк. На крају се у петнаест до једанаест огласила музика; зачуо се марш, можда пресијски или италијански. Затим, после мале паузе, музика је готово непрестано свирала одломке из опера. Ево познатог „хора грађана“ из *Фаусџа* и још нешто, тако познато из италијанске опере у сали Петроградског конзерваторијума. „Ма шта је то? – двоумио сам се. Сутра је Свето Христово Васкрснуће, данас велика субота, ноћ од суботе на недељу. Шта ће ту опера?“ Свирали су веома добро, као и увек у Италији, али то је страшно неумесно <...> Требало би овде свирати „Te Deum“! Ту би морало бити десет-петнаест осамљених људи који се моле у капелама, и свештеник, безусловно свештеник! Ту би безусловно морала да буде литија, опело, „за упокој светима“! Па протиче велика субота и само је пола сата остало до светог јутрења! <...> Ту није реч о „flіoque“ садржаном у симболу вере, нити о бесквасном хлебу <...> Тешко да народне масе, било католичке било православне, о томе ишта знају. Али је мени, као човеку из масе, који пре живи са некаквом општом представом о цркви, неголи што улази у њене детаље, док сам лутао улицама Рима унутрашњи глас шапутао: `То није то! То није то! То уопште није она упокојућа вера Москве, Москве, Звењинграда, моје родне Костроме` <...> Да, „flіoque“ није тешко одбацити или пристати на причешће <...> Али како из душе народа, из срца народа, из навика народа, из православне душе које рида: „Боже, буди милостив према мени грешнику“ –избацити велики пост, и наше велико повечерје са: „Господ нек је с нама“ и „Господе Владико живота мог“ и „Сачувај ме, Боже, од руку безбожничких“ (Пс, 140, 4), и јутрење ‘седлане’⁴ на велики четвртак са читањем 12 јеванђеља и повратак кући после тог јутрења са запаљеним свећама“ (Розанов 1994: 25-27).

³ В.В. Розанов у својим есејима радикално оповргава уметничку и духовну вредност Гогољевог стваралаштва, називајући самог писца „ушкопљеником“ (прим. прев).

⁴ Делови литургије током чијег се извођења стоји (прим. прев.).

Заправо, говорећи о *души народа, срцу народа, навикама народа* В.В. Розанов покушава да изрази архетип „православне душе које рида“, човека који у католичком богослужењу не проналази оно што је суштинско, ако не и најважније. То најважније, према Розанову, нипошто се не своди на чисто *доимайске* разлике („бесквасни хлеб“), већ се пре разуме управо на дубинском нивоу „културно несвесног“, односно баш на нивоу архетипског, како га ми овде тумачимо. Управо због тога писац у датом случају за себе каже да је „човек из масе“ (а не богослов), који заједно са осталима сасвим „репрезентативно“ представља „упокојујућу веру“ своје домовине: његов „унутрашњи глас“ представља архетипски „глас“ оне „масе“, која „живи са општом представом о цркви“.

Строге поштоваоце „детаља“, којима се расуђивање В.В. Розанова може учинити као непотребни „естетизам“ писца, подсећамо да је за сам избор конфесије (и, сагласно, *еџичкој* система вредности) *естетски* моменат (лепота богослужења) малтене најважнији. У крајњој мери, налазимо га у свести староруског писара: у Цариграду патријарх „нареди да се сазове сабор, по обичају створивши празник, и кандила упаливши, појање и слике поставивши. И оде с њима (с Русима – подвукао И.Ј.) у цркву, и поставивши их на пространа места, показивавше лепоту црквену, појање и службе архијерејске... Они беху усхићени, задивљени и похвалише службу њихову“. Ако у муслиманској џамији „нема весеља унутра, већ само печал и смрад велики“, а у римском храму посланици Владимирови „лепоте не видеше никакве“, онда у грчкој земљи „и не знасмо јесмо ли на небу или на земљи: нема на земљи таковог вида ни лепоте такве, да се не уме изрећи; једино се чини као да онде Бог с људима пребива, и би служба са свих страна. Такве лепоте не можемо заборавити ...“ (*Повесть временных лет* 1996: 49).

Образлажући овакав избор, историчар цркве размишљао је на следећи начин: „Наши преци у то време још нису били у стању да суде о врлинама различитих религија на основу учења и апстрактне догме <...> Шта им је преостало? Само једно – да се оде и сопственим очима осмотре све те религије са својим спољашњим манифестацијама и одеждом, са њиховим светињама, током празника и богослужења, да се распита о значењу њихових богослужбених обреда и на тај начин колико-толико схвати унутрашња врлина вероисповедања, па је тако и учињено“ (Макариј 1994: 234-235). О општем „утиску цркве“ као разлогу који утиче на сопствени избор вере, упечатљиво је писао Н.Ф. Фјодоров: „Слање посланика у *џоџрају* за *обредом* (подвукао И.Ј.) који би поседовао највећу *лейоџу*, најједноставније објашњава чињеницу да је *руски народ дао њредносџ обреду над доџмом*; и осим учених нико неће разумети зашто гола догма или мисао изражена сувопарним апстрактним језиком, а не сликовито,

има предност над мишљу израженом на уметнички начин... Не треба се ишчуђавати запањујућем естетском осећању руског народа који је умео да осети лепоту у обреду, створеном од највише уметничког народа на свету“ (Федоров 1997: 417-418). Исти филозоф је претпостављао да је крштење за Кијевљане „представљало умивање од крви пред почетак светог чина изградње храмова бескрвне жртве <...> Врло је вероватно да је јутро крштења било јутро велике суботе уочи Ускрса“ (Исто: 418-419).

И за Вјачеслава Иванова „категоричка поставка васкрсења“ такође представља „карактеристично обележје наше религиозности“: управо је у ускршњој нади Вјачеслав Иванов видео срж посебности *руске идеје* – „у њеном религиозном изразу“ како је разуме „саборно унутрашње искуство нашег народа“ (Иванов 1994: 369-371). Н.С. Трубецкој у разматрању „духа византијске цивилизације у целини“ примећује: „Пре свега, на Истоку се васкрснуће истицало снажније и живље неголи на Западу <...> Важно је да је главни празник за источне хришћане био Ускрс, празник васкрснућа. У Русији се то истицање Ускрса развило посебно снажно. Само је у Бело-русији и Украјни Ускрс донекле изгубио значај за живот народа, и заједно с тим, захваљујући сталним контактима са римокатолицима, Пољацима, већи значај је добио Божић. Међутим, у самој Русији Ускрс је заувек остао главни празник живота народа“ (Трубецкој 1995: 547-548).⁵ Без намере да даље наводимо низ сличних размишљања других руских филозофа и писаца, поменућемо само кратко сведочанство В.И. Даља, који је васкршњу доминанту сажео у виду пословице: „Ех, што ти је Ускрс – већи од Божића“ (Даль 1980: 23). Именовање дана недеље на руском – воскресенье – такође сведочи о доминацији таквог архетипа: у руској свести „васкрсење“ (тј. недеља – прим. прев) нераскидиво је повезана са одласком у цркву. За уобличавање васкршњег архетипа важна је и чињеница да се седмица после Ускрса у Русији назива *свештом*: на тај се начин у руском језику у једно спајају појмови *свештост*, *Ускрс* и национални идеал, какав представља *Свешта Русија*.

Уплив васкршње доминанте проналазимо у култури „сребрног века“. За естетику руског симболизма карактеристична је темељна промена односа између доминантних и субдоминантних полова православног христоцентризма, при чему се може приметити померање литургијске важности у правцу Божића (нешто слабији покушај сличног померања назире се у епохи руског барока XVII века), што је пропраћено и другим карактеристичним културним преинакама. У том смислу симболизам представља велики преокрет, чији је резултат, вероватно, било глобално померање

⁵ Уп. такође једно од последњих савремених тумачења ових различитих вредносних опредељења (Непомнящий 1996: 167-169).

естеске и духовне доминанте руске културе, после чега се изменила и главна путања њеног развоја.

Тако се глобално преиначавање руске хришћанске традиције одразило на средишњу фигуру совјетске културе – В.И. Лењина – која нема потребе за васкрснућем, пошто у супстанцијалном смислу он никада није ни умро:⁶ он је, као што је познато, „увек жив“, „више жив него што су живи“ и сл. Зато најважнији догађај не постаје „васкрснуће“, које је у датом случају сувишно, већ сама чињеница његовог рођења која има јасно исказани сакрални значај и дубоко је повезана са рођењем новог света (који такође нема намеру да „умре“, будући да је лишен било какве есхатолошке перспективе).

Какав је однос филозофије Владимира Соловјова, који представља извор руског симболизма, према културним традицијама различитих усмерења, које су често, као што смо то већ истакли, ако не несвесне, онда бар неубличене код самих носилаца датих традиција? Кроз одговор на то питање ја истовремено хоћу да покажем како не само у уметничкој књижевности, већ и у писаном наслеђу у ширем смислу те речи, посебно у филозофији, архетипске представе које сам издвојио не само што добијају свој израз, већ њихово препознавање омогућава да се реше неки проблеми, који су иначе тешко решиви у другим методолошким приступима.

Идеја *перображења* света, која проистиче из теократских надања Владимира Соловјова и његове представе о Богочовечанству, дубоко је повезана са божићним архетипом, и касније се преобликује у идеју *живоитворности*, тако привлачну руским симболистима, а затим и у идеју *изградње живоїта*, реализоване не само у социјалистичким текстовима „инжињера људских душа“, већ и у животу њихових жртава-читалаца. У сваком од тих примера изражава се нада у изградњу бољег живота „у овом свету“: на пример, помоћу „уједињеног човечанства“ којим управљају било његови „најбољи“ представници, било непосредно „световна власт“. У Соловјовљевој филозофији идеја теократије, у оквиру контекста који овде разматрамо, има архетипске божићно-преображавајуће конотације, док се истовремено у причи о Антихристу може приметити доминанта васкрсења.⁷ У том и другом примеру доминанта неизоставно садејствује са субдоминантом, па је због тога, нарочито филозофско наслеђе Владимира Соловјова постало не само основа „нове религиозне свести“, већ и различито усмерених тежњи у кулурном животу Русије XX века. На пример, у

⁶ Уп. карактеристичан мистички текст „за масе“ совјетске културе „Лукави Лењин“, који сам недавно поново издао, а који је први пут као државно издање објављен 1929, уз сличну дидактичку грађу намењену „методичком руковођењу“ (Јесаулов 2002: 4-6).

⁷ Е.А. Тахо-Годи скренула је пажњу на то да двоструко усмерење, које ми препознајемо у „божићној“ и „васкрсној“ традицији дословце симболише и сам живот Владимира Соловјова, његову тежњу да некако лично споји католицизам и православље.

Филозофији опширеј деловања Н.Ф. Фјодорова нагласак је стављен управо на победу над смрћу. Очигледно, само се у васкршњем типу културе могао појавити тако грандиозан и разумски потресан филозофски „пројекат“. Васкршње начело овде је, међутим, постало сложеније и модеризовано је „божићним“ надама у радикалну промену коју треба да спроведу синови новог светског поретка.

Уплив симболистичке епохе у до тада још потпуно традиционалну руску културу произвео је начелно мноштво постсимболистичких праваца те културе, који се не могу свести на само једну књижевну струју. И сам постсимболизам за мене представља, ако се послужим термином синергије, посебно подручје бифуркације за диспаратни почетак XX века у домаћој световној култури. Из овога нипошто не проистиче то да је васкршњи архејски изгубио на значају у руској књижевности. Међутим, управо су у прошлом веку веома снажно уздрмани темељи православне руске културе, после чега су пољуљани не само њени виши нивои, већ је, вероватно, сломљена и кичма саме руске традиције. Покушај „духовног убиства Русије“ (о. Сергеј Булгаков) није могао а да се не одрази на њене надисторијске споне, које су одређивали културни идентитет наше земље током њене хиљадугодишње историје.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Аверинцев С.С. (1988) Византија и Русь: два типа духовности. *Новый мир*. 9. Москва.
- Александров В.А. и др. (ур.) (2005) *Русские*. Наука: Москва.
- Булгаков С.Н. (1991) *Православие: Очерки учения Православной Церкви*. Москва.
- Даль В. (1980) *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т.3. Москва.
- Достоевский Ф.М. (1980) *Полн. собр. соч.* Т. 21. Ленинград.
- Достоевский Ф.М. (1984) *Полн. собр. соч.* Т. 30. Ленинград.
- Есаулов И.А. (1995) *Категория соборности в русской литературе*. Петрозаводск.
- Есаулов И.А. (2002) *Мистика в русской литературе советского периода (Блок, Горький, Есенин, Пастернак)*. Тверь.
- Иванов В. (1994) *Родное и вселенское*. Москва.
- История русской литературы* (1982) т. 3. Ленинград.
- Киреевский И.В. (1979) *Критика и эстетика*. Москва.
- Непомнящий В. (1996) Удерживающий теперь: Феномен Пушкина и исторический жребий России. *Новый мир*. 5. Москва.
- Повесть временных лет*. (1997) *Литературные памятники: Библиотека литературы Древней Руси*, т. 1. Санкт-Петербург.
- Розанов В.В. (1994) *Среди художников*. Москва.
- Трубецкой Н.С. (1995) *История. Культура. Язык*. Москва.

Федоров Н.Ф. (1997) *Собрание сочинений*. Т. 3. Москва.

С руског из рукописа превела Тања Поповић.

Иван Есаулов

Московский педагогический государственный университет

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ И ПАСХАЛЬНЫЙ АРХЕТИПЫ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
ЕВРОПЕЙСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И
НАЦИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ

Резюме

В последних исследованиях русских ученых, посвященных изучению литературы, подчеркивается своеобразный *христосоцентризм*, присущий не только древнерусской словесности, но и русской литературе Нового времени. Этот христоцентризм порождает своего рода парадокс, когда в одном и том же тексте могут сочетаться евангельский максимализм (вытекающий из авторского проецирования – вольного или невольного – «реальной жизни» героя произведения на идеальную жизнь, как она представлена в Новом Завете, даже если таковая проекция и не осознавалась до конца самим автором произведения) и одновременно сближение дистанции между грешниками и праведниками (поскольку те и другие несовершенны, недостойны Христа, а в то же время достойны жалости, любви и участия – вплоть до того, что лишь в православной традиции юродивые «Христа ради» могут становиться святыми).

Однако христоцентризм является также важнейшим атрибутом христианской культуры как таковой. Годовой литургический цикл ориентирован как раз на события жизни Христа. Основными из них являются Его Рождение и Воскресение. Поэтому важнейшими событиями литургического цикла являются празднование Рождества и Пасхи. Если в западной традиции можно усмотреть акцент на Рождество (и, соответственно, говорить о *рождествовенском* архетипе), то в традиции Восточной Церкви празднование Воскресения остается главным праздником не только в конфессиональном, но и в общекультурном плане, что позволяет высказать гипотезу о наличии особого *пасхального* архетипа и его особой значимости для русской культуры.

Ключевые слова: Рождественность, Пасхальность, Христоцентризм, русская литература

Тања ПОПОВИЋ*
Универзитет у Београду

РЕЦЕПЦИЈА ПУШКИНОВОГ СТВАРАЛАШТВА И ПИТАЊЕ КАНОНА

У раду се разматра рецепција Пушкиновог стваралаштва, како у руској књижевности, култури и историографији, тако и у западној књижевној критици. У том погледу проблематизује се општеприхваћено мишљење по којем је светски значај Пушкина одређен његовим местом у руском књижевном канону.

Кључне речи: Пушкин, рецепција, канон, руска књижевност

Данашње разумевање и тумачење Пушкиновог стваралаштва неизбежно је одређено његовим снажним двовековним утицајем како у руској књижевности, тако и његовим посредним одјецима у светској традицији. У руској књижевној историографији у том смислу општеприхваћено је мишљење да је „светски значај Пушкина повезан је са схватањем светског значаја које је он створио у књижевној традицији Русије“ (Лотман 1998: 187). Много радикалнији, мада не битно различит, био је став Алексеја Ремизова по коме „Пушкиново име као ни име Гогољево не може постати светско као Данте, Шекспир, Гете, него преко свог озарења руског – преко Толстоја и Достојевског – безимено улази у светско – у пут блиставости свода људске речи“ (Ремизов 1937: 7).¹

Посебан парадокс лежи у чињеници да у руској књижевности готово нема иоле значајнијег писаца а да се није угледао на Пушкина или макар с њим водио стваралачки дијалог. Гогољ прве збирке приповедака уобличава према *Белкиновим њричама*, а свој једини роман, *Мртве душе* разрађује на основу сижеа који му је позајмио Пушкин.² Љермонтов славу стиче

* tanja.popovic19@gmail.com

¹ Занимљиво да је приликом прештампавања чланка у руској верзији, у књизи *Огонь вешей*, објављеној у Паризу 1954, Ремизов изоставио ову реченицу (Ремизов 1954).

² О њиховој сарадњи Гогољ је оставио неколико бележака: „Мене су многи тумачили препознајући некакве моје одлике, али моју суштину није нико изложио. Њу је чуо само Пушкин. Увек ми је говорио како ниједан писац није имао дара да тако јасно издвоји простоту живота и тако снажно успе да нацрта простоту простог човека, и да све те *дейале* сакривене од очију, учини великим за свачије очи“ (Гогољ 2007: 104).

стиховима испеваним поводом Пушкиновог убиства (песма „Песникова смрт“), а затим безмало сва своја остварења – лирске песме, поеме, драме, романе – пише као наставак или прераду онога што је имао прилике да прочита код свог литерарног кумира (Благой 1941: 356-421). Исто се може рећи и за Достојевског, који у Пушкину често налази уметничке и идејне подстицаје. Његов Раскољников, нова верзија Хермана из „Пикове даме“, попут приповедча из *Евѣнија Оњејина*, људе дели на „Наполеоне“ и „уздрхтала створења“.³ Кнез Мишкин, главни јунак *Идиот*а пандан добија у „сиротом витезу“ из драме *Сцене из виђењских времена*,⁴ а прогањане девице теже идеалу вечне женствености која обједињује лепоту, доброту и милост, оличене у Татјани, „апотеози руске жене“ (Достоевский 1983: 133). Иван Тургенев, који је као студент платио Пушкиновом собару да му дозволи да се на самртничком одру опрости од вољеног писца, свет својих романа и јунака гради на основама Пушкиновог језика и лирског пејзажа. Лав Толстој, како већ записују његови ближњи, у тренуцима списатељског засићења отварао би странице Пушкинове прозе и у њима налазио одговоре и стваралачка решења (Шкловский 1981). Антон Чехов се у неким причама користи пушкинским сижеом,⁵ док у драмама преузима и даље продубљује начело тзв. „подводних токова“ карактеристично за Пушкинове „мале трагедије“.

И руска поезија XX stoleћа незамишљива је без Пушкиновог наслеђа. Њега цитирају и стилизују и симболисти и акмеисти, али и песници с краја века. Валериј Брјусов себе проглашава за његовог наследника и довршава песнички фрагмент из приче „Египатске ноћи“ (Жирмунский 1977). Александар Блок своју Свету Софију и мистичну Незнанку тражи у средњовековној мистици која је у руској књижевности обновљена с Пушкином (Мицц 2000: 143-260). Цветајева и Ахматова му је посвећују низ песама и огледа.⁶ Први лирски циклус Бориса Пастернака носи наслов „Стихови о Пушкину“ (1923). Јосиф Бродски од речи гради „Споменик Пушкину“ и, исто као некад Иван Буњин, пише песму са познатим почетком: „Ј вас любил“ (Жолковский 2005: 292-308).

³ В. другу главу *Евѣнија Оњејина* (XIV, 5-7): „Мы все глядим в Наполеоны; / Двухногих тварей миллионы / Для нас орудие одно“. Раскољников човечанство дели на „Наполеоне“ и „уздрхтала створења“ (црквенословенски израз „тварь дрожащая“ у српском преводу М. Бабовића погрешно је пренет као „ваш“).

⁴ Франц, главни јунак Пушкинове незавршене трагедије *Сцены из рыцарских времен*, пред своје погубљење изговара стихове посвећене вечној милости Богородице: „Жил на свете рыцарь бедный“, а њих касније у роману *Идиот* (други део, VII глава) рецитије Аглаја Јепанчина повезујући их са ликом кнеза Мишкина.

⁵ Нпр. поставка и сиже Чеховљеве приповетке „Ведьма“ („Вештица“) направљени су према Пушкиновој причи „Станционный смотритель“ („Управник поштанске станице“) из *Белкинових приповедака*.

⁶ Обе песникиње пишу низ есеја о његовом делу (Ахматова 1987: 6-179; Цветаева 2004).

С Пушкиновом баштином води се жив дијалог и у авангарди једнако као и у постмодернизму. Футуристи га бацају с „брода савремености“;⁷ док Данил Хармс пише неколико анегдота „из Пушкиновог живота“ (*Анекдоты из жизни Пушкина*) у којима пародизује његов изненадни бољшевички култ. Михаил Булгаков, додуше без ироније и пародије, саставља позоришни комад о песниковој трагичној погибији (*Александр Пушкин*, 1935). Ни савремени писци, попут Андреја Битова (*Молишва о њехару. Последњи Пушкин/ Моление о чаше. Последний Пушкин*, 2007) или Владимира Сорокина (*Мећава/ Метель*, 2010) не пропуштају било да пародирају, било да контекстуализују његово дело.

Руски песници и приповедачи, дакле, нису никада имали дилеме око канонског значаја Пушкиновог дела. То, међутим, не важи за руску критику, посебно не за ону која је стасавала почетком и средином XIX века. Заправо, популарност и вредновање Пушкиновог стваралаштва често су одређивани ванкњижевним чињеницама. Литерарна јавност која је Пушкина за живота и хвалила и кудила, а посебно га нападала у његовим последњим годинама, после смрти постаје свесна правог значаја његове уметности. Па ипак, дуго је још имало да се чека не само на непристрасно тумачење, већ и на издања многих његових остварења. Политичке песме и цензурисани одломци штампани су тек у другој половини XIX века и то у дисидентском, опозиционом часопису А.И. Херцена *Полярная звезда*, који је излазио у Лондону. У Русији они су се појавили тек после револуције 1905. године, у академском издању Б.Е. Јакушкина (1906).

Ако се уопште може говорити о званичној канонизацији Пушкина као првог руског писца, онда је бесумње пресудни значај у том процесу одиграло подизање његовог споменика у Москви, 6. јуна 1880. Обележавање песниковог осамдесет првог рођендана имало је државни значај: организовани су многи пропратни књижевни скупови, као и изложба о Пушкиновом животу. Том приликом говоре су, између осталих, написали Иван Тургенев и Фјодор Достојевски. Достојевски је своје пригодно слово прочитао на свечаном скупу које је уприличило Друштво љубитеља руске књижевности, а затим га објавио у *Дневнику њисца* 1. августа 1880.

Пушкин се јавља на самом почетку формирања наше стварне самосвести, у оном тренутку када се она тек рабала у нашем друштву после читавог једног века после Петрових реформи и његова појава помаже да се осветле наши тамни путеви новом светлошћу која ће нам указати куда треба поћи. (Достоевский 1983: 132)

Пушкин се овде по први пут недвосмислено назива „пророком и путоказом“, да би се затим те тврдње образложиле у детаљном и

⁷ В. манифест футуриста „Шамар друштвеном укусу“ (1912): „...с брода савремености треба бацити Пушкина, Достојевског, Толстоја ... јер ко не заборави своју *прву љубав* неће препознати последњу.“

аргументованом осврту на читаво његово стваралаштво. Како је говор имао великог одјека у јавности, Достојевски је његову штампану верзију допунио и додатним коментарима у којима је истакао „четири тачке у којима се огледа Пушкинов значај за Русију“. У најкраћим цртама, он указује на Пушкинову уметничку способност да препозна и прикаже два основна типа руског карактера: непокојног човека који не верује у своју „рођену груду“, који је себе као интелектуалца уздигао изнад Русије и одрекао се других, због чега искрено пати, и уметнички тип руске лепоте (начело вечне женствености) који проистиче из народног, руског духа. Стваралачка убедљивост Пушкинових остварења, која по мишљењу Достојевског нема пандана ни у једном великом европском писцу, објашњава се нарочитом способношћу „да се унесе, да се потпуно претвори у генија других нација, да се преобрази готово до савршенства“. Из тога проистиче и нарочита склоност, сакривена у читавом руском народу, „да се унесе у оно што није његово“, да уме да се „одазове на све што има светски значај“ и да тако тежи ка остварењу општег цивилизацијског помирења.

У ствари, тешко да би се руска књижевност на почетку XIX века могла назвати значајнијом појавом у односу на дотадашње западноевропско наслеђе. С друге стране, на крају тог истог столећа она постаје једна од водећих литература света, а њен утицај и значај протежу се и до наших дана. Тек са таквог становишта наслуђујемо прекретничку Пушкинову улогу. Он свој уметнички свет гради у дијалогу са свеукупном светском баштином, античким наслеђем, византијским и латинским средњовековљем, са шпанском и провансалском куртоазном лириком, осијанском традицијом, са западноевропском ренесансом, Бокачом и Шекспиром у првом реду, затим са бароком и класицизмом (Молијер), са њему савременим немачким, француским и енглеским романтичарима, с персијском и исламском књижевношћу, али и с духом и наслеђем литература словенских народа, и све то спаја с разним видовима руске писмености и фолклорног наслеђа. Управо у томе лежи одговор на дилему постављену на почетку овог рада – у чему је тајна његовог тако снажног уплива на књижевно стваралаштво руских писаца свих времена?

Када је пак реч о рецепцији и тумачењу Пушкиновог наслеђа у књижевној критици и науци о књижевности, ти процеси нису били уједначени нити једносмерни, и често су зависили од променљивих идеолошких тенденција. Посебан проблем представљали су несређени Пушкинови рукописи. Много тога што је написао није стигао, није хтео или није могао да објави. Понека своја остварења под притиском власти био је принуђен да уништи. Нешто од тога је сачувано у преписима његових пријатеља или поклоника. Забрањени и цензурисани стихови учили су се напамет и онда бележили, каткад са омашкама и изменама, па даље ширили међу духовно заинтересованом публиком. За нека своја дела Пушкин једноставно није

ни марио. То се посебно односи на такозвану лаку лирику, *poésie fugative*, на епиграме и сатиричне одломке које је писао успут, с лакоћом, без већих духовних и уметничких претензија. То важи и за ласцивне стихове надахнуте француским рококоом XVIII века. Неретко се дешавало да му се нека од сличних остварења приписују без икавог озбиљнијег истраживања. Па чак и они стихови који се данас штампају у оквиру његових сабраних дела попут „Сени Баркова“ или „Цара Никите и четрдесет његових кћери“, не могу до краја бити јасно и недвосмислено њему атрибуирани.⁸ Осим тога, Пушкин нека своја дела није завршио због естетских разлога или уметничког засићења, или једноставно што за то није имао времена. Међу њих, на пример, спадају и романи *Арајин Пејра Великој* (писан током 1827; Пушкин је 1829. и 1830. у периодици објавио два одломка) и *Дубровски* (писан од 21. октобра 1832. до 6. фебруара 1833; није објављиван за песникову живота), већи број стихова написаних после 1833, а који се данас сматрају његовим књижевним каноним. Многа приватна писма, записи по девојачким албумима и споменарима, узгредне белешке, нацрти – неретко су припадали другим лицима, па су до научника и читалаца стизали с великим закашњењем. Томе додајемо и чињеницу да због државне цензуре штошта није могло да се објави ни дуго после његове смрти.

Отуда је у пушкинистици једна од најважнијих области истраживања била филолошка, текстолошка критика, која је подразумевала ишчитавање, разврставање и хронологију рукописа, али и озбиљну атрибуцију до нас пристиглих текстова. Највећи део његове заоставштине данас је похрањен у Пушкинском дому у Петрограду. У многобројним научним публикацијама које издаје ова институција још увек се могу наћи нови резултати изучавања Пушкинових рукописа.⁹ Неки од њих објављени су као факсимили, а један од највећих подухвата те врсте свакако је издање Пушкинових радних свезака штампано уз помоћ Фондације британског принца Чарлса (Пушкин: 1995-1997). С тим је наравно повезан и проблем критичких издања сабраних дела, које захтевају утврђивање основног текста, редакција и варијаната, али и писање одговарајућих генетичких,

⁸ Реч је о дужим еротским наративним песмама са пуно опцене лексике или приказа ласцивних сцена у којима доминира шаљиви, хумористички тон. Лицејска песма „Тень Баркова“ и раније се приписивала Пушкину, али се о томе нешто отвореније проговорило тек после 1928. Еротска бајка „Цар Никита и сорок его дочерей“ датира се у 1822. Њен препис је сачуван међу песниковим папирима, али је њу записао песников брат Лав Сергејевич, па се понекад ово дело приписује њему. Ниједна од ове две песме није преведена на српски.

⁹ Нпр. серијали *Временник Пушкинской комиссии*, *Пушкин и его современники*, посебна едиција *Пушкинский кабинет*, где се објављује рукописна грађа, *Пушкинская энциклопедия* (досад је изашао само први том А-Д). В. електронска издања на сајту: <http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=2161>

текстолошких, књижевноисторијских и интерпретативних коментара. Таквих издања током XX века има неколико, и свако наредно допуњава оно претходно.¹⁰

О Пушкину и његовом делу објављено је више специјализованих енциклопедија. Издања неких од њих још нису завршена. Поред ових прегледних и општих изучавања, постоји низ озбиљних научних студија које се баве песниковим појединачним остварењима, жанровским и композиционим питањима, компаративним и интертекстуалним везама, појединим књижевноисторијским и поетичким проблемима итд. Сваке се године у Русији, али и изван ње, одржавају многобројни научни скупови посвећени Пушкиновом стваралаштву. У оквиру музејских комплекса на његовим имањима у Михајловску и Болдину, под патронатом одговарајућих универзитета, организују се конференције Михаловска и Болдинска читања, па затим штампају зборници научних радова који су тамо били изложени,¹¹ а да не помињемо научне чланке објављене по различитим руским националним и иностраним славистичким часописима.

Већ на основу овог кратког прегледа лако је претпоставити колики је обим пушкинских истраживања, и сходно томе, какав се изазов отвара пред сваког савременог изучаваоца Пушкиновог дела. Отуда ће се наше даље проблематизовање рецепције стваралаштва једног од најзначајнијих писаца руске књижевности свести само на указивање на најважније и пресудне моменте у дуготрајној историји пушкинистике.

Премда је један од најутицајнијих књижевних критичара XIX века Висарион Бјелински још за песникова живота његова дела оценио као „енциклопедију руског живота“ (Белинский 1948), озбиљније књижевноисторијске и интерпретативне студије о Пушкину махом се везују за прелаз између два столећа. Тако, на пример, А. Потевња (Потевня 1989) и А. Веселовски (Веселовский 1940) своја теоријска и фолклорна истраживања неретко поткрепљују примерима из Пушкина, дајући при том објашњења и тумачења појединих песничких слика, симбола и амблема. Својим дубинским читањем текста они на изванредан начин отварају пут новим теоријама, понајпре формалистичком методу. Научници окупљени око Опојаза предано се посвећују изучавању Пушкиновог стваралаштва, проблематизујући у њему увек нова питања, као што су књижевна чињеница и књижевна свакодневица, питања књижевне еволуције и стилских поступака попут пародије и стилизације, те ритмичких фигура и језичких иновација, затим, проблеме жанра и начела конструкције, проблеме структуре и композиције, истраживања употребе и развоја појединих

¹⁰ В. библиографију на крају рада.

¹¹ *Михайловские Пушкинские чтения* организују се од 1955, а *Болдинские чтения* од 1972.

песничких слика, метафора и симбола.¹² Осим тога, неки од њих, попут Виктора Жирмунског (Жирмунский 1924; Жирмунский 1937) и Бориса Томашевског (*Томашевский* 1960) покрећу озбиљна компаративна истраживања. Јуриј Тињанов се, са своје стране, бави књижевноисторијским контекстом, Пушкиновим односом према националној традицији, књижевном критиком и часописном сценом његовог доба (Тињанов 1968). Виктор Виноградов помно изучава стилистику и језик код Пушкина (Виноградов 1935). Роман Јакобсон се бави његовом версификацијом и структуром песничких слика (Јакобсон 1987). Борис Ејхенбаум изучава развој његове прозе (Ејхенбаум 1986), а Виктор Шкловски испитује иновације наративних поступака (Шкловский 1990). Неки од ових научника, попут Тињанова и Шкловског, пишу и уметничку прозу инспирисану Пушкиновом биографијом.¹³ Формалистичка читања имала су велики утицај на даља проучавања, нарочито у структуралистичкој и семиотичкој школи друге половине XX века.

Међутим, у руској историји и култури, па тако и у науци о књижевности, постоји један период који оквирно обухвата три деценије (од 30-их до 60-их година XX века) када су сва хуманистичка истраживања, па тако и она о Пушкину, била подвргнута наглашено материјалистичком погледу на свет. За несрећу управо у то доба, 1937. године пала је стогодишњица Пушкиновог рођења.¹⁴ Будући да је још у Пушкиново време део критике њега оптужио за књижевни аристократизам, да би му нешто касније (1865) један од најрадикалнијих представника социјалне критике, Д.И. Писарев оспорио сваку вредност (Писарев 1940) није необично што су поједине бољшевичке струје биле спремне да се одрекну његовог дела. С друге пак стране, постојала је и она група филолога која је давала предност идеолошки блиском Висариону Бјелинском и на основама његовог тумачења читала Пушкина као првог реалистичког руског писца. Да подсетимо, одлуком државног, партијског врха, реалистички метод у књижевности („критички“ или „социјалистички“) проглашен је за једини вредан пажње

¹² Формалистичким читањима Пушкина детаљније смо се бавили у својим чланицма: „Пушкин и формалисти“ (Поповић 1994: 9-19) и „Пушкинские темы русских формалистов“ (Попович: 1996, 205-217).

¹³ Тињанов је написао два романа из тзв. пушкинске епохе *Кјухља* (1925) и *Смрти Везир-Мухтара* (1928). Роман о Пушкину започео је 1935, и писао га је до краја живота (1943), али није успео да га заврши. Шкловски је поводом стогодишњице Пушкинове смрти објавио невелику књигу *Прича о Пушкину* (1937) у малој серији часописа *Огонек*.

¹⁴ О тој прослави Ј. Еткинд пише: „Јубиларна прослава 1937. године била је најбоља провера трајности Пушкинове уметности. Није било успешнијег начина да се према Пушкину побуди гађење, од службених хвалоспева у *Правди*, или додељивању његовог имена сваком тргу, свакој фабрици, граду, музеју и позоришту. Такво искушење не би издржао ниједан писац. А Пушкин је издражао, и из 1937. године изашао неокаљан“ (Еткинд 1999: 12).

и објављивања. Такав став је одредио и сва даља истраживања, али је и из те задате идеолошке оријентације написано неколико врло подстицајних студија – Леонида Гросмана (Гроссман 2003; Исти 2008), Григорија Гуковског (Гуковский 1957), Дмитрија Благог (Благой 1931) и Сергеја Бондија (Бонди 1974; исти 1978).

Од почетка 60-их година научна клима у совјетској хуманистици је унеколико измењена, што је омогућило појаву нових приступа и нових тумачења Пушкинових дела. Поклонници и настављачи Бахтинове књижевне мисли, Владимир Турбин (Турбин 1978; исти 1996) и Сергеј Бочаров (Бочаров 1974) међу првима пишу монографије о његовој поетици, које заснивају на прожимању дијахроног и синхроног проучавања. Књижевно-историјским контекстом и стваралачком еволуцијом Пушкинове уметности бавили су се Вадим Вацуру (Вацуру 1989) и Сергеј Фомичов (Фомичев 1986; исти 2007). А већ од 70-их година објављују се данас незаменљива семиотичка, биографска и културноисторијска истраживања Јурија Лотмана. Лотман је написао Пушкинов књижевноисторијски животопис, интерпретативну студију о *Евџенију Оњегину*, као и најдетаљније и најпрецизније коментаре уз овај роман. Уз то треба поменути и низ прегледних чланака, те студија о појединачним питањима поетике, књижевних утицаја, значењу тамних места у појединим Пушкиновим стиховима, драмама, романима или белешкама.¹⁵ Осим тога, он се приљезно занимао за историју културе свакодневног живота Русије у XVIII и почетком XIX века, и тако разјаснио многе алузије и подразумеване коментаре из пишчевих списа и уметничких дела, који данашњој публици нужно измичу (Лотман 2008).

Међу многобројним семиотичким и структуралистичким читањима Пушкина по свеобухватности, тананим и продубљеним анализама посебно се издваја монографија Јефима Еткинда – *Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции* (Еткинд 1999). Када је реч о савременим компаративним истраживањима, пре свих треба поменути читања Александра Долињина (Долинин 2007), који је истраживао Пушкиново разумевање Шекспирове драматургије, те његов стваралачки однос према романима Валтера Скота и Бајроновим стиховима.

Пушкин је западном читаоцу био познат врло рано. Његова дела су се преводила на француски, немачки и енглески још док је био жив, а о њему су похвално и с немалим одушевљењем писали Адам Мицкјевич и Проспер Мериме. Али уколико његову рецепцију упоредимо са рецепцијом руских писаца из друге половине XIX века, Достојевског, Тургенева, Толстоја или Чехова, примећујемо да он на западу није изазвао велико интересовање. У афирмацији његовог стваралаштва свакако је пресудну

¹⁵ Сви Лотманови научни радови о Пушкину објављени су у једној књизи у оквиру његових сабраних дела (Лотман 1998).

улогу одиграо Владимир Набоков, који је на енглески превео *Евџенија Оњџина* и уз свој превод написао врло обимне коментаре (Nabokhov 1964). У периоду хладног рата, на различитим врло утицајним и научно релевантним славистичким катедрама, посебно у Великој Британији (Оксфорд, Кембриџ), те на разним америчким и канадским универзитетима нова читања Пушкина добијају на значају.¹⁶ Идеолошки неоптерећена, она су покренула многа битна питања његове поетике, а посебно су се бавила филозофским и интертекстуалним проблемима. У том смислу посебно издвајамо две монографије. Једну од њих написао је Џон Бејли (Bayley 1971) који се бави компаративним проучавањима свеукупног Пушкиновог литерарног опуса. Он полази од књижевноисторијског значаја руског писца кога је домаћа критика препознала као родоначелника модерне руске књижевности, и попут ње, проблематизује Пушкинов утицај на руске класике XIX и XX века „којих без њега не би било“ (Bayley 1971: 2). У самој анализи, он, међутим, више поклања пажњу песниковом дијалогу са светским канонским писцима – Дантеом, Петрарком, Шекспиром, Гетеом и другим – који утичу на уобличавање Пушкиновог уметничког света, али и на стваралаштво Пушкинових књижевних потомака.

Друга књига представља хрестоматију различитих истраживања Пушкинових дела – од *Евџенија Оњџина* до „Пикове даме“, а њен састављач и писац предговора био је Харолд Блум (Bloom 1987). Пушкин је овде означен као руски национални песник чији је значај раван Шекспиру у енглеској, односно Витмену у америчкој књижевности. Приређивач се истовремено позива на општеприхваћени став руске критике да западни читалац не може потпуно разумети његову уметност ако га чита у преводу, а не у оригиналу (Bloom 1987: 1), али његов осврт на почетку ове књиге, као и избор предочених интерпретација, умногоме противрече оваквој претпоставци.

Савремене интерпретације Пушкина у западној критици предност дају идеологији текста, те у том смислу разматрају (и различито тумаче) његова виђења револуционарног бунта или пак апологије аристократије и царског поретка, империјализма и колонијализма, односно друштвених реформи, православних и фолклорних архетипова, психоаналитичких проблема и слично (Фрайзе 2014: 97-106).

Дакле, Пушкиново стваралаштво почива на својеврсном укрштању европске (и не само европске) културе с руским националним духом. Даља рецепција његовог дела отуда је неминовно условљена степеном идеолошке и когнитивне способности (припремљености) различитих културних и књижевних модела из којих простиче и којима се враћа. Или, како је

¹⁶ Искрпну библиографију о Пушкиновој рецепцији на енглеском језику читалац може наћи у (Leighton 1999).

то већ приметити Михаил Гаспаров „тешко нам је да потпуно разумемо Пушкина, не зато што нисмо прочитали све оно што је он прочитао, већ зато што не можемо да заборавимо оно што смо ми прочитали, а он није“ (Гаспаров 1994: 9).

БИБЛИОГРАФИЈА

- Ахматова, А. (1987) О Пушкине. *Сочинения в двух томах*, т. 2. Москва.
- Bayley, J. (1971) *Pushkin: A Comparative Commentary*. Cambridge. The University Press.
- Белинский, В. Г. (1948) Сочинения Александра Пушкина. Санктпетербург. Одиннадцать томов МDCCCXXXVIII-MDCCCXLI. *Собрание сочинений в трех томах: Статьи и рецензии 1843-1848*, т. 3. Москва.
- Благой, Д.Д. (1931) *Социология творчества Пушкина*. Москва.
- Благой, Д.Д. (1941) Лермонтов и Пушкин: Проблема историко-литературной преемственности. *Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова*. Москва: ОГИЗ.
- Bloom, H. (ed.) (1987) *Alexander Pushkin*. New York – New Haven – Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Бонди, С.М. (1974) *Поэмы Пушкина: Очерки*. Москва.
- Бонди, С.М. (1978) *О Пушкине: Статьи и исследования*, Москва.
- Бочаров, С. Г. (1974) *Поэтика Пушкина*. Москва.
- Вацура, В. Э. (1989) *Из истории литературного быта пушкинской поры*. Москва.
- Веселовский, А. Н. (1940) Историческая поэтика Ленинград: Гослитиздат.
- Виноградов, В.В. (1935) *Язык Пушкина*. Москва-Ленинград.
- Гаспаров, М.Л. (1994) Критика как самоцель. *Новое литературное обозрение*. 6, 5-29.
- Гоголь, Н.В. (2007) Выбранные места из переписки с друзьями. *Соб. сочинений в 5 кн. и 7 т., Духовная проза. Критика. Публицистика*, кн. 4, т. 6. Москва.
- Гроссман, Л.М. (2003) *Александр Сергеевич Пушкин. Биография*. Москва.
- Гроссман, Л.М. (2008) *Письма женщин к Пушкину*. Москва.
- Гуковский, Г.А. (1957) *Пушкин и проблема реалистического стиля*. Москва.
- Долинин, А. (2007) *Пушкин и Англия*. Москва: НЛО.
- Достоевский, Ф.М. (1983) *Дневник писателя. 1880, Пол.собар.соч.*, т.25. Ленинград.
- Жирмунский, В.М (1924) *Байрон и Пушкин*. Ленинград.
- Жирмунский, В.М (1937) *Пушкин и западные литературы*. Москва, 1937.
- Жирмунский, В.М. (1977) Валерий Брюсов и наследие Пушкина. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Ленинград.
- А.К. Жолковский, А.К. (2005) Я вас любил... Бродского. *Избранные статьи о русской поэзии*, Москва.
- Leighton, L.G. (1999) *A Bibliography of Alexander Pushkin in English: Studies and Translations*: Edwin Mellen Press.
- Лотман, Ю. М. (1998) *Пушкин: Пушкин. Очерк творчества*. Санкт-Петербург.

- Лотман, Ю. М. (2008) *Беседы о русской культуре*. Санкт-Петербург.
- Минц, З.Г. (2000) *Блок и Пушкин. Александр Блок и русские писатели*. Санкт-Петербург: Искусство.
- Nabokhov, V. (1964) *Eugen Onegin. A Novel in Verse by Alexander Pushkin*, Vol. 1-4. London - New York.
- Писарев, Д. И. (1940) *Пушкин и Белинский. Литературно-критические статьи*, Москва.
- Поповић, Т. (ур.) (1994) *Формалисти о Пушкину*. Београд: Терсит.
- Попович, Т. (1996) *Динамика традиции*. Pisa: Studi Slavi. Università degli studi di Pisa. Dipartimento di linguistica.
- Потебня, А. А. (1989) *Переправа через реку как представление брака. Слово и миф*, Москва.
- Пушкин, А.С. (1935) *Полное собрание сочинений в 9 томах*, ред. Г.О. Винокур. Москва.
- Пушкин, А.С. (1957) *Полное собрание сочинений в 10 томах*, ред. В.В. Томашевский. Москва.
- Пушкин, А.С. (1959-1962) *Собрание сочинений в 10 томах*, ред. С. Бонди. Москва.
- Пушкин, А.С. (1995-1997) *Рабочие тетради 1-8*, Санкт-Петербург – Лондон.
- Пушкин, А. С. (1998) *Собрание сочинений в 15 томах*, ред. Г. Клименко. Москва.
- Ремизов, А.М. (1937) *Пушкинов дар. Руски архив*, 40-42, 5-12. Београд.
- Ремизов, А.М. (1954) *Огонь вещей. Сны и предсонье*. Париж.
- Томашевский, Б. В. (1960) *Пушкин и Франция*. Ленинград.
- Турбин, В. Н. (1978) *Пушкин. Гоголь. Лермонтов*. Москва.
- Турбин, В.Н. (1996) *Поэтика романа А.С. Пушкина „Евгений Онегин“*. Москва.
- Тынянов, Ю.Н. (1968) *Пушкин и его современники*, Москва.
- Фомичев, С.А. (1986) *Поэзия Пушкина: Творческая эволюция*. Ленинград.
- Фомичев, С.А. (2007) *Пушкинская перспектива*. Москва.
- Фрайзе, М. (2014) *Изложение символики и общения героев Пушкина на фоне постколониальной критики. Болдинские чтения- 2014*. Нижний Новгород: РИ БегемотНН.
- Цветаева, М. (2004) *Мой Пушкин*. Санкт-Петербург.
- Шкловский, В.Б. (1981) *Энергия заблуждения: Книга о сюжете*. Москва.
- Шкловский, В.Б. (1990) *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933)*. Москва.
- Якобсон, Р.О. (1987) *Работы по поэтике*, Москва, 1987.
- Эйхенбаум, Б. М. (1986) *О прозе. О поэзии*. Ленинград.
- Эткинд, Е. Г. (1999) *Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции*. Москва.

Таня Попович
Универзитет в Белграде

К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ И КАНОНЕ ТВОРЧЕСТВА А.С. ПУШКИНА

Резюме

Настоящее исследование посвящено восприятию литературного творчества А.С. Пушкина в русской литературе и русской литературной критике, начиная со второй половины XIX века вплоть до начала XXI века, а также восприятию и интерпретации сочинений Пушкина в западном литературоведении. Статья начинается замечанием Ю. М. Лотмана о том, что мировое значение Пушкина связано с осознанием мирового значения созданной им литературы, а закончивается замечанием М. Л. Гаспарова о том, что нам трудно понять Пушкина не оттого, что мы не читали всего, что читал Пушкин, но оттого, что мы не можем забыть всего, что он не читал, а мы читали.

Ключевые слова: Пушкин, восприятие, канон

Владимир ЗОРИЋ*
Универзитет у Нотингему

ЕСКАПИЗАМ И СИМБИОЗА: МАГРИСОВ ХАБЗБУРШКИ МИТ И КОНСТАНТИНОВИЋЕВА ПАЛАНКА

Дијалектички однос између центра и периферије је битна одредница технолошког и уметничког модернитета и, током последње три деценије, једно од динамичних језгара компаратистичких студија. У том хетерогеном контексту, периферија поприма просторно једнако као и временско значење и може имати еманципативни, али и ауторитарни потенцијал. Студија Клаудија Магриса *Хабзбуршки мит у модерној аустријској књижевности* и полемички трактат Радомира Константиновића *Философија паланке* појављују се у приближно истом периоду, шездесетих година прошлог века, и свакако спадају у претече тог таласа. Обе књиге су имале запажен пријем у књижевној критици и широј јавности као метафоре културне историје Аустрије и Србије. Упркос бројним географским и историјским везама Двојне монархије и паланачког хабитуса, Магрис и Константиновић су своје поставке развијали одвојено, као културне монаде, а научна заједница још увек није у довољној мери испитала везе између њихових идеја. Овај рад има за циљ да компаративном методом анализира појам провинције у постимперијалном (Магрис) односно постпатријархалном (Константиновић) контексту и да укаже на аналогije, контрасте и комплементарности између ова два модела културног развоја. У раду се заступа теза да је подвојеност хабзбуршког мита и паланке само привидна те да се упркос извесним контекстуалним разликама они заправо допуњују. Ова интеракција је од пресудног значаја за обе културе и прати се најпре на нивоу радова и филозофског развоја Магриса и Константиновића (географске метафоре и путописна проза), затим у конкретном историјском контексту (почетак деветнаестог века) и, напослетку, у књижевним делима тројице модерних аутора (Цанкар, Рот и Андрић).

Кључне речи: хабзбуршки мит, паланка, монада, Дунав, брдо, патријархат, патернализам, бирократија, племе, носталгија

Хабзбуршка монархија је била у географском средишту Европе, али на маргинама европског прогреса. Србија је била оса хомогенизације јужнословенских народа на рубу монархије, али уједно и сама расцепкана на различите аутархичне зоне. Студија Клаудија Магриса *Хабзбуршки мит у модерној аустријској књижевности* и полемички трактат Радомира

* Vladimir.Zoric@nottingham.ac.uk

Константиновића *Философија њаланке* појављују се у приближно истом периоду, шездесетих година прошлог века, и свакако спадају у претече таласа критичких радова који се баве овим парадоксима. Обе књиге су имале запажен, неретко и критичан пријем и постале предмет трајног интересовања како књижевних историчара, који су их тумачили као озбиљан изазов сваком концепту националне књижевности, тако и шире јавности, која их је прихватила као прегнантне метафоре духовне климе у Аустрији односно Србији. Упркос чињеници да се Магрис и Константиновић баве двома географски и историјски повезаним културним традицијама, нема назнака да су своје идеје артикулисали у било каквој врсти дијалога, а у научном пољу још увек недостаје темељна упоредна анализа њихових премиса, аргумената и закључака. Овај рад има за циљ да компаративним методом анализира Магрисов постимперијални и Константиновићев постпатријархални концепт и да укаже на неке додирне тачке између ова два суштински херметична модела културног развоја. С обзиром на велики историјски и теоријски распон Магрисових и Константиновићевих идеја, свакако се не може претендовати на потпуну анализу њихове конзистентности и интерпретативне вредности на конкретним делима најважнијих писаца две традиције попут Грилпарцера и Музила, с једне, или Стерије и Станковића, с друге стране. Намера је овом приликом знатно скромнија: да се нека темељна питања о везама аустријске и српске књижевности поставе на нешто другачији начин и илуструју с неколико адекватних примера, те да се тиме трасира пут за једно шире компаративно-теоријско истраживање које у овом тренутку недостаје.

Два мускейара: од аналоије до контраста

Дијалектика центра и периферије представља битну одредницу технолошког и уметничког модернитета и, током последњих неколико деценија, једно од најдинамичнијих језгара компаратистичких студија. Центар и периферија чине један од ретких појмовних парова који преласком са структуралистичке на постструктуралистичку парадигму нису делегитимисани већ, напротив, оснажени, наравно уз одређено превредновање. Као у некој комедији ситуација, улоге су замењене: центар више није хетерогено и отворено поље креативности (Bradbury 1991), већ херметични локус с којег се остварује деридијанска хегемонија хомогености, а периферија се претвара из зачаурене провинције у зону комплексности, отворености и слободе (Bahtin 1989). Уз то основно превредновање јављају се и знатно комплекснији теоријски модели који суштински диверсификују поменути дихотомију: мултипликација (вишеструке интеракције више центара и периферија, Moretti 1998); мултифункционалност (успостављање разли-

читих релација према различитим зонама, Bakić-Hayden 1995), градација (прелазне, посредничке зоне између центра и периферије, Bhabha 1994) и динамика (борба за превласт, Casanova 2007). У том хетерогеном теоријском контексту, централност односно периферност понекад попримају не само просторно него и временско значење и јављају се као регресивни, носталгични феномени који воде у аутизам или нову креативност (Бојм 2005). У непокретном и изолованом свету, појмови центра и периферије се стапају и потпуно релативизују: заостатак се истовремено жели и жали, а над пролазношћу се осмехује и уздише.

Магрисова студија *Хабзбуршки мит у модерној аустријској књижевности* (*Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, 1963) иронијом је прожета анализа декаденције читаве једне империјалне културе и њеног покушаја да своју неумитну пропаст митологизује на више нивоа, од баналног преко патетичног до трагичног. Магрисов основни појам је помало двосмислен: хабзбуршки мит није наратив конструисан у кругу династије Хабзбург нити је то мит о Хабзбурзима; реч је, заправо, о држави коју су Хабзбурзи водили, или, тачније речено, сматрали се позваним да је воде. Барокна традиција деформисања стварности и конзервативни дух метерниховске Аустрије стапају се наизменично у позе освештаног достојанства или лепршавог хедонизма које се артикулишу у књижевности, али и као културни хабитус читавог друштва. Митос има своју синхронију, будући да обухвата све жанрове, од белетристике до преписке и памфлета, али и дијахронију, у којој еволуира од зачетака у рационалистичком духу Јосифа II, преко трагичне сублимације у Грилпарцеровим драмама које најављују 1848. годину, до носталгичне или ироничне евокације након пропасти 1918. године код Рота, Додерера и Музила. Док се Магрисова студија бави кризом центра, Константиновићев трактат *Философија паланке* (1969), жанровски хибрид без премца у српској култури, посвећен је мобилизацији периферије. Користећи елементе сказа, тј. перформативног оживљавања предмета критике, и помало опскурно преведени појмовни апарат немачке филозофије, Константиновић се обрачунава са спојем традиционализма и провинцијалности који види као усуд културе којој припада. Традиционализам који Константиновић препознаје у „духу паланке“ је од посебне врсте: реч је о реликтима племенске свести који, управо кроз процес нестајања, генеришу особен, извитоперен однос према питању егзистенције, али и специфичне, угроженом племену примерене идеолошке формације и облике понашања. Заједницу карактерише апсолутни монизам, а сваког појединца једнако постојани опортунизам; ове две категорије су повезане апстрактним „стилом“ у језику и понашању који одређује књижевност паланке. Хабзбуршки мит и паланка су, дакле, свуда и нигде. Емпсоновска амбивалентност у културној критици понекад

успева боље него у поезији: ова два појма су постала клишеи у академским дебатама о аустријској односно српској култури, али и нека врста лозинке у популарном дискурсу.

Између Магрисове и Константиновићеве поставке могуће је установити извесне аналогije, како биографске тако и структурне. Није претерано рећи да се и за италијанског културног историчара и за српског филозофа рана авантура обрачуна с колективним ескапизмом претвара у књигу живота, неку врсту скрипта за интелектуалну улогу коју ће играти кроз читаву каријеру и складиште књижевних и естетичких тема које ће развијати у каснијим делима. У предговору за друго издање *Хабзбуршкој мити*, средином осамдесетих, Магрис је свој развој луцидно упоредио са историјом Диминих мускетара: након тридесет година, много тога се променило, мускетари су остарили, али се и даље носе са својим архи-непријатељем, кардиналом, који прети новим интригама. На сличан начин, Константиновићев осећај послања, поникао из *Философије њаланке*, поприма облик романа у наставцима: од краја шездестих до данас, књига се појављује у новим издањима и, упркос бројним политичким и социјалним променама, тумачи се у истом кључу. Чак и у позним годинама, када се повукао са јавне сцене, Константиновић је у приватним разговорима истицао да је у *Философији њаланке* већ рекао све оно битно што је имао да каже, а чини се да су га на значај те књиге у подједнакој мери подсећали и сами тумачи кроз јубиларне скупове и зборнике.

Затворена, готово ритуализована рецепција хабзбуршког мита односно паланке указује и на неке садржинске аналогije између ова два појма, тачније на њихов капсуларни теоријски модел. Да развијемо мускетарску метафору до краја, ко је или, боље рећи, шта је „кардинал“ у Магрисовом и Константиновићевом интелектуалном подухвату? Оба аутора уочавају својеврсни ескапистички *suspense*, дубиозну способност читаве културе да се, на различитим нивоима и кроз неколико генерација, изолије од вртлога историје и обликује сопствени компензаторни мит. У том самозатварању се квалитативни хендикеп и историјски заостатак по правилу правдају као дугорочна предност и дубља доследност. Магрис тако констатује да је златна патина, која је на слици хабзбуршке традиције почела да се формира знатно пре њеног краја 1918. године, заснована на замени теза пре него на пуком измишљању: „Није реч о извртању историјске стварности већ о прихватању једне негативне условљености као идеалног добра“ при чему „трома немоћ прераста у грандиозну статичност и претвара се из узрока у лек за лабилне политичке односе.“ (Магрис 1963: 20) Сличну самообману Константиновић види у парохијалном свету паланке: „Дух који, заборављен од историје, покушава сада овај удес да преобрази у своју привилегију, тиме што ће и сам (онако као што се клин клином вади) да

заборави историју, овим заборавом да се овековечи у самом себи, заверен трајању, с ону страну времена.“ (Константиновић 2004: 5) Између ова два цитата постоји необично висок степен сагласности. И Магрис и Константиновић описују хомеопатски феномен у коме узрочник историјске трауме постаје лек, а клин се избија клином. Даље, оно што Константиновић у времену одређује као „завереност трајању“, Магрис у простору представља као „грандиозну статичност“ са сличним иронично-херојским патосом. Дакле, хабзбуршки мит и паланка деле битно заједничко својство: конципирани су као парадоксални и дубоко регресивни подухват намерног потискивања реалних историјских процеса. Они су монада у простору и стазис у времену.

Не треба, међутим, отићи предалеко у истицању значаја ових биографских и филозофских аналогија. Критика затворених идеолошких система је била део духа касних педесетих и шездесетих година, филозофска увертира за демонстрације 1968. године и културну кризу европских демократија. Бекетова драма *Крај њарџије* и МекЛуанова теорија глобалног села одређују амплитуде те критичке мисли, а Франкфуртска школа јој даје филозофску парадигму. Осим тога, конкретна својства која Магрис и Константиновић изводе из митотворног језгра као и начин на који то чине су дивергентни и културно специфични. Да се послужимо метафором сликарства, хабзбуршки мит и паланка имају сличан рам, представу културне заједнице као монаде и културног живота као непрекинутог стазиса, али су и сликарски поступак (тј. метод) и оно што је насликано (тј. аргумент) веома различити.

Размотримо најпре методолошке супротности. Прво, постоје веома битне разлике у композицији две студије. Док Магрисова анализа почива на континуираном преиспитивању књижевних текстова са хабзбуршком темом у њиховом хронолошком редоследу и према жанровским групама, Константиновић почиње готово фуриозно, једном непрекинутом филозофско-поетском секвенцом од сто педесет страна, и тек у другом делу расправе прелази на конкретне, махом неповезане примере из српске поезије. Затим, једнако је очигледан и контраст између емпиријског оквира њихове аргументације. Магрисова анализа је од самог почетка и у потпуности усредсређена на један посве специфичан културно-историјски контекст који је јасно одређен као аустријски или, још прецизније, аустријско-немачки; Константиновић, напротив, стапа веома широке антрополошке категорије с постмодернистичким смислом за мистагогију и тај амалгам тек повремено и на алузиван начин доводи у везу с менталитетским матрицама српске културе (културно препознатљиви појмови као што су „кумовање“, „ћифтинство“, „тамни вилајет“ итд.) и српске књижевности (мотив „паланачког гробља“ као алузија на Исидору Секулић). На крају,

не могу се пренебрегнути значајне разлике у накнадном тумачењу историјског хоризонта две књиге. Док је Магрисова студија покренула дебате о хабзбуршком наслеђу након пропасти монархије 1918. године, дакле у контексту нечега што се одиграло у прошлости, Константиновићева расправа се, једним ретроактивним обртом, тумачила као нека врста предсказања ратова деведесетих година, дакле у контексту нечега што је тек требало да се догоди. Покушајмо да резимирамо ове методолошке разлике: Магрисова студија је структурално хомогена, експлицитно уоквирена и историјски оријентисана; Константиновићев трактат је структурално хетероген, те има алузивни оквир и антиципативно усмерење. Ту би се свакако могле додати још неке разлике у типу аргументације, али и ове наведене у довољној мери указују на то да је реч о различитим модусима културне критике и да паралеле између њих треба повлачити пажљиво и са одговарајућим резервама, како се не би потрле њихове специфичности.

Једнако су бројне и упадљиве тематске супротности између Магрисове и Константиновићеве поставке. На пример, полазне основе за ескапистички отклон од историје се разликују јер хабзбуршка идеологија митологизује једну противречну и превазиђену државну творевину, монархију подунавских народа под егидом Аустрије, а паланка посвећује једну неодрживу друштвену заједницу, предржавно племе структурирано колективном свешћу (Магрис 1963: 28-9; Константиновић 2004: 12-6). Једнако оштра је разлика између индивидуалних носилаца два комплекса. Наиме, из поменуте две структуре израстају типични јунаци доба, „бирократа“ у Магрисовој, односно „паланчанин“ у Константиновићевој оптици. У аустријској књижевности, бирократа је отеловљен у херојском лику „вредног старог службеника који управља уредом једнако као и својим животом и који се труди да заустави олујне ветрове копчама на актенташни“ (Магрис 1963: 22). У српској књижевности, паланчанин је представљен знатно пасивнијом фигуром плачевног песника који жали за мртвом драгом „у ставу *ојађене рогбине*, у црнини“ (Константиновић 2004: 190). Иако је у оба случаја нормативно нормално (и обрнуто), њихова различитост сугерише да је отеловљење хабзбуршког мита у професији, а да се паланка огледа у отклону од сваке професије. Напослетку, очигледна је и разлика у сензибилитету, тј. емоционално-бихевиоралном коду који настаје у широј заједници као одговор на историјске фрустрације и који накнадно постаје неодвојиви део културног комплекса. Док хабзбуршки мит генерише извесни хедонистички самозаборав или пак демистификујућу иронију (која ипак остаје заробљена у орбити мита), паланка познаје само једно осећање, губитнички ресантиман, те само један импулс, исмевање слабијег. У том смислу је k.u.k. субјект упућен пре свега на кич и безбрижност оперета и валцера, било да им се предаје или их полемички

раскринкава, а паланчанин на памфлет, неуморно истеривање правде у име неког имагинарног колектива (Магрис 1963: 184-192; Константиновић 2004: 26-32).

„И што се Исџер љраво уз бреџове држи?":
од конџрасџа до комџлеменџарносџи

Упоредна анализа хабзбуршког мита и паланке показује да ови појмови деле монадично-статичну структуру, али да упркос томе развијају различите векторе. Ова дивергенција не представља изненађење. Део Магрисовог и Константиновићевог подухвата је и сам по себи митопоетски: да би дошли до представе о самоизолацији читаве културне заједнице, морали су да унапред искључе из разматрања битне делове емпиријског спектра. Магрис, тако, искључује књижевност насталу на мађарском као и на свим словенским језицима Хабзбуршке монархије; Константиновић се усредсређује на племенске енклаве иако је основна јединица друштвене организације Јужних Словена на већем делу Балкана задруга, која је превасходно економска организација (Џвијић 2006). Дакле, различитост њихових централних појмова не потиче само од диспаратних културних традиција којима се баве већ и од извесног еклектицизма поступка, покушаја да створе критички митологем, односно властити мит о миту. Ако између хабзбуршког мита и паланке не постоји *tertium comparationis*—осим оног најопштијег, тј. затворене структуре којом се одликује сваки мит—поставља се питање да ли постоје неки аспекти у којима се они допуњују? Другим речима и строго логички посматрано, ако нема аналогија, има ли макар комплементарности између ових просторно повезаних монада?

Овај проблем се најлакше може илустровати преко просторних метафора које реторички подупиру Магрисов и Константиновићев аргумент. За Магриса, хабзбуршки мит је географски и симболички оличен у току Дунава, реке која представља директни инструмент и уједно емблем германске културно-колонизаторске мисије усмерене ка словенским и трачким народима груписаним у њеном доњем току и око делте. Осим овог политичког вектора мита, Дунав такође симболизира и његову имагинативну, преображујућу снагу: у ведрој, стереотипној представи бечког живота на Пратеру, све кадаверичне боје нестају и „блатњаво-жути Дунав постаје плав“. Насупрот речном току, најочљивија географска форма Константиновићеве паланке је брдо које одваја њен уређени свет од хаоса историје („време је с друге стране брда“) и уједно затвара видик паланчанима. „Углављена“ у крајолик, племенска свест околна брда доживљава као претњу и константно генерише одбрамбени став (Константиновић 2004: 5).

Ово инсистирање на реци односно на брду по цену искључивања других облика пејзажа је у великој мери артифицијелно и произвољно. Оно нема везе с реалном географијом већ с Магрисовом и Константиновићевом имагинативном мапом провинције. Заправо, у већем делу свог тока, Дунав пролази кроз брежуљкасте и брдске пределе, што је кроз историју управо и осигуравало његову улогу граничне зоне, природног бедема. Није наодмет приметити да све српске паланке (Бачка, Смедеревска, Банатска, Бела итд.) имају у својој непосредној близини речне токове који, штавише, припадају дунавском сливу. Даље, раздвајање брда и реке није примерено ни у антрополошком контексту: још из периода Сеобе народа знамо да племена по правилу прате токове река, а нека од њих, настанивши се, узимају и име по њима (Пивљани, Морачани). Једнако важно, управо је спој, а не одвојеност, брда и речне струје постао стандардни топос у поетском инвоцирању Дунава. Хелдерлин је у оди „Истер“ испевао незаборавну, исконску слику племена које се у праскозорје историје насељава на обале Дунава, походи његова брда и стене и над њима гради сопствени кров (Хелдерлин 1993: 219-221). Не морамо да се држимо само горњег, алпског дела тока Дунава: спој брда и речне струје је уочљив и у српској књижевности, која је географски и историјски оријентисана на средњи и доњи ток ове реке. Црњански у „Стражилову“ слуги „иза гора [...] долину где тајно, Дунав тече и [...] мост што води над видиком у тешку таму Фрушког брда,“ а у последњој строфи „Ламента над Београдом“ сасвим једноставно каже: „грлим још једном на Твој камен стрми, / и Тебе, и Саву, и Твој Дунав тром“ (Црњански 1993: 86, 115). Дакле, Магрис и Константиновић у својим тропима раздвајају нешто што је у природи, антрополошкој историји, али и у поезији спојено и комплементарно, у суштинском смислу речи.

Уколико је вештачка изолација појединачних елемената пејзажа последица прагматичне одлуке да се аргумент реторички подупре што јаснијом метафором, како протумачити обрнут случај, када аутори прибегавају експлицитним поређењима с културним традицијама које нису сродне с њиховом централном темом? У потрази за политичким и културним паралелама за *pax Austriaca*, Магрис често посеже за примерима с друге, јужне стране Дунава. Један од тих примера се посебно истиче смисаоном резонантношћу: Византија, која је, знамо, нестала управо у време кад је Аустрија започињала свој успон на европској сцени. Аутор помиње, на пример, „извесни византинизирајући“ тон Аустрије и „средњоевропску *oikumene*“ (Магрис 1963: 29, 255), За разлику од Магриса, Константиновић паралеле за паланку не тражи у Византији, сасвим ретко то чини у Отоманском царству, него северно од Дунава. Паланку представља као „једно велико позориште, веома слично средњовековним католичким приказанима,“

а алудира, у псеудо-вагнеровском духу, и на „инфантилно-романтичку митологију сјајне пропасти“ (Константиновић 2004: 16-7, 62).

Оваква унакрсна поређења нису нарочито честа у Магрисовом и Константиновићевом тексту, али завређују пажњу управо као индикативни изузетак утолико пре што нису нужна него по некој личној потреби нацалемљена на аргумент. У њима се с лакоћом прелази из једног нестајућег царства у друго, нестало, и из једне националне верске традиције у универзалистичку религију. Ако је фокусирање на реку, односно на брдо било редуccionистичка метафора, поређење Аустрије са Византијом, односно паланке са католичким моралитетом би се могло назвати катахрезом, инкохерентном историјском фигуром. За једног Тршћанина попут Магриса, позивање на Византију само по себи није необично: у раном средњем веку, Источно Римско Царство је политичким упливом а затим и директном управом преко Равенског егзархата одредило политички и уметнички развој читавог северног Јадрана. Дијапазон Константиновићевих асоцијација, као и већине југословенских интелектуалаца његовог усмерења, одређен је европском хуманистичком традицијом у којој франачко средњовековље игра значајну улогу. У овом случају, успостављање аналогije је гест ерудиције којим се дистанцира од паланке (једнако као што је сказом сардонично подражава). Очигледно, Магрисов и Константиновићев културни хабитус је такав да се не може ограничити на капсуларни свет какав покушавају да осликају. У двама капсулама се појављују пукотине.

У каснијем периоду, два аутора своје теоријске монаде отварају на много очигледнији, перформативни начин, који увелико превазилази оквири обичног поређења. Почетком осамдесетих година, Магрис креће на есејистичко путовање од извора до делте Дунава. Ово културно ходочашће, евоцирано у путопису *Дунав*, води га преко подунавских престоница у горњем и средњем току, преко околних градова, укључујући и Константиновићев родни град Суботицу, до Београда, који Константиновић сматра срцем паланке, паланком над паланкама. Ево шта Магрис, понесен осећањем историјског, записује надамак Калемегданске тврђаве: „У Београду би се један потомак дунавског царства могао осећати као код куће, у оквирима сопствене душе. [...] Југославија је, а преко ње њена престоница, која одржава њену тешку и центрифугалну равнотежу—наследница двоглавог орла, његове наднационалне и сложене државе“ (Магрис 2007: 340). У тој врло слободно изведеној паралели, појам „Аустријанац“ се по апстрактности пореди са „Југословеном,“ Београд се функционално изједначава са Бечом, а Тито са Францом Јозефом. Раних деведесетих година, у време када је постало сасвим јасно да ће Југославија пратити судбину двоглавог орла све до саме пропасти, Константиновић се окреће једној личној теми, суочавању са смрћу, које се једним делом одвија у читалачкој свести

(Монтењ, Декарт, Паскал), а другим, једнако битним делом у евокацији путовања у Трст, некада главну луку Хабзбуршке монархије и Магрисов родни град. У том кошмарном Трсту, хабзбуршко наслеђе се спаја са баналним, „паланачким“ шопинг туризмом једнако као што се сенка споменика хабзбуршком владару стапа са сенком пролазника на тргу: „Сенка, ево је, ево је, оног споменика преда мном (Леополда I? из 1673?),—не видим добро: између њега и мене су деца која лете на бициклима, ако су то деца [...] са пролазницима који иду у разним правцима, овамо и онамо, помешали су своје сенке.“ (Константиновић 1996: 98-99) Инфантилно осећање дуга према родитељима, и посредно према патријархату, претвара се у обавезу, готово мисију, да се путује у Трст (амбивалентан јер је уједно и туђ и „наш“) и донесе као трофеј пинг-понг лоптица, ствар затворена, лака и безначајна, попут паланке.

Интересантно је приметити да ову хеуристичку вежбу унакрсне примене хабзбуршког мита и паланке изводе сами аутори, имагинативним путем. Исход ова два путовања је једнако занимљив. Капсуле су сада не само напукле него се спајају: у центру Константиновићеве паланке Магрис открива хабзбуршки мит, а у центру (односно једном од центара) Магрисовог хабзбуршког мита Константиновић проналази паланку.

Неуротична верица: бирократија и паланчанин у имагинарном дијалогу

Видели смо како Магрис и Константиновић фрагментирају географску мапу да би је затим интегрисали и прелазили из једног домена у други, најпре кроз слободна поређења, а касније и практично, есејистичким путовањем. Поставља се питање да ли се њихови митологеми могу на сличан начин отворити и према историјском низу и срести у њему. Сами аутори, заокупљени својим теоријским монадама, не баве се овом могућношћу. Додуше, Магрис на једном месту помиње Андрића као представника шире орбите хабзбуршког мита, а Константиновић говори о Бојићевим фотографијама које подсећају на сецеционистичке разгледнице које су стизале из Земуна (Магрис 1963: 255, Константиновић 2004: 193). Међутим, осим тих екскурса, два аутора не показују неко постојаније интересовање за ову врсту културне интеракције. За реалисту Магриса, хабзбуршки мит је изведени духовни став који ниче на хумусу декаденције аустријске империјалне културе и тиче се само ње; за идеалисту Константиновића, паланка је превасходно духовни став, готово трансцендентна категорија, чију епифанију треба тражити најпре у Србији. У оба случаја, појмови су вештачки изоловани од ширег културноисторијског контекста. Стога ће анализа која следи бити у извесној мери спекулативна. Она треба да у обиљу историјске грађе о међузависности аустријског империјалног

и српског националног дискурса назначи неке могућности повезивања два митологема те да укаже на то да су аутори интерактивним уместо капсуларним моделом могли да дођу до врло различитих примера и закључака.

Занимљиво је да и Магрис и Константиновић на мање или више експлицитан начин везују настанак хабзбуршког мита, односно паланке за почетак деветнаестог века, доба Наполеонових ратова и националног буђења у југоисточној Европи. Након удараца који је аустријско-руско алијанса претрпела у Аустерлицкој бици, Свето Римско Царство се формално и коначно распало и вековни сан о пангерманској држави под вођством Хабзбурга је отишао у неповрат. Аустрија је била принуђена да се помири са успоном и доминацијом Пруске у германском свету и да пристане на болан избор: или ће наставити да постоји као царство на новој, мултинационалној основи, која укључује уравнотеженији однос са Угарском и туторство (самопрокламовано) над Словенима, или уопште неће бити царство. Настаје амбивалентна и за последњи период монархије толико карактеристична представа о аустријској „мисији према Истоку“ и „задатку наднационалне државе“ који се легитимисао искуством управљања Рајхом (von Srbik 1957: 425). Са друге стране, јужно од Дунава, Први српски устанак под Карађорђејем — који је у првом периоду предлагао прикључење Србије Аустрији—покреће ланац догађаја који ће довести до стварања модерне националне државе Срба, њеног привременог колапса—који је такође био индиректна последица Аустерлица—и масовног егзодуса устаника на аустријску територију те поновног успостављања под правитељством Милоша Обреновића, који је финансијску базу своје моћи изградио тргујући у Влашкој, али и са Аустријом. Устаљена равнотежа, али и антагонизам, између отоманске елите која је насељавала градове и утврђења и Срба који су живели у селима и махом се клонили градова била је поремећена како демографски тако и урбанистички: одласком Турака те приливом устаника, избеглица и трговаца, развијају се варошице хетерогеног састава. Немачки историчар Ранке истиче да су замеци урбане културе „посађени најпре по матрици суседне Аустрије, али у облицима својственим националном покрету“ (Ranke 1844: 169; видети такође: Weber 1973).

Дакле, у свакој вароши, кадије се мењају магистратима, што је део транзиције од традиционалног ауторитета ка легалном. (Weber 1973) Овај трансфер се обављао споро и у Хабзбуршкој монархији, где је бирократија дуго била сталешка привилегија, и у Србији, где је традиција (а са њом и државна управа) била у великој мери одређена харизматским ауторитетом народних вођа. У тим условима долази до интензивног контакта и прожимања институција и субјеката империјалног и националног дискурса: историјски калупи које су Магрис и Константиновић користили за своје капсуларне митологеме повезани су како дијахронијски тако и синхронијски.

Први вид интеракције је историјски и може се уочити у самој етимологији појма паланка. Иако је циркулисала у народном говору, паланка се у књижевној култури Срба први пут дефинише у средишту Хабзбуршке монархије, Бечу. По свему судећи, током састављања првог речника српског народног језика, та реч је Вука Караџића и Јернеја Копитара ставила пред недоумицу. У *Српском рјечнику* (1818), паланка је обележена звездицом (*) што је, према напомени из предговора, указивало на то да ју је Вук сматрао туђицом и то турског порекла (Караџић 1964: 540). Заправо, ствари су нешто сложеније: ова реч има мултикултурни педигре и полисемичну структуру. Потиче из старогрчке речи *phalanks*, која је у грчкој и македонској војсци означавала војну јединицу. Из византинског домена је прешла у отомански турски где је означавала, метонимијски, фортификовану ограду, палисад, у којем је пободено коље служило као ослонац за зид од блата и прућа. Дакле, треба одмах приметити да паланка није аутохтон појам с некаквим племенским пореклом, већ производ империјалне одбрамбене инфраструктуре и да је као таква функционисала у три вишенационалне империје (Хеленистичко царство, Византија, Отоманско царство) пре него што је прешла у српски и прошла кроз идеолошки филтер још једне империје (Хабзбуршке), усталила се као критички термин. Осим Вуковог оријентализирања паланке, занимљив је и начин на који је ова реч протумачена у *Српском рјечнику*. Копитар, вероватно према Вуковом разјашњењу, паланку преводи на немачки као „Mittelding zwischen Dorf und Stadt,“ нешто између села и града, а на латински, вероватно по сопственој асоцијацији, као „*orpidum*,“ праисторијска насеобина. На немачком је паланка, дакле, „нешто између“ без правог идентитета. Други, латински превод је прилично необичан с обзиром на широк семантички распон одређен немачким преводом. Наиме, *orpidum* не само да није између села и града: та насеобина је на много нижем нивоу од најскромнијег села. Тим су термином Римљани означавали примитивна насеља из гвозденог доба која су још увек постојала у време њихових првих похода преко Дунава, на другу страну лимеса. То практично значи да су Вук и Копитар, свесно или несвесно, желели да вишејезична читалачка публика Монархије, којој је *Рјечник* превасходно био намењен, концептуализује паланку на суштински противречан начин: с једне стране, као прелазну етапу у развоју урбанитета, а са друге стране као знамен *barbaricum*-а, односно ванцивилизацијског статуса. Константиновић је, дакле, реартикулисао један културно и историјски хетероген појам и изместио га географски, семантички и аксиолошки тако што му је придао конотације брдског предела и духовне аутохтоности и заосталости. Такође, Константиновић је тензију између посредовања и апсолутне другости разрешио вишом синтезом: застати на путу између села и града заправо значи бити искључен из цивилизације, односно подређен или у најмању руку подложен варварству.

Под условом да отворе своје капсуле, хабзбуршки мит и паланка се могу сусрести и на политичком плану у синхронији једне државе. И Магрис и Константиновић, наиме, полазе од извесних апстрактно одређених политичких премиса које у пракси захтевају допуну и то управо у смислу оног другог, привидно противстављеног митологема. Хабзбуршки мит, у Магрисовој интерпретацији, почива на патерналистичкој, у основи феудалној идеји идиличне заједнице народа као племена (*Völker*) која још нису (и, у аустријској оптици, не могу да буду) дорасла статусу нације (*Nation*) те им је потребан пастир или, нешто прозаичније речено, принудни стараатељ. С друге стране, дух паланке развија свој носталгично-конзервативни потенцијал тек у оквиру пројекта националне државе који не потиरे резидијум племенског него га, напротив, поставља у њене темеље. Очигледно је да је у првом случају патернализам, у смислу самонаметнуте потребе за старешинством, упућен на инфантилизам, потребу за повлађивањем старешини. Копитарева и Вукова сарадња на *Српском рјечнику*, део стратегије империјалног центра да привуче и уклопи у један оквирни дискурс људе сасвим различитог порекла, различитих погледа и амбиција, садржи и ту латентну психокултурну матрицу туторства коју обојица користе, али јој се и опира (видети: Добрашиновић 1980: 83-90). Што се тиче другог случаја, етнокултурне државе, битно је имати у виду да је Хабзбуршка монархија, посебно у периоду након Нагодбе 1867. године, увелико одустала од отвореног модела аустријског туторства и прихватила функционалну распопућеност као цену коју мора да плати за очување државе. Територијално и демографски, највећи део јужнословенских становника био је укључен у Угарску у којој су владале нешто другачије културне прилике. Мађарски политичар Иштван Тиса пред сам рат налази за сходно да подсети на то ко је историјски (тј. државни) народ у Мађарској: „Наши суграђани немађарског језика се морају најпре привикнути на чињеницу да припадају једној државно-националној заједници, држави која није конгломерат различитих раса“ (наведено према: Taylor 1967: 239). Тај културни образац, који Енре Ади у једном од својих париских есеја описује као „духовни елефантијазис“, са својим архаичним стилем, органским идеалом културе и кампањом мађаризације много је ближи Константиновићевом схватању паланке него хабзбуршком миту (Аду 1977: 200-205). Музил је у *Човеку без особина* Хабзбуршку монархију упоредио с неуротичном веверицом: „Замислимо веверицу која не зна да ли је веверица или мачка [...] па ће се разумети да у извесним околностима може осетити ужасан страх од сопственог репа“ (Музил 2006: 455). Уколико Музилове метафоре заменимо Магрисовим и Константиновићевим митологемима, могли бисмо рећи да је та монархија била хибрид два капсуларна културна модела који се боје један другог, хабзбуршког мита и паланке.

Трећу и последњу могућност сусрета бирократа и паланчанин проналазе на књижевном пољу. У приповедној прози, могућности интеракције су знатно шире зато што се у њој треће подстиче као драмска тензија или преображај: хабзбуршки мит може да се реализује као *миџи* управо у паланци, а сељак да постане паланчанином тек ступањем у хабзбуршки мит. Овде постоји неколико наративних могућности које се могу илустровати на три примера. У Цанкаревој причи „Слуга Јернеј и његово право“ пароксијални и империјални дискурс су директно супротстављени (Цанкар 1977). Први, отеловљен у лику верног старог слуге (који је веома заступљен и у аустријској књижевности), представља принцип аутохтонности, а други, који еманира од цара, онај бирократски. Слуга Јернеј, отпуштен из службе и унижен како класном неправдом тако и егоистичним духом модерности, полази да тражи правду од читавог низа личности, од најближих суседа, жупана и сељана, до самог цара. На тај начин, он спаја интимни, пароксијални круг са недостижним, затвореним империјалним центром. У Андрићевом роману *На Дрини ћуџрија* хабзбуршки и паланчки митологем функционишу у једној личности као одвојени мотивациони системи. Лотика, јеврејска удовица „хладних чула, брзе памети и мушког срца“ својом приврженошћу рутини консолидује како уздрману монархију тако и пољуљани патријархални систем паланке (Андрић 1990: 181). У јавном животу, она води вишеградски хотел са кафаном, дочекује трезне и испраћа пијане, а у приватном свету своје канцеларије, далеко од знатижељних погледа, предаје се својој истинској страсти, бирократском регулисању стварности кроз преписку и табеле (180-8). У Ротовом роману *Радецки-марш* долази до потпуне симбиозе. Убоги словеначки сељак у поручничкој униформи неочекивано и чак преко воље ступа у империјални поредак тако што у бици код Солферино (1859) спасава тада младог цара Франца Јозефа, бива рањен и у знак царске захвалности добија племићко име и титулу. Ступање у племство је са доброхотном иронијом описано као зачетак новог племена (Рот 1991: 31). Сангвинични словеначки сељак се претвара у уштогљеног и уњкавог аустријског племића, а племић се, опет, удостојава да преузме улогу средског начелника, оличење стамене осредњости. Слуга Јернеј својим узалудним посланством ствара услове за директан сукоб паланачког осећања угрожености и хабзбуршке статичности који су, иначе, природно упућени на сарадњу. Лотика у свом брижљивом мотрењу и контроли спаја нормативност паланке и херојску осредњост хабзбуршког мита. Напослетку, преображај Јозефа фон Троте илуструје апсорптивну снагу митоса која се показује у пуној мери управо код оних који му приступају споља. Ове три личности су, свака на свој начин, конзервативне, склоне одбацивању сваке промене: „Опрости старим костима!“ каже Јернеј из свог запећка, Лотикино пословно начело је

„Nur kein Skandal,“ а млади поручник фон Трота приликом смене страже у рубрику „Нарочити догађаји“ са нарочитом ревношћу уписује „Никакви.“

По некој наративној иронији, управо ти јунаци, за које тихи мир службовања односно апсолутна бездогађајност представљају врховно добро, посредују насилни преображај свог света. Слуга Јернеј по повратку пали домаћинство, Лотика у збегу, на почетку Великог рата, доживљава нервни слом, а унук јунака од Солферина пуца у своје словенске саплеменике. У тој ирупцији историје у митос, аустријски *sacrificium nationis* добија други, апокалиптични смисао а паланка показује ново-старо лице и постаје фаланга. Ова друга идеја је врло заводљива и истовремено тешко доказива: она добија набој тек у светлости распада Југославије. У новонасталој култури сећања, хабзбуршки мит и паланка су везани у комеморативну целину преко Југославије и углавном служе као реторичка потпора да се истакну предности југословенског пројекта (Угрешић 2010). Али, тај најновији носталгични феномен нас води ван изворног интерпретативног поља *Хабзбуршкој мити* и *Философије паланке*, те стога припада неком другом истраживању.

Закључак

Претходно изложени аргумент се може сматрати проширеном, *feci-quod-potui* реминисценцијом о једној готово архетипској сцени из доба формирања модерне српске државе. У позно лето 1832. године, кнезу Милошу је у Крагујевцу прочитано Вуково критичко писмо. Пошто је пошљалац у то време био у Аустрији и стога недоступан за непосредну одмазду, Милош је са извесним плебејским смислом за театралност уприличио сцену ружења без премца у српској културној историји. Тројицу људи од поверења, Цветка Рајовића, Алексу Симића и Панту Хаџи-Стоилова, отпратио је у Земун да Вука позову на парлаторију, дрвеном оградом обележено место за разговор под надзором, и да му јавно пренесу његов одговор. У једном писму, Вук извештава како их је стрпљиво слушао док су један за другим износили најгоре погрде и анатеме којих су могли да се сете. Цела сцена се одвија пред пролазницима, а наравно и полицијским доушницима који су одраније знали за овај сукоб (Wilson 1970: 268-271). Нема сумње да је овај скурилни ритуал нахранио Милошеву сујету, али и аустријски полицијско-бирокуратски апарат: традиција и пропис су се упознали на један нови начин, у „нормативном позоришту.“ У том ритуалу, аустријски трг се претвара у паланку (у ранијем значењу дрвене ограде), а аутархични кнез у најобичнијег хабзбуршког денунцијанта. Таква интеркултурна садејства—наизглед коинцидентална, али постојана и на свој начин значајна—не појављују се у Магрисовом и Константиновићевом

видокругу. Упоредна анализа хабзбуршког мита и паланке у овом тексту имала је за циљ да деконструише и контекстуализује ове две теоријско-критичке монаде те да покаже њихову међузависност. Упркос суштинским садржинским разликама, ови појмови се међусобно допуњују, како у пракси самих аутора, тако и у дијахронији и синхронији историјског развоја, али и стапају у трансформативном пољу књижевности.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Ady, Endre. *The Explosive Country: A Selection of Articles and Studies 1898-1916*, Budapest: Corvina Press 1977.
- Андрић, Иво. *На Дрини ћуџија*, Београд: Рад 1990.
- Бахтин, Михаил Михайлович. *О роману*, Београд: Нолит 1989.
- Bakić-Hayden, Milica. „The Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia“ *Slavic Review*, Vol. 54, No. 54 (Winter 1995), 917-931.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*, London: Routledge 1994.
- Бојм, Светлана. *Будућности носталгије*, Београд: Геопоетика 2005.
- Bradbury, Malcolm. „The Cities of Modernism“ у: Malcolm Bradbury, James McFarlane (ur.), *Modernism: A Guide to European Literature 1880-1930*, London: Penguin 1991, 96-104.
- Цанкар, Иван. *Слуја Јернеј и њеово право*, Београд: Просвета 1977.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press 2007.
- Црњански, Милош. *Лирика*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског 1993.
- Цвијић, Јован. *Психичке особине Јужних Словена*, Београд: Српска књижевна задруга 2006.
- Добрашиновић, Голуб. *Койиџар и Вук*, Београд: Рад 1980.
- Хелдерлин, Фридрих. *Хлеб и вино*, Београд: Српска књижевна 1993.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник* [1818], Београд: Просвета 1964.
- Константиновић, Радомир. *Философија паланке*, Београд: Откровење 2004.
- *Декартова смрт*, Нови Сад: Мир 1996.
- Magris, Claudio. *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino: Giulio Einaudi 1963.
- *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2000.
- *Dunav*, Београд: Откровење 2007.
- Moretti, Franco. *An Atlas of the European Novel, 1800-1900*, London: Verso 1998.
- Музил, Роберт. *Човек без особина*, Подгорица: CID 2006.
- Ranke, Leopold. *Die serbische Revolution*, Berlin 1844.
- Rot, Jozef. *Radecki-marš*, Београд: Nolit 1991.
- Srbik, Heinrich Ritter von. *Metternich, der Staatsmann und der Mensch*, Bd. 1, München: Verlag F. Bruckmann 1957.

- Taylor, A. J. P. *The Habsburg Monarchy*, Harmondsworth: Penguin 1967.
- Ugrešić, Dubravka. „Duh kakanijske provincije“ u: *Napad na minibar*, Beograd: Fabrika knjiga 2010.
- Weber, Max. „Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft“ u: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck): Tübingen 1973, 475-488.
- Wilson, Duncan. *The Life and Times of Vuk Stefanović Karadžić*, Oxford: Oxford University Press 1970.

Vladimir Zorić
University of Nottingham

ESCAPISM AND SYMBIOSIS:
MAGRIS' HABSBERG MYTH AND KONSTATINVIĆ'S SMALL TOWN

Summary

Claudio Magris' study *The Habsburg Myth in Modern Austrian Literature* and Radomir Konstantinović's polemical treatise *The Philosophy of Small Town* appeared in approximately the same period, 1960s, and were part of the wave of critical theories that examined the nature of modernity. At the heart of both works is the hypothesis of self-satisfied mediocrity that informs literature but also patterns of sensibility and political outlook in Austria and Serbia. Whereas the earlier work lays bare the provincialism of the empire, Felix Austria, the latter aims to puncture the imperialism of the province. In both works, however, this habitus is thought to be maintained through a certain suspense, an escapist attempt of an entire culture, and over a number of generations, to extricate itself from an unfavourable historical tangle and form a more propitious make-believe. Despite the fact that Magris and Konstantinović are concerned with geographically and historically contiguous cultural traditions, there is no evidence that they articulated their ideas in any kind of dialogue and the scholarly literature on these authors still lacks a thorough comparative analysis of their premises, arguments, and conclusions. In this essay, a comparative enquiry is undertaken at several levels: structurally, by comparing the post-imperial (Magris) and the post-patriarchal (Konstantinović) concepts and pinpointing analogies and differences between them; historically, by exploring *in situ* interactions between the Habsburg ideology and the small town modernity in the early nineteenth century; poetically, by looking at literary texts and heroes who in their outlook and actions bring together these complementary worldviews.

Key words: the Habsburg myth, small town, monad, the Danube, patriarchy, paternalism, bureaucracy, tribe, nostalgia

Stijn VERVAET*
Utrecht University

UGREŠIĆ, HEMON, AND THE PARADOXES
OF LITERARY COSMOPOLITANISM:
OR HOW TO “WORLD” (POST-) YUGOSLAV LITERATURE
IN THE AGE OF GLOBALIZATION

Compared to Yugoslav culture, post-Yugoslav literature is perceived as utterly provincial by many critics. Using the example of work by Dubravka Ugrešić and Aleksandar Hemon, this paper explores how certain works of post-Yugoslav literature can nevertheless be read as “cosmopolitan literature.” I argue that both authors contribute to the “worlding” of (post-)Yugoslav literature(s) in a double sense. Dealing with issues of displacement and trauma, their work not only puts life stories from the former Yugoslavia on the map of the world but also deconstructs Western stereotypes about the region. Through a web of intertextual references, their work includes the literary and cultural legacy of the former Yugoslavia in the imaginary space of world literature, thus reclaiming the common Yugoslav cultural space.

Keywords: post-Yugoslav literature, transnational literature, Dubravka Ugrešić, Aleksandar Hemon, cosmopolitanism, globalization, intertextuality, cultural memory

Introduction

In a paper written in 2008 for a symposium on (post-)Yugoslav literature and culture, Zoran Milutinović reminds us that one of the consequences of the violent dissolution of Yugoslavia was the loss of “a supranational, common cultural layer in which all Yugoslavs took part” (2013: 75). According to Milutinović, “the common cultural space strengthened Yugoslav cultures by providing a wider audience, an enrichment of the various groups’ cultural resources, and a shared space for dialogue and competition – free from the danger of suffocation or domination” (2013: 82).¹ Such a common culture, Milutinović suggests, functioned as a buffer against the fierce competition in “the world republic of letters,” that is, as an intermediary between the peripheral South-Slav national cultures on the one hand, and the center(s) of the global literary scene on the

* Stijn.Vervaeet@UGent.be

¹ Milutinović adopts the notion “cultural resources” from Pascale Casanova’s *The World Republic of Letters* ([1999] 2004).

other. The loss of this common culture, he suggests, to a large extent explains “the obvious provincialism and intellectual and creative poverty of all post-Yugoslav cultures” (Milutinović 2013: 82). It is difficult not to agree with Milutinović: compared to socialist Yugoslavia, post-Yugoslav authors and artists have a much smaller audience and more limited local cultural resources at their disposal. Their respective national readership as well as the interaction and dialogue with neighboring South-Slav cultural actors amount to only a percentage of what the Yugoslav literary and cultural circuit once offered. In addition, the nationalist flavor of much of the contemporary literary production not only closes it off from its South-Slav neighbors, but also hinders its broader international circulation and reception.² On the international book market, as Andrea Pisac has shown, authors from the former Yugoslavia who manage to have their work translated are as a rule treated as “consumable exotic,” that is, not as world literature but rather as “world music” in the sense of “non-Western music.” At the same time, they are expected to play an ambassadorial role, that is, to “represent their culture as a whole,” to write on “political matters,” and to express the “liberal-democratic views” of their Western host countries (Pisac 2010: 238ff).

But does this mean that a common Yugoslav culture is entirely lost? Whereas Milutinović’s diagnosis is certainly valid as far as the institutional mechanisms (which are now indeed nationalist in spirit and provincial in outlook – in line with the new nation-states’ policies) or the bulk of the cultural and literary production of the successor states of Yugoslavia are concerned, and whereas Pisac’s sociological analysis underpins many of his pessimistic claims with empirical evidence, I would suggest that there still exists something that could be called a common post-Yugoslav literature and culture that is truly transnational in nature but functions in an entirely different, global context than that of its Yugoslav predecessor.

In this paper, I will examine the work of Dubravka Ugrešić and Aleksandar Hemon as an example of two authors from the former Yugoslavia whose work does manage to transcend the “obvious provincialism” that Milutinović rightfully regrets. Their work can give us a sense of how post-Yugoslav literature – despite the lack of institutional support and the missing “buffer” of common Yugoslav culture as an intermediary between the national and the international literary scenes – takes part in a transnational cultural and literary space; it can provide us with valuable insights about the nature and functioning of the global literary

² It is important to keep in mind, as Milutinović pointed out, that the characteristic nationalism of the post-Yugoslav successor states and, one could add, of much of the contemporary (state-supported) cultural production, is both “a cause and an effect of the [country’s] dissolution: it is not only perpetually maintained and stirred up by the successor states, but it is guaranteed to remain in place by the incoherent and ad hoc solutions that the ‘international community’ has devised for identical problems in Croatia, Macedonia, Serbia, Kosovo, and Bosnia and Herzegovina” (82).

scene and can give us a more concrete idea of how a “cosmopolitan post-Yugoslav literature” would possibly appear.

I propose to consider Ugrešić and Hemon as writers with a cosmopolitan outlook not (merely) because they successfully adapted to the requirements of the global market in the sense that they found “strategies” to “remain relevant after communism” (Wachtel 2006a), but because their work contributes to the “worlding” (Kadir 2004) of (post-)Yugoslav literature. I will argue that Ugrešić and Hemon, by putting life stories from the former Yugoslavia on the map of the world, undermine stereotypical views of the region, and through a rich web of intertextual references, they inscribe Yugoslav literature and culture into the larger whole of world literature. In doing so, they at the same time provincialize the global literary space and cosmopolitanize local (post-)Yugoslav culture.

“Worlding” Post-Yugoslav Fiction

Even though I lump them together, treating both Ugrešić and Hemon as transnational writers, their access to and position on the global literary market is very different, mostly because Hemon writes in English and Ugrešić in Croatian.³ Ugrešić discusses the consequences of writing in a “minor language” at length in some of her essays in *Europe in Sepia* [*Europa u sepiji*, 2012], displaying a growing embitterment, at times even cynicism, about center/periphery relations on the global book market today. Moreover, she writes with a wry humor about the exoticizing gaze of many Western publishers, critics, and readers, to the extent that some of her essays read as an unambiguous illustration of Pisac’s claims, adding to her list the issue of gender inequality. In addition, Ugrešić positions herself explicitly as an a-national writer, emphasizing that she is living “in a literary *out of nation zone*” (2014: 216) and claiming that she is considered by both her former and present literary milieu as a foreigner.⁴ To be sure, Ugrešić does more than offer a critique of the neoliberal conditions of the global book market on the one hand and of the nationalism of the Yugoslav successor states on the other. Post-Yugoslav literature, by extension, has a more complex relationship both to processes of globalization and to the world(s)

³ Next to Hemon, we could add a few other post-Yugoslav authors who instead of their native Bosnian/Croatian/Serbian chose (or rather, on whom the circumstances of often involuntary migration imposed such a choice) a bigger language as literary idiom: like Hemon, Ismet Prčić opted for English, while authors such as Saša Stanišić and Marica Božović write in German.

⁴ Not unimportantly, Ugrešić not only continues writing in Croatian but also published her last few books in Belgrade, as if still embodying the cultural pattern that Milutinović describes as typical of the common Yugoslav culture, in which it was completely normal that a Slovenian actor flew several times a week to Belgrade to participate in a theater piece. If we would push this idea a bit further, we could even claim that Ugrešić, rather than a post-Yugoslav author – a term which she actually despises – is one of the only remaining truly Yugoslav writers.

on which it builds. Not unimportantly, Eric Hayot reminds us that globalization is a process, a transformation “that acts upon us,” whereas the world is essentially a place, “a geographic unity, an organic whole, a frame for cosmopolitanism” (2011: 227). Elaborating upon Djelal Kadir’s proposal to use the noun “world” as a verb (2004),⁵ Hayot writes:

If worlding named a process, however, it would be a process of orientation or calibration; to world (a person, or a place) would be to locate it “as is” in relation to the whole, to think the whole as that which includes “on loan.” Worlding is gestural; it is an attitude, by which one adjusts oneself, symmetrically, to one’s inclusion in a whole that does not belong to one. Worlding creates worlds because it bespeaks the part’s relation to the whole, but also because in that speaking it imagines (or recreates) the whole that opens to the part. The whole neither precedes the part, nor succeeds it. (2013: 228)

In line with Hayot’s thoughts, Ugrešić’s and Hemon’s “worlding” of (post-) Yugoslav literature/culture could be understood in a double sense – as a genitive of the subject and as a genitive of the object. Situating (post-)Yugoslav literature and culture in relation to global culture, their novels and essays open up (“world”) Yugoslav culture to bigger audiences and cosmopolitanize it by locating it in relation to the whole. At the same time, their work decenters (“worlds”) the (Western) perception of what the “global” world looks like and provincializes this perception, thus (re)calibrating the whole. Understood in this way, “worlding” literature is an in essence transnational gesture.

Mads Rosendahl Thomsen (2008) has suggested that there are two categories of writing that can be seen as transnational par excellence: migrant literature and Holocaust literature. On a more general line, we could say that transnational literature today is characterized by the themes of displacement and trauma – two tropes that play a pivotal role in Ugrešić’s and Hemon’s oeuvre. The experience of displacement is an inherent part of Ugrešić’s and Hemon’s life and a recurrent theme of their work.⁶ Much of Ugrešić’s post-1990 work and Hemon’s prose fiction could be termed as literature of exile and displacement that maps a transnational topography; in many of their novels and short stories, either the (pseudo-autobiographical) narrator or the main characters are migrants from the former Yugoslavia who try to find their place in Western Europe or

⁵ As Kadir writes, if we use the word world as a verb and “understand globalization not as boundless sweep but as bounding circumscription,” then “*to world* and *to globalize* [...] would have to be parsed in light of their subject agencies and their object predicates.” Moreover, “literature [...] is itself the outcome of cultural practice, and to world literature is to give it a particular historical density. Globalization is a process that binds a sphere by the circumference it describes. In the case of literature, the compelling question becomes, who carries out its worlding and why?” (2004: 2)

⁶ A native Bosnian, Hemon writes in English and lives in Chicago, whereas Ugrešić chose in 1993 to leave the young Croatian nation-state because of its narrow-minded nationalism, a journey that, via intermediary stations in Berlin and the US, took her to Amsterdam.

in the US, and who at the same time must deal with the (traumatic) memories related to the violent dissolution of Yugoslavia. Their encounter with “the West,” however, is not a straightforward salvation of poor Eastern Europeans in the world of liberal democracy but a confrontation with Westerners’ stereotypical ideas about “Eastern Europe” and the Balkans. Ugrešić’s and Hemon’s fiction not only deconstructs stereotypes about the former Yugoslavia but also unsettles the self-congratulatory image of the West as the seat of “universal values” and undermines the assumed direct link between economic and cultural superiority.

For example, in Ugrešić’s *Ministry of Pain* [*Ministarstvo boli*, 2004] refugees from the former Yugoslavia soon learn that it is easier to obtain a Dutch residence permit when you claim that you were harassed in your country of origin because of your homosexual orientation than when you are a female victim of mass rape. This leads the main character, Tanja, a literary scholar from Zagreb, to reflect on the hypocritical double standards of the Dutch government in dealing with refugees and asylum seekers and on the stigmatizing discourse of Balkanization that permeates the Dutch press and which her compatriots find very offending. Nevertheless, she remains critical of the national stereotypes that her fellow ex-Yugoslavs produce about “the Dutch” or “the Germans” (see Williams 2013: 100-101). In a similar way, Hemon’s *The Question of Bruno* and *Nowhere Man* invert American stereotypes about Eastern Europe and Yugoslavia. The former, for example, stages an encounter between John Milius and Pronek, out of which Pronek emerges as “a literate young man and Milius as a moronic thug” (Matthes & Williams 2013: 30).

Apart from the fact that their work deconstructs and at times inverts Western stereotypes about the former Yugoslavia – which to a certain extent amounts to the creation of fictional worlds that foster mutual understanding – one thing is clear: the ex-Yugoslav characters that populate their fiction are not poor or primitive Eastern Europeans raised in totalitarian conditions who had no experience whatsoever of democracy or Western (popular) culture. Moreover, their novels and short stories explicitly link the protagonists’ cultural baggage to their youth in socialist Yugoslavia, which had, compared to other East European countries, a rather liberal regime and thriving cultural life.

It is this rich literary and cultural legacy of the former Yugoslavia that Hemon and Ugrešić, through a rich web of intertextual references and allusions, (re)inscribe into the imaginary cultural space of world literature. In doing so, they re-claim the common Yugoslav cultural space that was irretrievably lost by the dissolution of the country. In this respect, the post-Yugoslav fiction by Ugrešić and Hemon could be seen as a form of mourning, as a way of working through the loss of the supranational Yugoslav space and culture. It is no accident, as Renate Lachmann pointed out, that the *ars memoriae* of the ancient Greeks (according to the legend of Simonides) has its roots in mourning:

At the beginning of memoria as art stands the effort to transform the work of mourning into a technique. The finding of images heals what has been destroyed: The art of memoria restores shape to the mutilated victims and makes them recognizable by establishing their place in life. (Lachmann 2008a: 302)

We can find a first way of mourning in Ugrešić's *Museum of Unconditional Surrender* [*Muzej bezuvjetne predaje*, 1977/2002].⁷ Read together with the leitmotiv of artists incorporating rubbish into their art work, the narrator's attention to the life stories of the people who lived the common Yugoslav experience can be interpreted as a way of re-valuing their experiences in spite of the dominant, nationalistic horizon of expectation of the newborn nation-states that tend to reject categorically any positive reference to the Yugoslav socialist era. In doing so, Ugrešić's novel actually not only saves Yugoslav citizens' (fictionalized) life stories from oblivion but also reclaims part of the values for which they lived (cf. Vervaeet 2011). Hemon's novel *The Lazarus Project* (2009), in turn, could be read as a book that attends to historical traumas that in the wake of 9/11 have been forgotten or neglected, such as the Bosnian war of 1991–1995, but also much earlier events, such as the 1903 pogrom against the Jews of Kishinev. These traumatic histories are interwoven with less visible traumas suffered by discriminated minorities in Western society (victims of xenophobia and anti-Semitism in early twentieth-century Chicago) or by populations living in peripheral regions of the world (the victims of post-communist transition) and presented against the backdrop of snapshots of Eastern European *tristesse* of post-communist Ukraine and Moldova. Indeed, Hemon's novel could be read as a work of fiction drawing attention to what Terri Tomsy (2011) has called the "trauma economy," that is, the global circulation of traumatic stories as commodities in a process that is enhanced, amongst others, by the media, which to a great extent determine what stories will be remembered by the general public while others are instantly forgotten.

A second way of mourning can be recognized in the way in which Ugrešić's and Hemon's fiction helps us remember and re-imagine the lost world of the common Yugoslav cultural space. On a formal level, Hemon's debut *The Question of Bruno* (2000) is clearly indebted to Danilo Kiš. Many features of Hemon's collection of short stories, starting with the genre of historiographic metafiction, and its ironic narrator, who presents himself as a pseudo-historian, can be traced back to Kiš's *A Tomb for Boris Davidovich* [*Grobница za Borisa Davidoviča*, 1976].⁸ Ugrešić's *Museum of Unconditional Surrender* abounds with

⁷ Published first in 1997 in Dutch translation, the novel was only five years later published in Croatian.

⁸ Not accidentally, Wachtel (2006b) identified "Danilo Kiš's posthumous influence" as a common marker of post-Yugoslav fiction, underpinning his claim with examples from work by Drago Jančar, Svetislav Basara, Aleksandar Hemon, and Muharem Bazdulj.

quotes from and references to Yugoslav and broader Eastern European literature and culture, ranging from Miroslav Krleža and Viktor Šklovskij to Danilo Kiš, Leonid Šejka, Ilya Kabakov, and others. Indeed, as Lachmann has pointed out, ever since the establishment of the *ars memoriae* in antiquity, writers have been aware of “the genetic noninheritability of cultural experience, and thus the need for a bearer of memory (as witness, as text, or as a cybernetic apparatus)” (1997: 5). Arguing that “literature appears as the mnemonic art par excellence” because “it supplies the memory for a culture and records such a memory,” Lachmann then claims that “intertextuality demonstrates the process by which a culture continually rewrites and retranscribes itself. Writing is both an act of memory and a new interpretation of (book) culture” (Lachmann 1997: 15–16). Ugrešić’s and Hemon’s use of intertextual references to important Yugoslav or broader East European writers and artists could thus be read as a way of not only saving from oblivion but also re-claiming the lost supranational Yugoslav culture, of (re-)constructing a transnational Yugoslav – and, in the case of Ugrešić, an Eastern European – cultural tradition in which they self-consciously inscribe their own work.

Conclusion: Towards a Cosmopolitan Community of Readers?

By opening up the local to the global and by decentering the global, literature – literary imagination in particular – shows its world-making potential. In this respect, novels such as those by Hemon and Ugrešić may well help construct a community of cosmopolitan readers – a transnational, politically conscious community, which, very much like Nancy’s “inoperative” or “unworked community” [*communauté désœuvrée*] (Nancy 1991), would not be held together by a kind of imaginary or imagined essence or be informed by the parochialism (both in time and space) of national identity politics (see also Miller 2011: 3-35). It is probably in this sense that Ugrešić’s and Hemon’s works help create the “cosmopolitan conviviality” that according to César Domínguez (2012) is characteristic of world literature. As Hemon put it: “Books open a space, a public space, in which the truth can be negotiated. [...] One should think of fiction – not just writing, but all imaginative practices – as a space where people get together to talk about things that matter to them” (2002). Perhaps paradoxically, Ugrešić’s and Hemon’s work, among others, opens up a space for public debate by creatively drawing upon the cultural resources, transnational heritage, and cultural memory of the shared Yugoslav space whose loss Milutinović laments.

REFERENCES

- Domínguez, C. (2012). World literature and cosmopolitanism. In: D'Haen, T., Damrosch, D. and Kadir, D. (eds) *The Routledge Companion to World Literature*. London: Routledge, 242–252.
- Hayot, E. (2012a). World literature and globalization. In: D'Haen, T., Damrosch, D. and Kadir, D. (eds) *The Routledge Companion to World Literature*. London: Routledge, 222–231.
- Hemon, A. (2002). “Aleksandar Hemon by Jenifer Berman. Interview. *Bomb Magazine* 72. Online. <<http://bombmagazine.org/article/2328/aleksandar-hemon>>
- Kadir, D. (2004). To World, to Globalize – Comparative Literature's Crossroads. *Comparative Literature Studies*, 41.1, 1–9.
- Lachmann, R. (1997). *Memory and literature: Intertextuality in Russian Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2008). Mnemonic and intertextual aspects of literature. In: Erll, A. and Nünning, A. (eds.) *Cultural Memory Studies. An Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: De Gruyter, 301–310.
- Matthes, F., and Williams, D. (2013). Displacement, Self-(Re)Construction, and Writing the Bosnian War: Aleksandar Hemon and Saša Stanišić. *Comparative Critical Studies*, 10.1, 27–45.
- Miller, J. H. (2011). *The Conflagration of Community: Fiction Before and After Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press.
- Milutinović, Z. (2013). What common Yugoslav culture was, and how everybody benefited from it. In: Gorup, R. (ed.) *After Yugoslavia. The Cultural Spaces of a Vanished Land*. Stanford: Stanford University Press, 75–87.
- Nancy, J.-L. (1991 [1983]). *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pisac, A. (2010). *Trusted Tales: Creating Authenticity in Literary Representations from Ex-Yugoslavia*. Unpublished PhD Thesis. Goldsmiths, University of London: Goldsmiths Research Online. <<http://research.gold.ac.uk/id/eprint/4751>>
- Thomsen, M. R. (2008). *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London: Continuum.
- Tomsky, T. (2011). From Sarajevo to 9/11: Travelling Memory and the Trauma Economy. *Parallax*, 17.4, 49–60.
- Ugrešić, D. (2014). *Europe in Sepia*. [Transl. by David Williams] Rochester, NY: Open Letter Books.
- Vervaeet, S. (2011). Whose Museum? Whose History? Whose Memories? Remembering in the Work of Dubravka Ugrešić. *Comparative Critical Studies*, 8.2–3, 295–306.
- Wachtel, A. (2006a). *Remaining Relevant after Communism: The Role of the Writer in Eastern Europe*. Chicago: University of Chicago Press.
- . (2006b). The Legacy of Danilo Kiš in Post-Yugoslav Literature. *The Slavic and East European Journal*, 50.1, 135–149.
- Williams, D. (2013). *Writing Postcommunism: Towards a Literature of the East European Ruins*. New York: Palgrave MacMillan.

Стејн Верват
Универзитет у Утрехту

УГРЕШИЋ, ХЕМОН И ПАРАДОКСИ КЊИЖЕВНОГ КОСМОПОЛИТИЗМА
ИЛИ КАКО ОТВОРИТИ ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ
КА СВЕТУ У ЕРИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

Сажетак

У поређењу с богатом југословенском културом, постјугословенска књижевност често се доима као потпуно провинцијална. У овом раду се на примеру књижевног дела Дубравке Угрешић и Александра Хемона испитује могућност читања пост-југословенске књижевности као космополитске књижевности. У раду се тврди да оба аутора доприносе отварању (пост-)југословенске књижевности ка свету у двоструком смислу. Њихов рад не само што смешта животне приче из бивше Југославије на мапу света, већ и деконструише многе стереотипне представе са запада о региону. Поред тога, њихово дело помоћу широке мреже интертекстуалних референци уписује књижевно и културно наслеђе бивше Југославије у имагинарни простор светске књижевности, на тај начин поново присвајајући заједнички југословенски културни простор.

Кључне речи: постјугословенска књижевност, транснационална књижевност, Дубравка Угрешић, Александар Хемон, космополитизам, глобализација, интертекстуалност, културно памћење

Драган ДРАГОМИРОВИЋ*
Универзитет у Бањалуци

ПОСТКОЛОНИЈАЛНА КРИТИКА И ПОСТКОЛОНИЈАЛНА ТЕОРИЈА (О НЕКИМ ПРОБЛЕМИМА ТЕРМИНА И ДИСЦИПЛИНЕ)

У овом раду осврћемо се на постколонијалну критику у појмовном и дисциплинарном смислу. Аналогно књижевно-научној диференцијацији појмова критике и теорије, преиспитујемо неке од начина разумијевања појмова *постколонијална критика*, *постколонијална теорија* и *постколонијалне студије*, које је могуће уочити у савременом академском рјечнику. Склони смо условном издвајању двије фазе у развоју постколонијалног дискурса: тзв. пред-дисциплинарна, изворна, интуитивна, ангажована, изразито критички и теоријски оријентисана (до деведесетих година прошлог вијека) и дисциплинарна, аутокритичка, аутореференцијална, школски и академски мотивисана (од деведесетих). Из овако конципираног полазишта отварамо питања не само развоја постколонијалног дискурса, већ и односа, уопштено гледано, критике и идеологије, аутокритике и теорије, науке о књижевности и студија културе. Са обзиром на експанзију и плуралистичку природу постколонијалних истраживања, посљедње ствари којима једним есејем можемо тежити јесу исцрпност у опису или цјеловитост у закључцима. У раду заправо инсистирамо на потреби за обнављањем расправе о савременој критичкој и академској пракси и могућим консеквенцама таквих активности, а питања аксиологије и предмета проучавања у случају постколонијалне критике чине се данас више него умјесним изнова постављати.

Кључне ријечи: постколонијалне студије, критика и теорија, наука о књижевности, историја, студије културе, терминологија, дисциплина

Постколонијална критика и теорија као књижевна критика и теорија

„Иако није наука, ипак представља неку врсту знања или учености“ (Velek-Voren 1991:35; прво издање 1949). Тако гласи чувена Велекова примједба о књижевним проучавањима (*literary studies*) којом је један од водећих књижевних теоретичара, можда и не слутећи, у тренцима конституисања најавио кризу властите дисциплине. Неки од узрока кризе касније су окарактерисани као лингвистички и културни обрти, а за главне кривце проглашени су представници тзв. француске високе теорије

* dragan.dragomirovic@unibl.rs

или краће (пост)структурализма, попут Дериде, Лакана, Барта, Фукоа и др. *Нека врста знања или учености*, код нас познатија под именом науке о књижевности, изградила је ипак властиту теорију, критику и историју које ће послужити отварању бројних савремених хуманистичких истраживачких праваца. Један од оних праваца који се директно ослањају на књижевно-научна искуства јесте приступ у чијем средишту се налази појам постколонијалног (*postcolonial*) – времена, простора, књижевности, културе, и др. Отуда се чини разумљивим да кључни термини овако заснованих истраживања именованем упућују на своје епистемолошко поријекло: постколонијална теорија (*postcolonial theory*), постколонијална критика (*postcolonial criticism*) и постколонијалне студије (*postcolonial studies*).

Термином постколонијална теорија обично се означавају радови тзв. Светог Тројства постколонијалних истраживања, Едварда Саида, Гајатри Чакраворти Спивак и Хоми Бабе, али и шира дискурзивна активност настала на интерпретацији, критици или експлорацији њихових радова. Ово шире значење теорија дијели са опсегом термина постколонијалне студије који, даље, може бити схваћен и у смислу именовања специфичног вида академске праксе. Постколонијална критика као термин, према нашем мишљењу, у могућности је да покрије готово све поменуте термилошке опсеге, али и најзначајнији, управо критички аспект културално усмјерених истраживања, те у нашем раду и настојимо да укажемо на значај оваквог утврђивања термина. Кључна терминологија постколонијализма показује заправо да слабљење увјерења у могућности критике, теорије и историје књижевности не брише њихову методолошку и појмовну бременитост.

Конкретан приједлог на овом мјесту гласи, да изузмемо термине *постколонијална кристика, теорија и студије* и да их изолујемо у контексту појмовника традиционалне науке о књижевности; науке о књижевности или књижевних проучавања најближих значењу њемачког *Literaturwissenschaft*, руског *Литературоведение* односно енглеског *Literary history, theory and criticism* (Velek-Voren 1991: 61–68; Markjević 1974).¹ Тако долазимо, како то статистика и емпирија воле рећи, до условног издвајања двије истраживачке скале. На првој посматрамо постколонијална истраживања као критику и теорију, а на другој као студије, заправо академску

¹ Учење о књижевно-научним проучавањима као јединству књижевне критике, теорије и историје, које доминира у модерном академском дискурсу до посљедњих лингвистичких и културних обрта може се назвати и периодом од Велека до Калера: од Велек-Воренове *Теорије књижевности* из 1949. године, прве књиге под тим називом на енглеском говорном подручју, па до Калеровог кратког увода у теорију књижевности из 1997. којим је верификован распад традиционалног модела ове дисциплине али и потреба враћању неким аспектима традиционалне теорије књижевности (в. Culler 2002).

образовну праксу. За постколонијални дискурс посматран као критику и теорију (од педесетих до деведесетих година) може се констатовати да је ангажован, субверзиван, снажно антиколонијално обојен, динамичан, егзистенцијално и есенцијално детерминисан. Пратећи иницијални ток постколонијалних истраживања, видимо да је овај изразито критички, али и теоријски период могуће назвати и *постколонијалним истраживањима прије дисциплине*. Постколонијалне студије (од деведесетих на даље), мишљења смо, детерминисане су сљедећим атрибутима: академске, систематичне и синтетичне, репресивне, статичне, аутореференцијалне, и можда прије свега, институционализоване и управо дисциплиноване и када пледирају ка плурализму и отворености. С обзиром на децентрираност постколонијалног дискурса, овај такозвани дисциплинарни период може се заправо назвати и *постколонијалним истраживањима после дисциплине*.²

Два питања намећу се на приликом оваквих разлучења: прво, гдје престају критика и теорија а почињу постколонијалне студије; друго, која је цијена таквог „почетка“?

Гдје је то мјесто издавања и изоловања предмета проучавања, преласка из теорије као критике у теорију као школу? Одговор, можда и крајње поједностављен, делује таутолошки: на катедрама, у институцијама и центрима. Ако дисциплиновање схватимо у искључивом смислу као супротност субверзији и отпору, тада би најлакше било ову фазу по инерцији назвати декадентном, међутим чак ни као таква она није нужно негативна (на овој проблематици базирана је и оштра Ахмадова критика Саида; Ahmad 1992). Доласком на катедре постколонијална истраживања – критика и теорија, сада их већ можемо назвати и постколонијалним студијама, освајају значајан, управо стратешки простор утицаја, и то на Западним катедрама националних језика и култура. Управо постмодернистички парадоксално, једна од главних добити је у томе што супстанцијализовање и брисање гласова Другог, који нема проблема са говором већ са недостатком слушаца, замјењује – макар у једном дијелу Западног хуманистичког дискурса – уступање простора Другом. Чињеница је да постколонијалне студије на западним универзитетима већ неколико деценија образују своје слушаоце, стога актуелно питање гласи: ко образује васпитаче? Другим ријечима говорећи, да ли преузимањем институционалне функције постколонијална истраживања престају бити критика и која је заправо цијена ове конверзије? То је теоријско, историјско али и етичко питање. Постколонијалне студије, у претпостављеном књижевнонаучном и дисциплинарном контексту, функционишу као дискурс који тежи праву

² На овај начин тек сугеришемо питање има ли постколонијалних истраживања као дисциплине?

на дефиниције, синтетисање и систематизовање, цјеловитост и завршеност, правила и предаји правила. Дакле, ријеч је о дубоко противрјечним облицима Западне културне дискурсивности чије је функционисање као знања условљено проблематичним појмовима евро-, лого- и свим другим центризмима као могућим предусловима епистемолошког насиља.³

Да ли је на трагу ове подвојености критичког и академског мишљења постколонијална критичка апаратура изгубила на функционалности (в. Loomba, Kaul *et al*, 2005). Могуће је, дакле, говорити о два крупна разлога стагнације. Први, дјелимично лежи и у већ поменутом проблему институционализовања једног вида истраживања, исцрпљености којој су коначно склоне све истраживачке школе и правци (Adorno 1986). Други, значајнији и нераздвојан од првог, огледа се у самој природи савремене друштвене стварности, њеној брзој промјени посебно након распада блоковске подјеле свијета и успостављања нових империјалних/истичких облика (в. Хард, Негри 2000). Отуда појмови глобализације, нео-империјализма, нео-капитализма и њима сродни, улазе у фокус постколонијалне критике. Чини се, ипак, да нео-конструкције још увијек показују висок степен резистентности на терапије постколонијалног дискурса, посебно оног дијела чисто академских постколонијалних пракси. Да ли смо на путу за нео-постколонијалну критику?

*Постколонијална критика и њена историја
(Има ли критике и теорије у/на постколонијалним студијама?)*

Привремено одустајући од сложенијих методолошких питања, скренућемо пажњу на средишњи академски институционални ток постколонијалне критике – постколонијалне студије које чак и у оваквом контексту, попут термина књижевне студије, имају тенденцију покривања цјелокупног појмовног опсега, и критике и теорије, али, и њихове историје.

Питање које је заправо требало доћи на почетку овог одјељка гласи: Ко заправо пише историју постколонијалних студија и тако држи права над начинима произвођења истине? Када се консултују неки од канонизованих савремених приручника за постколонијалне студије, осим неизбјегне мантре о интер-, мулти- и др. дисциплинарној раширености постколонијалних студија и непрегледној гомили текстова насталој протеклих деценија, констатује се како се постколонијална критика и теорија, најчешће под термином анализе колонијалног дискурса (*colonial discourse*

³ Да ли као последица тога, протеклих деценија показало се да игра мијења правила и да главни утицаји долазе изван саме дисциплине јер капитализам али и комунизам, као и савремени облици империјализма, брзо мијењају лице. Отуда се поред Спивакове и Хомија Бабе чују и други гласови који преиспитују основе постколонијалних студија, попут Бените Пери, Аније Лумба или Дипеша Чакрабартија.

analysis) и постколонијалних студија (Aschroft, Griffiths *et al*, 2003: 7–11; Moore-Gilbert 1997: 5–34; Schwartz, Ray 2005: 1–21) проширује на резултате готово свих дисциплина које се баве феноменом колонија, колонизовања а потом и деколонизовања и неокolonизовања.

Већина приручних публикација настоји нас увјерити како постколонијалне студије имају властиту историју која почиње не само од периода деколонизовања након свјетских ратова већ, из перспективе „историје дугог трајања“, од Колумбових открића, почетака европских колонијалних послова, па и раније (Schwartz, Ray 2005: 1–7). Ипак, статус аналитичких дјелатности које препознајемо као постколонијалну критику, у Западном теоријском и студијском дискурсу, осамдесетих година прошлог вијека, ако је судити према касном пријему Фаноновог дјела у Британији, прилично је скроман. Напомену о томе оставља Хоми Баба у предговору првог британског превода Фановине књиге *Peau noire, masques blanc* (Bhabha 1986).

Други примјер накнадног историзовања дисциплине свакако је читавање, не сасвим без основа, преко појма *постколонијално*, студија постколонијализма у нешто старије академске правце попут истраживања књижевности Комонвелта (*Commonwealth studies*), или књижевности писане на енглеском језику изван Велике Британије, што је још један од кључних топоса у опису дисциплине (в. Moore-Gilbert 1997: 26–32).

Дио историје постколонијалних студија који се на први поглед чини најмање проблематичним тиче се главних носилаца онога што се обично назива постколонијалном теоријом са свим бременом које израз теорије носи протеклих деценија. Едвард Саид је 1978. године објављивањем *Оријентализма* упутио на један од могућих нових интерпретативних приступа (пост)колонијалној историји и њеним текстовима. Гајатри Чакраворти Спивак 1985. године у есеју „Могу ли подређени да говоре?“ демонстрира могућности комбиновања деконструкције и дијалектичке материјалистичке методе најављујући тако своје велике студије.⁴ Постколонијалне академске студије канонизују потом Саида, Спивакову и Хоми Бабу огледајући и одмјеравајући границе дисциплине у односу на њихове радове (в. Young 1990). Академски дисциплинарни дискурс при томе тежи присвајању свих претходних резултата различитих поља и области које се на било који начин баве питањима (пост)колонијалног и (пост)колонијализма.

Све то симптоми су зрелости академског дискурса који потврду своје легитимности сада тражи преко поступака историзовања властитог дискурса. Представе о знању без историјске утемељености у европоцентричном и логоцентричном дискурсу не значе много. То је један од поузданих

⁴ Она сама не сматра тај есеј превише „постколонијалним“ колико есеје “Psychoanalysis in Left Field“ (1994) и “Echo“ (1996) (Spivak, 2010).

показатеља дисциплиновања постколонијалног истраживачког дискурса које само по себи није нужно негативно, али је у овом контексту потребно правити јасну разлику између студија хуманистичких и друштвених наука на западним универзитетима до тих осамдесетих година и пролиферације идеја и свијести о сложеним релацијама између надређених и подређених, центра и периферије, Оријента и Окцидента. Легитимност оваквог позиционирања готово да није могуће довести у питање из контекста у којем је неминовно и конципирано – из дискурса западне европске академске критике. Међутим, није ли управо на подривању те легитимности (да ли и апсолута субјекта) исписана гомила текстова првенствено филозофске оријентације, почев од Маркса и Ничеа, преко Грамшија и Алтисера, Фројда и Лакана па до Фукоа, Лиотара, Дериде и Левинаса из које и произилазе најдинамичнији правци савремених културних и књижевних истраживања – постколонијална и феминистичка критика?

Да ли је ипак из претходног могуће извучити закључке о тешкоћама у разумијевању, код западних интелектуалаца, тачније говорећи у оквири-ма школског дискурса, позиције човјека трећег али и другог свијета? Оно што за Франца Фанона и Агостиња Нетоа или Жозеа Сарамага бијаше једини пут, за савремену теорију је један од путева; Фанону бијаше животна важна тема, савременим културолозима професија или тек мода. Заоштримо у реторичке сврхе проблем до краја: да ли, према томе, долази до колонизовања постколонијалног дискурса на мјестима његове највеће експанзије (Академија), односно, да ли се за постколонијалну критику данас може рећи да је дискурс о којем се много зна али га мало ко истински разумије? Данас је сасвим извијесна потреба за широм расправом како о аутокритички оријентисаним текстовима неких од кључних аутора постколонијалне критике тако и о проблемима устаљене савремене критичке праксе и могућим консеквенцама таквог развоја дисциплине (Loomba, Kaul *et al*, 2005: 1–38), а питања аксиологије и предмета проучавања у случају постколонијалне критике чини се више него умјесним изнова постављати.

Постколонијална кријика као културна кријика

Налазимо се у једној типично постмодернистички парадоксалној ситуацији и тешко да се на то може сасвим афирмативно гледати. Чини се заправо да прихватање постмодерних парадокса како их описује Линда Хачион (Наџион, 1996) готово као природних и саморазумљивих, отуђује субверзивну оштрицу критичког мишљења. Прихватање теорије као жанра која „није скуп метода проучавања књижевности, већ неограничен скуп текстова о свему и свачему под капом небеском” (Kaler 2009: 13) и термина постколонијалне теорије и постколонијалних студија у оваквом контексту

води дисперзији и опасном релативизовању једнако етичких као и естетичких претпоставки и интерпретација. Иако је хегемонија великог капитала можда и више него икад осјетна на сваком дијелу земаљске кугле њене је виновнике теже него икада лоцирати. Фанонови концепти колонизатора, колона и колонизованог можда и не разарају поље постколонијалног дискурса као прије седам деценија; представе Оријента и Окцидента према Саидовом моделу нису сасвим оспорене, али нам се чини да империјалне тактике мијењају облике. Једини чврсти теоријски термини данас су они чисто постмодернистичког поријекла: гипкост, парадокс, плурализам, а појам глобализације (као и сродни појмови махом поријекла из области економске и банкарске теорије) с разлогом улази у први план савремених културних истраживања, док академска пракса схоластичким формулама успављује, управо субверзивно дјелује, али на погрешном мјесту, на постколонијалну критику.⁵

Шта се при томе дешава са појмовима универзалног, нације па и универзитета? Универзално је доживјело перверзију из универзално лијепог, хуманог и доброг у универзално корисно и употребљиво, универзално као вјечно у универзално као глобално овдје и сада. Национализми колонизованих или нео-колонизованих, који су махом учествовали у процесима ослобођења и деколонизовања, сада ступају у најпротиврјечније симбиозе са интересима глобалног капитала. Демократски, неолиберални економски модел више не може бити доведен у питање иако расте број *ћроклејших на земљи*, а у де(нео)колонизованим земљама махом букте нови ратови, за демократију, слободу и западне вриједности, отварајући на овакав начин просторе нових раскола и неразумијевања (в. *Тодоров*, 2010). Због свега тога, враћање иницијалним текстовима постколонијалне критике, подсећање на њихову „терминологију“, и још важније, идеологију, етику и политику, чини нам се данас готово неопходним.

Ризикујући оптужбе за постколонијалистички популизам и миметизам понављамо питања. Да ли је сазрело вријеме да искрено посумњамо у теорије постмодернизма и осталих пост-конструкција, да посумњамо у децентрирање нашег свијета, у плурализам, слободу као европоцентрични пројекат, у конструкцију о крају великих прича? Центар је скривен, замагљен, што не значи да га нема. Велике приче све више су недоступне тзв. малим људима што их не чини мање важним, напротив. Колико су технички конформизам и интелектуални аутизам довољни Западном

⁵ Универзитетима најважнија је унификација преко ECTS бодовног система, студентима комерцијална и економска страна те нове валуте, јер другим стварима се више на универзитетима готово и не уче. У таквој ситуацији парадокси и плурализам постмодернизма престају бити позитивно интелектуално узбудљиви а постмодернистичка разноликост дугиних боја све више се утапа у симулираној разноликости педесет нијанси сиве.

човјеку и цивилизацији и колико је он спреман ићи далеко да би сачувао илузију слободног друштва?

Свјесно смо отворили и превише питања поигравајући се терминима критике, теорије и студија постколонијализма „у прелету“, те овом приликом избјегавамо закључак. У цјелини гледано, нама је данас, као академској заједници и друштву, потребан метод/термин/језик којим би се равноправно носили са различитим интерпретацијама како књижевне историје и културе тако и са свакодневним догађајима, симулакрумима и симулацијама којима смо условљени. Постколонијална критика и теорија је, како то примјећује и Тери Иглтон, један од најживљих истраживачких праваца, историјски усмјерених, који показује гипкост за изазове нашег времена (Eagleton 2005). „Методологија“ постколонијализма има потенцијал оваквог интелектуалног дискурса и апаратуру, а мање је заправо важно како је при томе назвати – критиком, теоријом и сл, и на које катедре је смјестити. Иако питање именовања, као што смо настојали показати, у овом случају није од споредног значаја. Питања према којима усмјеравамо будуће расправе јесу: како излучити најбоље из искустава овог критичког и теоријског дискурса? Можда би требало почети од чињеница, поново блиских књижевно-научним методолошким премисама, према којима постколонијална истраживања да би била теорија морају бити и књижевна и културна и друштвена критика способна да заштити властиту историју и споља и изнутра, како од ефеката неолибералне глобализације тако и од академских искривљавања. Процеси хегемоније и унификације култура као и педагогизације академских послова (суштински нехумани) заснивају се и утврђују на полагању права над начинима произвођења истине, а о начинима произвођења значења и „знања“ књижевно-научна искуства, управо као *нека врста знања или учености*, имају понешто да кажу.

Постколонијална критика, постколонијална теорија и постколонијалне студије, без обзира какву терминолошку хијерархију прихватили, до сада су достизале своје највише истраживачке домете код аутора којима је узајамна прожетост теорије и критике подразумијевана. Постколонијална критика, теорија и историја стога и јесу у потрази за истраживачем који је и теоретичар и активиста, неконформиста и академац, спреман да за ново вријеме тражи нови језик, али да истину не замијени симулацијама стварности макар оне долазиле и са најузвишенијих теоријских апстракција или са номинално плурализму посвећених универзитетских катедри. Тиме заправо горе по теорију и наставу. Прави изазови крију се у питању на који начин области попут постколонијалне и феминистичке критике,

које у крајњој линији циљају демаскирању стратегија потчињавања, произвођења и одржавања стереотипа, сачувати од снажне управо европске епистемолошке традиције чији су елитни представници школски дисциплинарни процеси окоштавања терминологије и стереотипизовања знања.

Српска наука о књижевности, хуманистика и друштвене науке тек треба да се одреде према овим динамичним процесима уколико им се уопште овакви покушаји сазнавања и спознавања властитости и другости учине важним.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Adorno, T. V. (1986). *Filozofska terminologija (Uvod u filozofiju)*. Sarajevo: Svjetlost.
- Ahmad, A. (1992). *In Theory. Classes, Nation, Literatures*. London-New York: Verso.
- Aschroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. (ed.) (2003). *Post-colonial Studies Reader*. London-New York: Routledge.
- Bhabha, H. (1986). Foreword to the 1986 edition, in: Franz Fanon *Black skin white masks*, London: Pluto Press.
- Chakrabarty, D. (2008). *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Culler, J. (2002). The Literary in Theory, in: *What `s Left of Theory?*, Judith Butler, John Guillory, Kendall Thomas (ed.), New York-London: Routledge.
- Eagleton T. (2005). *Teorija i nakon nje*. Zagreb: Algoritam.
- Наћион, L. (1996). *Poetika postmodernizma (istorija, teorija, fkcija)*. Novi Sad: Svetovi.
- Хард, М., Негри, А. (2005). *Имйеуја*. Београд: ИГАМ.
- Kaler, Dž. (2009). *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik.
- Loomba, A. (1998). *Colonialism/Postcolonialism*. London-New York: Routledge.
- Loomba, A., Kaul, S. et al (ed.) (2005). *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham-London: Duke University Press.
- Markjevič, H. (1974). *Nauka o književnosti*, Beograd: Nolit.
- Moore-Gilbert, B. (1997). *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*. London-New York: Verso.
- Parry, B. (2004). *Postcolonial Studies. A Materialist Critique*. London-New York: Routledge.
- Said, E. (1999). *Orijentalizam*. Sarajevo: Svjetlost.
- Schwartz, H., Ray, S. (ed.) (2005). *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Spivak, G. C. (2010). Foreword, in: Schwartz, H., Ray, S. (ed.). *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, xv–xxiii.
- Todorov, C. (2010). *Strah od varvara. S one strane sudara civilizacija*. Loznica: Karpos.
- Velek, R. i Voren, O. (1991). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
- Young, R. J. C. (1990). *White Mythologies. Writing History and the West*. London-New York: Routledge.

Dragan Dragomirović
University of Banjaluka

POSTCOLONIAL CRITICISM AND POSTCOLONIAL THEORY:
THE ISSUES OF TERM AND DISCIPLINE

Summary

Taking the analytical description (and, in part, confrontation) of the term postcolonial criticism and postcolonial theory vs. postcolonial studies in its/their history and theoretical context as a starting point, this paper explores the issues of axiological starting points and the research topic in postcolonial criticism. To that end, we divide the development of postcolonial discourse into two phases: the so-called pre-disciplinary phase, the genuine or 'unconscious'/intuitive, engaged in practice, motivated and focused phase, and the disciplinary, autocratic, autoreferential and theoretically motivated phase. From this starting point, the questions that follow are not only related to the development and genealogy of postcolonial discourse, but also the relationship in general between criticism and ideology, autocriticism and theory, literature and culture studies. The issue of axiology and the research subject in the case of postcolonial criticism seems highly suitable for exploration.

Key words: *postcolonial criticism and theory, postcolonial studies, literary studies, the issues of term and discipline*

Rok BOZOVIČAR*
University of Belgrade

REGIONAL COMPARATIVE LITERATURE AS A FIELD OF CULTURAL MOBILITY

This paper aims to present a few reflections on performing research into (mostly regional) literary fields in a comparative way. Through the perspective of (cultural) mobility, it indicates a connection and common points between literary studies and the opening up of the humanities and social sciences in the second half of the twentieth century (Greenblatt, Bauman). In the light of these reflections, it shows how a regional comparative literature (with the concept of cultural mobility) can open up a different perspective – as a clear response to the world/global appropriation of literature and at the same time its rigid national limitations. The obvious problem is the absence of common platforms, methods/methodologies, and goals/aims to reconsider the fundamental premises of culture (and literature) in the age of global mobility.

Keywords: cultural mobility, literary studies, regional comparative literature

Writing is inseparable from becoming.
Gilles Deleuze

In many ways, Deleuze is right – writing is inseparable from becoming. Through its repetitive acts and gestures, writing is becoming and at the same time revealing a difference – a fundamental disparity that can only be seen through this repetition/becoming. So, what is the difference (here)? Do I write with my neuroses? Is my illness a process, a stopping of the process, or a state? And what about repetition? If writing is a question of becoming – always incomplete and in the midst of being formed (Deleuze 1998: 1–3) – then the difference(s) and repetition(s) in the context of literary discourse are based on its mobility.

This paper aims to present a few reflections on performing research into (mostly regional) literary fields in a comparative way – from the perspective of (cultural) mobility. It will soon become obvious that I am not referring to any clearly defined concept of cultural mobility, but rather to a feeling or conviction that a culture's patterns of meaning are rarely immobile, stable, or fixed. Cultural mobility, therefore, encompasses

* rokbozovicar@gmail.com

fluidity, flexibility, incompleteness, mobility, and wideness – the same characteristics as a literary discourse. I would like to show that this kind of openness needs to be included in the research of literature, and that the literary discourse (and field) is a part of cultural mobility, and vice versa. Although I will not use a specially developed concept of regional comparative literature, it is nevertheless going to help designate a field that is wider than the national field and narrower than the global one. This stems from concerns about the feasibility of conceptualising literary production in terms of centre and periphery, as in the theory of a world literary system (or world literature). I assume that the question of cultural mobility and literature needs to be resolved in the first instance (and these answers are always only temporary) at the theoretical level of comparative literature. This question is inseparable from time, i.e. from the present – its actuality means that it is relevant and “real” (not just possible or probable). Our answering the question is not a task, but above all else an on-going process.

Is it possible to imagine a discontinuity in/of literary studies (as a break in its continuity and domination), without surrendering to dogmatic certainties and ghosts of the past?

Liquid Modernity and Cultural Mobility

We no longer believe in the myth of the existence of fragments that, like pieces of an antique statue, are merely waiting for the last one to be turned up, so that they may all be glued back together to create a unity that is precisely the same as the original unity. We no longer believe in a primordial totality that once existed, or in a final totality that awaits us at some future date. We no longer believe in the dull gray outlines of a dreary, colorless dialectic of evolution, aimed at forming a harmonious whole out of heterogeneous bits by rounding off their rough edges. We believe only in totalities that are peripheral (Deleuze 2000: 42).

In what follows I want to contextualise the ideas of cultural mobility in order to confirm its relevance to literary studies. The contents of *Cultural Mobility: A Manifesto* (Stephen Greenblatt et al., 2009), which are at the core base of this paper, are actually quite unusual and therefore difficult to grasp. On the one hand, the book openly discusses cultural mobility, though without defining it, and, on the other hand, it presents a practical application of the concept of cultural mobility in different disciplines.¹ It is therefore a kind of theoretical

¹ Ines A. Županov: “‘The Wheels of Torments’: mobility and redemption in Portuguese colonial India (sixteenth century)”; Stephen Greenblatt: “Theatrical Mobility” (see also Dušanić: “Projekat Kardenio” – on the Serbian contribution to the project); Reinhart Meyer-Kalkus: “World literature beyond Goethe”; Heinke Paul: “Cultural mobility between Boston and Berlin: how Germans have read and reread narratives of American slavery”; Pál Nyíri: “Struggling for mobility: migration, tourism, and cultural authority in contemporary China”; Friederike Pannewick: “Performativity and mobility: Middle Eastern traditions on the move”; Stephen Greenblatt: “A mobility studies manifesto”.

aid as well as a practical demonstration of cultural mobility. As such, I find it interesting even, or at least, for considering mobility in literary studies.

In his introduction, Greenblatt lists some general conclusions about the context of the turn in the interest in and methods of the social sciences. He dates them back to the second half of the twentieth century when the social sciences and humanities “gleefully proclaimed” the collapse of a whole range of traditional assumptions about cultural identity; he refers primarily to the concept of teleological development, wholeness and integrity, evolutionary progress, ethnic authenticity, etc. This opened up room for the development of new theories of hybridity and networks, complex analysis, and research into “flows” of people, goods, money, and information in changing social fields.

Obviously, this shift went hand in hand with the change in the production paradigm from Fordism – the self-consciousness of modern society in its “heavy”, “bulky”, or “immobile” and “rooted”, “solid” phase – to Post-Fordism (also post-industry, post-modern, globalization, transition, information society, network society).² Similarly, Zygmunt Bauman described the transformation of modernity as a “liquefying” process – from heavy, still, solid, condensed, systemic to light, fluid, liquid, and network-like (Bauman 2006: 25).

However, Greenblatt points out that in the new millennium it has become increasingly clear that after we said goodbye to “the heavily guarded borders of the nation-state” and to the atavistic religious and ethnic identities, we finally found ourselves facing a global (political) landscape in which “neither nationalism nor identity politics shows any intention of disappearing” (2009: 1). Along with this global unification and standardization of cultures (through technology, economy, trade, and political networks), surprisingly we are experiencing unique resistance from the nation states – “witnessing the resurgence” of national egoism, re-nationalization.³ Even though the older concepts of rootedness, authenticity, and indigeneity seem to have been surpassed by contingency, variety, ambiguity, and waywardness, the new theories of creative intersections, interweaving, and mobility have become stranded “upon the rocks of contemporary reality” (Greenblatt 2009: 1). According to Bauman: “fluid modernity is the epoch of disengagement, elusiveness, facile escape and hopeless chase” (2006: 120). The global economy has, of course, dramatically transformed the modern image; being modern means “being unable to stop and even less able to stay still,” constantly “ahead of oneself, in a state of constant transgression” (2006: 28). However, “the pervasiveness and power of contemporary developments” has only strengthened the assumption that the original condition was unchangeable, constant, consistent, and coherent (Greenblatt 2009: 3).

At this point, when “there is no going back to the fantasy that once upon a time there were settled, coherent, and perfectly integrated national and ethnic

² See Pribac 2010: 26–29; Bauman 2006: 57.

³ See Meyer-Kalkus 2009: 115; Kovač 2011: 83; Bauman 2006: 149, 177, 188.

communities” (2009: 2), the question for Greenblatt is how to write a credible and accurate cultural analysis? One should also ask to what extent a literary analysis is a cultural analysis and if there is even the possibility of its credibility and accuracy.

The first major problem for the improvement of mobility studies is probably that “the established analytical tools have taken for granted the stability of cultures”, or at least implicitly assumed that in their primary (original or natural) state, i.e. before being disrupted or contaminated, cultures are properly “rooted in the rich soil of blood and land”, and that they were (and are) virtually immobile. Some cultures are often praised for their historicity, authenticity, integrity, wholeness and depth, while others are criticised for being confused, shallow, disorientated, or inconsistent. The feeling and sense of “at-homeness” is often a necessary condition for a robust cultural identity (Greenblatt 2009: 3), and its search is “the on-going struggle [...] to solidify the fluid, to give form to the formless” (Bauman 2006: 82). This search is not a matter of choice, since “the choice is not between different referents of belonging, but between belonging and rootlessness, home and homelessness, being and nothingness” (Bauman 2006: 173).

On this basis, Greenblatt rightly concludes that in the past twenty years many academic disciplines have formally accepted the ideas of cultural mobility, but that they are mostly used in a limited context: favouring certain places and periods, they see significant phenomena from a limited perspective, while in all other (alternative) contexts of cultural mobility, they remain focused on persistence and stability (2009: 3). In a way, they are denying or at least covering up “the awesome fluidity just below the thin wrapping of the form” (Bauman 2006: 83).

To some extent, changes to the paradigm and the integration of cultural mobility into an institutional system, mainly in the form of cultural studies, have influenced the research, fields of interest, and methods of literary studies as well. We will therefore try to focus on the relationship between literary studies and cultural mobility.

Literary Studies on the Move

The idea of cultural mobility in literary studies is, of course, not new: the fact that we can observe any cultural phenomenon or cultural form(ation) from the perspective of cultural mobility has certainly also influenced literary studies.

An important insight into the spirit of cultural mobility is that a national literature (or a national literary history and criticism) is not an invariable cultural and historical formation, but above all a dynamic system of relationships in the international context (Brajović 2012: 17). Moreover, symbols of literary interpretive systems do not derive exclusively from one culture and as a rule “cross

borders and circulate internationally”⁴ (Meyer-Kalkus 2009: 119). According to Meyer-Kalkus:

...not only were existing national literary cultures discovered and integrated into world literature through translations, criticism, and literary histories, but the new cross-border manufacturing conditions of literature themselves first created the need for a country's own national literary tradition. After Goethe's death, national literary cultures in both Europe and the world multiplied, from the Balkans to Cuba to Vietnam. Perhaps the most eloquent example of such is the development of Czech, Slovenian, Bulgarian, and Romanian literature in the nineteenth century. *Writers and philologists from these countries developed their own literary languages in a conscious rejection of long-dominant Western European literature and so as to compete with the literary offerings of their immediate neighbours.* (2009: 112–113; italics R.B.)

These ideas are, of course, open to discussion and such simplifications and generalizing judgements should encourage a comparative regional approach to the research of literature. At the same time, the quotation demonstrates the shortcomings of the “global perspective” in the research into a specific literature.⁵

We are thus in a situation where we are, on the one hand, limited by national (literary) boundaries and, on the other, by the simplicity of the “global” (literary) perspective.⁶ Taking into account the concept of cultural mobility, there is a middle (alternative) path: the regional consideration of literature or regional comparative literature, which again is not new either.

In the form of regional research into literature, the ideas of cultural mobility are also present in our common literary field as an interesting history of attempts at imagining transnational literature – from attempts to establish a scientific organization for the development of methodological research into regional literature (*Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*),⁷ individual research achievements, and reflections on regional comparative or South Slavic studies (e.g. Zvonko Kovač, Tihomir Brajović),⁸ occasional themed

⁴ Circulation itself is extremely important: capitalism cannot exist without migration, i.e. mobility flows of the work force (See Mezzadra 2009: 35).

⁵ See Kovač 2011: 85. Over the last few decades, literary studies have popularized the concept of world literature, but this is not the proper place to examine this issue in greater detail. On the topic of world literature, see also: Franco Moretti, Gayatri Spivak, Pascale Casanova, David Damrosch, Theo D'haen (and many others), the anthologies *Comparative Literature in an Age of Globalisation*, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* and, in our region, *Proučavanje opšte književnosti danas*, *Svetovne književnosti in obrobja*.

⁶ This indicates a connection and common points between literary studies and the opening up of the humanities and social sciences in the second half of the twentieth century, as mentioned above.

⁷ Conferences and books of proceedings from 1983, 1987, 1988 and 1991.

⁸ Zvonko Kovač: *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*, *Međuknjiževna tumačenja*, *Međuknjiževne rasprave*; Tihomir Brajović: *Fikcija i moć*, *Komparativni identiteti*.

periodicals (*Sarajevske sveske*),⁹ to recent attempts at bilateral meetings and regional student conferences.

Together with the integration of the ideas of cultural mobility in social studies and humanities, literary studies opened up to a comparative and regional approach, yielding similar results, of course (Kovač 2001: 90). However, despite the temporary nature of these platforms and networks (conferences, chronicles), the theoretical debates managed to reveal that comparative literature avoids regionality as much as Slavic studies avoids the comparative approach, though not so much in theory but in practice (Brajović 2012: 20, 22).

How to change this? In my opinion, even the coming of a new generation will have no effect on this approach. This change would presumably see the emergence of a new generation of literary critics, interested in observing a literary phenomenon in a field wider than their local (national) context.¹⁰ Actually, the problem is not generational at all, and as we have seen above, even less down to a lack of interest. There is, of course, wider social antagonism over those in positions of power, and we cannot simply ignore this obvious problem faced by the younger generations. However, the solution does not lie in replacing those people in government positions because “risks and contradictions go on being socially produced”. There is no “biographical solution to systemic contradictions” and to expose the *contradictions does not mean to resolve them* (Bauman 2006: 34). The systemic mobility or change itself cannot transform the system’s basic functioning – posts and positions outweigh those who occupy them.¹¹

To continue, the problem is the absence of common platforms, methods/methodologies, and goals/aims. Hence, what needs to be changed is the very discourse on regional comparative literature, enabling it to create, on the one hand, relatively coherent and concise methodological and theoretical foundations (epistemology), as well as practical expectations, while, on the other hand, being based even more explicitly on cultural mobility.

In the light of these reflections, regional comparative literature would be understood as a clear response to the world/global appropriation of literature and its rigid national limitations. Its speciality and uniqueness would lie precisely in overcoming national frameworks and in searching for more elaborate meanings from the interactive perspective of cultural mobility in the regional literary field.¹² More generally speaking, through cultural mobility, literary studies (and regional comparative literature) aim to show that our common (European?) way of life is not constituted on the basis of a single (European?) culture, but

⁹ Especially volumes 32–33 (2011) and 33–35 (2011).

¹⁰ Predicted by Zoran Milutinović in an interview with Andrea Lešić Thomas (Milutinović 2011: 224). Of course, in every other aspect (methods, unburdened by the past) the change of generation is more than welcome.

¹¹ See Deleuze 1995: 45.

¹² See Brajović 2012: 69–70; Kovač 2001: 101; Kovač: 2011, 86.

emerges from open intercultural¹³ encounters and understanding, supported by epistemological elaboration and research into the materialist conceptualization of terms of possibilities. However, at the same time, as a practical example, regional comparative literature proves that to deconstruct modernist and centralist-based literary studies – not just professed striving for openness and cultural mobility – requires the establishment of a platform for the literary discourse (between the centre and periphery)¹⁴ to migrate and move in all directions.

In addition to what has been said above, cultural mobility and regional comparative literature are also connected through an internationally marked layout – but does the international nature of concepts make them move internationally?

A Digression – Brain Drain and “Slovenhood”

Before presenting a proposition for a model for greater inclusion of mobility studies that would create the practice of regional comparative literature, I will briefly describe a telling example of how cultural mobility is portrayed and perceived as a threat, i.e. as a force that makes traditions, rituals, beliefs, expressions “decentered, thinned out, decontextualized,” in short, lost (Greenblatt 2009: 252). I am referring to the posters headed “Brain Drain” from the Publicis advertising agency appearing around Slovenia in the past year or so (2014).¹⁵

The first poster (Image 1) depicts France Prešeren, the greatest Slovenian poet, in the style of Toulouse-Lautrec, together with the following verses:

*“Od nekdej lepé so Parižanke slovele,
al’ lepše od Louise bilo ni nobene.”¹⁶*

¹³ I have been deliberately avoiding the concepts of interculturality, interculturalism, multi-culturality, and multiculturalism, which could all, to some extent, replace the concept of cultural mobility used here (similarly, regional comparative literature could be replaced with transnational, etc.). This stems from the personal impression that the principles of the foreign/different/other/strange can easily fall into a system of binary differences and into a particular sense of ownership/hierarchy/identity (ours-theirs/foreign, mine-his/others, etc.), while the cultural mobility maintains the fundamental relational difference – what is found at the origin of things (or cultures) is not the inviolable or untouched identity (or beginning), but opposition, inconsistency, contradiction, and dissension (Foucault 2008: 90).

¹⁴ How to understand the relationship between the centre and periphery? What is the centre and its periphery (semi-periphery) in the context of regional comparative literature? In what way should we analyse it? In answering these questions, we can easily get caught up in the established national and literary-theoretical concepts from which we were trying to escape in the first place.

¹⁵ The Publicis advertising agency and authors of the posters (Gregor Čeferin, Drago Mlakar, Miha Bevc, Toni Tomašek) won the first Plaktivat contest (Brain Drain), which is a socially responsible project founded by TAM-TAM d.o.o.

¹⁶ In translation: “Paris has always been famous for its belles, / But none was fairer than Louise.” An allusion to the beginning of Prešeren’s ballad *Povodni mož* (*The Water Man*): “Od nekdej

The second poster (Image 2) alludes to the work of Egon Schiele and shows Ivan Cankar with the following sentence:

“Mati, podaljšan macchiato bi.”¹⁷

The last in the series of the “Brain Drain” posters shows Srečko Kosovel (Image 3), reproduced in the manner of Andy Warhol, with an adaptation of the most famous fragment from his poem *Kons 5*:

“*Bullshit = zlato*
in zlato = bullshit.”¹⁸

What do these posters suggest from the perspective of cultural mobility? That brain drain is quite obviously a serious threat to Slovenian cultural tradition. As illustrated by the adapted verses and the single sentence, Slovenia’s cultural heritage would have suffered enormous damage – there would not be an Urška immortalized in Slovenian literary history, but a Louise, Parisian ladies would represent the ideal of beauty, we would use foreign words and drink macchiato instead of strong black coffee, etc. Summarized through the motto of the three posters: “Who would create Slovenian history, if all the best were to leave?”¹⁹

The posters are, in my opinion, problematic for many reasons, but allow me to highlight just a few concerns (connected with cultural mobility).²⁰

They do not really touch upon the modern phenomenon and problem of the brain drain since they ignore different reasons (what and why?) and different forms (how?), etc.; in terms of the consequences of the brain drain, they are presented in a threatening, (over)simplified and naïve way; how does (or would) a brain drain really affect Slovenian culture or its history; besides, the posters

lepe so Ljubljanke slovele, / al' lepši od Urške bilo ni nobene. (“*Though long for its beauties Ljubljana was known, / Than Urška there never was any more fair.*” or “*Ljubljana has always been famous for its belles, / But none was fairer than Urška.*”)

¹⁷ Short story *Skodelica kave* (*A Cup of Coffee*) by Ivan Cankar: “Mum, can I have a long macchiato.”

¹⁸ In translation: “Bullshit = gold / and gold = bullshit.” Srečko Kosovel, *Kons 5*: “*Gnoj je zlato / in zlato je gnoj*” (“Manure is gold / and gold is manure.” or “Dung is gold / and gold is dung.”)

¹⁹ “Kdo bi ustvarjal slovensko zgodovino, če bi najboljši odšli?”

We can answer this question with Bauman’s words: “People who move and act faster, who come nearest to the momentariness of movement, are now the people who rule. And it is the people who cannot move as quickly, and more conspicuously yet the category of people who cannot at will leave their place at all, who are ruled. Domination consists in one’s own capacity to escape, to disengage, to ‘be elsewhere’, and the right to decide the speed with which all that is done – while simultaneously stripping the people on the dominated side of their ability to arrest or constrain their moves or slow them down.” (2006: 119–120)

²⁰ The project was designed in cooperation with the National Youth Council of Slovenia. The posters cannot contain all the aspects of the brain drain (should that bother us) because figures from the cultural/literary sphere were used in the field of marketing and advertising. However, at the same time, the examples are connected with global economic processes, with the terms of the local cultural field, and cultural mobility in its purest form.

function as a call for re-nationalization, while at the same time ignoring the fact that the problem is connected with global economic and political processes; evident anachronism; moreover, the implicitly adopted and assumed idea of “Slovenhood”, shaped by “the authorities of national identity”; how and what makes that authority and how it is connected with “all the best ...”; to take for granted the stability of a culture and its authorities is certainly problematic; furthermore, Prešeren and Cankar, among others, studied in Vienna. Is this not an example of the brain drain, too?; would it not be fair to say that Prešeren, Cankar, and Kosovel created their literary works on the basis of, and precisely thanks to cultural mobility (the exchange and flow of ideas) and intercultural dialogue?

Perhaps we should see these posters as a subversive act, because at the level of form and style they enter a dialogue with the history of art and posters – posters themselves are a practical example of cultural mobility at the level of ideas.

Summarising the meaning of this brief digression, what I wanted to show is how the concept of cultural mobility can open up a different perspective, and that it is also a starting point for regional comparative literature. In this context, it will obviously be necessary to reconsider the fundamental premises of culture in the age of global mobility. It has also become evident that we should create and formulate “new ways to understand [...] the dialectic of cultural persistence” (tradition) and “change” (mobility) over and over again.²¹ “This dialectic is not only a function of triumphant capitalism, free trade, and globalization,” but it is, as we have seen, “a much older phenomenon” (Greenblatt 2009: 2). Otherwise, how could Prešeren, Kosovel and Cankar have anything to do with the brain drain?

Regional Comparative Literature on the Move?

The task of *becoming-regional* comparative literature is therefore to examine different forms of co-occurring global and national literary communication because research into a literary phenomenon also means research into national, regional (South Slavic, Western Balkan, Central European), continental (European), and world literature. By focusing on a regional field of research, any such aspect would not merely be a supplement to the existing, predominantly national literary cultural heritage, but something that would change one’s perspective on what used to be “familiar territory” (Meyer-Kalkus 2009: 113–114).

The focus of regional comparative literature would be based on our knowledge of cultural mobility, though not only in those periods in which “literature served” to support the “awakening of a national consciousness”. Although “emergence and individuation” also represent a mobile moment in various European literary cultures, we should include research into prior periods and the longer

²¹ Tradition and change/mobility are surely not a dichotomous pair, but rather a dialectic of difference and repetition.

preparations for “the actual constituting of a national literature” (Meyer-Kalkus 2009: 114). In such a way, a regional comparative literature would “help to change our view of the past, while at the same time reacting” to the problems of the present, which are also “constantly changing” – and would correspond to a phenomenon that cannot be expressed “by the terms” of national and world literature (Meyer-Kalkus 2009: 115).

Taking into account cultural mobility as a fundamental principle in the development of regional comparative literature, we should set clearer methodological objectives – an approach that would grasp mobility not only in the introduction and conclusion, but also in the very content and conceptual apparatus – establishing three priority areas of research into regional comparative literature or its fields of interest, including cultural mobility:²² the role of cultural mobility in regional relations (1); language, tradition, and the political (social, cultural) context as coordinates of cultural mobility in regional comparative literature (2); and the specific task of literary studies in cultural mobility (3).

While the first field of research is only indirectly connected with regional comparative literature, the principal content is certainly research into the process of reinterpretation of tradition, the role of language, and political and social networks of power in a certain period. In studies of regional comparative literature, these three factors should never be overlooked or trivialized (Meyer-Kalkus 2009: 118).

The third field of interest of regional comparative literature is actually self-reflexive. The perspective of cultural mobility sets a mirror to literary studies and questions its contribution – clarifying the role of cultural mobility in literary discourse and vice versa.

Each area of research – they are all broadly limited – should be guided by four types or levels of analysis of cultural mobility in the context of regional comparative literature. An analysis of the conditions of movement in all four suggested sections should be made at the extra-textual, inter-textual, and intra-textual level.²³

Cultural “mobility must be taken in a highly literal sense”, which leads to an easier understanding of metaphorical movements, from physical, infrastructural, and institutional material conditions to the relationship between “exteriority and interiority”, “centre and periphery”, “male and female”, etc. From the perspective of cultural mobility, regional comparative literature should shed light not only

²² I am referring to Meyer-Kalkus’ preposition for transnational literary studies (2009: 115). I should note that my focus is not on the institutional conditions, legitimation, or development of a study programme. I am more interested in establishing a dialogue, which, of course, may be linked to an institution, but is also open to exchange through other channels. In this way, the thematisation of cultural mobility and literature, and their possible implementation at the scientific level, may in practice create a unique meeting place, a structural venue.

²³ I am referring to the five points for mobility studies suggested by Greenblatt (2009: 250–253).

on the “movements of people, objects, images,” but also “texts and ideas”. How are the migratory routes formed? Some of these movements are invisible, others hidden (unconsciously, through censorship, translation, or repression), and others still are limited and influenced by tensions between individual expectations and “structural constraints”. As we have already said, “in liquid modernity, it is the most elusive, those free to move without notice, who rule” (Bauman 2006: 120).

Regional comparative literature should use the concept of cultural mobility to help to identify and analyse “contact zones”, “where cultural goods are exchanged”. “Different societies constitute these places” in different ways; certain places are characteristically separated from “inter-cultural contact”, while others are intentionally open and without the kind of rules that inhibit exchange elsewhere. The important role of the agents of the (regional) literary field and its institutions, together with the relationships between them, should be adequately clarified.

The literary discourse “may have many homelands” (Bauman 2006: 207), but, assisted by cultural mobility, regional comparative literature is practically forced to analyse the perception of “rootedness”. “The paradox here is only apparent” because “it is impossible to understand mobility without also understanding” the power and meaning of what seems to be limited and static.

With the help of the methodological agenda presented here, I hope that regional comparative literature will, in individual research, contextualize its subjects, place “them within their historical and social milieu”, and “show their functions and meanings”, especially of cultural mobility within the context of language, the cultural sphere, and tradition (Meyer-Kalkus 2009: 119).

Conclusion

In his conclusion to *Cultural Mobility: A Manifesto*, Stephen Greenblatt wrote something that is quite suitable as a conclusion to this article as well. “Cultures are almost always apprehended not as mobile or global or even mixed, but as local. Even self-conscious experiments” are surprisingly wrapped into a certain period and place, and a local culture. “And the fact that those local cultures may in fact be recent formations, constructed out of elements that an earlier generation would not have recognized”, does not change a lot. “Indeed one of the characteristic powers of a culture is its ability to hide the mobility that is its enabling condition.” Research into regional comparative literature in the context of cultural mobility (or vice versa) that ignores the attraction of mobility and rootedness “simply misses the point” (Greenblatt 2009: 252–253).

This text is an attempt to modify the very discourse on regional comparative literature; on the one hand, it presents a system of relatively coherent and concise methodological and theoretical starting points, explicitly based on the concept

of cultural mobility. However, it lacks practical expectations and application. Although I initially assumed otherwise, I am not at ease with the still not entirely clear or well elaborated concept of cultural mobility or the regionality of comparative literature – in order not to think the same thing as before, one has to write. Could metaphors do the trick? Perhaps it is much more realistic to assume that our performative constitution of a “contact zone” will hopefully (and not only temporarily) through dialogue create a structural place for local cultures to meet, and in this way create a metaphor that would catch the very nature of mobility.

This may be the very thing that (cultural) mobility has to give us.

Indeed, *writing is inseparable from becoming.*

REFERENCES

- Bauman, Z. (2000; reprint 2006). *Liquid Modernity*. Cambridge, Malden (MA): Polity Press.
- Brajović, T. (2012). *Komparativni identiteti: Srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. Beograd: Službeni glasnik.
- Deleuze, G. (1995). Po čem prepoznamo strukturalizam?. In: Aleš Pogačnik (ed.) *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina, 41–64.
- Deleuze, G. (1998). *Critical and Clinical*. Translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco. London, New York: Verso.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1977; reprint 2000). *Anti-Oedipus*. Translated by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dušanić, D. (2011). Projekat Kardenio: ili kako se Stiven Grinblat izgubio/pronašao u Beogradu. *Teatron: časopis za pozorišnu istoriju i teatrologiju*, 156–157, 93–96.
- Fišer, E. and Grčević, F. (eds.) (1983). *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (1)*. Zagreb-Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, časopis Gesta.
- Fišer, E. and Grčević, F. (eds.) (1987). *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (2)*. Zagreb-Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, časopis Gesta.
- Fišer, E. and Grčević, F. (eds.) (1988). *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (3)*. Zagreb-Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, časopis Gesta.
- Fišer, E. and Grčević, F. (eds.) (1991). *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (4)*. Zagreb-Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, časopis Gesta.
- Foucault, M. (2008). Nietzsche, genealogija, zgodovina. In: Dolar, D. (ed) *Vednost – Oblast – Subjekt*, translated by Tanja Lesničar Pučko, Ljubljana: Krtina, 87–109.
- Greenblatt, S. et al (eds.) (2009). *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Greenblatt, S. (2009). A Mobility Studies Manifesto. In: Greenblatt, S. et al (eds.) *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press, 250–253.
- Kovač, Z. (2001). *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Kovač, Z. (2005). *Međuknjiževna tumačenja*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Kovač, Z. (2011). *Međuknjiževne rasprave: poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kovač, Z. (2011). Slavistika vs regionalna književna komparatistika. *Sarajevske sveske*, 32–33, 77–92.
- Mezzadra, S. (2010). Kapitalizam, migracije in društveni boji. Uvodne opombe k teoriji avtonomije migracij?. In: Kirn, G. (ed.) *Postfordizem: rasprave o sodobnem kapitalizmu*. Ljubljana: Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije, 35–49.
- Meyer-Kalkus, R. (2009). World Literature Beyond Goethe. In: Greenblatt, S. et al (eds.) *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press, 96–121.
- Milutinović, Z. and Lešić, A. (2011). Disciplina ili interdisciplinarnost. *Sarajevske sveske*, 34–35, 221–230.
- Pribac, I. (2010). Postfordizem – kontekstualizacija. In: Kirn, G. (ed.) *Postfordizem: rasprave o sodobnem kapitalizmu*. Ljubljana: Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije, 17–31.

Рок Бозовичар
Универзитет у Београду

РЕГИОНАЛНА КОМПАРАТИВНА КЊИЖЕВНОСТ КАО ПОЉЕ КУЛТУРНЕ МОБИЛНОСТИ

Сажетак

У раду се разматра могућност проучавања регионалних књижевних поља на компаративан начин. Из перспективе (културне) мобилности, указује се на везе и додирне тачке између књижевних студија и отварања хуманистичких наука према друштвеним наукама у другој половини 20. века (Гринблат, Бауман). У светлу ових размишљања, настојимо да покажемо како регионална компаративна књижевност (уз појам културне мобилности) може да отвори друкчију перспективу – као јасан одговор и глобалистичком присвајању књижевности и ограничењима садржаним у идеји националне књижевности. У доба глобалне мобилности, очигледан проблем у преиспитивању основних премиса културе (и књижевности) представља недостатак заједничких полазишта, метода и циљева.

Кључне речи: културна мобилност, књижевне студије, регионална компаративна књижевност

Image 1 (France Prešeren) © 2009 TAM-TAM – All rights reserved



Image 2 (Ivan Cankar) © 2009 TAM-TAM – All rights reserved



Image 3 (Srečko Kosovel) © 2009 TAM-TAM – All rights reserved



Nina ALIHODŽIĆ*
Univerzitet u Sarajevu

GRANICA U KNJIŽEVNOSTI: COETZEEIJEVA *ELIZABETH COSTELLO*

Predmet proučavanja u ovom radu je nehegemonijski diskurs, koji u svjetlu filoloških interesa, upozorava na fenomene hijerarhizacije i dehijerarhizacije koji su povezani s problematizacijom konceptualizacije funkcije *granice* diseminirane književnoteorijskom i umjetničkom praksom. Povišena društvena odgovornost determinira njihovu povezanost s ideološkim i etičkim momentima tako što u dijalogu s čitavom istorijom književnosti, markira i reinterpretira ona mjesta u književnoj produkciji koja su prepoznatljiva kroz mehanizme normiranja značenja. U savremenoj književnosti, bilo da se to određenje odnosi na subverzivna ostvarenja modernizma ili književnost postmodernizma, kao i na postkolonijalnu književnost, primjetno je da se uspostavlja posebno „organizacijsko“ rješenje konstrukcije pripovijedanja koje ima za cilj otvorenu kritiku socijalnih i kulturoloških koncepcija zapadne civilizacije. U ovom istraživanju biti će analizirane one književne aktivnosti u kojima su *ostvarena mjesta za Drugo/og* bilo u smislu invencije ili spoznaje. U dijalogu sa značajnim ostvarenjima iz istorije književnosti u radu će se obratiti pažnja na ona mjesta u kojima pronalazimo *Tekst* kao izlazak, kao boravak Drugog u laboratorijskoj naravi književnog diskursa. Želim podstaknuti razmišljanje, koje u kontekstu diskurzivne zajednice, propituje sličnosti i razlike dva diskursa (orijentalizma i balkanizma) akcentirajući rubna mjesta kanonski zadane lektire komparativistike.

Ključne riječi: dekonstrukcija, ideologija, hegemonija, postmodernizam, postkolonijalna književnost

Predmet proučavanja u ovom radu je nehegemonijski diskurs u svjetlu filoloških interesa, koji upozorava na fenomene hijerarhizacije i dehijerarhizacije povezane s problematizacijom konceptualizacije funkcije *granice* diseminirane književnoteorijskom i umjetničkom praksom. Povišena društvena odgovornost determinira njihovu povezanost sa ideološkim i etičkim momentima tako što u dijalogu s čitavom istorijom književnosti, markira i reinterpretira ona mjesta u književnoj produkciji koja su prepoznatljiva kroz mehanizme normiranja značenja. U savremenoj književnosti, bilo da se to određenje odnosi na subverzivna ostvarenja modernizma ili književnost postmodernizma, kao i na postkolonijalnu književnost, primjetno je da se, u umjetničkim artefaktima, uspostavlja

* nina.alihodzic-hadzalic@ffunsa.ba

posebno „organizacijsko“ rješenje konstrukcije pripovijedanja koje ima za cilj otvorenu kritiku socijalnih i kulturoloških koncepcija zapadne civilizacije.

U okviru književne produkcije navedena stajališta pronalaze korespondenciju u pisanju postkolonijalnog južnoafričkog pisca John M. Coetzee, koji u svom stvaralaštvu ukazuje na mjesta kojima problematizira dosadašnju romanesknu praksu, potvrđujući protejsku prirodu žanra tako što ispisuje književni tekst kao svojevrsni oblik performativa. Drugim riječima, u svojoj fikcionaliziranoj teoriji pripovijedanja, tj. filozofskoj fikciji, on aktualizira pitanja političko-etičkih učinaka koje tekstovi proizvode.

Coetzeeov roman *Elizabeth Costello* je zapravo zbirka osam narativiziranih književno-teorijskih predavanja o problematici savremenog romana. U eseju naslovljenom *Roman u Africi* pratimo dva lika, lik australske spisateljice Elizabeth Costello i lik afričkog pisca Emanuela Egudua koji iznose dva različita stajališta s obzirom na problematiku savremenog romana.

Emanuel Egudu zastupa tezu o afričkom romanu istaknuvši svoj kritički osvrt na tradiciju evropskog romana koji prepoznaje kao *bestjelesan*, što ukazuje na metaforu bolne suspregnutosti iskustava koja su lišena mogućnosti transparentne verbalizacije, jer se njihove priče nalaze u nedovoljno jakoj poziciji u zadatom diskursu. Riječ je o esencijalnim mjestima koja su u tradiciji romaneskne riječi ostala „neozvučena“ u konvencionalnom prostoru jezičkog medija. S tim u vezi, Egudu ističe kako afrički roman teži utjelovljenju iskustava koja transponiraju otvaranje prostora za mišljenja koja se artikuliraju u književnoj produkciji izmičući okvirima dominantnog diskursa. U tom smislu Kuci postavlja pitanje u vezi s romanom i predlaže da razmislimo: „Da li je roman moguć bez pisanja?“ (Kuci 2004: 35)

Govoriti o problematici politike i etike pripovijedanja, koje su istaknute u postkolonijalnom književno-kritičkom mišljenju, između ostalog znači ukazati na mogućnosti žanra, ne samo kao pokazatelja promjena dominantne slike svijeta, već to podrazumijeva i promišljanje diskurzivnog polja gdje roman postaje generator promjena. U tom smislu, teško da možemo pristati na postavku da se u književnosti pokretačka dinamika performativnosti, koja u cjelosti destabilizira dihotomnu pojmovnu shemu, može ostvariti unutar romaneskne produkcije gdje se krećemo narativnom strukturom postmodernističke labirintske kombinatorike. Iz perspektive, takozvane „moralne evolucije“, Coetzee iščitava istoriju književnosti tražeći *mjesta* mukotrpnih iskoraka gdje tekst, u doslovnom i prenesenom smislu riječi, *pokreće* značenja. Time se vraćamo na koncept Tijela kao sfere, gdje razabiremo da nije slučajnost da riječ „pokret“ u jeziku označava „radnju suprotnu nepomičnosti“.

Iskustvo Elizabeth Costello podrazumijeva ono što nazivamo „poetikom krika“. Svjesna uzaludnosti pokušaja pisanja u kojem „riječi popuštaju pod nogama kao natrule daske“, ona svjedoči o poziciji *brodolomnika*, davljenika koji traži spas kako bi mogao dati *glas* priči o svojoj sudbini. S tim u vezi, Coetzee upozorava na cilj književne aktivnosti u kojoj *otvaramo mjesto za Drugo/og*, bilo u smislu invencije ili

spoznaje, tražeći pozicije u jeziku gdje *Tekst* signalizira izlazak, kao boravak Drugog u laboratorijskoj naravi književnog diskursa. To je empirijski momenat koji povezuje sa spoznajom i konceptualnom strukturom jezika koji, kako je suditi prema graničnim literarnim ostvarenjima, nije u predstavljanju stvarnosti, jer subjekta više nema, već je, paradoksalno rečeno, u predstavljanju *praznine iskrivljene figure Cogita*.

Propitujući kulturno nasljeđe koje je literarno primjenjeno kroz Odisejeva lutanja i iskušenja, zastajemo u pokušaju da „poetički oslušnemo“ aspekte postojanja koji ljudski subjekat prepuštaju rubovima graničnih svijetova. Dakle, govorimo o književnim primjerima u kojima konceptualni mehanizam počiva na Pokretu osporavajući time konvencionalnu upotrebu književnog jezika, to jest onu predstavljačku koju danas prepoznajemo kao vrstu nasilja starog koliko i sama zapadnjačka historija.

Vodeći Elizabeth kroz transhistorijski razgovor o znanosti o književnosti, Coetzee razmišlja o njoj kao o Čitateljici i „vodi“ je u intertekstualnu šetnju s Leopoldom Bloomom. Pisac pri tome govori o nesagledivosti koja izmiče ljudskoj kontroli i razumijevanju. A ona? Koliko je naučila o bogovima skitajući po Dublinu s tim nepopravljivo običnim čovekom? Gotovo da je bila udata za njega. Elizabeth Blum, druga, sablasna mu supruga (Kuci 2004: 151). Dakle, Coetzee nas suočava s problematikom u kojoj bi književnost trebala izaći iz okvira geometrijskog prostora, na način da postane neka vrsta performativnog prostora gdje granice između unutarnjeg i vanjskog postaju propusne. U tom smislu, govorimo o pisanju koje se oslobađa od jezika, gdje se naslućuje Glas kao ono Drugo od logosa, gdje se *glas* pojavljuje kao materijalnost koja se neprestano iznova proizvodi. Čudovišnost spomenutog „materijala“ je u tome da glas „može biti jezik a da ne mora postati signifikant – što se protivi svim semiotičkim principima i pravilima“ (Fischer – Lichte, 2009, 159). To iskustvo permanentne napetosti između glasa i jezika Coetzee sugerše na sljedeći način:

Taj glas. Priseća se Kuala Lumpura, gde je bila mlada, ili takoreći mlada, gde je tri noći zaredom spavala s Emanuelom Eguduom, tada jednako mladim. „Usmeni pesnik“, zadirkivala ga je. „Pokaži mi šta zna usmeni pesnik.“ I on ju je polegao, legao po njoj, prislonio joj usne na uvo, rastvorio ga, dahnuo svoj duh u nju, pokazao joj. (Kuci 2004: 48)

Markirajući granice spoznaje u znanosti, pisac u estetičkim istraživanjima uvodi iskustva estetike performativne umjetnosti kako bi metaforičko uobličavanje i funkcioniranje pojma *granice* prepoznao kroz mehanizam tjelesnog pokreta. Tu se pisanje pozicionira mimo jezičnih, čak i mimo metaforičkih uzusa, paradoksalno oslobađajući se u omeđenosti prostora tijela na granicama njegovog „pounutrenja“ koje postaje ozvučeno Dahom. Time akcentira „poveznicu“ između *unutarnjeg* i *vanjskog* problematizirajući jezikom uobličenu stvarnost nomadskog identiteta kao mjesta *otpora* hegemonijskom diskursu.

Konotacije koje okružuju *roman bez pisanja* su usmjerene na pojmove *šutnje* i *tišine* i mogućnosti realiziranja istih kroz umjetnost riječi na način da pro(izvode) „neobične prekršaje u književnom protokolu“. Tamo gdje se višak riječi sagledava

kao poraz, pojavljuje se dodatno isticanje otpora u šutnji. Svjestan uzaludnosti borbe u pružanju otpora nepovoljnim egzistencijalnim uvjetima i nemogućnošću zaborava, čovjek ostaje paralisiran u šutnji koja predočava različite vidove namjernog ili slučajnog kažnjavanja. Riječi se pojavljuju u svojoj „zaprljanoj zasićenosti“ – pojavljuju se kao višak koji ne doprinosi razrješavanju problema. Šutnjom se izgrađuje svijet čovjeka koji je uznemiren i koji se odlučuje na nemogući poduhvat – da šutnjom najčistije ispolji govor. Otkriće šutnje je u prepoznavaju govora koji je podvrgnut centralnoj instanci. Preko isključenja riječi u povezanosti i preglednosti, tj. „jasnoće“ u prepoznavanju, šutnjom se na dramatičan način pojavljuje i ispoljava sociološko i psihološko. Stanje bola, dubina i oštrina patnje „nijemog subjekta“ kao otjelovljene metafore „žrtve“ dominantnih diskurzivnih praksi.

Na koji način metaforička nijemost postaje i stvarna, Coetzee razotkriva tako što Elizabet Kostelo pozicionira iz perspektive povezanosti svijesti i emocija gdje se tzv. „proširena svijest“ temelji na neraskidivoj vezi tijela i uma:

Nismo mi, Gospodine, stvoreni da ovako živimo. (...) To vam je kao zaraza, kad umesto jednog uvek kažete drugo. (...) Kao putnik namernik (imajte, molim vas, ovu figuru na umu), (...) stupam u neku vodenicu, mračnu i zapuštenu, i najednom osetim kako daske u podu, natrule od vlage, popuštaju pod mojim nogama i izručuju me u brzak; no ipak, koliko jesam to (putnik u vodenici) toliko i nisam; niti je to što me opseđa zaraza niti je kuga pacovska niti su plameni mačevi, već nešto drugo. *Većito nešto drugo a ne ono što govorim.* Otuda i reči koje vam gore ispisujem: *Nismo mi stvoreni ovako da živimo.* Samo je *ekstremnim* dušama možda suđeno da tako žive, tamo gde reči popuštaju pod nogama kao natrule daske (...).

Otkud toliki jad? Postojalo je vreme, sećam se, pre ovih bolesnih vremena, kad je on kao općinjem piljio u slike sirena i drijada, žudeći (...)

Iz nevolje sam postala njegova drijada: (...)

Samo mi daj malo vremena i naučiću da budem tvoja drijada, da govorim tvojim drijadskim govorom, šaputala sam u tami. (Kuci 2004: 181; 180)

Izazov koji Govor tišine postavlja književnom diskursu jeste ponovno promišljanje o iskustvima duboko uznemirenog čovjeka koji se odlučio na potpunu izdvojenost, osamljenost koja svoje skrovište pronalazi u tišini kao produženosti u govoru svog „nijemog“ bića. Tamo gdje se sve osipa i mijenja pripovijedanje svoje najdublje izvorište pronalazi, ne u izlaganju koje drži smisao cjeline, već upravo suprotno, na mjestu gdje se ništa ne može uspostaviti u bezbjednosti i izvjesnosti. Tišina se kratko ali pomalo neodređeno imenuje kao „pojas za spasavanje“ čovjeku koji, zapravo, ne svjedoči o svojoj slabosti, već upravo suprotno o svojoj snazi, krećući se mimo društvenog ustrojstva potvrđuje se onim što zna, ulazi u vrtlog ali bez straha, stiče ravnodušnost prema bolu jer na tom mjestu iskršava njegovo biće u *prisustvima beskonačnog*.

Coetzee preispitujući položaj u kojem se Elizabet nalazi priziva iskustva u našoj kolektivnoj prošlosti koja se odnose na zajedničku fikciju pozicionirajući

je ispred suda preslikanog iz Kafkinog *Procesa* ili *Alise u zemlji čudesa*, dakle ispred kapije suda zasnovanog na paradoksu:

Privida joj se kapija, druga strana kapije, strana koju joj uskraćuju. U podnožju kapije, preprečujući put, leži neki pas, stari pas lavlježute dlake s tragovima nebrojenih sakaćenja. (...) Iza njega nema ničega osim pustinje od peska i kamena, do u beskraj. Ovo joj je prva vizija posle dužeg vremena, i nema poverenja u nju, posebno nema poverenja u anagram *GOD-DOG*. *Suviše literarno*, (...). Dovraga s literaturom. (Kuci 2004: 178)

U knjizi *Dijalektika prosvjetiteljstva* Max Horkheimer i Theodor Adorno dodali su ekskurs naslovljen *Odisej, ili mit i prosvjetiteljstvo*. Njihovo mišljenje proizilazi iz tvrdnje da je homerski tekst, temeljni tekst evropske građansko-zapadne civilizacije i da je kao takav postao civilizatorska epopeja, da je, zapravo „lukavi pojedinac, onaj homo oeconomicus na kojeg će ličiti svi razumni“, Odisej prototipski brodolomac čiji se put ka uspjehu povezuje kao praprinicipi koji su konstituirali građansku svijest.

S druge strane, kultura mišljenja u kojoj je tematizirano ponovno i drugačije čitanje intelektualne istorije apsorpira svako iskustvo koje se udaljava iz „misije“ logocentrizma prepuštajući se hrabro „slijepom“ vodiču da nas povede na putovanja koje ne priznaje ni vremenski, ni prostorni ni idejno – kulturološki kauzalitet. Zato susret s mjestima *otpora* determinirana i konceptualizirana funkcijom *granice* kroz istoriju književnosti predstavlja veliku zrcalnu Igru. Tako nas fenomen *granice* vodi na ona mjesta gdje se ukrštaju svjetovi: *romana bez pisanja*, Borgesove mitotvoračke misli, Kafkine „nemuzikalnosti“ kao nepodređenosti „društvenoj orkestraciji“, *Glasova* u Joyceovom pisanju, Danteovog ogledanja u Odiseju, sve do geografske mape koju je proširio Odisej lutajući rubovima svijeta do njegovih najudaljenijih tački – do mitskih predstava; iracionalnih ostataka svijeta gdje se „začarani ljudi ponašaju poput divljih zvijeri koje slušaju Orfejevu muziku“.

Zaključujem da ono što producira istinsku subverzivnu praksu postkolonijalnog mišljenja u skladu s mogućnostima čudovišne transformacije romanesknog jeste davanje legitimnosti transhistorijskog i transjezičkog nomadizma u zbilji oblikovanoj jezikom. Govori li se previše, zaključuje Adorno, „nasilje i nepravda se razotkrivaju kao vlastiti principi“. Roman koji odustaje od strukture koja u načelu mora dovesti svojom linearnošću ulančanog pripovijedanja do „konačne spoznaje“ projicira Moć, jer se uspostavlja kroz nepropusnu čvrstinu u svojoj organizaciono funkcionalnoj konstrukciji.

„Usitnjavanjem diskursa“, odnosno, dokidanjem osnovnih postavki pripovijedanja muške mitske svijesti koja je izrodila tradicionalnu sliku mišljenja svojevrstne zapadnjačke simboličke forme, koja se artikulira u linearnosti kroz attribute junačkog i izvanjskog, suprostavljen je princip ženskog arhetipa. Dakle, *roman bez pisanja* je narativni univerzum pripovijedanja koji nema jasne obrise, a time niti granice, čime se otvara misaoni prostor komunikacije u dosluhu s „pjevom sirena“ i „šapatom drijada“. „Utišavanje uma“ koje podrazumijeva etika

i estetika postkolonijalnog mišljenja sugeriraju oslobađajući, istina, dosta rizičan upad u poznatu povijesnu paradigmu žanra, kroz sugestivnost stajališta da je roman moguć bez jezičnih očitovanja. Mjesto gdje se, paradoksalno, njegova materijalnost potvrđuje nije „mjesto riječi“ već „skandal tijela u govoru“ kojim roman, zapravo, biva izveden u aktu vlastite performativnosti. Zadovoljstvo se nalazi samo u *odsutnosti traženog* jer ako bi se Univerzalno poistovjetilo s prepoznatljivim, traženo bi nestalo poput Orfejeve Euridike.

U *Postkriptumu* odane Elizabet čitamo njeno pismo/*pismo* datirano renesansnom 1603. godinom u kojem stoji:

Reči više ne dopiru (...) podrhtavaju i pucaju, (...) milostivi Gospodaru, katkad se povučem i ja. *Prisustvima beskonačnog* nas zove (...)

- ni latinski, ni engleski ni španski ni italijanski ne može izdržati reči mog otkrovenja.
(Kuci 2004: 182)

Tekstualno tijelo romana koji nije napisan već izveden kao akt tjelesnog uspostavlja se kroz tzv. erotizaciju teksta, odnosno, na mjestima raspora/usjeka, na granicama *prisutno/odsutnog* gdje se realizira *ono* Razlike – mjesto Žudnje - mjesto „vizije, otvaranja, kao što duga otvara nebesa kad stane kiša“:

Apetencija i slučajnost: moćan dvojac, dovoljno moćan da se na njemu izgradi čitava kosmologija, od atoma i svih onih trica s besmislenim imenima koje tvore atomi Alfa Kentauri i Kasiopeje i mračnog beskraja onostranom iza leđa. Bogovi i mi, zahvaćeni vihorom slučajnosti, ali gonjeni jedni prema drugima, ne samo B i C i D i prema X i Y i Omegi. Nek je i najmanje, nek je posljednje, sve se odaziva na ljubav. Vizija, Otvaranje, kao što duga otvara nebesa kad stane kiša.“ (Kuci 2004: 152-153)

Samim tim riječ je o iskustvima koja funkcioniraju kroz *razliku*, koja se zapravo pojavljuju kao mjesto „onog bezimenog“, što je u značenjskoj vrijednosti živo i ontološki nedjeljivo od kretanja i tijela. Stranice Coetzeeovog zamišljenog romana *bez pisanja*, za kojim *žudi*, ostaju u rasulu PRAZNINE – u muku uzaludnosti teksta i nedokazive ali postojeće „krivice“ autora. U činu stvaranja Pisanje i Pisac postaju bića pisma; na trenutak Coetzee „nestaje“, a onda ponovo u Putovanju kroz iskustvo sebe i svijeta Drugog – Istosti i Razlike, na putanji od otuđenja ka povratku, iskršava svijet priče o Ljepoti koja život prati. Sugestivnim izrazom piščev stvaralački kritički duh, koji ocjenu pretače u estetski užitak, prenosi čitaocu misao univerzalne vrijednosti usresređenu na čuvanje identiteta i dostojanstva umjetnosti koja pomaže čovjeku da osvijesti vlastite mogućnosti. Znakovita provokacija instituciji Književnosti smještena je na granici – u magičnom prostoru Tijela, tj. njegovog pounutrenja – na poveznici *unutarnjeg* i *vanjskog*. Takozvana „institucionalizirana shizofrenija“ je, zapravo, samo prirodna jednostavna radost tijela, užitak čula i klonuće intelektualnog koje se transformira u Imaginativno.

Ioan Culianu u knjizi *Eros i magija u renesansi* promišlja o moćima magijskog erosa i transponiranja istog u književno-umjetničkom tekstu. Podsjećajući čitatelja da je magija fantazmički proces koji se oslanja na kontinuitet Individualne i Univerzalne *pneume*, Culianu govori o kozmičkim homologijama:

(...) čovjek mikrokozmos nalazi u univerzumu u kojem niži i viši predjeli međusobno surađuju bez znanja o tom. (...) Dijelovi ovog univerzuma koji simpatiziraju i surađuju s čovjekom moraju se na neki način ujediniti. Možda su magijski zazivi takvo sredstvo, budući da nisu ograničeni na otkrivanje značenja, nego također invociraju. Tko razumije odnos među dijelovima univerzuma uistinu je mudar: on se može okoristiti višim bićima privlačenjem – pomoću zvukova (phonas), supstancija (hylas), i oblika (schemata) – prisutnosti onih koji su daleko. (Culianu 133)

Ovako ili vrlo slično izgleda susret „kolonizatorskog evropskog romana“ s nepoznatim svjetovima afričkog romana gdje posebni kvaliteti „struje u dahu i sa dahom, u kojima seizgovara tjelesni bitak-u-svijetu onoga što sebe-glasovno-objavljuje i što drugi mogu čuti“ (Fischer-Lichte 2009, 157).

Optativna moć riječi izaziva mentalnu i imaginativnu IRITACIJU – nevidljivom intervencijom u „vidljivom prostoru“. Prema zapažanjima Jorge Luis Borgesa u knjizi *To umijeće stiha* „knjige su tek prigode za poeziju“ a život je, prema njegovom uvjerenju, „sazdan od poezije“:

Držim da roman propada. Držim da svi ti veoma smioni i zanimljivi eksperimenti s romanom – primjerice, zamisao izmjenjivanja vremena, zamisao pripovijesti koju pripovijedaju različiti likovi – da sve to vodi trenutku u kojemu ćemo osjetiti da roman nije više s nama.

No, postoji nešto u pripovijesti, u priči, što će preživjeti. Ne vjerujem da će se ljudi ikada umoriti od kazivanja ili slušanja pripovijesti. A ako uz užitak što nam pruža kazivanje jedne pripovijesti dobijemo dodatni užitak dostojanstva stiha, tada će se dogoditi nešto veliko. (Borges 2001: 49 - 50)

BIBLIOGRAFIJA

IZVORI

- Kuci Dž. M. (2004). *Elizabeth Kostelo*. Beograd : Paideia.
Borges Jorge Luis (2001). *To umijeće stiha*. Zagreb : Naklada Jesenski i Turk.

LITERATURA

- Auerbach Erich. (1979). “Mimesis.Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj stvarnosti”
Moderna teorija romana. ur. Solar Milivoj. Beograd: Nolit.
Barthes Roland. (1971). *Književnost / Mitologija / semiologija*. Beograd : Nolit.
Baudrillard Jean. (1991). *Simbolička razmena i smrt*. Gornji Milanovac : Dečje novine.
Biti Vladimir (ur.). (1992). *Bahtin i drugi*. Zagreb : Naklada MD.

- Biti Vladimir (ur.). (2002). *Politika i etika pripovijedanja*. Zagreb : Hrvatska sveučilišna naklada.
- Biti Vladimir. (2000). *Strano tijelo pripovijesti : etičko – politička granica identiteta*. Zagreb : Hrvatska sveučilišna naklada.
- Bojanović Kristina. (ur.). (2011). *Slike mišljenja Žil Deleza*. Podgorica : Društvo filozofa Crne gore.
- Brink André. (1998). *The Novell: Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. New York: New York University Press.
- Butler Judith. (2001). *Tela koja nešto znače : o diskurzivnim granicama „pola“*. Beograd : Samizdat. 2001.
- Compagnon Antoine. (2001). *Demon teorije*. Novi Sad : Svetovi.
- Culianu Ioan. *Eros i magija u renesansi* <https://www.scribd.com/doc/77962965/Ioan-Culianu-Eros-i-magija-u-renesansi>
- Culler Jonathan. (1991). *O dekonstrukciji : teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb : Globus.
- Derrida Jacques. (2007). *Pisanje i razlika*. Sarajevo : Šahinpašić.
- Fischer – Lichte Erika (2009). *Eстетika performativne umjetnosti*. Sarajevo : Šahinpašić
- Frank Manfred. (1994). *Kazivo i nekazivo : studije o njemačko – francuskoj hermeneutici i teoriji teksta*. Zagreb : Naklada MD.
- Hall, Stuart (1996). „Kome treba identitet“. U: *Questions of Cultural Identity* (ur. Hall, S. & Gay, P du). London
- Horkheimer, M. - Adorno, T. (1974). *Dijalektika prosvjetiteljstva*. Sarajevo : Veselin Masleša.
- Lacan Jacques. *Spisi*. Beograd : Prosveta
- Lacan Jacques. (1986). XI Seminar : *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb : Naprijed.
- Lipovetsky Gilles. (1987). *Doba praznine: ogledi o suvremenom individualizmu*. Novi Sad.
- Liotard Jean – Francois. (1991). *Raskol*. Sremski Karlovci . Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Norris Christopher. (1990). *Dekonstrukcija : kraj metafizike i novo mišljenje od Ničea do Derride*. Beograd : Nolit.
- Paić Žarko. (2005). *Politika identiteta : kultura kao nova ideologija*. Zagreb : Antibarbarus.
- Paić Žarko. (2011). „Tijelo-slika kao događaj: Deleuze i vibracije suvremene umjetnosti“ U: *Slike mišljenja Žil Deleza*. Bojanović Kristina. (ur.). Podgorica : Društvo filozofa Crne gore.
- Ricoeur Paul. (2004). *Sopstvo kao drugi*. Beograd : Jasen.
- Šarčević Abdulah. (2007). *Filozofija i znanost, povijest i kritika, fenomenologija samoiskustva, kriza vremena*. Sarajevo : Connectum.
- Vlaisavljević, Ugo. (2003). *Merleau-Pontyjeva semiotika percepcije : fenomenološki put u dekonstrukciju*. Sarajevo.
- Žižek Slavoj. (1996). *Metastaze uživanja*. Beograd : Biblioteka XX vek.
- Žižek Slavoj. (2006). *Škakljivi subjekt : odsutno središte političke ontologije*. Sarajevo:Šahinpašić.

Nina Alihodžić
University of Sarajevo

THE BORDERLINE IN LITERATURE: COETZEE'S *ELIZABETH COSTELLO*

Summary

This paper deals with non-hegemonic discourse in the context of philological studies. It considers the phenomena of hierarchization and dehierarchization, as well as the concept of the *borderline* in literature and theory. It is evident that contemporary literature entails specific structural 'solutions' and forms of narration, which bring subversive materializations of modernism, postmodernism and postcolonial writing, all conveying open critique of social and cultural concepts of Western civilization. The author analyses literary works which offer *space for the Other*, be it through invention or recognition, focusing on cases in which we find the Text as an exit, or as a stay of the Other in the experimental mode of literary discourse. In the context of the Balkan discursive communities, the author intends to instigate a rethinking of the similarities and differences between the two discourses (Orientalism and Balkanism), at the same time accentuating the borderlines of canonical works of comparative literature. In this way, metaphorical shaping and functioning of the *borderline* concept is realized through the language which shaped the reality of nomadic identity, and through the places of *resistance* to hegemonic discourse.

Key words: deconstruction, ideology, hegemony, postmodernism, postcolonial literature

III
ТРАНСМЕДИЈАЛНИ / ТРАНСКУЛТУРАЛНИ
ФЕНОМЕНИ

TRANSMEDIA / TRANSCULTURAL
PHENOMENA

Lada Čale FELDMAN*
Sveučilište u Zagrebu

KANONIZACIJA, TRANSMEDIJALNOST, TRANSKULTURALNOST: OPASNE VEZE IZMEĐU KAZALIŠTA, ROMANA I FILMA

Rad se bavi funkcijom i statusom kazališta u filmskim ekranizacijama Laclosova slavnog epistolarnog romana. Romanu se nerijetko pripisivao dramski karakter, budući da mu razmjena pisama nalikuje na razmjenu dramskih replika. No prožet je i izravnim referencama na onodobne dramske komade i posjete kazalištu, kao i mnogostrukim aluzijama na spregu društvenog ophođenja i glume. Članak analizira pet filmskih verzija, od kojih neke Laclosov zaplet odvođe i u druge epohe i u ne-zapadnjačke kulture, da bi se pokazalo kako i kazališne reference pritom doživljuju značajne transformacije.

Ključne riječi: Choderlos de Laclos, *Opasne veze*, kazalište, film, transmedijalnost, transkulturalnost

Izlaganje koje slijedi dio je širega interesa za pojave drame i kazališta, da se tako izrazim, tamo gdje im nije mjesto – u prozi, poeziji ili na filmu (usp. Čale Feldman, 2015a i 2015b). Karakteristične postmodernističke teorijske preokupacije intertekstnim, meta- i auto-referencijskim književnim procedurama, napose metaleptičkim kršenjima ontoloških granica – kakvima sam na različite načine bila odana od devedesetih naovamo - odnedavna su dopunila i usložnila transgenerička i transmedijalna istraživanja, među kojima međutim kazalište ne zauzima osobito prominentno mjesto (usp. Meister, Kindt i Schernus, 2004; Wolf i Bernhart, 2006; Heiner i Sommer, 2009; Wolf, 2011). Roman Choderlosa de Laclosa *Opasne veze* jedan je od možda najprikladnijih primjera takve transgresije književnih rodova i medija, koja mu je možda i osigurala tolike generičke i medijske preinake – u dramski tekst, scenarij i niz različitih ekranizacija. Zbog toga što su, uz ekranizacije, zanimljive i njegove transkulturalijske putanje, taj će se roman ovdje pojaviti i u svojstvu, kako formulira povjesničarka ljubavnoga diskursa, Luisa Passerini, krunskog kulturnog izdanka povijesne konvergencije diskursa o Europi i diskursa o ljubavi, kojim se markirao europski simbolički

* lcfeldma@ffzg.hr

primat u ljubavnim pitanjima (usp. Passerini 2010: 2). Pa ipak, kada Passerini izdvaja tri ključne figuracije ljubavi koje taj roman objedinjuje – udvorni ljubavni par, Don Juana i ženu koja se odriče uzvraćene ljubavi – propušta napomenuti da te figuracije do Laclosa pristižu posredovane specifičnim umjetničkim tradicijama i formama poezije, drame i romana, te pripadnim im tehnologijama posredovanja, kao što su usmeni iskaz ili pjev, kazališna izvedba i rukopis, tehnologijama ne samo povijesno promjenjiva statusa, ugleda i utjecaja, nego i povijesno promjenjivih asocijacija emotivne autentičnosti, socijalne hipokrizije i racionalne refleksije. Laclos to nikada ne gubi iz vida: njegov je roman bio ispisan rukom, isto kao i navodno autentična pisma što ih je njegov izmišljeni redaktor pronašao i objelodanio, ali je retorika romana mnogo dugovala retorici usmene ili pjevane udvorne lirike i galantne preciozne fraze, baš kao što je i brza razmjena razmjerno kratkih pisama evocirala dramsku razmjenu replika, kazališni diskurs dijaloške interakcije koji je još u svojoj institucijskoj osiguranosti carevao epohom, no čiju postupnu smanjenu društvenu važnost kao javnog medija - izvedbene obznane dominantnih kulturnih modela ophođenja i govora – žanr romana svojim dominantnim fokusom na (spisateljsku) introspekciju i, dakako, čitateljsku recepciju u neku ruku već najavljuje.

U potpunosti naime svjestan vrijednosti što se pripisuju rukopisnom karakteru pisama kao tehnološki obilježenoj izričaju nesvodive osobnosti i intimnoga povjeravanja, kanoniziranom u Richardsonovoj *Klarisi* i Rousseauovoj *Novoj Heloizi*, na koje romane njegovi likovi često aludiraju, Laclos je teksturu svojih pisama i čitavo zamišljeno polje njihove cirkulacije namjerice kontaminirao mnogostrukim referencama na kazalište. Ne samo da se dvoje glavnih intriganata, Valmont i Merteuil, opsežno pozivaju na niz dramskih i opernih autora kao što su Plaut, Terencije, Racine, Voltaire, Regnard, Gresset i drugi, posuđujući njihove zaplete kako bi proveli vlastite makinacije, upravo kao da su i sami dramatičari, redatelji ili lutkari, nego i njihovo navlastito svjesno samoblikovanje za dioništvo u socijalnome prostoru izravno aludira na onodobne poetičke debate o glumcu, koje su kulminirale slavnim Diderotovim *Paradoksom o glumcu*, čije teze prepoznajemo u zloglasnom 81. pismu Madame de Merteuil, u kojemu Valmontu izlaže svoju mukotrpnu usvajanu anti-emocionalističku socijalno-glumačku doktrinu. No, osim što se često doziva u baroknim metaforičkim terminima, kao „veliki teatar svijeta“, kazalište se u romanu javlja i kao jedno od konkretnih prostornih okupljališta i mjesto elitne dokolice, na kojemu se uzorno ostvaruje kazališno zrcaljenje onodobne socijalne reprezentacije. Ovom prilikom ću nastojati istražiti upravo te, u romanu tek spomenute, ne i odigrane prizore boravka u kazalištu, odnosno način na koji se oni pojavljuju u pet filmskih adaptacija romana koje su mu osigurale suvremenu kanonizaciju, osobito stoga što neke od njih zaplet prenose u druge epohe i kulture, a i stoga što se osvrli na dio tih filmova, kako kritički tako i znanstveni, pa čak i oni izričito

usmjereni na kazališne momente romana (usp. Machado, 2005; Mouronval, 2009/2010. i pripadnu literaturu), na te prizore u pravilu posebno ne osvrću, da i ne govorimo da se o korejskoj i kineskoj adaptaciji dosad i nije analitički pisalo. Neću se dakle baviti preobrazbama što su ih karakteri i njihovi odnosi u tim adaptacijama pretrpjeli, nego ću pokušati promotriti na koji način pet različitih filmskih verzija predočuje kazalište kao samosvojni medij, instituciju i tehnologiju, to više što se, po mojemu sudu, upravo u segmentima filmova koje ću izdvojiti možda kriju značajne implikacije za dominantnu logiku koja je ravnala pojedinim adaptacijama u cijelosti. Zato još samo kratka napomena: oslanjat ću se na pretpostavku da je zaplet romana svima poznat, te ću se, i kad budem govorila o filmovima, uvijek služiti imenima likova iz Laclosova izvornika, tretirajući ih kao dramaturške funkcije, greimasovske aktere, koji ostaju isti bez obzira na mijene na koje ih je premještaj u druge kulture i epohe katkad prisilio.

Prvo ću se obratiti adaptacijama koje su ostale čvrsto usidrene u izvorni kontekst Francuske 18. stoljeća, Frearsove *Opasne veze* (1988) i Formanova *Valmonta* (1989), jer obje uključuju kazalište kao mjesto zbivanja pojedinih epizoda filma. No dok u Laclosovu romanu likovi izvješćuju o odlascima u Operu, Francusku komediju i Talijansku komediju - gdje, primjerice, Gospođa de Merteuil bude izvrgnuta ritualnoj ekskomunikaciji iz aristokratskoga društvenog života – u Frearsovoj će ekranizaciji posrijedi uvijek biti Opera, također kao mjesto mondenih susreta i završnog socijalnog ostrakizma, ali s tragičkim prizvukom, koji će od Gospođe de Merteuil na kraju stvoriti punopravnog žrtvenog jarca. Dva prva prizora međutim uvest će i umetnuti plan pozornice na kojoj se odvija *tragédie lyrique*, kojoj će se arije asocirati uz primarni topos epizode: prva arija, lamentacija Gluckove Ifigenije, započet će tako već tijekom prethodnog kadra, za Valmontove šetnje s Gospođom de Tourvel, najavljujući i njezin status nevine žrtve. Arija uvodi i lik naivnoga Dancenya, koji plače dok gleda i sluša strastvenu pjevačicu, te kojemu će se doskora Merteuil narugati da je „jedna od onih rijetkih osoba koja u operu dolazi kako bi slušala glazbu“. Isti paralelizam vrijedit će i za prizor u kojemu Merteuil za vrijeme ljubavnog dueta razgovara sa Cécile, ohrabrujući je da nastavi aferu s Dancenym: arija će i tu najaviti ljubav dvoje mladih, koji će isti duet uvježbavati tijekom glazbenog sata, ali će preklapanjem intimnog sučeljavanja dvaju ženskih profila te polaganjem mlade glave na ogoljeli dekolte starije žene isto tako sugerirati i lezbijiski Merteuiličin interes skriven iza pokušaja da Cecili nadomjesti majku¹.

Premda usputna, veza između zbivanja na pozornici i u publici obuhvatit će ovdje cijelu skalu asocijacija i učvrstiti sponu s nizom drugih kazališnih aluzija filma – s mnoštvom okvira, maski, kostima i zrcala što redovito uvjetuju našu

¹ Što se posvema uklapa u tumačenje Frearsove adaptacije kao «frojdovskog čitanja» romana, koje ističe majčinske komponente markizine okrutnosti (usp. Singerman 1993).

percepciju likova i njihovih radnji: pozornica će se tu pokazati prijenosnikom romantičnih iluzija i socijalne prijevare, kako su već najavili uvodni kadrovi mukotrpane pripreme Merteuil i Valmonta za nastup u socijalnoj areni. Pa ipak, pozornica se istodobno pokazuje i kao izvorište opasnih, potisnutih i proročkih emocija koje mogu obrlatiti i najvještijeg glumca, kako spoznajemo prateći proces Valmontova zaplitanja u emocije koje navodno tek hini ili tek udahnjuje lakovjernoj publici. Kako je u svojoj disertaciji već upozorila Maristela Gonçalves Sousa Machado, Frears već na samoj «špici» filma ne oklijeva iskoristiti prigodu da upriliči sraz pisma, kazališne izvedbe i filmske montaže kako bi upozorio na specifičnost vlastita medija u proizvodnji analogne dvo-ličnosti: od samoga početka inzistira na manipuliranju publike u odnosu na ono što joj je vidljivo a što ostaje skriveno, sugerirajući da je film još i varljivije oružje od kazališta, ističući ujedno da naizgled potpuno glumačko izlaganje vlastita tijela u kazalištu – kako profesionalnom tako i socijalnom - nikada ne može doseći film u pogledu prodora u najtananije detalje ljudske emocionalne ekspresije, kao što se posebno zorno potvrđuje u krupnim kadrovima Glenn Close i Johna Malkovicha, koji katkad sugeriraju nepronichnost maske, a katkad upravo kanda otkrivaju «pravo» lice dvoje libertinaca (Machado, 2005: 230-237).

Formanov je Valmont imao tu nesreću da ga uvelike zasjeni Frearsov uspjeh, ali mu je uporaba kazališnog imaginarija - kojemu se ni u jednom osvrću na film nije posvetila pozornost - svejedno rječita: svoje će likove odvesti u nakićenu Komičnu operu, s baletnom komedijom na repertoaru, jasnom metonimijom laganoga žanra kojim će i sam zahvatiti dijabolične nakane đavolskih Laclosovih protagonista. Sada će u središtu kazališnog utjecaja biti Cécile, koju će zaslijepiti luksuz kazališne unutrašnjosti, te koju će Merteuil upravo u loži podučiti ponašanju i flertu s ostalim uzvanicima, kao što će je i kasnije potajice lascivno kostimirati da se takva poda neodlučnom Dancenju. Da Formanov izbor baletne komedije na unutrašnjoj pozornici nipošto nije slučajaj, pokazat će i kasniji prizor u salonu gospođe de Rosemonde, u kojem će Valmont plesati strogo kodificirane društvene plesove sa svim četirima okupljenim ženama: Rosemonde, Cécile, Merteuil i Tourvel. Kao prostor u kojemu se, barem u ovome filmu, prije svega tijela frivolno kreću, bez pratnje ikakvih pjevanih ili verbalnih dionica, kazalište kod Formana postaje jednako površan izvor mehaničkih senzualnih užitaka koliko je to i usputni seks u koji se likovi upuštaju, okruženi pornografskim slikarijama kakve krase teatarski dekorirani budoar Gospođe de Merteuil. Teatar će se još jednom pojaviti u filmu, u iznimno kratkoj sekvenci, u formi sajmišnoga nastupa trija iz komedije dell'arte, Kolombine, Pantalonea i Arlecchina, nastupa kojim je Forman ponovno aludirao na lutkarsku karikaturnost trokutnih odnosa glavnih junaka: dakako, razvoj događaja njegova filma kretao je u tom, farsičnom pravcu, ali kazalište kao institucija i tehnologija time nije dobilo na značaju i perspektivnoj dubini. Štoviše, umetanje kazališta u film

nije ishodilo ni transmedijalnim analogijama ili autoreferencijskim naglascima koji su Laclou bili toliko važni i koje je Frears kinematografski bogato nadogradio, pa je, nasuprot istaknutoj kazališnoj artificijelnosti, i film kod Formana čini se ostao transparentan medij kroz koji se neposredno dohvaća realitet dočaranih zbivanja, a ne tehnologija kojom se, baš kao i kazalištem, može znalački manipulirati, upravo – kako Frears ne propušta sugerirati – na isti način na koji svijetom *Opasnih veza* manipulira dvoje libertinskih junaka.

Dva sljedeća primjera, *Les liaisons dangereuses* 1960. Rogera Vadima iz 1959. i *Neprepričani skandal* južnokorejskog redatelja E-J Yonga iz 2003, smjestit će radnju ili u različite epohe, ili i u različite epohe i u različite kulture, prvi u Francusku druge polovice 20. stoljeća a drugi u Koreju kasnoga 18. stoljeća. Oba filma, zanimljivo, uza sve oprečnosti svojih ambijenata, dijele sumnjičavost prema kazalištu, koje ni u jednome od njih neće biti predočeno u svojem institucionaliziranome, specifično konvencionalnome obliku, premda iz različitih, zapravo, dosljedno oprečnih razloga. Vadim predočuje modernu raspuštenost bilo kakvih socijalnih obzira, pa stoga i ukida barem hipotetsku granicu između hipokrizije i autentičnosti što ju je implicirala Laclousova opetovana uporaba glumačke metafore, odabравši radije medijaciju dviju kulturnih formi elitne razbibrige koje ne poznaju distinkciju između uređenog proscenija i mračnog zakulisja, te u kojima se dakle sve zbiva na otvorenom – šah i ples na džez, moderni glazbeni idiom slobodne improvizacije koji dopušta nesputane tjelesne kretnje i brzu razmjenu plesnih partnera. Korejski redatelj, s druge strane, bira slikarstvo, preferiranu dokoličarsku aktivnost svojega estetski nastrojenoga Valmonta, formu koja će zrcaliti brižljivost vizualnih okvira knjige, pisma i slovnih oblika što ih likovi razmjenjuju, ali i vizualnu atraktivnost čitavoga filma, njegov navlastiti naglasak na ljepoti oblika, boja i tekstura tijela, kostima i scenografije što ih kamera uokviruje poput dijelova likovnoga aranžmana, koji zapravo sugerira potpunu preplavljenost i privatnih i javnih sfera života kazališnim ritualizmom.

Dvije krajnosti koje ova dva filma predočuju – krajnji egzibicionizam modernog libertinstva s jedne i krajnju društvenu restriktivnost s druge strane – nisu samo reducirale krunske Laclousove transmedijalne korelacije, jedan ističući dramaturšku, a drugi vizualnu komponentu socijalne igre, nego su i ukazale na radikalno drukčiji status kazališta u dvama kulturnim kontekstima u koje je radnja smještena: dok će europske šezdesete dvadesetog stoljeća obilježiti potpuna propast kazališta kao pertinentne metaforičke medijacije odnosa između čovjeka i svijeta - markirajući ujedno i ono što je Richard Sennett sedamdesetih nazvao „nestankom javnoga čovjeka“ (usp. Sennett, 1989) - korejska kazališna tradicija koja se hipotetski u filmu mogla pojaviti, prvo, nema nikakve veze s psihologijom, pa ni sa distinkcijom između nesvodiva unutrašnjeg jastva i njegove društvene pojavnosti, a drugo, tijesno je povezana s religioznošću, pa

nipošto nije prikladan analogon neprepričljivog seksualnog skandala. Otud je jedini rudiment nazočnosti predstavi koji film prikazuje tajni ritual katoličke pričesti Gospođe Tourvel, koji Valmont gleda iz prikrajka, prizor koji još jednom potvrđuje da u ovome filmu niti najskrovitije djelatnosti ne mogu izmaknuti izvedbenoj, dakle kazališnoj konvenciji, koja međutim ne teži uspostaviti, nego baš dokinuti podvojenost bića.

Ovaj sudar europskog moderniteta i tradicionalizma dalekoistočnih izvedbenih praksi na zanimljiv će se način eksplicirati u mojem završnom primjeru, kineskoj verziji *Opasnih veza* iz 2012, redatelja Hur Jin-ho-a. Smješten u Šangaj tridesetih godina prošloga stoljeća, film uključuje posjetu Operi koja će prostorno sučeliti dvije grupe likova, smještene na suprotnim stranama kazališnih loža: Gospođe Tourvel i Rosamonde s Valmontom na jednoj, lijevoj strani i gospođe Volanges i Merteuil sa Cecile na drugoj, desnoj strani. Dakako, Opera je tu kineska opera, visoko stilizirana i kodificirana izvedbena tradicija koja zahtijeva iznimne pjevačke i plesačke, ako ne i ratničke vještine, te koja upravo istih godina dobiva na cijeni kao oblik ideološke legitimacije nastupne nacionalne pobune protiv japanskoga ali i zapadnjačkoga kolonijalizma. I ovom će prilikom redatelj iskoristiti snimke stratificiranih gledateljskih pozicija kako bi ukazao na stratificiranu socijalnost što je zrcali arhitektonsko uređenje kazališnog gledališta, ali će dobrano potkrijepiti i razloge zbog kojih će uvesti i zbivanja na pozornici. Gospođe Rosamonde i Volanges jedine će pokazati živ interes za izvođačke majstorije, kao dostojne autentične predstavnice visoke klase, dok će Merteuil i Valmont u kazalište doći isključivo kao mondeni parveniji, obogaćeni rastućom kapitalističkom ekonomijom i stoga odani zapadnjačkim uzusima, što se u filmu jasno daje do znanja njihovom uporabom engleskih fraza u socijalnim prigodama. Tako se kineska opera ujedno dočarava kao antikvarna forma, tijekom izvedbe koje gospođa Tourvel čak i pridrijema, ali i kao nepredviđeni generator nacionalne pobune, okvir prodora Realnog, zbog kojeg će se nevinna duša u šoku razbuditi.

Upravo naime u trenutku u kojem jedna od rola u Operi bude pjevom opisivala neustrašivost patriotskih nagnuća, studenti će nagnuti u gledalište, uzvratiti pljeskom, raspačati svoje revolucionarne letke i izvikivati parole. Uzevši u obzir da film upravo europski modernitet – u ekonomiji, ophođenju i ukusu – prokazuje kao izvorište korupcije kakvu utjelovljuju Merteuil i Valmont, meta-referencijske implikacije ove epizode postaju to zanimljivije, jer kao da srodno kritičko svjetlo bacaju i na sam scenaristički oslonac o posuđeni zaplet francuskoga romana: ne samo da se njegov ljubavni diskurs razotkriva kao donositelj dekadencije koju opisuje, nego se i njegova usredotočenost na pitanja privatnoga interesa sučeljava prijeko potrebitome javnom angažmanu, što ga jedino kazalište, i posljedično film, mogu potaknuti, promovirati i metaforički posredovati. Kazalište stoga najučinkovitije preobrazuje upravo Tourvel i Val-

monta, kojega Tourvel općini kada hrabro sakrije studenta u svoju ložu, i to do te mjere da na kraju prizora i sam razaspe preostale letke po prostoru gledališta. Zbog toga će Valmont i poginuti na ulici, kada ga usred ulične gungule s leđa ustrijeli student Dancený, dok će Tourvel preživjeti i nastaviti se brinuti za siromašnu kinesku djecu, kao što saznajemo iz posljednje sekvence filma.

Nadam se da su i ove kroki analize dovoljno pokazale do koje nam mjere ove različite filmske uporabe kazališta mogu osvijestiti koliko je produktivno pratiti povijesne putanje, uzajamne afinite i preplete različitih žanrova i medija. Izazovi adaptacije Laclosova romana u tome su pogledu upravo uzorni, a, kako sam, nadam se, pokazala, sežu daleko onkraj puka domišljatog premještaja glasovitoga zapleta u neku drugu konvenciju prikazivanja, epohu ili kulturu, jer se prije svega tiču vremenske otpornosti, povijesne obilježnosti i ideologijskih opterećenja formi, institucija i tehnologija kojima se značenja u procesu prikazivanja prenose. Korijenska dvostranost kazališne mašinerije – njezina simultana tvornost i fiktivnost, ulaganje konkretnosti ljudskog tijela u tvorbi neopipljive, opsjenarske iluzije – nije zaludu Laclosu bila neprekidno na umu: institucijska sudbina kazališta možda može biti promjenjiva i krhka, njegova izvedbena obilježja i funkcije, bile one dokoličarska neobvezatnost, religijsko prosvjetljenje ili politička provokativnost, zasigurno se od kulture do kulture mogu znatno, katkad čak i radikalno razlikovati, ali moć kazališne metafore da sugerira opasnu dvostranost svakog medija ljudske komunikacije – bili to jezik, glazba, ples, statična ili pokretna, crtana, živa, snimljena ili virtualna slika – teško da će samo tako izumrijeti.

BIBLIOGRAFIJA

- Čale Feldman, Lada (2015b). Dramsko u poemi. U: C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić i A. Meyer-Fraatz (ur.). *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XVII. Poema. Problem kontinuiteta*. Zagreb - Split: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Književni krug. (u tisku).
- Čale Feldman, Lada (2015a). *O štetnosti duhana ... i koristi od generičkih distinkcija*. U: M. Hameršak i Lj. Marks (ur.) *Priče i pričanje*. Zagreb: IEF (u tisku).
- Heinen, Sandra i Roy Sommer (ur.) (2009). *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Research*. Berlin i New York: Walter de Gruyter.
- Machado, Maristela Gonçalves Sousa (2005). *Théâtre et libertinage dans Les liaisons dangereuses: du roman a l'écran*. Doktorska disertacija Saveznog sveučilišta Rio Grande do Sul, Instituta za književnost, Porto Allegre.
- Meister, Jan Cristoph, Tom Kindt i Wilhelm Schernus (ur.) (2004). *Narratology Beyond Literary Criticism, Mediality, Disciplinarity*. Berlin i New York: Walter de Gruyter.

- Passerini, Luisa (2010). Introduction. U: Passerini, L. Ellena, L.. i Geppert A. C. T. (ur.) *New Dangerous Liaisons, Discourses on Europe and Love in the Twentieth Century*. New York-Oxford: Berghahn Books, 1-18.
- Mouronval, Chloe (2009/10). *Du roman aux films: Les liaisons dangereuses*. Magistarska radnja, Sveučilište u Pauu.
- Sennett, Richard (1989) *Nestanak javnog čovjeka*. Preveo S. Dvornik. Zagreb: Naprijed.
- Singerman, Alan J. (1993) Merteuil and Mirrors: Stephen Frears's Freudian Reading of *Les Liaisons dangereuses*. *Eighteenth century fiction*. Vol. 5. No. 3. 269-281.
- Wolf, Werner i Walter Bernhart (ur.) (2006). *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Wolf, Werner (ur.) (2011). *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media, Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam-New York: Rodopi.

Lada Čale Feldman
University of Zagreb

CANONICITY, TRANSMEDIALITY, TRANSCULTURALITY:
DANGEROUS LIAISONS BETWEEN THEATRE, NOVEL AND FILM

Summary

The epistolary novel *Dangerous Liaisons* by Choderlos de Laclos, unrivalled in its “perfect construction of drama through letters” (Peter Brook) is permeated with implicit and explicit allusions to acting and theatre that haven't gone unnoticed by the critics of this canonical work. The novel generated a number of film adaptations (by R. Vadim in 1959, S. Frears in 1988, Milos Forman in 1989, Roger Kumble in 1999, Je-young Lee in 2003, and Hur Jin Ho in 2013), some of which also transferred the original “drama” into other epochs and/or cultures. That is also why in each of these films references to theatre and manifold allusions the novel makes to social interaction being akin to theatre acting underwent significant modifications.

This article questions the role and status of theatre both within the novel and within its cinematic adaptations: exploring issues of the enduring canonicity of Laclos's famous novel, the paper puts particular emphasis not only on transmedial affinities and inter-media discrepancies ensuring lasting fame of the protagonists' notorious dealings, but also on the way these transcodings point to the changing historical and cultural status of theatre as a specific institution and technology of mediation of human affairs.

Key words: Choderlos de Laclos, *Dangerous Liaisons*, theatre, film, transmediality, transculturality

Тамара ЂЕРМАНОВИЋ*
Universitat Pompeu Fabra, Барселона

ДИЈАЛОГ С ДЕЛИМА КЊИЖЕВНЕ КЛАСИКЕ У ФИЛМОВИМА АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ

Овај рад представља анализу филмског језика и естетике Андреја Тарковског (1932-1989) у светлу референци на велика дела књижевне традиције, од Библије и грчке трагедије, до Шекспира, Гетеа, Достојевског, Томаса Мана и бројних других аутора. Тарковски је пре свега настављач руског поимања уметности, које подразумева да је у уметничком делу важна идеја, порука, колико и наглашена тежња за формалним савршенством или лепотом. Исто тако, у његовим филмовима налазимо дубоки психологизам руске књижевности, својствен Пушкину, Лермонтову, Гогољу, Тургеневу, Толстоју, Достојевском. У складу са руском естетичком традицијом, уметност је за њега била „пут тражења Истине“, а задатак уметника не само реалистичко сликање живота, већ *мимесис* на коју талентовани уметник надограђује идеал, па и лепоту своје душе. У таквом односу према уметничком стварању, Тарковски се ослањао на писце, књижевна дела, а некада и на саме књижевне ликове као издвојене елементе, које је присвајао да би градио сопствени уметнички интертекстуални и интермедијални дискурс.

Кључне речи: Тарковски, филм, књижевност, Достојевски, Ниче, Шекспир, антропоцентризам

Једном, у детињству, мајка ми је предложила да прочитам *Рај и мир*, и током многих каснијих година, она би наводила делове из романа, истичући ми истанчаност и детаље Толстојеве прозе. Рат и мир је тако за мене постао школа уметности, критеријум укуса и уметничке дубине; после тога више нисам могао да читам литерарно ђубре, то би у мени изазивало жестоко осећање гађења.

(Тарковски 2014: 69)

Када је Андреј Тарковски дошао на пријемни испит из филмске режије у ВГИК¹, Александар Гордон памти да је под мишком носио Толстојев *Рај и мир*. Тарковски је тада имао 24 године и био се вратио из Сибира,

* tamara.djermanovic@upf.edu

¹ Всероссийский Государственный Университет Кинематографии, прва државна филмска школа основана у Москви 1919. године.

где га је мајка послала да ради у оквиру геолошке експедиције, након што је претходно неуспешно студирао Оријенталистику на Московском универзитету. Књижевно образовање, које је за Тарковског било бар подједнако важно колико и филмско, стицао је још од раног детињства. Иако га породични пријатељи описују као непослушног тинејџера који је одбијао да се повинује мајчиним покушајима да у њему развије интересовање за уметност, Тарковски је касније сам често наглашавао да су те ране године и културно окружење били пресудни за његов уметнички развој.

Значајна је и чињеница да му је отац Арсениј Тарковски био песник, додуше практично необјављиван у совјетској Русији и ретко физички присутан у животу Андреја и његове сестре Марине након развода родитеља.² Али мајка је деци читала очеве стихове, што је уз живот у природи првих година детињства био још један битан елемент који је допринео да будући филмски уметник одраста у породици где се на живот и на 'прозу прилика' гледало поетски а не реалистички. А 'проза прилика' је у тим годинама у Русији била очигледна, као и касније у животном искуству Андреја Тарковског.

Када је преминуо у Паризу 1989. године, у његовом *Дневнику* нађене су забелешке о многим пројектима заснованим на књижевним делима, које је желео, али нажалост није успео да оствари. На тој листу су, између осталог, били: *Јосиф и његова браћа* и *Чаробни бреј* Томаса Мана, *Злочин и казна*, *Идиот* и *Младић* Достојевског, *Сјџранац* Албера Камија, Шекспирови *Хамлејт* и *Мајбейт*, *Мајсјор* и *Марјаријта* Михаила Булгакова.

У складу с руском традицијом, различита поља људске креативности – филм, књижевност, музика, сликарство – за режисера нису биле различите и међусобно јасно одвојене целине. Уметност је за њега била „пут тражења Истине“, а задатак уметника не само реалистичко сликање живота, већ *мимесис* на коју талентовани уметник надограђује идеал, па и лепоту сопствене душе. Говорећи о одговорности уметника, у *Вајању у времену* Тарковски пише: „Искреност, истинољубивост и чисте руке су врлине које се од уметника захтевају.“ (Тарковски 2014: 238) На другом месту посеже за књижевношћу да би развио томе блиску естетичку мисао:

Зашто уметност постоји, коме је она потребна, заиста, да ли је некеме потребна? Ово су питања постављена не само од стране песника, већ и од сваког ко цени уметност [...]

Многи себи постављају ова питања, и свако ко је повезан с уметношћу даје своје особене одговоре. Александар Блок је рекао да „песник ствара склад из хаоса“... Пушкин је веровао да песник поседује пророчки дар... [...]

Почињући са најопштијим схватањем, вредно је поменути да неоспорна улога уметности лежи у идеји спознаје, где се учинак изражава у виду потреса, катарзе. (Тарковски 2014: 43)

² Родитељи су им се развели када су били мали, иако мајка оца, како Тарковски јасно приказује у филму *Ојледало*, никада није престала да чека.

Посредством седам дугометражних филмова које је сниміо током 54 године свог живота, Тарковски то не само што покушава, већ и успева да искаже.

Руска традиција

Тарковски верује да је уметност у свом настанку увек национална творевина, али да у рецепцији постаје универзално добро. То се може видети и у односу који у својим филмовима има према књижевности. Сви његови филмови уклапају се у оквире руске традиције, од икона, до класичне књижевности XIX или XX века. Овде се режисер позива на Херцена, који у свом делу *Прошлост и размишљања* пише: „У свом истинском делу, песник и уметник су увек национални. Било шта да ради, било какав циљ или идеју да има док ради, он ће увек изражавати, хтео то или не, неке одлике карактера свог народа; и изразиће их дубље и сликовитије него сама национална историја“. (Ibid: 210-211) Након овог цитата, Тарковски закључује: „Уколико погледамо највећа уметничка дела видећемо да она постоје као део природе, део истине, независно од аутора и публике. Толстојев *Раји и мир* или *Јосиф и његова браћа* Томаса Мана поседују достојанство које их издиге изнад тривијалних, свакодневних интереса времена у којима су написани“. (Ibid: 211-212) У поглављу „Филмска слика“, сложен однос између онога што је у уметности типско и самерљиво са друштвеним законитостима, с једне стране, а уметнички јединствено и непоновљиво, с друге, Тарковски разматра на примерима књижевних ликова из руске књижевности.

Подсетимо се Башмачкина и Оњегина. Као књижевни типови, они персонификују одређене друштвене законе, који су предуслов њиховог постојања – то с једне стране. А са друге, они поседују неке од универзалних људских црта. Карактер у књижевности може постати типичан ако одражава владајуће узор уобличене као производ општих закона развоја. Наравно, то су типови. Башмачкин и Оњегин имају много аналогја у стварном животу. Као типови, сигурно! Али као уметничке слике они су апсолутно јединствени и не могу се имитирати [...] носе ауторов поглед на свет исувише потпуно да бисмо могли рећи: „Да, Оњегин је баш као мој *сусег*.“ Нихилизам Раскољникова је у историјским и социолошким терминима типичан, али у личним и особеним терминима његовог лика, он стоји усамљено. (Ibid: 142)

Када је реч о руској књижевности, ваља напоменути да је Тарковски сматрао како је песништво не само посебна уметност, већ и особит став према реалности, према животу уопште. Од руске поезије пре свега му је било блиско песништво двадесетог века, симболисти попут Блока, Брјусова, Бјелог, а затим Пастернак, Ахматова, Мандељштам и Цветајева. Може се рећи да Мандељштам најчешће одјекује индиректно или директно кроз филмове Тарковског.³

³ Иако ближи руском песништву двадесетог века, Тарковски је веома волео и песнике деветнаестог века, као и неке раније, попут Державина из осамнаестог века.

Занимљиво је да љубав у филмском стваралаштву Тарковског – баш као и у руској класичној књижевности, није подручје славља, радости или људске среће. Напротив. Исто тако, нема обичних љубавних прича. Антоан де Бек наводи да у филмовима Тарковског нема еротске љубави и да је све увек у вертикалности; „као да је вертикална структура једина која може показати истинску везаност између двоје људи.“ (Ваескуе 1989: 56)

Књижевности и уметности као универзално наслеђе?

Поборник естетског схватања које, с једне стране, истиче национално обележје у делу сваког великог ствараоца, Тарковски, с друге стране, у својим филмовима слободно посеже за великим уметничким делима из других традиција, која на неки начин присваја. Бахова духовна музика, Шекспирови монолози, Леонардова платна, Платонов дијалози, Сервантесов *Дон Кихот* и многе друге референце, служе му да би изградио свој оригинални уметнички свет. Ослањао се је на писце, књижевна дела, а некада и на саме књижевне ликове као издвојене симболичке елементе, које је уграђивао у сопствени филмски дискурс. То је чинио непретенциозно, ненаметљиво, али са суштинским поимањем симболике коју једна руска икона, или ренесасна слика, алузија на Шекспира или Достојевског могу имати.

Тај уметнички поступак можемо јасно пратити у једној од епизода његовог филма *Соларис*, када се у заједничком простору свемирског брода, који је потпуно налик салону какве господске куће, појављују Сократова биста, Милоска Венера, репродукције Бројгелових слика зиме. Том приликом Снаут, један од ликова, посеже за књигом коју извлачи из гомиле других, истичући да је то једино штиво које завређује пажњу, а гледалац открива да је реч о роману *Дон Кихот*. Снаут чита део из Сервантесовог романа у којем Витез од Ла Манче и Санчо разговарају о томе шта је сан и да ли је налик на смрт. Овај фрагмент с друге стране има дубоку транстекстуалну и интертекстулану димензију и води нас Монтењу, светом Августину и Платоновој *Одбрани Сократовој*.

Када говоримо о присуству књижевности у стваралаштву Тарковског, ваља разликовати бар два нивоа, два тока који нам омогућавају да о овоме говоримо. С једне стране, ту је директна евокација ликова или дела, као на пример када Александар и Ото у *Жривовању* говоре о Мишкинима и Ричардима. Тиме се књижевни ликови призивају као архетипске фигуре, а с друге стране, изражава се сродност са идејама које одређено дело преноси, и које могу бити блиске дотичном писцу или његовом опусу.

У том погледу, идеје које преносе филмови Тарковског блиске су такође и грчкој трагедији. Учење да је патња човеку неопходна да би дошао до сазнања, као и веровање у неумитност судбине, подсећају на стихове Софокла, Есхила, Еврипида. Одјекује још једно од упоришта грчке

трагедије: етичка дужност човека, без обзира на ситуацију коју му је живот наметнуо. При крају *Солариса*, исказује се једна од главних идеја, „порука“ овог само наизглед научно фантастичног филма. Планета која даје име филму – и претходећем роману Станислава Лема – Соларис, показаше се као огледало човечанства и драматичног стања савременог човека који је, уперивши свој поглед у космичке висине, заборавио да гледа унутар себе самога. Тарковски успоставља неку врсту игре између космичког брода и водене планете, која представља и нас, људска бића, у нашем стању континуираног чекања. А огледало је ту да не заборавимо ко смо и шта нас одређује као појединце: пре свега наша осећања, мисли и успомене. Астронаути који се налазе у васионском броду да би истраживали водену планету, на крају неће открити никакав нови живот у космосу, нити било шта везано за научни напредак, већ само једну дубљу истину о себи самима. Соларис код Тарковског постаје живот наших емоција и наших сећања, као и огледало стања читавог човечанства.

То је у филму Тарковског много израженије него у роману Станислава Лема, од којег је пошао да би написао свој сценарио, јер режисер осликава апокалиптични тренутак у којем живи, и у којем се, по њему, налази читаво човечанство у другој половини двадесетог века. Претња глобалне атомске катаклизме у контексту хладног рата само је један од елемената којим се позива на безизлазну ситуацију, у којој се човек удаљио од других људи и од себе самога, и у којој се исто тако не само отуђио од природе већ је и уништава.

„Ми уопште не желимо да освојимо свемир. Ми хоћемо да проширимо земљу до свемирских граница. Не треба нам никаква нова планета. Нама треба огледало. Упињемо се да остваримо контакт који никада нећемо успоставити. Ми смо у глупој позицији човека који тежи циљу кога се боји и који му није ни потребан. Човеку је потребно друго људско биће...“ говори пред крај монолога Снаут, на шта му други космонаут одговара: „Све је то *достојевштина* и ништа више.“

Тарковски и Достојевски

Требало би направити филм о самом Достојевском. О његовом карактеру, његовом Богу, његовом ђаволу, његовом делу... Филм о Достојевском могао би да искаже смисао свега што желим да остварим кроз филм. (...) „Сада треба да читам све што је Достојевски написао. Као и све што је написано о њему, као и руске филозофе, Соловјова, Леонтјева, Берђајева. Достојевски би могао да изрази смисао свега онога што бих волео да кажем кроз филм. (Tarkovski 2004: 15)

Ове речи налазе се на самом почетку *Дневника* руског режисера. Од свих руских писаца, Достојевски је свакако најприсутнији у његовим филмовима, како на директан, тако и на индиректан начин. Тарковски је оставио листу од пет текстова Достојевског које је планирао да екранизује:

Младић, Идиот, Злочин и казна, Двојник, Лејенда о Великом инквизиџору. Неколико је заједничких елемената који одликују романе Достојевског и уметнички свет филмова Тарковског. На првом месту, и код једног и код другог аутора у средишту пажње је поглед на човека и његову унутарњу суштину. Достојевски је писао да је људска душа тајна коју он жели да открива,⁴ а Тарковски је исто тако као полазну тачку стално наводио своје интересовање за људско биће, у коме је садржан читав универзум.

У контексту психолошке суштине људског бића, и Тарковски и Достојевски су посебну пажњу обратили на ирационалност људског карактера. Формулу коју заступа 'јунак из подземља' Достојевског, не прихватајући да два плус два увек треба да дају четири као резултат, и инсистирајући на томе да човек у својој ирационалности има потребу да креативно оспори тај резултат, па предлаже, на пример, два плус два – пет, Тарковски директно преузима када на зидовима Доменикове собе у *Носталџији* видимо написано један плус један једнако је један.

Велика тема и код Достојевског и код Тарковског – која их је обојицу и егзистенцијално опседала – јесте противречност људске природе: оно што је у роману *Браћа Карамазови* Достојевски описивао као способност човека да истовремено у себи носи најдубљи понор и мрак, а с друге стране небо и светлост. Што се тиче тематике и садржинске равни стваралаштва психолошка раван је за оба аутора доминантна. И један и други откривају у својим уметничким делима интерес за појединца који је на путу трагања, пре свега усамљеничком. Путу који ће човека одвести ка спознаји самога себе.

Иако антропоцентрички оријентисани и са 'универзалном визијом', Тарковски и Достојевски смештају своје ликове у одређени историјско-политички и друштвени контекст. Између ликова и контекста успоставља се дијалектички однос. Критички поглед на реалност ликови не остварују конкретним колективном делањем; као и када је реч о самим ауторима, пре се може говорити о индивидуалном *идољу*. Раскољников, Мишкин, старац Зосима, Аљоша Карамазов, код Достојевског, као и Андреј Рубљов, Доменико, Александар, у филмовима Тарковског, у себи садрже како универзални тако и конкретни друштвено историјски патос датог тренутка; сваки од ових ликова има свој оригиналан начин да се томе противи, али и да своје делање усмерава ка позитивном доприносу људској заједници. Русија и Европа 19. века које инспиришу Фјодора Михајловича не живе под претњом хладног рата попут

⁴ У писму брату Михајлу 16. августа 1839. године Фјодор Михајлович пише: „Човек је тајна коју треба разоткривати. Чак и ако на то потрошиш читав живот, немој мислити да си изгубио време; ја се занимам том тајном јер желим да се осећам као људско биће.“ („Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком“), в. ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ТРИДЦАТИ ТОМАХ, ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА, ЛЕНИНГРАД, 1972-1990, Т. 28, книга И, 63. (превод је мој).

оне која прати стваралаштво Андреја Арсенијевича; ипак, трагична ситуација појединца који има своје идеале, који жели да живи свој живот али с друге стране не може да затвори очи пред страхотама, бедом и неправдом мотив је који понављају оба уметника.

Ако размотримо тему зла – у најразличитијим видовима – као једну од централних у делима оба аутора, наћи ћемо и потребу да се човек злу супростави, макар и на неки само појединачним ликовима разумљив начин, неретко погрешан. Злочин Раскољникова био би један пример код Достојевског, а секвенца у којој Доменико затвара своју породицу у кућу да би их заштитио од страха света у *Носџалији* један је од таквих момената код Тарковског. Има и многих других, увек неуобичајених. Као да оба руска уметника стављају у средиште свог интересовања човека који страда и који има способност да сагледа свет на пренаглашено емотивној равни, из које се свако делање развија дуго и неуобичајено.

Као једно од стваралачких упоришта и Достојевског и Тарковског може се истаћи могућност да човек позитивно допринесе свету и људском постојању у њему посредством уметничког стваралаштва. Оба њихова опуса сведоче о томе.

Спознаја, Русија-Зайаг

Свих седам дугометражних филмова Тарковског баве се унутарњим супротностима које проживљавају његови ликови, и које на крају пресудно утичу на њихове животе. Као да над свим његовим филмовима лебди натпис који је био уклесан на Делфијском пророчишту: 'Спознај самога себе'. Цео филм *Андреј Рубљов* може се тумачити као пут који води ка том циљу. На једној равни, Рубљов сазрева као човек тако што упознаје живот у свој његовој комплексности. На другој равни, он сазрева као иконописац, као стваралац; али ово никада не би достигао да није било првог корака и животног искуства.

Када га затичемо на почетку филма – Тарковски снима ово дело 1966. године, са идејом да кроз своју фикцију уобличи мало познату биографију самог Андреја Рубљова, али још више пут пасије сваког великог уметника – он је монах и иконописац који је живео заштићен иза манастирских зидина. Позив да слика у једној од цркава Московског Кремља суочава га одмах и с тамном страном живота: са завишћу, с насиљем, с неправдом, са издајом и с лажима. То доводи у питање све вредности у које је до тада веровао, па чак и саму веру. Зато Рубљов код Тарковског чини завет ћутања и престаје да слика. Када се на крају филма затвара круг и он се враћа иконописању, Тарковски заокружује смисао уметничког стваралаштва уопште: нема уметности без жртве, без патње и неизвесности.

Са *Жрџивовањем*, својим последњим дугометражним филмом, чију монтажу завршава дословно на самртној постељи 1989. године, Тарковски заокружује своју естетску визију о уметности као путу сазнања, уобличава круг свог сопственог уметничког корпуса као пута откривања и самоспознаје. Можемо рећи да у *Жрџивовању* на неки начин кулминирају различите теме и идеје које су на овај или на онај начин биле присутне и у његовим ранијим остварењима. Ту су и књижевно-филозофске референце најочигледније. Након првих петнаест минута филма, у којима се открива јасно присуство Ничеовог *Заратустре*, главни лик, Александар, посеже за чувеном идејом Кирилова из *Злих духа* Достојевског да „не постоји смрт, већ само страх од смрти“, затим цитира Хамлетово „Words, words, words!“ да би исказао своју критику савременог друштва („Сада разумем Хамлета ... Када бисмо једном престали да говоримо и неко нешто учинио“), да би након тога, до краја филма, главни лик био веран фаустовској фигури модерног интелектуалца чије знање и егзистенцијални патос доводе до закључка да добро, срећа и лепота у апсолутним терминима нису могући, али да уметност јесте важно поље кроз које људско биће може позитивно да допринесе равнотежи и смислу људског постојања.

Тарковски закључује да уметник тежи да разори постојаност на којој друштво покушава да живи, да би пришао ближе идеалу. На то додаје мисао да док друштво тежи постојаности, уметник тежи бесконачности. Када говори о томе да уметника занима апсолутна истина и због тога је загледан унапред и види неке ствари пре него други људи, руски режисер цитира Сетембринија из *Чаробној брега* Томаса Мана: „Верујем, инжењеру, да ви немате ништа против злобе. Мислим да је то најсјајније оружје разума против мрака и ружноће. Злоба, драги мој господине, душа је критицизма, а критицизам извор напретка и просветљења“ (Тарковски 2014: 247).

Режисер наставља још једну традицију развијену у класичној руској књижевности и у руској духовној култури уопште: реч је о поимању Запада као места декаденције, као „драгог гробља“, по речима Ивана Карамазова. Овај критички поглед на западни свет код Тарковског нарочито се јавља у његова последња два филма, *Носталгији* и *Жрџивовању*. *Носталгију* снима 1983, када коначно одлази у Италију, пошто након дугих безуспешних покушаја успева да добије дозволу совјетских власти да иде и снима у иностранству. Али када му се та жеља оствари, Тарковски проживљава оно што и велика већина Руса када се нађу на Западу: неподношљиву носталгију за Русијом, која исто тако извитоперује њихов доживљај западног света. Тарковски пише: „Цела историја руске емиграције потврђује западњачко виђење да су ‘Руси лоши емигранти’; свима је позната њихова трагична неспособност да се утопе у туђу заједницу и незграпност њихових неуспелих покушаја да се прилагоде начину живота у туђини.“ (Тарковски 2014: 259)

На почетку филма *Носталгија*, који је Тарковски снимео у Тоскани – иако би гледалац по колориту и атмосфери пре рекао да је сниман усред Русије – главни лик Горчаков, који је у филму песник, на питање Еугеније, Италијанке која му преводи на његовом потовању кроз Италију, зашто није хтео да уђе у цркву да види фреску Пјера дела Франческе, кад је од почетка сам тражио да иду да је виде, уместо одговора поставља Еугенији питање: „Шта то сад читаш?“. Кад му она каже да чита поезију Арсенија Тарковског у добром италијанском преводу, Горчаков одговара: „Поезија је непреводива. Као и читава уметност.“ Кад Еугенија дода да су Пушкин и Толстој приближили Русију западном човеку, Горчаков непријатељским и подсмешљивим тоном додаје: „Шта ви знате о Русији!”

На крају *Носталгије*, Запад се појављује као место где је људска отуђе-ност досегла свој врхунац. Доменико, лик који у филму глуми не толико лудака, већ јуродивог, у завршним кадровима филма пење се на споменик Марку Аурелију у Риму и изговара свој апокалиптички монолог: „Какав је ово свет, када један лудак треба да вам каже да треба да се постидите? Они које сматрамо здравима криви су што је свет дошао на руб катастрофе.“ Доменико је свети лудак, јуродиви, још један лик често присутан у руској књижевној традицији и у руској уметности уопште. У филмовима Тарковског често се појављују појединци на ивици разума и режисер им упућује благонаклони поглед – јуродива из *Рубљова* и Александар у *Жри-вовоњу* неки су од примера. Као да посредством тих ликова Тарковски хоће да пренесе своју мисао да су у савременом друштву само још лудаци и деца спремни да говоре истину. Да *осеће* стање света и да то пренесу, да о томе не ћуте. Попут Мишкина у *Идиоту* или Марије Лебјаткине у *Карамазовима* Достојевског.

У виду књижевних референци, које често указују на душевно стање његових ликова, редитељ на неки начин жели да укаже и на евентуални пут избављења, не само тих својих ликова, већ и нас, који смо с друге стране платна. На крају његовог последњег филма, поново одјекују речи с почетка Јеванђеља по Јовану „У почетку беше реч“.

Тарковски је књижевност сматрао на неки начин важнијом и од самог филма. У *Вајању у времену* такође је забележио:

Готово да је непотребно рећи да, док се књижевност развија већ негде око две хиљаде година, филм још увек мора доказати да у разматрању проблема свог времена може бити равноправан са осталим, већ установљеним уметностима. Велико је питање може ли филмска уметност за било ког свог аутора да тврди да може да стане rame уз rame са ствараоцима великих литерарних ремек-дела. Ја мислим да не може.

По мом осећају, разлог за то је тај што филм још увек покушава да одреди свој особен карактер, свој језик, што ће се вероватно догодити у времену које долази. (Тарковски 2014: 220)

БИБЛИОГРАФИЈА

- Baecque, Antoine de. (1989). *Andrei Tarkovski*. Paris: Editions de l'Étoile, Cahiers du cinéma.
- Tarkovski, Andrej. (1999). *Vajanje u vremenu*. Beograd: Umetnička družina Anonim.
- Tarkovski, Andrei, (2004) *Journal 1970-1986*, Paris: Cahiers du cinéma.

Tamara Đermanović
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

DIALOGUE WITH LITERARY CLASSICS IN THE FILMS
OF ANDREI TARKOVSKY

Summary

Films and aesthetics of Andrei Tarkovsky (1932-1989) contain numerous references to the great works of literary tradition, from the Bible and Greek tragedy to Shakespeare, Goethe, Dostoevsky, Thomas Mann and numerous other writers. Entirely in accordance with the Russian aesthetic tradition, art, for Tarkovsky, is „the way to seek the Truth“, and the task of the artist is not only a presentation of reality, but *mimesis* to which the artistic creation joins the ideal, as well as the beauty of the artist's soul. While constructing his own inter-textual and inter-medial discourse, Tarkovsky relied on authors, literary works and even the literary heroes as separate symbolic figures. Various themes and ideas which the Russian filmmaker expresses through literary and philosophical references culminate in his last work *Offret* or *The Sacrifice* (1989). In the opus of Andrei Tarkovsky, art is seen as a privileged field of human self-realization and contribution to the meaningful existence of the human community.

Keywords: Tarkovsky, film, literature, Dostoyevsky, Nietzsche, Shakespeare, anthropocentrism

Наташа МАРКОВИЋ*
 ЈП Службени гласник

ХОЛБАЈНОВСКИ ПОРТРЕТИ МАДАМ ДЕ ВИЈОНЕ: ВИЗУЕЛНА РЕТОРИКА У АМБАСАДОРИМА

Опште је познато да је дело Ханса Холбајна млађег утицало на роман *Амбасадори* Хенрија Џејмса, да је његов чувени двоструки портрет с мртвом природом, под називом *Амбасадори*, одређен као ликовни предложак Џејмсовом знаменитом роману. Полазећи од те претпоставке, у овом раду се тврди да је могуће повезати принципе Холбајнове портретске уметности, коју је Џејмс изузетно ценио, са Стретеровим портретима мадам Де Вијоне. Читајући портрете мадам Де Вијоне на начин на који се тумаче ренесансни портрети – преваходно тумачећи симболику приказаних предмета, начина на који они употпуњују представљени лик и дају му одређено значење – Стретерово духовно путовање током којег учи да гледа могуће је пратити и кроз портрете мадам Де Вијоне. Унеколико једноставни портрети мадам Де Вијоне приказани на почетку романа прерастају у сложене композиције са мртвим природама, баш као што и Стретерова моћ увиђања и разумевања током романа јача.

Кључне речи: Хенри Џејмс, Ханс Холбајн млађи, роман *Амбасадори*, двоструки портрет *Амбасадори*, портрет, визуелна реторика

„Врхунски геније“ као што је Ханс Холбајн млађи, писаће Хенри Џејмс 1875. године у есеју „Шплиген“¹, „никада није директно и суштински леп. У његовом смислу, лепота је веродостојност, достојанство, богатство, изобиље костима и декора; пријатан изглед многих његових личности једноставно почива у живописном склопу тих одлика“ (James 1875: 352). Осврћући се на Холбајнова платна изложена у Уметничком музеју у Базелу (Kunstmuseum Basel), с посебним нагласком на чувени профил Еразма занесеног у писање (*Порџрејџ Еразма Ројтердамској како њише*, 1523) и на портрет мистериозног младића с великом црном капом (*Порџрејџ Бонифација Амербаха*, 1519), Џејмс ће хвалити портретску вештину старог немачког мајстора, његов „идеал лепоте извршења“, али ће му замерити на

* nmarkovic@slglasnik.com

¹ Првобитно објављен у наставцима 1874. године под насловом „Путовање на север“ (“A Northward Journey”) у листу *The Independent*, есеј је годину дана касније, под насловом „Шплиген“ (“The Splügen”) објављен у путописној збирци *Прекоатлантиске скице* (*Transatlantic Sketches*). Према: Gale 1989: 615.

томе што нам „говори тек половину од онога што бисмо волели да знамо“ о личности приказаној на портрету (James 1875: 352).

Док је Џејмсов закључак о природи Холбајнове портретске уметности² могуће уважити када је реч о његовим раним портретима, међу којима се налазе портрети Еразма Ротердамског и Бонифација Амербаха, тешко да га је могуће применити на Холбајнове зреле портрете. На њима ће Холбајн, баш као и Џејмс у својим зрелим романима, усавршити свој идеал лепоте извршења, а визуелна реторика, која ће нам о представљеним личностима рећи много тога што смо желели да знамо, досегнуће свој врхунац.

Холбајновски портрети мадам Де Вијоне

Ако се Стретеров боравак у Паризу може окарактерисати као боравак „у каквој галерији“ у којој „се кретао од једног добро урађеног платна до другог“ (Џејмс 1955: 420), онда су несумњиво најзанимљивија она платна на којима је приказана мадам Де Вијоне. Стретер ће имати прилике да види пет портрета Марије де Вијоне и сваки од њих ће бити мајсторске композиције достојне самог Холбајна. Попут чувеног Холбајновог двоструког портрета с мртвом природом познатог под називом *Амбасадори*, који је Аделина Р. Тинтер својевремено одредила као ликовни предлог за Џејмсов истоимени роман (Tintner 1993: 87–94), портрете мадам Де Вијоне одликује доследно спроведена идеја да сврха портрета није само да веродостојно и истинито репродукује физички изглед представљене личности, већ и да успешно представи његову *персону*, да уобличи маску с којом личност ступа у *theatrum mundi* (Bätschmann, Griener 2014: 220–221). У том смислу, на холбајновском портрету, као и на портретима Марије де Вијоне, од пресудне важности постају сви они елементи композиције који приказују „цео склоп околности“ (Џејмс 1983: 221) представљене личности. Као што, на пример, костими Жана Дентвила и Жоржа де Селва говоре о њиховим друштвеним статусима,³ као што предмети који их окружују сведоче о

² О Холбајновој уметности Џејмс је критичким пером писао и у путописном есеју „Дармштат“ („Darmstadt“, 1873), изражавајући своје дивљење према Холбајновој „Дармштатској Богородици“ (1526), а, као приповедач, својеврсну почаст му одаје у приповеци „Белдоналдски Холбајн“ („The Beldonald Holbein“, 1901).

³ Жан Дентвил, француски амбасадор на двору краља Хенрија VIII, који је наручио платно од Холбајна и због чега је он представљен у првом плану у односу на његовог пријатеља, раскошно је одевен у сатен, крзно и велур, с упечатљиво приказаним инсигнијама реда Св. Михаила и златним бодежом у десној руци који доноси податак да има 29 година у тренутку настанка портрета. Жорж де Селв, бискуп од Лавора који је неретко служио у амбасадорским мисијама, приказан је у скромнијој свештеничкој

њиховим личним наклоностима и друштвеним околностима у којима се налазе⁴ и као што позадина на којој су приказани открива политичку и религиозну позадину њихове амбасадорске мисије,⁵ тако и костими Марије де Вијоне, предмети из њене околине и позадина на којој је приказана носе визуелне поруке што стварају персону којом она ступа на позорницу Париза.

Изграђене промишљено и убедљиво попут говора знаменитих ретора, портрете мадам Де Вијоне одликује изражена ликовност, али не ликовност која је сама себи сврха, већ ликовност која реторички делује на онога коме је намењена. Нема сумње да су портрети Марије де Вијоне намењени Стретеру – не само да их видимо његовим очима, већ је и њихов изглед одређен тиме што је Стретер њихов неименовани наручилац. Као амбасадор госпође Њусам, Стретер је у своју париску мисију послат да заблуделог сина, Чада Њусама, отргне из канџи рђаве жене, Марије де Вијоне, и да га врати кући. Међутим, они због којих одлази у Париз на уму имају посве другачију мисију за њега – уместо амбасадора госпође Њусам он треба да буде амбасадор мадам Де Вијоне који ће се залагати за њену и Чадову ствар. Да би у том науку успели, Марија де Вијоне треба да му се прикаже онаквом каквом би он желео да је види, онаквом каквом

одећи с крзеном крагном, ослоњен на књигу која нас обавештава да му је 25 година, и са стиснутим рукавицама у левој руци.

⁴ Оба амбасадора се у својој дипломатској мисији ослањају на полицу која сабира човекова научна постигнућа у хуманистички *quadrivium* (Bätschmann, Griener 2014: 261): музику (лаута, флауте, књига химни), аритметику (приручник о трговачкој аритметици Петера Апинана из 1527. године), геометрију (шестар) и астрономију (небески глобус, цилиндричан сунчани сат који открива да се сусрет пријатеља одиграо 11. априла 1533. године у 9 и 30 или у 10 и 30 часова, универзални мерач равнодневице, квадрант, полифедрални сунчани сат, торкветум). Уједно, сваки од представљених предмета има за циљ да ближе објасни околности у којима је настао портрет. На пример, небески и земаљски глобуси, који стоје један испод другог, сучељавају божански и земаљски принцип, дипломатске принципе савршенства и непроменљивости, с једне стране, и принципе несигурности и променљивости, с друге стране. За разлику од небеског глобуса који је правилно постављен, земаљски глобус је окренут наопачке и указује на нарушени гео-политички поредак. Такође, земаљски глобус је приказан тако да је Француска у првом плану, не само да би се одала част земљи из које потичу амбасадори, већ и да би се скренула пажња на тренутно ослабљени положај овог краљевства. На фрагилан гео-политички тренутак у којем се налази Енглеска, раскол Хенрија VIII са католичком црквом, указују: лаута, симбол хармоније, на којој се, захваљујући Холбајновом истанчаном осећају за детаље, може видети једна покидана жица; Лутерова књига химни која указује на јачање реформације; књига аритметике која је отворена на поглављу о дељењу, као и свежањ флаута у којем попут злокобног знамења, недостаје једна.

⁵ На пример, мајсторски репродукован под какав се може наћи у Вестминстерској опатији и на њему анаморфички приказана лобања, упућују на љубавни живот краља Хенрија VIII због чијег су развода од Катарине Арагонске француски амбасадори, између осталог, и послати у своју мисију.

треба да буде да би га убедила да је природа њене и Чадове везе чедна и онаквом каква може да му омогући да проживи, макар и посредно, што више може. У том смислу, Стретер постаје наручилац портрета Марије де Вијоне. А ако је то заиста тако, остаје питање како портрети Марије де Вијоне реторички делују на Стретера?

Попут Холбајнових раних портрета, можда баш портрета Јакоба Мајера⁶, први приказ Марије де Вијоне представља једноставну композицију на којој је нагласак стављен на физичке карактеристике приказане личности и на којој тек један детаљ одаје да веродостојност није једина порука слике. На том првом портрету Марија де Вијоне је „обучена у црно“, али црно које се чини „лако и прозрано“, с „нимало необичним шеширом“, њена коса је приказана као „необично плава“, фигура јој је „изразито мршава“ али јој је „лице [...] округло“, „очи размакнуте и помало чудне“, осмех јој је „природан и магловит“, а сведену представу њене фигуре, у чијој позадини се налази „занимљива стара башта“ (Џејмс 1955: 160) славног вајара Глоријанија, нарушава једино обиље „златних наруквица и ланчића“ (Џејмс 1955: 172). Портрет ће на Стретера оставити пријатан утисак о непосредном и младалачком лику жене коју краси неконвенционална лепота, али ће га збуњивати осећање да се испод „њених финих црних рукава“ (Џејмс 1955: 172) крије нешто што никада до тада није видео на једној дами. Док ће златни накит несумњиво сугерисати богатство, чињеница да Стретер није у потпуности сигуран у његово присуство на руци Марије де Вијоне, упућује на то да Стретер тек треба открије природу богатства које она крије. У тренутку када се сусреће с првим портретом мадам Де Вијоне, Стретер је тек на почетку своје париске авантуре и још није „отишао толико далеко у свом укупном искуству да је изашао с друге стране“ (James 1960: 390; Мејзнер 2008: 53), те се његово разумевање слике сажима у нејасне обресе значења чије се присуство осећа, али остаје недокучиво.

Наредни портрет мадам Де Вијоне у њеном сиво-белом салону представља далеко сложенију композицију на којој Стретер има прилике да види много више детаља који ће му омогућити да сагледа „цео склоп околности“ ове даме. Већ у првим тренуцима сусрета с новом сликом, захваљујући позадини на којој је представљена, Стретер Марији де Вијоне

⁶ На двоструком портрету Јакоба Мајера, новоизабраног градоначелника Базела, и његове жене Доротее, на пример, Јакобов друштвени статус истакнут је мноштвом златног прстења, а златним новчићем који држи у левој руци његов лични просперитет подстакнут новом функцијом као и просперитет града Базела који је 1516. године, када је и настао портрет, добио дозволу да кује златни новац. У есеју „Шплиген“ Џејмс не помиње овај Холбајнов портрет Мајерових, али у есеју „Дармштат“ Холбајнову „Дармштатску Богородицу“ назива „чувеном сликом породице Мајер“, „предивним [...] ремек-делом [...] тако пуним здраве људске супстанце“ (James 1875a: 379).

приписује „извесну славу, извесно благостање везано за Прво царство, [...] наполеоновску опчињеност, [...] мутни одсјај тих херојских времена“ (Џејмс 1955: 196). Изврсна дрвенарија, медаљони, первази, огледала, столице из доба Конзулата, митолошке бронзане фигуре, главе сфинги, избледеле површине сатена протканог свилом, старе мале минијатуре, слике, књиге у кожним, ружичастим и зеленкастим корицама и позлаћеним венцима, стаклени ормарићи са бакарним уметцима, мачеви и нараменице некадашњих пуковника и генерала, медаље и одликовања, бурмутице подарене министрима и посланицима и дела с посветом класика Марију де Вијоне смештају у амбијент старог Париза, у окружење наслеђених реликвија које стварају драги и очаравајући утисак (Џејмс 1955: 196–197). На тој богато декорисаној позадини фигура Марије де Вијоне представљена је како, крај ватре која је у ниском, једноставном и класичном огњишту од белог мермера већ била „сва сагорела и претворила се у сребрни пепео“, седи на тапацираној и ројтама обавијеној столици, на „једном од малобројног модерног намештаја“⁷ (Џејмс 1955: 198). Спокојно заваљена с прекрштеним рукама у крилу, мадам Де Вијоне непомично и помирљиво са свог престола влада царством које се претворило у сребрни пепео. Срећно уклопљен приказ остатака несталог света и представнице која га је надживела портрету ће подарити романтичну старовременску патину које ће Стретера учврстити у уверењу да мадам Де Вијоне не личи „на жене које је познавао“ (Џејмс 1955: 197).

Стретерову замисао о „*femme du monde* која живи у своме оквиру“ (Џејмс 1955: 216) прошириће наредни портрет Марије де Вијоне. За разлику од њеног портрета у сиво-белом салону на којем је далеко више говорила позадина него сам лик, портрет на којем је Марија де Вијоне представљена као нешто „полумитско“ (Џејмс 1955: 216) у потпуности је усредсређен на њену заносну фигуру и раскошни костим. „Њена нага рамена и руке били су бели и дивни“, „[њ]ена глава и њене косе [били су] изванредно плави и префињено свечани“, „тканина њене хаљине, нека мешавина [...] свиле и крепа, била је сребрнастосиве боје [и] остављала [је] утисак топлог сјаја“, врат јој је красила огрлица „од крупних старинских смарагда, чији се зелени одсјај понављао тамније на другим местима њене одеће [...] у материјалима и тканинама чије се богатство нејасно назирало“ (Џејмс 1955: 216). Стретеров „[с]рећни плод маште“ упоредиће је „с неком богињом која би делимично још била обавијена јутарњом измаглицом“, „с неком морском нимфом која се до појаса издиже из валова“ (Џејмс 1955: 216).). Марија де Вијоне се уистину из свог оквира уздиже као митско биће – као богиња приказана у сребрно-сивој боји Месеца и зеленој боји препорода она

⁷ Чињеница да је Марија де Вијоне приказана како седи на једном од ретких комада модерног намештаја указује на то да је њена егзистенција укорењена и у модерном добу.

преображава природу, а као париска нимфа, претходница античких муза, она надахњује човека. Више нема сумње шта представља богатство Марије де Вијоне наговештено златним наруквицама и ланчићима на њеном првом портрету – она сама, као и читав свежањ „разних додатака“ (Џејмс 1983: 221) који јој припадају, представља једну од „оних ретких жена“ о којима је Стретер до сада само „слушао, читао, размишљао“ (Џејмс 1955: 202), али која ће га сада, када је у њеној близини, несумњиво оплеменити. Попут митске личности, Марија де Вијоне има моћ да Стретера, као и Чада Њусама кога је учинила „младим паганином“ (Џејмс 1955: 135), у потпуности преобрази.

У чедност Марије де Вијоне Стретер ће се уверити захваљујући њеном портрету у Богородичиној цркви у Паризу. Вулитска слика Марије де Вијоне као „рђаве жене“ (Џејмс 1955: 63) посве ће ишчезнути пред приказом њене „узвишене непомичности у сенци једне капеле“ (Џејмс 1955: 231). Раскошни костим с претходног портрета заменила је „смишљена озбиљност њене одеће“ (Џејмс 1955: 233) – „нешто гушћи вео [...] спуштен мало више“ упућује на смерност, косе „тесно приљубљене уз главу“ откривају љупку скромност, „тамна боја вина [што] једва приметно светлуца из црне боје“ њене хаљине одаје озбиљност, а скрштене руке „у сивим рукавицама“ спокојност (Џејмс 1955: 233). Док седи непомично и замишљено према олтару, мадам Де Вијоне се указује као побожна чедна леди која у славној париској цркви не окајава грехе већ „обнавља своју храброст, [...] своју спокојност“ (Џејмс 1955: 232). Суочен са овим новим портретом, утонуо у своје „музејско расположење“ (Џејмс 1955: 232), Стретер закључује да је мадам Де Вијоне попут јунакиње неке старе приче, можда баш приче Виктора Игоа о трагичној судбини Есмералде која у Богородичиној цркви тражи уточиште од оних који је погрешно разумеју,⁸ јунакиње која у цркву „не би никада ушла ради бестидног излагања свог греха“, већ једино ради „сталне помоћи, ради снаге, ради спокојства“ (Џејмс 1955: 234). Уверен у њену чедност, Стретер више нема разлога да се не препусти њеним чарима и да у потпуности постане амбасадор њене и Чадове „ствари“.

Последњи портрет Марије де Вијоне, у „њеној красној соби за примање“ (Џејмс 1955: 420), представља сведену композицију сачињену од само четири елемента изузетно јаке симболике. Позадину на којој се указује мадам Де Вијоне чине само пригушено осветљење „два вишекрака свећњака слична високим свећама пред олтаром“ и отворени прозори испред којих се „широке завесе“ њишу не толико због струјања ваздуха топле париске ноћи колико због потмулог гласа Париза који се, у Стретеровој машти, преображава у „мирис револуције, мирис јавног

⁸ О значају романа *Звонар Богородичине цркве у Паризу* Виктора Игоа у овој епизоди Џејмсовог романа видети: Brinkmann 2006: 130–134.

гнева – или можда просто мирис крви“ (Џејмс 1955: 420). Костим Марије де Вијоне посве одговара мистичном декору – обучена баш „као што се људи у бурним временима облаче“, „у ванредно једноставној, хладној белини“ хаљине „тако старовременој“ да је сличну морала носити „госпођа Ролан на губилишту“ (Џејмс 1955: 421). „[П]атетичну и отмену сличност“ с чувеном јакобинском хероином појачава „једна мала црна марама, или шал, од крепа или муслина“ старински „обавијена око њених груди“ (Џејмс 1955: 421). Четврти елемент ове сведене композиције чине углачане површине „огледала, позлате, паркета“ (Џејмс 1955: 421) на којима се одражава лик Марије де Вијоне. Портрет суочава динамичне и статичне принципе – немиру који уноси њихање завеса пркоси извесност огњишта преобраћеног у жртвеник, а фигури у покрету углачане површине узвраћају један те исти одраз. Марију де Вијоне више не окружују предмети који ће јој подарити обиље значења већ само они на којима може да се види само њен лик заоденут у ритуално бело не би ли поента сцене – она, односно њена љубав према Чаду ће бити принета жртвеном олтару (Bennett 1956: 23) – у потпуности дошла до изражаја. Такође, присуство углачаних површина на којима се одражава лик Марије де Вијоне упућује и на њену тренутну огољеност – без раскошног костима и декора, она се више не указује као наследница старог Париза или као полумитско биће, већ као „ражалашћена [...] служавка која плаче због свог момка“ (Џејмс 1955: 428–429). Премда је и последњи портрет мадам Де Вијоне обавијен копреном идеализације, јер је она и даље „најфиније и најтананије створење“ коју је имао прилике да упозна (Џејмс 1955: 428–429), Стретер сада први пут увиђа детаље који кваре њену савршену представу. Спреман да је види као „малу глумицу“ (Merrill 1973: 47) способну да обманом и преваром спречи да њена и Чадова велика „лаж“ (Џејмс 1955: 423) буде откривена, Стретер сада може да разуме визуелну реторичку портрета Марије де Вијоне.

Визуелна реџорика њорџреџи Марије де Вијоне

Сваки од пет портрета Марије де Вијоне садржи упечатљиву визуелну поруку која ће пресудно утицати на Стретера и његов став о „афери“ – први портрет ће заголицати његову машту и навести га на помисао да ствари нису онакве као што делују на први поглед, те да се испод површине крије богатство које тек треба да открије; други портрет ће га уверити да је Марија де Вијоне наследница херојских времена Француске, ретко створење које попут музејске реликвије треба сачувати; трећи портрет ће га убедити у њену полумитску природу која има могућност да оплемени и преобрази све чега се дотакне; њен четврти портрет на

којем је приказана како у окриљу цркве тражи снагу учврстиће његово уверење у њену чедност и смерност; а њен пети портрет ће представљати драматичан покушај да се потврди представа у којој је приказана као невина жртва коју је потребно спасити. Док је визуелна реторика прва четири портрета успешно остварена, јер је Стретер након сусрета с њима заиста убеђен у поруке које су портрети имали да пренесу, порука петог портрета није безрезервно усвојена. Иако ће пети портрет Марије де Вијоне навести Стретера да упути и последњи апел Чаду Њусаму да је не напусти, јер би то представљало „најгору подлост“ (Џејмс 1955: 443), сада када је „изашао с друге стране“ (James 1960: 390; Мејзнер 2008: 53) париског искуства, Стретер је способен да критички сагледа природу њених портрета.

Да су сва платна са којима се Стретер сусрео у Паризу била вешто сачињена попут портрета Марије де Вијоне, Стретер се у Вулит могао вратити блажен у незнању да је изложба у париској галерији била приређена само за њега. Међутим, сусрет с платном које му није било намењено, јединим на којем је приказана Марија де Вијоне а које није требало да види, откриће му да су остала платна приказивала различите персоне Марије де Вијоне само да би се сакрила једна велика лаж. Ту лаж могло је да открије само Ламбинеово платно – идиличан сеоски пејзаж с завијутком дуж којег плови чамац с два врло срећна створења – платно чија је једина сврха била да пренесе атмосферу једног спонтаног приказа у једном временском исечку. Спонтаност тог платна омогућила је да Марија де Вијоне, као и Чад Њусам, буду приказани не како желе да буду виђени, већ какви заиста јесу.

У свом „залудном бдењу“ (Џејмс 1955: 415), по напуштању Ламбинеовог пејзажа и повратку у Париз, Стретер ће закључити да су изложбу у париској галерији, чијим се платнима све време пасивно препуштао, приредили Чад Њусам, Марија де Вијоне, Мали Билхем, Марија Гостри и сви други куратори његовог париског искуства, али и да је он сам одредио природу представљених слика. Због њега је Марија де Вијоне морала бити приказана као леди какву још није упознао, као наследница старог Париза, као полумитско биће, као чедна леди и као јакобинска хероина спремна да се жртвује. Само тих пет, међу могућих педесет,⁹ портрета могли су да га

⁹ Пре него што ће се сусрести с трећим портретом Марије де Вијоне, у разговору с госпођицом Барас, Стретеру ће бити наметнуто питање разноврсности ове чудесне жене. Идеју да у њој има „педесет жена“ (Џејмс 1955: 212), Стретер ће даље развити управо након што Марију де Вијоне види као полумитско биће – „слична Клеопатри у позоришном комаду“ она је „уистину различита и многострука“, у њој има „разних видова, ликова, дана, ноћи“ или их она „показује по неком свом тајанственом закону“, јер како би другачије могло бити да јој је личност „[j]еднога дана [...] неупадљива, као умотана“ а идућег „упадљива, откривена“ (Џејмс 1955: 216).

придобију да постане амбасадор Марије де Вијоне и да „ону просту, фину и сасвим погодну једноличну ствар коју је некада сматрао својим животом [преобрази] тако да се више није могла препознати“ (Џејмс 1955: 442). Спознаја да је он неименовани наручилац портрета Марије де Вијоне, да су они сачињени тако да га у потпуности очарају, узрокује да и њих, као и мало Ламбинеово платно пре много година, не присвоји већ да их похрани у „прашњаво, препуно, разноврсно спремиште [свог] ума“ (James 1995: 8), где ће и даље живети као слике које је могао да има.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Bätschmann, O. and P. Griener (2014). *Hans Holbein: Revised and Expanded Second Edition*. London: Reaktion Books.
- Bennett, J. (1956). The Art of Henry James: *The Ambassadors*, *Chicago Review*, Vol. 9, No. 4, 12–26.
- Brinkmann, U. (2006). Catalyst of experience: Place, Narrative and Biography in *The Ambassadors*. In: *The Background of Tourism: Configuration of Place in Henry James*, Dissertation im Fach Amerikanistik Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften Freie Universität Berlin, 123–159.
- Džejms, H. (1955). *Ambasadori*. Beograd: Nolit.
- Džejms, H. (1983). *Portret jedne leđi*. Beograd: Narodna knjiga.
- Gale, R. L. (1989). *A Henry James Encyclopedia*. New York – London: Greenwood Press.
- James, H. (1875a). Darmstadt, *Transatlantic Sketches*. Boston: James R. Osgood and Company, pp. 367–379.
- James, H. (1875b). The Splügen, *Transatlantic Sketches*. Boston: James R. Osgood and Company, pp. 339–353.
- James, H. (1960). Project of Novel. In: *The Ambassadors*, Boston: Houghton Mifflin, pp. 373–391.
- James, H. (1995). Preface to the New York Edition (1908). In: R. D. Bamberg (ed.), *The Portrait of a Lady: An Authoritative Text, Henry James and the Novel, Reviews and Criticism*, W. New York – London: W. W. Norton & Company, pp. 3–15.
- Mejzner, K. (2008). Lambert Streter i negativitet iskustva, *Časopis za književnost i teoriju književnosti txt*, 15–16, 53–88.
- Merrill, R. (1973). What Strether ‘Sees’: The Ending of *The Ambassadors*, *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 27, No. 2, 45–52.
- Tintner, A. R. (1993). Holbein’s *The Ambassadors*: A Pictorial Source for *The Ambassadors*. In: *Henry James and the Lust of the Eyes: Thirteen Artists in His Work*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 87–94.

Nataša Marković
JP *Službeni glasnik*

HOLBEINIC PORTRAITS OF MADAME DE VIONNET:
VISUAL RHETORIC IN *THE AMBASSADORS*

Summary

It has been noted that the work of Hans Holbein the Younger influenced Henry James' novel *The Ambassadors*: his famous double portrait with still life, known as *The Ambassadors*, can be seen as the pictorial source for James' famous novel. With this in mind, this paper argues that it is possible to connect the principles of Holbein's art of the portrait, which James highly admired, with Strether's portraits of Madame de Vionnet. By reading them in the same way in which Renaissance portraits are read – namely reading symbolism of details, how they complement the sitter and give him or her certain meanings – Strether's spiritual journey through the novel, during which he masters the 'process of vision', can be traced through Madame de Vionnet's portraits. The somewhat simple portrait of Madame de Vionnet depicted at the beginning of the novel grows into complex portraits with still lifes as the novel progresses, just as Strether's power of perception and understanding grows stronger. The first portrait of Madame de Vionnet presented to *Strether* shows a woman dressed in black; the emphasis is placed on her physical characteristics, and only one small detail, her gold bracelets and bangles, hints that beneath the surface lies a plenitude of meaning. On the other hand, the last portrait with still life of Madame de Vionnet represents a complex composition, just as complex as Holbein's *The Ambassadors*, and the sitter needs to be interpreted by the variety of objects, symbolically charged, that surround her. Hence, the portraits of Madam de Vionnet, her clothes, her jewels, her poses, and the colours and backgrounds in which she is presented, etc., allow us to trace how Strether learns to see.

Keywords: Henry James, Hans Holbein the Younger, novel *The Ambassadors*, portrait, visual rhetoric

Снежана КАЛИНИЋ*
Универзитет у Београду

АВГУСТИНОВА „РИЗНИЦА НЕБРОЈЕНИХ СЛИКА“,
ПРУСТОВА МАДЛЕНА И КРАПОВЕ ТРАКЕ:
ЕВОКАТИВНЕ СТРАТЕГИЈЕ У
КРАПОВОЈ ПОСЛЕДЊОЈ ТРАЦИ САМЈУЕЛА БЕКЕТА

Ова компаратистичка студија анализира како Самјуел Бекет у *Крајовој њоследњој траци* ступа у имплицитни дијалог са Прустовим романеским циклусом и са Августиновим *Исјовесћима*. Шездесетдеветогодишњи Крап предочен је у Бекетовом комаду као остарели писац који једном годишње на магнетофонске траке снима своје најзначајније успомене не би ли их тако сачувао од заборава. Будући да дубоко сумња у моћ природног памћења и сећања, како вољног тако и невољног, он настоји да значајне тренутке из своје прошлости призове вештачким путем – слушањем снимљених магнетофонских записа. Стварајући лик Крапа као подозривог архивара, Бекет се у исти мах дистанцира како од афирмације вољног сећања коју је у својим *Исјовесћима* уобличио Августин тако и од глорификације невољног сећања која се налази у темељу Прустовог *Трајања за изгубљеним временом*.

Кључне речи: Бекет, Пруст, Августин, сећање, заборављање, време, драма

Упоредне студије које Бекетов драмски опус доводе у везу са Прустовим романеским циклусом готово увек су усредсређене на *Крајову њоследњу траку*, комад о остарелом писцу који на сваки свој рођендан, осврћући се уназад, на годину која је управо прошла, на магнетофонској траци бележи своје најважније доживљаје и преслушава раније снимљене траке, у покушају да својеврсним дијалогом са својим млађим „ја“ пронађе изгубљено време. И ова студија за предмет анализе има Бекетов однос према Прустовој афирмацији нехотичног сећања, али осим тога има у виду и на који се начин Бекет односи према Августиновој похвали хотимичног сећања.

На редовно годишње снимање и слушање магнетофонских трака Бекетовог Крапа подстиче потреба за превазилажењем пролазности и проналажењем јединства свога „ја“. На то га, у једнакој мери, наводи и његова

* s.kalinic@fil.bg.ac.rs

дубока сумња у моћ памћења и сећања, како вољног тако и невољног. Његове магнетофонске траке – методично нумерисане, насловљене и каталогизоване у својеврсној личној архиви – чувају све оно за шта је Крап претпостављао да ће у његовом животу и касније имати значаја. Оне му омогућавају не само да себе поштеди труда који би морао да уложи у хотимично сећање и да се осигура од његовог неизвесног и непоузданог учинка, него и да не мора да се ослања на хировитост нехотичног сећања, „непокорног мађионичара“ који својим чаролијама срећнике награђује само онда када му се то прохте (Бекет 2002: 66). Посредством магнетофона Крап покушава да „памти“ селективно: приликом снимања и слушања трака он брижљиво одваја „зрнење од љуске“, настојећи да забележи или чује само оне успомене „које вреди имати кад се слегне сва прашина“ (Beket 1984: 171-172).¹ Таквом евокативном стратегијом, он одабира не само које ће доживљене тренутке архивирати као *moments privilégiés* него и у којим ће их тренуцима посредством слушања трака поново искусити, претварајући на тај начин и саме тренутке слушања магнетофона у неку врсту привилегованих и повлашћених тачака у времену. Поступа, дакле, сасвим супротно Прусту јер у учинковитост невољног сећања сумња исто колико и у делотворност вољног.

Кроз такву Крапову евокативну стратегију, Бекет врши својеврстан евокативни експеримент. „Проверава“ може ли механизација мнемоничких процеса омогућити заборавном човеку да, када год пожели, пуким притиском на дугме призове све своје памћења вредне успомене. На први поглед, стиче се утисак да би таква мнемотехника могла потпуно да порази заборав. Осим тога што би магнетофон могао да му врати жељену успомену управо у тренутку када му се прохте да је изнова искуси, могао би и да подстакне изненадну појаву и снажно дејство нехотичног сећања које може да васкрсне само нешто што је заборав претходно сахранио.² Због тога се чини да је евокативни подухват Бекетовог Крапа много амбициознији од подухвата Прустовог Марсела; Марсел је настојао да „изгубљено време“ поново нађе, али не и да га у потпуности укроти, док Крап покушава да потпуно овлада прошлим искуством не би ли га у сваком тренутку могао имати пред собом.

Посредством Крапове необичне евокативне стратегије, Бекет, међутим, не ступа у имплицитни дијалог само са Прустом него и са Августиним, који је, за разлику од Пруста, био уверен да човек пуком снагом воље може пронаћи изгубљено време. Крапове кутије са тракама представљају сценске реализа-

¹ С. Коцдон стога с правом истиче да Крапово име (*Krapp*), осим тога што има очите скатолошке конотације, уједно алудира и на старофранцуски израз *scarpes* који значи: просејати, прорешетати, проверити, сејати (Kozdon 2005: 147).

² „Није ли фундаментална идеја код Пруста, Бенјамина и Фројда да човек прво треба да заборави да би могао да се сети изгубљеног времена, да невољно памћење има већу цену него историографско памћење које се заснива на документима, које је изложено на пример у дневнику који се свесно води из дана у дан током више деценија?“ (Lerider 2009: 130).

ције Августинове метафоре за памћење које га представљају као „ризницу“ утиснутих утисака, мисли и знања, а његово манипулисање магнетофоном својеврсна је алузија на Августиново сагледавање вољног сећања као господара којем све успомене ускладиштене у ризници памћења пре или касније постају доступне. Августин је, наиме, домен упамћеног метафорички представио као „пољане и велике дворане памћења, гдје је ризница небројених слика“, чиме га је предочио као нешто што је садржајно, драгоцено и вредно дивљења; „пољана“ подразумева плодно и родно тло, „дворана“ нешто што је пространо, а „ризница“ богато складиште (Avgustin 1973: 214). Тако оптимистично виђење памћења Августин је оснажио и познатим узвиком којим је у похвалу моћи памћења увео још једну метафору – метафору светилишта: „Велика је та моћ памћења, веома велика, Боже мој, то је големо и бескрајно светилиште!“ (*Ibid*, 215). Говорио је, осим тога, и о „безбројним пољима, шпиљама и закуцима, пуним безброј родова небројених ствари“:

Ево у мом памћењу безбројних поља, шпиља и закутака, пуних безброј родова небројених ствари [...] По свему томе бескрају трчим ја и прелијећем овамо и онамо, продирем такођер напријед, колико могу, и нигдје краја! толика је снага памћења, толика животна снага у човјеку који живи смртним животом! (*Ibid*, 223).

Та „безбројна поља, шпиље и закутке“ Августин смешта у човекову унутрашњост, због чега га Рикер анализира као зачетника традиције која сећање везује за унутрашњост човека: „Све ја то радим у својој нутрини, у големој дворани свога памћења. Ондје сусрећем и самога себе и сјећам се себе, што сам, када и гдје радио и како сам био расположен тада кад сам радио“ (*Ibid*, 215).³ Ту августиновску ризницу, смештену у унутрашњости човека, Бекет, међутим, размешта у спољашњост и снижава је до Крапове кућне архиве; уместо унутрашње „ризнице небројених слика“, „безбројних поља, шпиља и закутака“ и „великих дворана памћења“, Крап поседује свој собичак, и у њему фиоке, у којима чува мале кутије и још мање ролне са тракама и снимљеним животним искуствима.⁴

³ Више о томе види у: Ricoeur 2000: 115-121.

⁴ И Малкинова на сличан начин тумачи августиновске елементе овог Бекетовог комада (Malkin 2002: 43-46), а тим интертекстуалним везама бавио се и Олни. Он је Крапову собу анализирао као реализовану метафору Августиновог „археолошког модела“ памћења, док је самог Крапа тумачио као архивара, а његово слушање траке која се развија са једне стране магнетофона на другу као Бекетову алузију на Августинов опис сећања као рецитована напамет научене песме (Olney 1993: 857-880). Други тумачи уочили су да Крапово слушање трака алудира и на Августиново схватање памћења као „желуца душе“, а сећања као неке врсте „преживања“ које понавља прошло емотивно искуство без правог укуса некадашње сласти радости или горчине туге: „Да сам био весео, сјећам се и онда кад нисам весео, и прошле се своје жалости сјећам и онда кад нисам жалостан; [...] Памћење је дакле као желудац душе, а радост и жалост као слатка и горка храна: кад се предају памћењу, могу се ондје похранити као храна у желуцу, али не могу имати укуса“ (Avgustin 1973: 219-220). Више о слушању трака као преживању, као оспољеној форми нутрине и као желуцу на отвореном, види у: Tsushima 2008: 123-132.

Осим што тиме иронизује Августинову визију памћења као простране и богате ризнице, Бекет се дистанцира и од његовог виђења вољног сећања као сувереног господара који у тој ризници увек проналази жељена блага. Иако и Августин примећује да понекад, уместо жељених успомена, искрсавају неке погрешне слике, он ипак тврди да сва сећања пре или касније постају доступна човековој вољи:

Кад ондје боравим, захтјевам да ми се изнесе што год хоћу, па неке слике излазе одмах, неке се траже дуље као да се искапају из неких удаљених спремишта. Неке проваљују хрпимице, те док желим и тражим нешто друго, оне искачу напријед као да говоре: 'Можда нас тражиш' и ја их тјерам руком свога срца испред лица свога сјећања, док се не помоли из магле оно што хоћу и не изађе ми на очи из својих скровишта. Друго се опет појављује лако и непоремећеним редом како се тражи, те пријашње слике узмичу пред придошлима и узмичући враћају се у своја скровишта, да оданде поново изиђу кад будем хтио (*Ibid*, 214).

На први поглед, чини се да магнетофон Крапу омогућава да својим сећањима господари чак и више него што Августин тврди. Он сећања призива пуким притиском на дугме, без икакавог напора присећања. Магнетофон укључује, искључује, премогава, убрзава, а једну епизоду пушта чак три пута. Како комад одмиче, постаје, међутим, очито да његов евокативни подухват нипошто нема августиновски тријумфалан исход. Већ је и само Крапово трагање за жељеном ролном представљено као трапава потрага која више фрустрира него што награђује трагаоца клоновског изгледа; „белој“ лица, а „*йурйурној носа*“ и рашчупане „*седе косе*“, Крап је одевен у „*йохабане*“ и прекратке панталоне, „*йрљаву белу кошуљу*“ и пар великих, „*уских и шиљайших*“ ципела (Beket 1984: 169).⁵ Трагајући физички, а не ментално за изгубљеним временом, Крап се најпре саплиће о кору банане, а онда мора добро да се помучи док не пронађе жељену кутију „број три“ и ролну „број... пет“ (*Ibid*, 170). Због кратковидости мора добро да загледа све што узме у руке, а да би уопште успео да се оријентише у својој архиви, мора да консултује „*књиговодсѝвени дневник*“ (*Ibid*, 170-171). Његову архиву од самог почетка видимо као изузетно неуредну јер га, док тражи кутију број три, изненађује то што поред кутије број четири налази кутију број два, а до ње кутију број девет. Напослетку ипак проналази кутију број три, али установљава да је већ заборавио број тражене ролне који је пре само неколико тренутака прочитао из дневника. Због тога се стиче утисак да он своју собу није успео да претвори у августиновску ризницу успомена, већ да ју је преобразио у тешко проходан лавиринт у којем и

⁵ Гонтарски је приметио да се генеза овог Бекетовог текста кретала ка уношењу комичних детаља у првобитне верзије ове драме ради успостављања „пато-комичног баланса“: учени љубавник и страсни писац „све више је почео да наликује на Емета Келија или Оливера Хардија“ (Gontarski 1985: 64).

сам губи оријентацију. Уморан од тог физичког трагања за изгубљеним временом, он тражену ролну већ на почетку комада тепајући назива „гадурицом“, а кутије по којима претура „неваљалицама малим“ (*Ibid*, 170). Касније се испоставља да су много озбиљније „неваљалице“ и „гадурице“ саме успомене, како она на „значајну пролећну равнoдневницу“ коју не жели поново да доживи, а која се ипак оглашава са траке, тако и она на девојку у чамцу која ће му стално измицати, иако ће траку неколико пута премотавати да би је поново емотивно искусио (*Ibid*, 171-177). Показујући на тај начин како снимљена сећања, и поред тога што су посредством трака фиксирана и претворена у нешто опипљиво и чујно, ипак измичу трагаоцу, и то не само зато што је кратковид и наглув, Бекет ствара иронијски отклон од августиновске визије дохватљивости чулних импресија, доживљених емоција и интелектуалних појмова. Малкинова је приметила да на крају Бекетовог комада престаје да буде јасно ко је чији господар: воља која сећање тражи или сећање које треба да буде нађено (Malkin 2002: 45).

Од овог Бекетовог слојевитог имплицитног дијалога са Августинoм још је екстензивнији његов дијалог са Прустом у *Крајовој њоследњој њираци*. Ова драма редовно се чита или као прустовски комад (због Крапове жудње за изгубљеним временом) или као антипрустовски комад (због Краповог неуспеха у проналажењу ишчезлих успомена), те се већ дуже времена води полемика да ли је сећање које је у њој предочено хотимично или нехотично и представља ли пародију или пак усамљени пример појаве аутентично прустовске *mémoire involontaire* у Бекетовом опусу. Из читавог низа постојећих упоредних студија издвајамо две најрелевантније а дијаметрално различите интерпретације *Крајове њоследње њираке* – Екерлијеву и Обергову. Екерли у *Крајовој њоследњој њираци* уочава јасне „титраје“ нехотичног сећања, упркос томе што примећује да употреба трака као метафоре за сећање и као непосредног носиоца сећања представља пародијско флаширање познатих тема и слика и поигравање „новим боцама и старим вином“ (Ackerley 2009: 277-291). Ослањајући се на Бекетову монографију о Прусту, где млади Бекет тврди да једино нехотично сећање има моћ да сачува рељефност и праве боје „течности прошлог времена“, „узбуркане и шарено обојене од појава његових сати“ (Бекет 2002: 60), он „обојене титраје“ нехотичног сећања уочава у свим Краповим успоменама које су у Бекетовој драми описане „у колору“, док у призорима у којима доминира контрастирање црног и белог уочава монохромно вољно сећање (*Ibid*).⁶ Посебно је уверен да Крап доживљава прустовско нехотично сећање када

⁶ Екерли има у виду онај део *Прустиа* у којем Бекет о хотимичном сећању говори као о „једнообразном сећању интелекта“ које „прошлост представља монохромно“: „Пруст је његово дејство упоредио са дејством које се подстиче окретањем листова једног албума са фотографијама“, које су у оно време биле црно-беле (Бекет 2002: 65).

слуша евокације свог млађег „ја“ на вођење љубави и раскид са девојком у чамцу чији је кљун кидао бокоре језерских перуника. С правом истиче да Крап то сећање случајно проналази док покушава да убрза и прескочи забележене успомене на догађај „значајне пролећне равнодневице“, као и да после слушања те епизоде мора да заустави траку да би о томе што је чуо снатрио и да би се окрепио уз мало алкохола (*Ibid*). На примедбе које је добио на симпозијуму који се 2008. године одржао у Риму, а које су истицале да је то Крапово евокативно искуство ментално а не чулно, те да нема сензуалну димензију какву поседује прустовско афективно сећање, Екерли нуди противаргумент да је евокација девојчиних очију, Крапове присности са њом и слика природе у којој се читав приказ одиграва довољно сензуална, а нарочито истиче представу девојчине бутине огребане током бербе огрозда и покидане цветове перуника (*Ibid*):

Она је лежала опружена на поду чамца, са рукама под главом, затворених очију. Сунце је пекло, благ ветрић је помало ђарлијао, вода је била пријатна и лако ускомешана. Запазио сам једну огреботину на њеној бутини и упитао је како је то зарадила. Док је брала огрозде, одговорила је. [...] Пустите ме да ти уђем. (*Пауза*.) Вода нас је носила кроз бокоре перуника, и ту се заглависмо. Боже, како су ти цветови тонули, уздишући, док их је кидао кљун чамца! (*Пауза*.) Легох преко ње, с лицем међу њеним дојкама и једном руком на њој. Лежали смо на дну чамца, непокретно. Али се испод нас све кретало и покретало нас саме, благо, горе-доле и с једне стране на другу. (Beket 1984: 175).

Екерли, међутим, превиђа да присуство или одсуство колорита у говору о успоменама не може да сведочи о врсти сећања шездесетдеветогодишњег Крапа којег видимо на сцени, као и да Бекетова метафора о полихромном невољном и монохромном вољном сећању тешко може да послужи као поуздан критеријум за одређивање врсте евокативног искуства. Чини се, осим тога, да он губи из вида и да је услов за појаву прустовског нехотичног сећања да утисци најпре буду невољно упамћени посредством чула, а не посредством интелекта, а да су сва Крапова сећања са траке, како она црно-бела тако и она „у колору“, вољно и свесно конфигурирана. Крап их је пре тридесет година забележио трудећи се да их посматра „погледом онога“ за шта се надао да ће „једног дана можда бити“ његово „старачко око“ (Beket 1984: 173) – дакле, са пуном свешћу о томе да их архивира за своја будућа „ја“. Ти вољно конфигурирани наративи млађег Крапа обраћају се, као појавни вид вербалног дискурса (а не музике попут Вентејеве сонате или обичних звукова попут звука воде у цевима) разуму више него чулима старијег Крапа. Осим тога, чини се да му магнетофон нуди само механичко понављање тог, као и свих других његових искуства, и да не успева да прошлост васкрсне и у његовој свести. Да је шездесетдеветогодишњи Крап нашао оно за чим је трагао и доживео

mémoire involontaire, он не би морао неколико пута да преслушава сцену у чамцу, нити би на крају ћутке слушао празну траку.

Стога се стиче утисак да Обергово тумачење, које је потпуно супротно Екерлијевом, има више основа. Оберг сматра да Крапово сећање на раскид са девојком у чамцу само наоко наликује на рајске „тренутак епифанијске јасноће“ омогућене „регенеративним деловањем природе (вода) и људске нарави (љубав)“ (Oberг 1985: 312), те заступа становиште да је *Крајова ѿоследња ѿрака* комад о неуспелом покушају покоравања „непокорног мађионичара“ који сам „бира сопствено време и место за извођење свог чуда“ (Бекет 2002: 66):

Крапови тренуци визионарске ватре не могу се механички призвати а да не изгледају перверзни; јер се оно што је било засењујуће, или прекрасно, може поново наћи само кроз губитак (Oberг 1985: 311).

Иако је требало да траке Крапу омогуће не само да изгубљено време сачува него и да прелази „с врхунца на врхунац“, „исход“ слушања трака је „утисак гротескног изобличавања најбољих (или најгорих) тренутака Краповог живота“: „живот се напoкон не живи од интензивног тренутка до интензивног тренутка“ (*Ibid*, 310, 313).⁷

Магнетофонске траке Крапу, дакле, омогућавају да му снимци прошлих сећања у већој или мањој мери буду на дохват руке, али му не пружају врхунски ужитак и прустовско екстатично искуство у којем се прошлост претвара у садашњост и разоткрива „мало времена у чистом стању“ (Пруст 1983: 204). Напротив, његове траке механичким понављањем најдрагоценијих тренутака из његове прошлости преображавају нешто што је било јединствено и непоновљиво у нешто уобичајено и поновљиво, а живу успомену своде на оно што једна машина може репродуковати. Отуда се стиче утисак да Бекет користи магнетофон као ново технолошко достигнуће само да би указао на оно што је већ педесетих година у том подвигу технологије препознао као деструктивно. Ова његова драма наговештава да је магнетофонска трака мање поуздан чувар сећања од Прустове мадлене или од Августинове ризнице. Послушнија од

⁷ Оберг, осим тога, примећује и да *Крајова ѿоследња ѿрака* није пука пародија Прустовог *Трајања*. Уверен је да је „Бекетово разматрање природе жудње и прустовско и општије од Прустовог“ јер „његова драматизација“ показује „како је то остарити а ипак желети и даље, тежити да се разбије тупост времена прибегавањем повременом осветљавању прошлости“ (*Ibid*, 314). Он сматра да Крапове архиве „потичу из најстаријих и најновијих испитивања природе жеље и оних жестоких тренутака које човеку није суђено нити допуштено да сачува“: „Оно што је започело као пародија на деловање ненамерног сећања проширује се у филозофско-психолошки исказ који показује да је Бекет у традицији модернијој и древнијој од оне коју обележавају Пруст или Бергсон“ (*Ibid*, 313, 315). Оберг због тога Крапа пореди са јунацима из *Троила и Кресиде*, Шекспирове драме у којој се увиђа да је „воља“ „бесконачна, а моћ остварења ограничена“ (*Ibid*, 313).

њих можда и јесте, али делотворнија нипошто није. Оно што је на тракама сачувано од зуба времена има моћ да Крапову прошлост призове, али не и да је, попут нехотичног сећања, у потпуности васкрсне и да оно што „није више“ претвори у оно што ипак „јесте било“ (Ricoeur 2000: 367), у лични доживљај минулог времена. Ређинио примећује да Крапова архива омогућава само „понављање“ – само оно „опет“ из његове жудње да „буде опет“ – али не и само бивство, па овај комад чита као сведочење о нефункционалности архиве (Reginio 2009: 117). *Крајива њоследња шрака* показује како сећања нису имуна на вирус заборава чак ни када су фиксирана на тракама магнетопфона и како се ни тада не могу ускладити са човековим жељама да поново искуси изгубљено време. Иако је механика потпуно у Краповој моћи, он не може да призове само жељено, а да притом не призове и нежељено прошло искуство; траке га одмах подсети на оно што не жели – на тренутак пролећне равнодневице и на тадашњу одлуку да све, па и љубав, жртвује својој уметничкој вокацији, а ни након трећег слушања не успева да васкрсне ужитак доживљен у љубавном споју са девојком у чамцу.

Крапово ослањање на магнетофонске траке има, међутим, један још више поражавајући учинак. Осим тога што траке нису успеле да му врате прошлост, оне су његово мањкаво памћење додатно ослабиле. Жакобаова примећује да се магнетофон током година од „потпоре сећања“ преобразио у „потпору заборављања“ и „погоршао мнемоничке способности свог корисника“ (Jacoba 2008: 22). Због тога овај Бекетов комад више од свих осталих његових драма показује колико је рањиво памћење које се ослања на записе и подсетнике. Поражавајући исход Крапове евокативне стратегије видљив је од самог почетка комада јер сваки Крапов поступак истиче његову заборавност. Чак и његово посезање за „*књиоводсџивеним дневником*“ као својеврсним подсетником гротескно истиче размере његове заборавности (Beket 1984: 170-171). Наслови снимљених сећања које је некада забележио у свом дневнику не буде у њему никакве асоцијације, већ га изненађују, збуњују и наводе да слеже раменима. Након што прочита „*сџавку џри дну сџранице*“ која гласи „Црна куглица“, он се зауставља и „буљи бело’ исџред себе. Збуњен“, питајући се шта би то могло да значи, иако је, како касније објашњава глас тридесетдеветогодишњег Крапа са траке, некада био уверен да додир те „мале, старе, црне, тврде, солидне гумене лопте“ никада неће заборавити и да ће је осећати у рукама „све до свог судњег дана“ (*Ibid*, 171, 174).⁸ Ставка о „Црнокосој болничарки“

⁸ Посебно се ироничан ефекат постиже тиме што би вероватно пуки додир те црне лоптице, да ју је пре тридесет година сачувао, шездесетдеветогодишњем Крапу могао да пружи прустовско нехотично евокативно искуство какво му магнетофонске траке не могу дати. Уверен да се дубоко урезала у његово памћење, Крап је, међутим, ту лоптицу дао кучету које је цвилело и на траци забележио своје успомене на њу.

наводи га да се „замисли“, да „снајџри“ и да „јоново завири у дневник“, а наредну ставку најпре једва прочита: „Значајно... шта? (Зајледа још боље.) Равнодневница, значајна пролећна равнодневница“, да би потом дигао главу, буљиво „јразно исјред себе“ и „слејнуо раменима“, немајући никакву представу о томе шта би то што је некада сматрао „значајним“ (Becket, 1984: 171), то јест „памћења вредним“ (*memorable*) (Beckett 1984: 51), могло да буде. Тек када касније почне да слуша ту епизоду са траке он схвата да се то односи на једну „заборавну ноћ“, када је изненада, у „години дубоке суморности и оскудице“, „схватио целу ствар“ – да треба се посвети својој списатељској вокацији и да као писац треба да истражи мрачне пределе (Becket 1984: 174-175).

Немогућност наслова из књиговодственог дневника да подсети Крапа на одређене животне догађаје нису једини показатељ да његово конфигуисање и фиксирање доживљених утисака на папиру или на траци неће довести до њиховог оживљавања у садашњости. И Крапове кретње и други видови телесне експресије такође казују причу о његовој заборавности. Убрзо након што почне да једе банану, он се оклизне о њену кору јер одмах заборавља да ју је бацио на под. Током читаве драме он на ковертама бележи или са њих чита оно што треба да уради, те се стиче утисак да таквим белешкама покушава да ојача своје краткорочно памћење, као што прављењем аудио-годишњака настоји да сачува оно дугорочно. Чим почне да слуша траку из једва нађене кутије, ту кутију случајно закачи јер сместа заборавља где ју је оставио, а онда, изнервиран, и све друге кутије бесно гурне са стола, па његову брижљиво састављану архиву убрзо након почетка комада видимо разбацану и одбачену као безвредну и неупотребљиву. Након тога га посматрамо како, слушајући сећања на смрт мајке, мора да посегне за огромним речником како би поново открио значење речи „видуитет“ коју је раније употребљавао у свакодневном говору (*Ibid*, 173).

Упркос вишегодишњем пројекту архивирања својих успомена, Крап, дакле, заборавља готово све – место трака у архиви, наслове забележених животних епизода, локацију успомена на тракама, саме забележене догађаје, па чак и значење речи којима их је некад описивао, што је, како примећује Ламонова, „крајња пропаст за једног интелектуалца“.⁹ Стога се стиче утисак да Крапове магнетофонске траке, уместо да му служе као подсетници, постају брисачи упамћеног, те се читава драма чита као комад о зубу заборава који нагриза не само људско него и механичко памћење. Хотећи да се бави мнемотехником, Крап је практиковао, и не знајући да то чини, једну од најефикаснијих летотехника, која налаже да се записује оно што се жели заборавити, а коју у својој студији *Лейла: уметности и критика заборава* подрбно анализира Вајнрих (2008: 368-371). Све што је Крап

⁹ Цитирано према: Kozdon, 2005: 151.

забележио на магнетофонским тракама, у књиговодственом дневнику или на ковертама, брже је заборавио. Записивање је епиметејски кратковидо прихватио само као „лек за памћење и за мудрост“, превидевши оно што је прометејски далековидо уочио већ египатски краљ Там из Платоновог *Федра* – да записивање може бити и отров за памћење, будући да „невежбање памћења“ рађа заборав и отежава човеку да се нечег сети „изнутра“ и „сам собом“ (Platon 1985: 175).

Због свега тога стиче се утисак да Бекет посредством Крапових трака показује јаловост покушаја да се вештачким сећањем призове природно, а вољним невољно, те сведочи о непреводимости једног вида сећања у други. Иако Крап напослетку почиње да снима своју „последњу траку“, он убрзо одустаје од тог подухвата јер „[н]ема шта да се каже“ сада када се „једна година“ своди на „[п]реживање киселе хране и тврду столицу, болну“ (Beket 1984: 177). Уместо да започету траку снимим до краја, он поново слуша епизоду о девојци у чамцу. Услед тога Крапова последња трака не сумира, не обједињује и не закључује његову животну причу, насупротив Марселовом *Нађеном времену* које барем обећава (упркос томе што такође не нуди) уметничку синтезу његових животних искустава. Иако Бекетов Крап на Марсела-приповедача наликује због потребе да изнова доживи изгубљено време, због своје списатељске вокације и због *opus magnum*-а који би по волуминозности могао да наликује на Прустов романескни циклус, ипак је од њега миљама удаљен као неостварени уметник. Не само зато што није продао више од седамнаест примерака свог дела, већ превасходно зато што своје изгубљено време није успео (а неће ни успети) да посредством књижевне уметности претвори у нађено. Док Марсел у *Нађеном времену* схвата да „прави живот, живот најзад откривен и осветљен, па према томе и једини стварно проживљен јесте књижевност“, као и да је „уметничко дело једино средство да се поново нађе ишчезло Време“ (Пруст 1983: 229, 233), Крапа слушање магнетофонских трака не подстиче ни да се нехотично сећа нити да ствара на прустовски начин, па он не успева да уметничким стварањем успостави виталну везу између своје садашњости и прошлости. Зато код Бекета нема ни трачка оптимизма који Пруст ипак нуди када наговештава да ће се „ред, смисао, значење, суштина, све што у свету више не налази своје место окупити у књижевном делу које, тиме што само јесте вредност, наставља да гарантује постојање вредности и у свету“ (Milutinović 1996: 194). Пруста дубок песимизам није спречио да ипак верује у спасење посредством уметности, па његов Марсел намерава да свом животу, највећим делом протраћеном у пролазним задовољствима, уметничким стварањем прида трајну вредност, док се Бекет током читаве драме изругује чак и књижевности тако што свог Крапа приказује као детронизованог књижевника посредством скатолошких конотација његовог

имена, посредством његове емотивне, интелектулане и физичке оронулости и посредством малог броја продатих примерака његовог књижевног дела.

Зато се Крајова ѿоследња ѿрака и завршава призором занемелог старца, окруженог разбацаним кутијама и расутим тракама, који слуша празну траку како „ѿури‘ у ѿишени“ уместо да снима неки нови аудио-запис (Beket 1984: 178). Та завршна сценска метафора казује не само да Крап у садашњости нема више шта да забележи за будућност него и да нема више воље ни да трага за прошлостју. Утолико Крајова ѿоследња ѿрака, упркос свом наслову, садржи заправо две, а не само једну последњу траку – траку коју Крап на сцени престаје да слуша и траку коју напослетку не снима до краја. Та двострука ћутња, како тридесетдеветогодишњег тако и шездесетдеветогодишњег Крапа, којом се завршава овај Бекетов комад, оличава размере двоструког неуспеха његовог протагонисте. Он је на тракама годинама бележио своје метаморфозе, али није успео да сачува континуитет свога „ја“, нити је у своме млађем „ја“ пронашао адекватног саговорника са којим би превазишао садашњу усамљеност. Хтео је да потпуно овлада временом, али је време потпуно овладало њиме. Тај Крапов пораз у борби са временом наговештен је на самом почетку комада једном речитом визуелном метафором. Он је одмах предочен као „ѿрилично мрзовољан, уморан сѿараѿ“ којег од самог почетка комада спутава „[ѿ]ежак сребрни сѿѿи и ланаѿ“ (Ibid, 169; подвукла – С.К.). Та почетна сценска метафора одраз је његове мукотрпне борбе с временом које га окива, док он узалуд настоји да га укроти, а уједно је и драмска реализација једне од кључних метафора из Бекетовог есеја Прусти која „јуче“ описује као „неизлечиви део нас, у нама, ѿежак и оѿасан“ (Beckett 1987: 13; курзив – С. К.). Крап се на сцени не саплиће о своју прошлост и о коре од банане само зато што је трапав, кратковид и меланхоличан клоун, него и зато што свуда са собом носи тај „тежак и опасан“ терет јучерашњице, и поред тога што је уверен да га је уредно архивираног одложио у своје кутије.

БИБЛИОГРАФИЈА:

- Avgustin, sv. A. (1973) *Ispovijesti*. Preveo S. Hosu. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Ackerley C. J. (2009) „The Past in Monochrome’: (In)voluntary Memory in Samuel Beckett’s *Krapp’s Last Tape*“. In Guardamagna D. and Sebellin G. M. (eds.). *The Tragic Comedy of Samuel Beckett: ‘Beckett in Rome’*. Università degli Studi di Roma. 277-291.
- Beket, S. (1984) *Izabrane drame*. Izbor i predgovor J. Hristić, preveo A. Petrović. Beograd: Nolit.
- Бекет, С. (2002) „Пруст“. Предео Ф. Филиповић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 59-84.

- Beckett, S. (1984) *The Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press.
- Beckett, S. (1987) *Proust and Three Dialogues with Georges Dithuit*. London: Calder.
- Vajnrih, H. (2008) *Leta: umetnost i kritika zaborava*. Prevela D. Gojković. Beograd: Fabrika knjiga.
- Gontarski, S. E. (1985) *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Erickson, J. (1991) „Self-objectification and Preservation in Beckett's *Krapp's Last Tape*“. In Smith, J. (ed). *The World of Samuel Beckett*. London: Johns Hopkins University Press. 181-194.
- Jacoba S. C. (2008) *A la Recherche du soi perdu: étude phénoménologique de „La dernière bande“ de Samuel Beckett*. (Une thèse présentée au Département d'études françaises pour l'obtention du grade de Maîtrise des Arts) (Queen's University) <http://hdl.handle.net/1974/1512> (Pristupljeno poslednji put 29.12.2014.)
- Kozdon, S. (2005). *Memory in Samuel Beckett's Plays: A Psychological Approach*. Münster: Lit Verlag.
- Lerider, Ž. (2009) „Pamćenje i zaboravljanje: Sigmund Frojd i 'izlečenje kroz pisanje' (odlomak iz knjige *Bečki dnevnik*)“. Prevela S. Gobec. *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. 54 (459) (septembar-oktobar 2009), 119-132.
- Malkin, J. (2002) *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Michigan: University of Michigan Press.
- Milutinović, Z. (1996) „Postnihilistička poetika“. U Daković, N. (prir.) *Novi nihilizam*. Beograd: Dom omladine Beograda, 191-205.
- Oberg, A. K. (1985) „*Krapova poslednja traka* i prustovska vizija“. Prevela M. Mint. *Treći program Radio-Beograda* 4 (67) (jesen 1985), 309-315.
- Olney, J. (1993) „Memory and the Narrative Imperative: St. Augustine and Samuel Beckett“. *New Literary History* 24 (4) (Autumn, 1993), 857-880.
- Platon (1985) *Ijon, Gozba, Fedar*. Preveo M. Đurić, Beograd: Kultura.
- Пруст, М. (1983) *Нађено време*. Превео Ж. Живојиновић. Нови Сад/Београд: Магица српска, Нолит, Народна књига.
- Reginio, R. (2009) „Samuel Beckett, the Archive, and the Problem of History“. In Kennedy, S. and Weiss, K. (eds.). *Samuel Beckett: History, Memory, Archive*. New York: Palgrave Macmillan, 111-128.
- Ricoeur, P. (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil.
- Tsushima, M. (2008). „'Memory is the belly of the mind': Augustine's Concept of Memory in Beckett“. In *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 19: Borderless Beckett/Beckett sans frontières*. (M. Okamuro, et al., eds.) Amsterdam/New York: Rodopi, 123-132.

Snežana Kalinić
University of Belgrade

AUGUSTINE'S "STOREHOUSE FOR COUNTLESS IMAGES",
PROUST'S MADELEINE, AND KRAPP'S TAPES: EVOCATIVE STRATEGIES IN
KRAPP'S LAST TAPE BY SAMUEL BECKETT

Summary

This comparative study, which is focused on *Krapp's Last Tape*, analyzes how Samuel Beckett enters into an implicit dialogue with Proust's novel *In Search of Lost Time* and Augustine's *Confessions*. Sixty-nine-year-old Krapp is presented in Beckett's drama as an aged writer who records his memorable life experiences in a vain attempt to save them from oblivion. Extremely doubtful about the powers of natural memory (involuntary as well as voluntary), Krapp is relying on the tape recorder and taped memories to bring back the forgotten moments from his past. By creating the character of Krapp as a distrustful archivist, Beckett distances himself from Augustine's affirmation of voluntary memory, as well as from Proust's glorification of involuntary memory.

Keywords: Beckett, Proust, Augustine, memory, forgetting, time, drama

Владимир БОГИЋЕВИЋ*
Универзитет у Београду

ДВЕ РЕВИТАЛИЗУЈУЋЕ КОНТРАКУЛТУРЕ

У овом раду покушаћу да кроз упоредно тумачење Бахтина и Слотердајка испитам могућности дијалога, полифоније, контракултуре и неофицијелне културе као ослонаца у проучавању књижевности, култури и друштву. Притом ћу указати на значајне паралеле у опусима ова два аутора, и учинити први корак ка озбиљнијем промишљању неискоришћених потенцијала модерне несрећне свести. Моја метода биће понајвише упоредна и интерпретативна, уз покушаје освртања на шири филозофски контекст. Проблем ревитализације књижевности и културе биће постављен из перспектива Слотердајка и Бахтина, и у складу с тим карневал и кинизам показаће своје додирне тачке, и утопијску снагу коју им ова два мислиоца придају. На питање праве природе дијалога, и његовог механизма, као лајтмотива који се провлачи кроз читав рад, неће бити дат коначан одговор, али ће се потцртати неки од његових битнијих аспеката.

Кључне речи: дијалог, цинизам, кинизам, карневал, Бахтин, Слотердајк

Проблем који несумњиво повезује Слотердајка и Бахтина јесте проблем овешталости и стагнације културе: културе схваћене као монолитно и монолошко знање, које има своју унутрашњу дијалектику и телеологију. Просветитељска утопија више не заваља никога: као идеологија, одиграла је своју улогу у историји, да би се распала на неповезана уверења, која звуче пре као оправдање, него као велики наратив, што је требало да буду; као политичка пракса, већ одавно је посегнула за оружјем сопствених непријатеља, и у лику критичке теорије и франкфуртске школе саму себе демистификовала и детронизовала. Дифузни цинизам, у свим слојевима друштва, постао је *modus vivendi* нашег доба – можда не у тој мери, у којој га Слотердајк дијагностикује, али засигурно широм образованог и академског света (Sloterdijk 1992: 25-35). С друге стране, Бахтинова хетероглосија и извитоперење карневалске традиције циљају на исту атмосферу засићености, налазећи утеху у уметничким модусима изражавања – и више од тога, у потенцијалним културолошким позицијама, које, као и Слотердајков кинизам, никада не могу бити потпуно укинуте, јер произлазе из једног

* deklinacije@yahoo.com

„општег тела“, које је стварни агенс и вечни, макар и маргинални, основ културе (Бахтин 1978: 27-32).

Дијалог и феномен дијалога нешто је што привлачи пажњу оба мислиоца, али ту морамо бити опрезни. Заједница која је спремна на дијалог сукобљених идеологија, и на логичко потчињавање једне аргументима и доказима друге, фиктивна је конструкција; ствари се никад не решавају на тај начин, чим су у игри различите позиције моћи. Стога на сцену ступају анализа и вивисекција противника: његово постваривање у циљу оповргавања његовог „погрешног“ становишта, иза којег стоји традиција, сујеверје и незнање – то је био први успешни потез просветитеља. Но, то никако није био „дијалог“ с противничком страном – из простог разлога што моћи није потребан дијалог. У име разума, ирационалне снаге ипак су потучене, и просветитељска идеологија успешно заузима њихово место, али сад она постаје изложена истој вивисекцији и демистификацији, и прогресивно *раз-очаривање* света окреће се против себе самог, мењајући перспективу. Што је још горе, стечена знања, која преостају након тог аутодеструктивног обрта, не остављају никакву могућност утопије: свет је ту, само да би се подносио; друштво је погрешно устројено, али нема начина да се устроји „исправно“. Хабермасова идеја дијалога, на политичком терену, пренебрегава све субверзивне праксе, и постулира један бајковити колектив, спреман да сам себе покрене из општег мировања: међутим, историја је најбољи сведок – дијалог је увек био последица, оно изнуђено, симптом нечег другог, не почетак. Слотердајк препознаје опасности таквог одвећ-самосвесног друштва, као што их је препознавао и Ниче у *О користи и штићени историје*: знати све, у свету без тајни, значи бити равнодушан према свему. Кантово „*sapere aude*“, постаје „усуди се да живиш, упркос знању“: што је есенција модерног цинизма (Sloterdijk 1992: 19-23).

Бахтинова истраживања романескне речи дају нам друкчију концепцију дијалога; он језик већ посматра као конгломерат/систем више језика, од којих сваки има своју идеологију, домен и друштвену групу. Та полифонија, вишегласје или хетероглосија постоји и ван романескног жанра, и ван књижевности уопште, али је он демонстрира на примеру романа, као његову доминанту. Сваки исказ, најпре, за собом повлачи огромну количину „већ-реченог“ (о датом предмету), на коју мора рачунати, и према којој се мора одредити; а затим, сваки исказ рачуна на реципијента, слушаоца, саговорника, чије антиципиране речи продиру у њега и „дестабилизују га“. Дијалог уопште не захтева форму дијалога: речи су „дијалогизоване“ чим ступе у дискурс, усмени или писани. Од самог почетка, речи нису посед онога ко их изговара – говор апсорбује, стилизује или пародира друге говоре којима је окружен, и у том смислу, „чиста“ монолошка реч не постоји: има само степена у којима се један говор преплиће и улази у интеракцију с другим, тј. у којима се служи туђим

идеолошким садржајем. За Бахтина, покушај достизања чисте монолошке речи јесте поезија, јер у њој „природна“ дијалогичност речи није уметнички искоришћена; у светлу модерне поезије, не можемо се сложити са њим, али разумемо зашто су га одређени правци могли навести на такав закључак (Бахтин 1989: 30-40).

Слотердајк, међутим, извесне облике хетероглосије већ разобличава као израз модерног цинизма. Продирање „језика господара“ у говор потлачених, који ту добија пародичну ноту, или продирање „језика критике“ у говор власти, који симулира њену транспарентност – оба су до крајности цинична. Али, овде није реч само о стапању различитих језика, без вредносног предзнака: преузимање „виших“ језика, у циљу раскринкавања, може бити и кинички чин – оно што Слотердајк представља као позитивни пол и повезује са Диогеном. Наиме, раскринкавање културних кодова, и њиховог ирационалног језгра, могуће је само „одоздо“, ако долази од маргиналних ексцентрика, који одбијају да се интегришу у „званичну“ заједницу, а опет живе у њој. Диоген је пример филозофа који разграђује смисао појмова, не би ли истакао „истину тела“; у његовим устима, велики филозофски системи појављују се као куле од карата, а културне норме као „вештачке потребе“. Но, Диоген више саопштава својим гестовима, но речима – и у данашње време је тешко замислив; али, подривање које спроводи – и које сведочи да је још хеленско друштво имало своју „нелагодност у култури“ – упућује нас на питање: постоји ли нешто попут *равнојравној* дијалога, или бар *равнојравне* говорне разноликости у дискурсу једног субјекта, или текста (Sloterdijk 1992: 161-175)?

Бахтин је у то несумњиво хтео да нас убеди у *Проблемима њојке Достојевској*. Но, његово тумачење ту се више односи на један идеални модел, него на Достојевског – јер његова полифонија очито није полифонија једнако важећих гласова (Wellek 1980: 33-34). Заправо, идеја о равноправности лако је могла бити марксистички заостатак, или преображај романтичарске ироније; чак и Флоберова поетика за циљ има искорењивање писца, и давање простора *шућим* говорима – иако је дискутабилно у којој мери се та поетика остварује у његовим делима. У раду „Реч у роману“, Бахтин је већ опрезнији, иако му је Достојевски још увек пример „бесконечног дијалога“ аутора и јунака: оцртава нам различите односе између интегрисаних говора, не полазећи од „самосвести“ и интерсубјективности аутора/јунака, већ ове пре посматра као пројекције различитих језичких могућности и одговарајућих погледа на свет. Језици се боре да надвладају или присвоје једни друге: чак и у првој „стилској линији“ романа, која се одликује „монолошком доследношћу“, могуће је установити дијалогски однос према ванкњижевним говорима (Бахтин 1989: 137-139). Зашто се Достојевски велича као „потпуно полифони“ аутор и зашто се поезија а

приори искључује из домена вишегласне речи остаје нам несхватљиво: али у мору прикладних тумачења, може се зажмурити на та острвца апсурда.

Битнији је сам феномен дијалогске борбе: јер њега затичемо и код Слотердајка. Оно што је код Адорна и Хоркхајмера „инструментални разум“, код њега постаје милитантна универзална полемика; притом, није реч само о сукобу мишљења, већ о фундаменталном непријатељском ставу према објекту, на којем и данас почива већина природно-научних дисциплина. Предмет истраживања третира се као варка коју треба раскринкати: свет се унапред доживљава као обмана. Тако нам просветитељство завештава не само утопију разума, већ и колеричну скепсу, страх од тога да ћемо бити изиграни. Заправо, на мало ширем терену од научног, сви смо већ унапред помирени с тим да смо обманути; то је интегрални део нашег цинизма – јер смо помирени и с тим да против тога не можемо ништа. Ситуација је парадоксална: оружје којим смо се борили против илузија, постало је исходиште нових илузија. Трка за „истином“ непрекидно траје; али раскринкавања су далеко од умирујућих, и Ничеово „дајте нам уметност, да не бисмо умрли од истине“ има све више и више смисла (Sloterdijk 1992: 325-330).

Како уопште утврдити хијерархију говора, у свету у ком ништа не гарантује њихову истинитост? Имамо ли ми уопште учешћа у њиховој борби, или смо само случајни експоненти утврђених језичких игара, бесвесни заточеници модерне епистеме и језичких формација, које одређују садржај и домет наших исказа? Релативност „истине“ не оставља нам овде ниједан други критеријум за опредељење између различитих дискурса, сем њихове убедљивости – а сви они захтевају „willing suspension of disbelief“. Постоји ли икакво прибежиште од тог преплитања туђих, полутуђих и својих језика (који су такође туђи)? Као масовна стратегија, тешко. Као појединачни чин, можда; једина невоља је у томе што је ту тешко утврдити границу између проблема и решења.¹

¹ Делез и Гатари саветују препуштање струји, шизоидну реакцију на шизофрено друштво; Хајдегер заступа аутентичност, која је изгледа само освешћена неаутентичност – јер видљиве разлике између њих нема. Слотердајк, пак, из шешира вади кинизам; али и тај кинизам, као позитивни пол, тешко је разликовати од цинизма – тим пре што, као Хајдегеров пар неаутентичност/аутентичност, једно произилази из другог. Бахтин, најзад, хетероглосију по себи сматра позитивним феноменом, и рачуна на неуништиву снагу народног тела, и његове „неофицијалне“ културе. Но, питање је да ли је после буржоаског раздвајања на јавно и приватно још увек могуће црпети из тог извора (чега је Бахтин итекао свестан). Масовност је нешто што модерна индивидуа тешко може да поднесе: зато и она протокомунистичка оргија из *Рођења стратегије*, брзо бива укроћена аполонским – јер, колико год величао диониско, Ниче се, као човек истанчаног сензибилитета, ипак гнуша знојавих и махнитих тела: што није ни чудо, с обзиром на његов дубоко усађени елитизам.

Бахтин је, међутим, у једном у праву: литерарни дијалогизам садржи много веће могућности вишегласја, мању разлику у моћи и мању дистанцу између инкорпорираних говора. Он по правилу износи више различитих идеологија и погледа на свет – не толико самосталних као код Бахтина, али, већ зависно од врсте романа, паралелно развијених и дејствујућих на „примарни глас“ – онај који доминира у лепези дискурса. Објективација, а самим тим и непријатељство према објективираним, знатно су мањи него у другим жанровима (или изван књижевности). Тако романескна полифонија има одређени диверзитет, који може ићи на руку и киничким и циничким импулсима – у зависности од врсте „примарног гласа“, и начина на који се прожима и дискутује са секундарнима.

Иванова прича о великом инквизитору одличан је терен где се срећу проблематике оба мислиоца. Инквизиторов говор набијен је свешћу о већ-реченом и антиципацијом заточеникових одговора: но његов „дијалогизовани монолог“ изокреће их и даје им непредвиђени смисао – очигледно, његова реч доминира, иако је само реплика и коректив давно записаних Исусових речи, тј. новозаветног текста; она је њихово „реалистичко“ наличје – зато дистанца међу њима непрестано варира (Бахтин 2000: 234-235; Bakhtin 1984: 279). Слотердајк, пак, наглашава друге аспекте те приче, узимајући лик великог инквизитора као прототип модерног политичког циника. Он је свестан своје обмане, али чврсто верује у њену нужност: његова исповест није плод гриже савести, она је непосредно полемичка. Крајњи циљ инквизитора, као и Исуса, јесте добробит човечанства, и зато он себи и допушта неспутано признање – иако се њихове концепције „добробити“ драстично разликују. Ту врсту цинизма власти, или институционалног цинизма Слотердајк дефинише као спој *цинизма средстава* и *морализма сврха* – где оно потоње има функцију искупљења првог. Међутим, наставља он, ту сврхе и средства лако размењују места, а бити циник значи бити већ „изван добра и зла“. Једино што може искупити цинизам средстава јесте *кинизам сврха*: живљење ради живота, без грандиозних подухвата и ропства измишљеним потребама, чија „моралност“ је ионако под знаком питања. Али то је, као што смо већ поменули, индивидуална стратегија – тешко преводива у рецепт масовне еманципације (Sloterdijk 1992: 187-199).

Кад је реч о силама које би могле неутралисати корозију цинизма, или окамењивање „високе културе“, и Бахтин и Слотердајк препознају их у „незваничним“ формама, једва толерисаним „испусним вентилима“ друштва, иако баш они обезбеђују виталност неопходну свакој култури. То, међутим, не значи да је довољно само обрнути лествицу вредности и ставити телесно на место духовног, а ирационално на место рационалног: однос тих, назовимо их условно, контркултура и званичне

културе много је комплекснији, и једно ни у ком случају не поништава друго. Њихов задатак није укидање културе какву познајемо, већ поновна „интеграција сензибилитета“, након његове „дисоцијације“.² Књижевност том интеграцијом добија моћне садржаје, подмлађује се и обнавља, али њен примарни смисао није естетски, већ егзистенцијални – и утолико, на први поглед – субверзивни.

Равноправност коју је Бахтин, с њему несвојственим игнорисањем чињеница, по сваку цену хтео да препозна код Достојевског, он заиста налази у карневалу – али ту тешко да има неког дијалога. Фокус његовог истраживања зато се помера на све карневалске форме и „карневализовану књижевност“ – у којој Рабле заузима истакнуто место. Но, следећи минунциозну анализу Раблеовог дела, јасно је да је он само потомак и асимилација народне смеховне културе средњег века – оне коју се ни црква није одважила да забрани, и чији су се карневали одржавали паралелно са „озбиљним“, религиозно-идеолошким празницима. Најбитнија црта тих светковина била је укидање хијерархије, „свет наопачке“ – слобода од културних формула важећих током остатка године. Сатира тих изворних карневала, објашњава Бахтин, није била малициозна, већ амбивалентна: њихова гротеска увек се тиче и пропадања и обнављања – нпр. трудне старице (какав карактер имају и њихове псовке, од којих је данас преостала само вулгарност). Друга најбитнија црта (при чему се не зна је ли она последица прве, или обрнуто) јесте рехабилитација тела; али не тела које одговара класичном или модерном канону, већ тела гротескног реализма. Насупрот савршеном, затвореном и самодовољном телу, које прописује античка естетика, или отуђеном, изолованом и индивидуализованом телу, које се појављује у романтизму и траје до наших дана, тело гротескног реализма има сасвим друкчији смисао и својства. Оно није појединачно, већ истовремено космичко и општеномодно, отворено и недовршено, и никад не губи везу са земљом; његова материјалност истакнута је његовим физиолошким потребама, и преображајима на прагу рођења и смрти – индивидуација и еготизам немају никакве везе са тим. Баш оно што култура настоји да прикрије, или редифинише кроз своје ритуале и тако сублимира, у њему се експонира експлицитно и без ограда. Духовно и идеално у таквој атмосфери трпе извесну деградацију, али она је далеко од уништења; за разлику од модерних опсцености и вулгарности, које имају чисто негативну, дехуманизујућу сврху, ту је пре посреди, тврди Бахтин, једно регенеративно „спуштање на земљу“ – афирмација свих аспеката телесности и витализма, из којих чак и деградиране „више вредности“ морају црпсти своју снагу (Бахтин 1978: 16-17, 27-30).

² Али не естетског сензибилитета, који подразумева Елиот, и који оптерећује Адорнову филозофију, већ грубог и сировог, „доњег“ сензибилитета, којим би требало уземљити „више регије“, бестелесни разум и његове утварне пројекције.

Бахтин прати карневалски дух и гротескни реализам све до римских сатурналија, старе атичке комедије, па и до култних апотропејских радњи – наглашавајући да су те религиозне функције одавно изгубљене.³ А та улога коју код њега имају карневал и гротеска код Слотердајка припада кинизму, као „плебејској антители идеализму“. Кинизам није масовна појава, он личи појединачним „аутсајдерима“ – али, у свом првобитном облику, још оштрије оцртава одређена становишта која Бахтин препознаје у општенадној телесности карневала. Диоген такође изокреће и укида хијерархију, „велике теорије“ спушта на земљу, и пуноћу живота налази у „потпуном телу“ – оном које није премрежено културним инхибицијама, интериоризованим као срам и конформизам. И код њега је сатирични импулс уперен против „виших регија“, културних конвенција, правила пристojности – а поготово против филозофских система који игноришу анималност тела, и који се не могу „отелотворити“ као практични начини живота. Таквим химерама он одговара салвама смеха, а као противаргумент нуди сопствени живот: јер једино што потврђује валидност неке филозофије као погледа на свет јесте њена практична примена. Диоген је, сматра Слотердајк, први прави материјалиста, онај који зна своје границе, и не хвата се на мамце културе: моћ, амбицију, каријеру, богатство. Утолико, можда може изгледати чудно што његов кинизам упоређујемо с карневалским духом, који је прожет обиљем и претеривањем, док се за Диогена зна да је читав живот провео у самонаметнутом сиромаштву; сиромаштву које би се, ако занемаримо његово задовољавање сексуалне жеље са хетерама и јавну мастурбацију, чак могло назвати аскетским. Али, као што Слотердајк објашњава, не постоји већа разлика него између познијег аскетизма и Диогеновог кинизма; он не мрцвари и не презире тело, напротив, он нема ништа против његовог задовољења, али само дотле док уживање не постане претња његовој слободи. Свестан адиктивног карактера друштвено произведених потреба, он зна и колико мало је телу потребно да буде намирено. Тај праг се, међутим, подиже сваким навикавањем на дарове цивилизације; а кад се нека од тих вештачких потреба једном устали, мора се ући у културно-политичку арену ради њеног перпетуалног задовољења. Зато Диоген поздравља живот са што мање потреба и одатле његово сиромаштво: управо да би могао живети у складу са телом,

³ За нас је занимљиво што се Бахтинов опис телесности савршено поклапа са Делезовим и Гатаријевим концептом отвореног, променљивог и недовршеног тела, састављеног од безличних машина жудње, као и са њиховим тумачењем племенског друштва, у коме су сви удови и телесне функције појединаца уписани у тело земље, као прво социјално тело без органа. У том смислу, вероватно би порекло гротескног реализма било могуће датирати и знатно раније од хеленског друштва – толико раније да би он био изворна телесност, првобитни начин људског доживљаја тела. Али, ми немамо намеру да сада испитујемо ту хипотезу, нити да реконструирамо праисторијске корене и трансформације телесности пре средњовековне народне смеховне културе.

без илузорних нужности, и као слободан човек – онај који од Александра Великог тражи само да му не заклања сунце (Sloterdijk 1992: 161-175).

Међутим, и Бахтинов гротескни реализам и Слотердајков кинизам с временом постају нешто друго: чак опречно својој првобитној форми. Процес индивидуализације који почиње још у ренесанси, и који Бахтин у заметку препознаје у *Дон Кихоту*, у појединим секвенцама где доњи региони тела губе своју позитивну функцију и јављају се само као препреке вишим аспирацијама, довршен је у романтизму, у буржоаској концепцији комплетног, атомизованог и субјективног бића. Романтичарска гротеска рачуна на таквог појединца и његов унутрашњи свет, односно и сама постаје субјективна. Веза са општенародном културом, њеним амбивалентним смехом и недовршеним телом прекинута је: гротеска сад појединца смешта у отуђени, непријатељски и застрашујући свет. Насупрот карневалским ђаволима, који се побеђују смехом, нова деформисана стварност побуђује страх; а смех, ако га има, губи регенеративну функцију, постајући чисто негативни, сардонични подсмех. Ова мрачна гротеска, прожета меланхолијом, преузима претежно деградирајуће елементе првобитног гротескног реализма – што кореспондира и са друштвеним приликама XIX и XX века. Нови, изоловани појединац, са бескрајним унутрашњим светом, одсечен од народа као извора виталности и препуштен себи, може само продубљивати јаз између приватног и јавног: свет се мора указати као туђ и мрачан, кад су контакти међу људима редуковани, и ограничени претежно на официјелну сферу. Међутим, и у романтизму, гротеска задржава извесна „сећања“ на своју првобитну форму – нарочито код Стерна и Хофмана – и на могућност другог, бољег света, препорођеног из уништења ове отуђене стварности (Бахтин 1978: 45-54).⁴

Слотердајк прве трагове извитоперења кинизма и превласти цинизма налази већ у римском царству. И ту је, као и у случају еволуције гротеске, прво што је изгубљено био препорађајући, дрски и антиидеалистички смех; сатирични смех, али чисто дерогаторни и негативни, сад бива уперен против киника, који су преобразени у моралистичку, мазохистичну секту – што Слотердајк демонстрира Лукијановим описом Перегриновог јавног самоспаљивања. Такав херојски и бесмислени чин сушта је супротност Диогеновом уживању у животу, као што је и моралистичка озбиљност далеко од његовог субверзивног смеха и провокативних гестова. Раскривање и подсмех сада припадају Лукијану, али, као што смо рекли, само у виду негативне „критике критичара“, ниподаштавајуће и без афирмације „једноставног живота“ – речју, као малициозни цинизам. Он напада све

⁴ На тим основама Бахтин одбија Кајзерово изразито турбно тумачење гротеске, сматрајући га подобним само за модернистичку гротеску, половишно применљивим на романтичарску, а потпуно неподобним за ренесансну.

„више аспирације“ Перегриновог хиперболичног геста, и спушта их „на земљу“, налазећи у њима само приземне мотиве: славољубље, помпезни фанатизам, таштину и мазохизам – с чим би се вероватно и Диоген сложио – али, код Лукијана, та убитачна сатира није више „плебејска антитеза идеализму“, раскринкавање система моћи, обичаја и конвенција „одоздо“, већ раскринкавање критичара тог система, управо у име моћних и култивисаних, тј. критика „одозго“ – цинизам (Sloterdijk 1992: 175-180).⁵

Кинизам, међутим, као и гротескни реализам, није само осуђен на дегенерацију и преображај у себи супротне, негативне форме. Повратак изворног комплекса идеја, који одређује његов почетак, а који би се сигурно могао пратити и даље од тог „почетка“, немогућ је – јер у историји ствари произилазе из најнеочекиванијих симбиоза, некадашњих целина чији су елементи данас у опозицији, и јер се ништа не понавља неизмењено.⁶ Кинички импулс не ишчезава пуким преласком у цинизам: он коегзистира напоредо, а понекад и преплетено с њим. Тако Бахтин гротескни реализам и карневалску културу препознаје, модификовану, у највећим представницима реализма: Стендалу, Балзаку, Дикенсу – да не помињемо Игоа и Достојевског – иако у исти мах констатује и „дегенерацију и распадање“ позитивног пола гротескног реализма (Бахтин 1978: 63). Ситуација је иста и код Слотердајка: за њега, Гетеов Мефисто представља следећу двосмислену фигуру, у којој се мешају кинички и цинички импулси. Његова уплетеност у еволуцију и позитивну дијалектику, које замењују хришћанску теодицеју идејом развоја, и оправданошћу сваке жртве у име тог развоја, као и његова поза великог господина и склоност за „велику теорију“ чине га циником: док својом плебејском, реалистичном и чулно-радосном страном он пре оваплоћује кинизам. Мефисто изврће наглавце многа упоришта високе културе: званични поглед на сексуалност, науку, професионални жаргон, чак и знање уопште, и све то у име „пуноће живота“, и искуства таквог дезинхибираног живота; он раскринкава ствари „какве јесу“, кад се отресу талог општих појмова и морализма. У односу на Фауста који, ухваћен у апорије живота и знања, посеже за магијом, он, закључује Слотердајк, парадоксално игра улогу „киничког просветитеља“ (Sloterdijk 1992: 180-187). Са великим инквизитором ствари не стоје тако: али њега смо већ одредили као пример „институционалног цинизма“, тј. цинизма власти, и нема потребе враћати се на то. Последња фигура Слотердајкове „галерије“, међутим, заслужује више пажње, јер представља повратак кинизма на његову изворну територију – у филозофију – и то са неочекиване стране. Та фигура је Хајдегер.

⁵ Тим пре што се, подсећа Слотердајк, сви мотиви које Лукијан приписује Перегрину могу без проблема приписати и њему самом.

⁶ Што је још Ниче, упркос „вечном враћању истог“, демонстрирао у својој *Генеалојији*.

Изоловати киничке елементе код мислиоца тако злогласно повезаног са најциничнијом идеологијом XX века – нацизмом – и прогласити га, ни мање ни више него последњим значајним оваплоћењем кинизма у филозофији, у први мах може изгледати чудно, ако не и потпуно апсурдно. Но, Слотердајкова аргументација је убедљива, бар што се тиче *Бишка и времена* – иако много неуверљивија кад Хајдегерову афилијацију са нацистима оправдава политичком наивношћу.⁷ Хајдегера је највећа заслуга, сматра Слотердајк, што је кроз концепт свог *das Man*-а учинио оно тривијално и банално валидним предметом филозофије. Пре њега, устајала и „ниска“ свакодневица није имала приступа у „вишу филозофију“: или је била обрађивана само као нешто што треба превазићи и искупити – било као препреку, било као успутну станицу, недостојну озбиљније теоријске анализе. Са *das Man*-ом, акценти су померени; бити „свако“, „било ко“, „Се“, већ у зависности од превода, конститутивни је део егзистенције – оно безлично, јавно и рутинско које прожима највећи део нашег живота, и само себе обмањује да живи „пуним плућима“, док у стварности чини нешто потпуно супротно: одвраћа се, и пушта да буде одвраћено, од увида у потпуност егзистенције. Већ у овом преплитању *das Man*-а са културолошким системима дистракције, можемо препознати Диогена како, у по бела дана, са свећом у руци тражи човека – а наилази само на „сваког“. Притом, не постоји нека пређашња аутентичност, која деградацијом постаје *das Man*: његов преображај, кад је реч о појединцу, не припада прошлости, већ увек-неизвесној будућности. Никада није извесно да ће „тубитак“ уопште доживети очекивано егзистенцијално откровење – а и ако успе у томе, неће бити никаквих спољашњих знакова тог успеха.

По Слотердајковом мишљењу, Хајдегер се врло вешто служи компликованом синтаксом и самоствореним „филозофским жаргоном“ да искаже у суштини једноставне ствари – преузете из антике, па преко Св. Августина, Мајстера Екхарта, до Кјеркегора и Ничеа. Таква компликована концептуализација, синтаксичке и етимолошке бравуре, омогућују му да за „ниске садржаје“ избори статус филозофског проблема. Утолико се и он може тумачити у киничком кључу, као неко ко „спушта ствари на земљу“, и казује их „онакве какве су“ – додуше на крајње заобилазан начин, и уз ограду да модуси егзистенције које испитује нису ту због моралистичке критике или критике културе, већ је њихова сврха само „фундаментално онтолошка“. Слотердајк, међутим, *Бишак и време* с правом ишчитава баш као критику културе и природни изданак једног специфичног периода

⁷ Исти тај изговор покушавала је, са извесним успехом, да пласира и Хана Арент – која се тешко може сматрати непристрасном, кад је реч о њеном бившем професору и љубавнику. Оставићемо зато Хајдегерову биографију по страни, и фокусирати се само на његово кардинално дело – што, у суштини, чини и Слотердајк.

немачке историје – Вајмарске републике, која је, по њему, прототип свих потоњих облика модерног цинизма. Хајдегер је, иако и код њега има циничких резидуума, започео *секуларизацију сврха* – тј. раскринкавање њиховог моралног оправдања у стилу великог инквизитора – да би на крају дошао до њиховог аутентичног кинизма, јединог који је у стању да искупи цинизам средстава. А у томе је можда највећу улогу одиграо његов други кинички потез: битак-ка-смрти. Док култура настоји да потисне смртност људске јединке, по формули „умире се“, „неко умире“, „свако умире“, и опредељује се још и данас, тридесет година након Слотердајкове *Кришике*, за култ вечне младости, Хајдегер не само да подсећа да је смртност увек једно „Ја умирем“, већ ту *власнишћом* смрти посматра као неотуђиви елемент тубитка, и предуслов сваког аутентичног живота. На питање зашто би то био кинички импулс, одговор је једноставан: доживети битак-ка-смрти, не као идеју, или смрт неког другог, већ као властити битак-ка-смрти, обесмишљава читаву хијерархију средстава и сврха. Сви „високи циљеви“ падају у воду пред том необлаженом истином; или, боље рећи, губе свој значај – иако тубитак не мора престати да се бави истим овоземаљским пословима, једном кад се заиста суочи са извесношћу смрти. Напротив, то откровење има најчешће обрнути ефекат: спознају драгоцености живота, у свим његовим аспектима, по Слотердајку, или бар одлучност, која не преза ни од чега, по Хајдегеру (Sloterdijk 1992: 200-214).

И Бахтин и Слотердајк, дакле, по горе наведеном, иступају као критичари буржоаске идеологије и потрошачког друштва. Обојица, чак, полажу наде у обнову гротескног реализма и кинизма, узимајући за пример исте писце: Брехта и Мана; обојица су свесни да свака обнова за собом носи и разлику, већ по природи историјског процеса; и обојица истражују стварну или фиктивну могућност дијалога у филозофији и књижевности, као и ван њих. Полиперспективизам ничеанског типа понекад и нехотице избија као њихова стратегија тумачења. Најзад, обе њихове теоријске позиције несумњиво су субверзивне, али и „подмлађујуће“ – само на различите начине – и допиру са самих рубова „официјелне културе“. Слотердајк штавише упућује на Хоккепелове паралеле између античког кинизма и хипи покрета, као и осталих алтернативних култура; које би и Бахтин највероватније уврстио у своју плејаду гротескног реализма. Но, историјски Диоген, противник сваке зависности и фабрикованх потреба, тешко да би пристао да има било шта с њима.

Када поредимо Бахтина и Слотердајка, међутим, морамо имати у виду у ком историјском тренутку они формулишу своје ставове. Бахтин пише у јеку стаљинизма и шизофреног расцепа између званичне, једино признате идеологије и реалне државне праксе, које се никаквом дијалектиком не могу измирити – сем као борба за глобалну превласт. Слотердајк,

пак, у време Хладног рата, стварне опасности од нуклеарне анихилације, и „осигураног узајамног уништења“. Уз то, Слотердајк је већ упознат са Бахтином: он истиче бахтински карневал као један од три расадника киничке дрскости, али му не придаје толику важност: пре свега јер у модерно доба карневал губи своју функцију „света наопачке“, постајући управо сигурно склониште од наopakости свакодневице; а затим зато што ниједно класно друштво не може опстати без таквих растеређујућих светковина (за које даје пример индијских и бразилских карневала) (Sloterdijk 1992: 123-124). Зато није ни чудо што Бахтин настоји да разбије апсолутну вредност монолошке, идеолошке речи, као ни то што Слотердајк напада цинизам власти и велича кинизам као егзистенцијални став. Упркос њиховом донекле различитом схватању дијалога, за обојицу важи да идеални дијалог не разумеју као „причати о“, или „причати против“, већ као „причати са“: што се не односи само на дијалог као форму, већ на све двогласне и полифоне речи – тј. говоре у оквирима појединачне свести. Бахтинов гротескни реализам не треба ни сравњивати са Слотердајковим кинизмом: он отворено тело карневала анализира орган по орган, укључујући и његове физиолошке потребе. Да нема општеномског карактера, на коме Бахтин инсистира, термини би лако могли заменити места. Али, и као такав масовни спектакл, карневал остаје на маргинама културе: у међупростору, у коме пребива и Слотердајков Диоген. И једно и друго, и кинизам и карневал, носе у себи оно што понајвише мањка модерном устројству културе – виталност.

Преостаје само питање: како оживети и искористити тај набој виталности, у друштву скроз-наскроз прожетом конформизмом и цинизмом? Дијалогски приступ, који би у велики унутрашњи или спољашњи дијалог укључио потпуност људских могућности, „високо“ и „ниско“, централно и маргинално, нуди се као једно од могућих решења. Али, то је само провизорно решење, које у суштини прописује индивидуални став према култури и друштву; без политичке потпоре и масовне стратегије, које тек треба одредити, бојимо се да је и његова делотворност ограничена.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Bahtin, M. (1989). *O Romanu*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter Book World.
- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sloterdijk, P. (1992). *Kritika ciničkoga uma*. Zagreb: Globus.

Wellek, R. (1980). Bakhtin's View of Dostoevsky: 'Poliphony' and 'Carnavalesque'. *Dostoevsky Studies*, Vol. 1, 32-39.

Vladimir Bogićević
University of Belgrade

TWO REVITALIZING COUNTER-CULTURES

Summary

In this paper I examine – by means of comparative analysis of Bakhtin's and Sloterdijk's seminal ideas – the potentials of dialogue, polyphony, unofficial and counter-culture as frameworks for approaching and studying literature, culture and society. Accordingly, I draw attention to important parallels in the works of two authors and take the first steps towards more serious consideration of unexplored possibilities of modern unhappy consciousness. My method relies foremost on comparison and interpretation, striving at the same time to implicate a wider philosophical context. Sloterdijk's and Bakhtin's problematics of revitalization of literature and culture is brought to the fore; points of intersection of their two main concepts, carnival and kynism, are appropriately determined, and utopian thrust credited to them (by the two thinkers) is given considerable attention. What remains is the question of the true nature and technique of dialogue, which runs through the whole paper as its leitmotif; it is not decidedly answered but some of its more significant aspects are sufficiently clarified.

Keywords: dialogue, cynicism, kynism, carnival, Bakhtin, Sloterdijk

IV
КОМПАРАТИСТИКА И
ПОЕТИКА ПРЕВОЂЕЊА

COMPARATIVE LITERATURE AND
TRANSLATION STUDIES

Роберт ХОДЕЛ*
Универзитет у Хамбургу

ДРАГОСЛАВ МИХАИЛОВИЋ У ПРЕВОДУ

У превођењу књижевних дела разликујемо четири врсте текстова који при превођењу постављају четири различите врсте проблема: локално-референтне, књижевно-референтне, језичко-херметичне и језичко-референтне текстове. Локално-референтни текстови одликују се учесталим појављивањем тзв. реалија историјске, политичке, фолклорне и сличне природе. Књижевно-референтни текстови своју значењску пуноћу заснивају пре свега на интертекстуалној основи. У језичко-херметичним текстовима кохеренција текста почива на ритмичко-гласовној, метафоричкој и временско-атмосферској структурираности језика, док су језичко-референтни текстови они чији језик на маркиран начин везује догађај за конкретну стварност – за конкретни регион или конкретни социјални миље. Ова последња врста проблема је и највећи изазов при превођењу Михаиловићеве стварносне прозе.

Кључне речи: Драгослав Михаиловић, *Каг су цвешале њикве*, теорија превођења, стварносна проза

Ако се упореде преводи романа Драгослава Михаиловића *Каг су цвешале њикве* и *Пејријин венац* на различите језике, може се закључити да су разлике међу њима, пре свега у тону, много веће него код превода дела И. Андрића, М. Селимовића, Д. Киша или пак М. Јерговића. Ништа мање велике, иако из других разлога, јесу и разлике у преводу прозних дела попут Хуминог *Грозданиној кикоџи* или *Сеоба* (1929) Милоша Црњанског.

Разлози ових диференцијација без сумње леже у посебној језичкој изграђености ових дела, који се од преводиоца до преводиоца различито решавају, а неретко важну улогу при томе играју и издавачи. Тако се нпр. преводиоци А. Платонова редовно споре са својим издавачима о томе колико „неграматичности“ се читаоцу може понудити. У вези са овим размишљањима каталонски преводилац С. Guarri у једном интервјуу (конференција о Платонову, IMLI, 2014) с правом каже да би било пожељно: да се „Платоновљев руски“ prevede на неки „Платоновљев каталонски“. Ко се, међутим, на тако нешто ипак одлучи, прихвата ризик да му се замери да не влада добро стандардним каталонским језиком. Зато не чуди да

* fs8a023@uni-hamburg.de

већина преводаца, било под притиском издавача, било по сопственом нахођењу, исправља Платоновљев „стил без стила“.

Али управо је Платонов и пример за то да са повећаним интернационалним признањем преводиоци могу самоувереније заступати стил оригинала. Последњих година слична тенденција може се приметити и у немачким преводима Црњанскијеве лирске прозе, а само је питање времена када ће се и Михаиловићеви романи поново превести на немачки.

Ако посматрамо фундаменталне потешкоће књижевног превођења, онда се могу разликовати 4 врсте проблема. Они се тичу 1. језичке структуре, 2. књижевне традиције, 3. описиване стварности и 4. језичке референције (уп. Ходел 2011). Четврти проблем је одлучујући за Михаиловићеву прозу, при чијој ћемо се анализи ограничити на почетак романа *Kag su цвейшале њикве*.

1. Језичко-херметички оријентисана књижевност се у израженој форми може наћи у поезији и у прози за чију оријентацију је меродавна сама поезија (упор. нпр. *Седам лирских крујова* Настасијевића или лирску прозу Црњанског). Кохерентност текста се овде у одлучујућој мери базира на језичкој структури, јер је избор речи мотивисан не само семантички, него и сликовно, гласовно-ритмички, често и етимолошки. Другим речима, кохерентност текста се делимично базира на ‘случајним’ гласовним подударанима која се у другом језику најчешће не јављају.

Преводаца се овде мора принципијелно одлучити да ли жели да примени пре „семантички“ или „поетски“ превод (у смислу препева). Претпоставимо ли да Љуба Сретеновић (из романа *Тикве*) није приповедач који тежи ка поетично-загонетном изразу, онда ова раван није у фокусу преводиоца.

2. Књижевно-херметички грађени текстови смисаоно јединство постижу у знатној мери на интертекстуалној основи. За немачког читаоца биће најважније, на *које* претходне текстове дато књижевно дело упућује. Ако се ради о неком делу из светске књижевности, на пример Џојсовом *Уликсу*, који се у значајној мери базира на Хомеровој *Одисеји*, лако ћемо препознати подтекст. Али, ако се ради о делу из „мале“ књижевности, које пре свега алудира на националне текстове, ово предзнање не можемо да претпоставимо.

Само је по себи разумљиво да су приповедачу *Тикви* књижевне алузије потпуно стране. Одлучујуће је, међутим, да ни аутор „иза леђа“ својих протагониста не уводи неку другу комуникативну (интертекстуалну) раван, него остаје концентрисан на јунаке. На овом решењу почива и утисак о извесној трагичности његове фигуре. За ово консеквентно „пребацавање“ у свет протагониста симптоматична је једна изјава коју је Михаиловић дао поводом дискусије о могућим алузијама на Ускоковићеву новелу *Кад руже*

цвећиају, Стеријину *Покондирену тикву* и Мартинсоново *Цвећиање коирива* (Н. Martinson: *Nässlorna blomma*): „У избору наслова *Кад су цвећиале тикве* нису ми помагале никакве литерарне асоцијације [...] са моје стране могу да кажем да је у мом сећању одонда остала једино Апашева асоцијација на умирање туберкулозних...“ (Писмо Д. Михаиловића Р. Ходелу од 10.3.1992 // Ходел 1994: 274).

3. Локално-референтни текстови су текстови који показују нагомилавање тзв. „реалија“, било да су ове историјске, политичке, фолклорне или чисто ботаничке природе. Разумљивост преведеног текста зависиће од тога у којој су мери ове реалије приступачне читаоцу. Само се по себи разуме да тако оријентисан аутор, који припада народу чија су историја и култура мало познате у свету, у преводу неће наићи на широко разумевање.

И на овом плану нема већих потешкоћа за Михаиловићевог преводиоца. У коментару свом преводу Михаиловићевог романа, П. Урбан објашњава свега 27 појмова; они се првенствено односе на топониме (Дивуље, Душановац), надимке (Столе Апаш, Пера Патак), кухињу (пасуљ, сарма) и историјске појаве (хајдук, Бећаревић). Овај релативно мали број мање познатих реалија очигледно је у вези с тим да два средишња подручја референцијалности у роману – бокс и понашање малолетничких банди – нису ограничени на обичаје неке одређене нације. Михаловићевој прози уопште својствено је да предочавајући људе у неком конкретном социјалном миљеу, ипак акценат ставља на оно што је општељудско. Михаиловић не пише „фолклорну“ већ психолошку прозу, он не пише о народу, него о појединачном човеку.

4. Језичко-референтни текстови су текстови чији језик на маркиран начин везује догађај за конкретну стварност – за конкретни регион или конкретни социјални миље. Овај феномен се заснива на односу између стандарда и супстандарда сваког појединачног националног језика. „Књижевни језик“, или „културни језик“, или „језик цивилизације“ посматра се као „универзални код одређене културе, који самим тим не може бити ни на који начин маркиран“ (*Речник књижевних термина* 1986: 342-343). Немаркираност у књижевном делу подразумева, дакле, да приповедач чији говор представља језички стандард није социјално означен. Он је перципиран изван сваке социјалне или регионалне припадности. Стандард – за разлику од дијалекта или социолекта – није повезан са конкретном животном стварношћу.

Ова чињеница може да буде објашњена на примеру филма *Цицела за Манијуа* (*Der Schuh des Manitu*) редитеља М. Хербига. У овој пародији на филмове Карла Маја из 60-их година, насталој 2001. године, Олд Шетерхенд и Винету говоре баварски. Кад публика то први пут чује, она прасне у смех. Очигледно је да се Винету више не перципира као Индијанац, већ

као Баварац, који се преобукао у Индијанца. Ако би исти глумац говорио стандардним немачким, онда би га публика свакако перципирала као Индијанца. Другим речима, стандардни језик је у односу на језичку референцу неозначен.

Слично стоје ствари са преводом *Тикава*. Да би се аутентичност и живописност миљеа адекватно изразили, најлогичније решење би било да за београдски арго изаберемо аналогни идиом у циљном језику, рецимо берлински арго. У том случају се, међутим, мора рачунати с тим да је поменути идиом у свести читаоца друштвено и регионално локализован. Створио би се утисак да се место радње из Београда пребацило у Берлин. То би за последицу имало латентни несклад између *језичке* локализације (Берлин) и *експлицитној* места радње (Београд).

Да погледамо каквим путем су ишли преводиоци на немачки (P. Urban), енглески (D. Willen), француски (J. Descat) и чешки (J. Fiedler).

1. Драгослав Михаиловић: *Каг су цветшале тшикве*

Не, нећу се вратити. Отишао сам још пре дванаест година, а овде, у Естерсунду, већ сам осам. Имам породицу. Видите оног белоглавог дечака тамо? Да личи. И јесте Швеђанин. Моја жена га је родила као девојка, пре мене; други су овде обичаји. Дао сам му своје презиме; оца ионако није знао. Сад се зове Арне Сретеновић. Једва се научио да изговори цело своје име. Учим га да говори српски. И, да видите, иде му од руке, доста је бистар. Већ четири пута сам га слао, заједно с његовом мајком, буразеру Влади у Београд. Понели би и паре, разуме се. Буразер их је са својима – он има ћерчицу и синчића – слао на море. А како бих иначе објаснио зашто их шаљем? Ови блесави Швеђани мисле да је Југославија читаво једно море. Не би могли ни да замисле да је неко био у Југославији а да није био на мору. И ја кад пођем, они кажу: „Он је отишао на своје море. Он не може без свог мора“ (Михаиловић 1987: 7).

2. Peter Urban: *Als die Kürbisse blühten*

Nein, ich geh nich zurück. Ich bin schon vor zwölf Jahren weg, un hier, in Estersund, bin ich schon acht. Ich hab Familie. Sehn Sie den weißblondn Jung da? Ja, sieht mir ähnlich. Und is Schwede. Meine Frau hat ihn als Mädchen bekommen, vor mir: andre Sitten hier. Ich habe ihm mein Namn geben; sein Vater hat er sowieso nich gekannt. Jetz heißt er Arne Sretenović. Er hats fast nich gelernt sein ganzn Nam auszusprechen. Ich lerns ihm, Serbisch. Un sehen sollten Sie wie ers macht, der is schnell von Begriff. Schon viermal hab ich ihn runtergeschickt mit meiner Frau, zu Vlada, meim Bruder, nach Belgrad. Geld hatten sie selbstverständlich auch mit. Mein Bruder hat sie mit seinen zusamm – ein Sohn hat er un ne kleine Tochter – ans Meer geschickt. Wie soll ich sonst erklären, warum ich sie runtergeschickt hab? Diese Schweden, weil, die spinn ja, die glaum ganz Jugoslawjen wär n Meer. Die könn sich nich vorstelln, daß jemand in Jugoslawjen war un nich am Meer. Un ich, wenn ich runterfahr, da sagn sie: „Er is an sein Meer gefahren. Er kann nich ohne sein Meer“ (Mihailović 1972a: 5).

3. Drenka Willen: *When Pumpkins Blossomed*

No, I won't go back. I left twelve years ago, and I've been here at Estersund for eight. I have a family. See that blond kid over there? That's right. He's a Swede. He's my wife's, from before we were married, before I came along. Customs here are different. I gave him my second name; he didn't know his father, anyway. Now he's called Arne Sretenovich. He had a tough time pronouncing it right. I'm teaching him to speak Serbian. You should hear him. He's doing very well. He's a bright kid. I've sent him off with his mother four times now to visit my brother, Vlada, in Belgrade. They always take along some money, naturally. Then my brother sends them off, with his own family – he has a girl and a boy of his own – to the coast. What other reason could I come up with for sending them there? These dumb Swedes seem to think Yugoslavia's nothing but one big sea. They can't imagine anybody going to Yugoslavia and not going to the coast. And when I go, they say, „He's gone off to the sea. He can't live without his sea“ (Mihailović 1971: 3).

4. Jean Descat: *Quand les courges étaient en fleurs*

Non, je ne rentrerai pas. Il n'y a pas moins de douze ans que je suis parti, et ici, à Estersund, il y a déjà huit ans que j'y suis. J'ai une famille. Vous voyez ce petit blond, là-bas? Oui, ça en a l'air. Il est bien suédois. Ma femme l'a eu quand elle était jeune fille, avant de me connaître; les usages sont différents, ici. Je lui ai donné mon nom; de toute façon, il n'avait pas de père. Maintenant, il s'appelle Arne Sretenovitch. Et a eu du mal à apprendre à dire son nom d'un bout à l'autre. Je lui apprends le serbe. Et vous voyez, ça marche, il est assez doué. Je l'ai déjà envoyé quatre fois à Belgrade avec sa mère, chez mon frangin Vlada. Ils ont emporté de l'argent, bien sûr. Mon frangin les a envoyés à la mer avec les siens – il a une fille et un fils. Sans ça, comment pourrais-je expliquer pourquoi je les envoie là-bas? Ces idiots de Suédois se figurent que la Yougoslavie tout entière est au bord de la mer. Ils ne pourraient même pas imaginer que l'on soit en Yougoslavie sans être au bord de la mer. Et moi, quand je pars, ils disent: „Il est parti revoir sa mer. Il ne peut pas vivre sans sa mer“ (Mihailović 1972b: 7).

5. Jiří Fiedler: *Prohra*

Ne, zpátky se nevrátím. Je to už dvanáct let, co jsem odešel, a tady, v Östersundu, jsem už víc jak osm. Mám rodinu. Vidíte tamtoho kluka, toho blond'áka? To se ví, že vypadá. A taky že to je Švéd. Žena ho měla ještě za svobodna, dřív než jsme se poznali, tady jsou jiná zvyky. Ted' má moje příjmení, otce beztak nezná. Jmenuje se Arne Sretenović. Taktak se to jméno naučil vyslovat.

Učím ho srbsky. A měli byste ho slyšet, docela mu to jde, má kluk talent. Čtyřikrát už jsem ho poslal i s jeho mámou k Vladovi, bráchovi, do Bělehradu. Peníze měli svoje, samozřejmě. A brácha je se svojí rodinou – má holčičku a kluka – vypravil k moři. Jakkak bych jinak vysvětlil, proč tam jedou. Tihle pitomí Švejdíci si myslí, že Jugoslávie není nic než moře. Ti si nedovedou vůbec představit, že někdo byl v Jugoslávii a nebyl u moře. Když jedu já, taky říkají: „Jel se podívat na to svoje moře. Nemůže to bez něho vydržet.“

Наслов: Што се тиче самог наслова романа, само Фидлер не даје дослован превод (могуће да је и то одлука издавача „Одеон“). Као што је већ поменуто, наслов оригинала се односи на драматични врхунац романа – обрачун Љубе Сретеновића са силоватељем његове сестре, Столетом

Апашем. У овој сцени Љуба свом противнику, болесном од туберкулозе, прети смрћу, на шта му Апаш одговара: „Туберани умиру у лето, кад цветају тикве. Сад није лето, Врагче“ (Михаиловић 1987: 95). И потпуно сломљен, Апаш још увек игра улогу неустрашивог јунака: „Бога му“, изненадно рече сасвим пријатељски, „виде ли ти некад те јебене тиквене цветове?“ Мало се зачудих. „Не знам“, рекох. „Не сећам се“. Он се осмехну. „Ја јесам. Било их је, онда, иза шумице. У оним кукурузима“ (Михаиловић 1987: 100). Овим речима се у једну бруталну сцену увлачи тон који има нешто трагично и романтично-меланхолично: Апаш до краја остаје доследан самом себи и тиме добија црте бајроновског јунака (он Љубу неће одати, макар и умро од последица туче).

Наслов тако обједињује, слично оксиморону, два основна осећања романа: једно романтично-узвишено-меланхолично („Кад су цветале ...“) и друго профано-плитко („... тикве“). Ову оксиморонску везу задржавају и преводи на немачки и француски, између осталог и зато што се и у овим језицима „тиква“ у пренесеном смислу користи за „празна глава“. Такав потенцијал поседује и чешки, али уместо тога, чешки наслов „Прохра“ („пораз“, „губитак“) сугерише негативно вредновање главног јунака – што је тумачење које није у складу са интенцијом саме књиге.

Немачки преводилац истиче миље из којег долази приповедач употребом „ниског“, колоквијалног језика. О томе сведоче многобројне елизије „geh[e]“, „un[d]“, „is[t]“, „jetz[t]“, „Nam[en]“, „[ei]ne“, „spinn[en]“, колоквијално „weg“ (*отишао)¹, елипса „schon acht [Jahre]“, испуштање члана у „Ich hab [eine] Familie“, елипса глагола „sind“ у „andre Sitten hier“ (*други обичаји овде), лексем „spinn[en]“ (за „блесави“) и врло јасно усмено обележена синтакса: на пример, у реченици „Ich lerns ihm, Serbisch“ (*учим га му, српски), која показује неграматички датив, или у уметнутој реченици „он има ћерчицу и синчића“, код које је маркиран објекат у акузативу на почетку реченице: „ein[en] Sohn hat er un[d] [ei]ne kleine Tochter“ (*сина има и малу ћерку). Још јасније означен усменом синтаксом је анаколут у реченици „Diese Schweden, weil, die spinn ja, die glaum ganz Jugoslawjen wär n Meer“ (*Ови Швеђани, зато што, они су блесави, мисле да је читава Југославија једно море).

Ако је у првом пасусу Урбановог превода колоквијално-језички карактер текста ублажен у односу на оригинал, разлоге треба тражити у самом немачком језику. Овај случај имамо на два места. За „буразер“ стоји једноставно „Bruder“ (*брат). И заиста, у немачком нема одговарајућег еквивалента, који би имао надрегионални карактер. Слично је и са деминутивима „ћерчица“ и „синчић“: за разлику од словенских језика,

¹ Звездице овде означавају неутрални превод (из преведеног Михаиловићевог текста) неке речи на српски, а не оригинални Михаиловићев текст.

деминутиви у немачком имају често функцију благог потцењивања. Отуда је сасвим разумљиво што Урбан ово преводи са: „ein[en] Sohn“ (*син) und „[ei]ne kleine Tochter“ (*мала кћи). Још мање продуктиван него у немачком је деминутив у енглеском и француском, тако да овде једноставно стоји „a girl and a boy“, односно „une fille et un fils“ (*девојка и дечак). Деминутив је сачуван само у чешком преводу: holčička“ (*девојчица) – за „синчић“ пак не стоји „synáček“ или „klučík“ (*клинац), него „kluk“.

Вероватно највеће семантичко одступање у Урбановом преводу првог пасуса произлази из одлуке да се синтагма „слао сам га, заједно с његовом мајком“ преведе са „hab ich ihn runtergeschickt mit meiner Frau“ (*слао сам га доле са мојом женом). Тиме је умањена несвесно изражена дистанца Љубе Сретеновића према његовој супрузи. Овде се може претпоставити да је Урбан хтео да ублажи извесни мачизам главног јунака (исто место је у енглеској, француској и чешкој варијанти преведено дословно: „with his mother“, „avec sa mère“, „s jeho mámou“).

Још један елемент упада у очи код Урбана: Град Östersund (шведски: „Östersund“) задржава оригиналну форму „Estersund“. Ово би могло бити мотивисано тиме да Сретеновић страно име изговара са јужнословенским акцентом. Додуше овај стилизирајући елемент се касније у преводу не разрађује, тако да ова мотивација није уверљива. Исто важи и за енглески превод: „I’ve been here at Estersund...“. Преводиоци на француски и чешки се држе стандардних облика у њиховим језицима: „et ici, à Estersund“, „a tady, v Östersundu“. Помисао на страни акценат се отуда овде и не појављује.

Уопште би се Урбанов превод могао окарактерисати на следећи начин: Сретеновић континуирано говори једним нижим колоквијалним језиком, који показује сигнале севернонемачког омладинског жаргона. Истовремено се у овој стилизацији не препознаје ниједан одређени регион или град, нпр. Берлин или Хамбург, тако да се не намеће никаква локална повезаност. Супстандард се примарно реципира као социолект.

И енглески превод осетно стилизује усмени говор, али се у поређењу са оригиналом држи језичног регистра који је ближи стандарду. Усмени карактер приповедања обележавају у првом реду следећи елементи: кратке реченице, примена деиктичних израза, перфект (present perfect tense), директно обраћање читаоцу, погрдни придев „dumb“ (блесав), контракције попут „Yugoslavia’s nothing but“, „I’ve sent“, „he’s“, као и избацивање помоћног глагола „to do“ у реченици „See that blond kid over there?“ Овде се може приметити да поменуте контракције делују скоро неутрално – „I have been“ и „he is“ звучале би у усменој комуникативној ситуацији исувише формално – једино „See that...?“ сигнализира јасно колоквијалност. Истовремено, из форме овог питања јасно је и да се Вилен не служи фонетском језичком

равни за стилизацију колоквијалног језика, будући да, на пример, за „Do you see...“ не користи контракцију, „D’ya see...“, каква би се могла очекивати од омладине из оваквог миљеа.

Насупрот овим колоквијалним елементима стоје извесна решења које Љубин говор, много више него што је то случај са оригиналом, приближавају стандардном језику. Свакако, ни ова решења нису израз самовоље преводитељке, већ се пре могу објаснити језичким разлозима: она су израз језичких разлика као таквих. За реч „буразер“, коју Вилен преводи са „brother“, ни енглески, ни немачки немају добар пандан (за разлику од француског „frangin“). На пример, „bro“ и „brah“ не поседују ону распрострањеност коју има турцизам „буразер“ и били би у датом контексту неподесни. Аналогно томе, већ смо установили и недостатак деминутива.

Ако се питамо за разлоге таквих језички условљених разлика, онда се оне сигурно морају диференцирати од случаја до случаја. Ипак се чини да је за то често одговоран и један друштвено-историјски фактор: условљено релативно касном индустријализацијом, у датом језичком простору су се и социјалне структуре, а нарочито породичне структуре спорије мењале. Ово се може препознати већ и по врло разрађеном појмовном систему за родбинске везе, који је још и данас у релативно широкој употреби.

Ако следимо овај друштвено-историјски аргумент, онда се њиме могу мотивисати и два следећа нијансирања у преводу првог пасуса Дренке Вилен.

Реченицу „Моја жена га је родила као девојка, пре мене“ Вилен преводи са „*He's my wife's, from before we were married, before I came along*“ (*Он је женин [син], од пре него што смо се венчали, пре него што сам дошао). И један дослован превод би овде био у основи могућ: „*My wife bore him when she was a girl, before me“. Међутим, „bore“ би у овом контексту ипак звучало архаично, као да говорник долази из неког другог времена. Отуда је разумљиво да Вилен избегава овај глагол. „Gave birth to him“ звучало би опет неподесно, а „had him“ (*имала га) унутар усвојеног тона незграпно.

И израз за неудару жену – нпр. „girl“ или архаично „maiden“ и „maid“ – Вилен избегава из истог разлога: ове речи сигнализирају патријархални свет који већ има архаичан карактер и тиме дистанцирају читаоца од протагониста.

Амерички романист и преводилац Џон О’Тул (John o’ Toole) енглески почетак романа карактеризира на следећи начин: „The passage here is clearly done in colloquial English, the vernacular, the kind of English one would hear in everyday speech. It certainly is not like the transcribed record of someone speaking extemporaneously out in the street, as it were, but it does read as familiar spoken English. As far as I can tell, however, there are no markers indicating some form of „low“ speech, the speech that a reader would associate with „working-

class“ speakers, or speakers with little or only a very basic formal education. If pressed to say where the narrator might be found on the socioeconomic scale, one would conclude that he is somewhere in a broad middle class. The general tone and the context that can be read between the lines in no way suggest upper class or “old money“, as we say in American English“ (e-mail, 7.10.2014).

И француски превод је обележен једним усменим, делимично експресивним говором. За то су одговорни изрази попут „pas moins de“, „l'a eu“, „il n'avait pas de père“, „d'un bout à l'autre“, „ça marche“, „frangin“, „sans ça“, „ces idiots de Suédois se figurent“ или „même pas“. Свакако се и овде ради о врло благој верзији колоквијалног језика. Ово се показује већ у првој реченици која намерава да елиминира „не“ у негацији „ne pas“. Извесне формулације имају врло јасну тенденцију ка књижевном изразу. Такав је случај нпр. код инфинитивне конструкције „avant de me connaître“, која стоји за „пре мене“, код инверзије „comment pourrais-je expliquer“ (* како бих могао објаснити) и нарочито у зависној реченици „que l'on soit en Yougoslavie sans être au bord de la mer“ (* да је човек у Југославији и да није на обали мора) која осим инфинитивног наставка „sans être“ има и један сибжонктив (soit). Осим тога, Деска, као и раније Вилен, нагиње ка извесном рационализирању и експлицирању мисли. Тако он за „Моја жена га је родила као девојка, пре мене“ пише – „Ma femme l'a eu quand elle était jeune fille, avant de me connaître“ (* Моја га је жена имала кад је била девојка, пре него што ме је упознала), а хиперболу „да је Југославија читаво једно море“ ублажава изразом „que la Yougoslavie tout entière est au bord de la mer“ (* да је читава Југославија на обали мора).

У целини се може установити да француски превод у оквиру стилизирања експресивног усменог говора још више него енглески нагиње ка неутралном језичком слоју.

Чешки превод пре свега доследно примењује усмену синтаксу оригинала. Нема сумње да Фидлеру овде иде на руку да је и чешки језик у којем је допуштено неексплицирање субјекта (*pro-drop language*): „Ne, zpátky se nevrátím.“ Изостављање заменице у позицији субјекта много доприноси прегнаној краткоћи реченица. И колоквијална обојеност већине лексема, нарочито деминутива, углавном одговара оригиналу: brácha (буразер), blondák, jinačí (уместо *jiné), „holčička“ (ћерчица). У случају „блесави Швеђани“ нешто блажи придев компензира се експресивном именицом: „pitomí švejďáci“. Међутим, и код Фидлера је очигледно „пеглање“ стила. Томе доприноси, с једне стране, експлицирање мисли: за „Моја жена га је родила као девојка, пре мене“ стоји „Žena ho měla ještě za svobodna, dřív než jsme se poznali“ (* Жена га је имала када је још била слободна, пре него што смо се упознали), а помало грубо „Дао сам му своје презиме“ (* Dal jsem mu svoje příjmení) замењено је неутралнијим „Ted má moje příjmení“

(*Сада има моје презиме). Из два последња примера можемо да закључимо да је преводацац, као и Урбан, архаични и помало пезоративни став протагонисте према женском полу хтео мало да ублажи.

Нијансе ове врсте имају, међутим, мање тежине него околност да је Љубин говор овде фонетски у потпуности унутар „spisovná čeština“ (књижевног чешког). Уобичајени сигнали тзв. „obecná čeština“ (општечешког говорног супстандарда) скоро у потпуности недостају. Ово се тиче свих трију функционалних нивоа² које наводе Sgall, Hronek, Stich и Horecký (1992):

– сигнали који у основи имају стандардни карактер, а који се у неофицијелном говору доживљавају најчешће као ванстандардни: нпр. наставак *-ej* („nemocný/[ej]“, „jediný/[ej]“), парадигма *nes/nesl* („řekl“, „okradl“) или избацивање *j*- испред консонанта коренског слога („jsem“, „jméno“);

– супстандардни сигнали који су у свакодневном језику обични: нпр. придевски наставак *-ejx* („dobrý/[ej]ch“) или коренски морфем *-ej* („bý/[ej]t“);

– маркирани супстандардни сигнали који се користе само у одређеним ситуацијама (интимни, вулгаран, скурилни или типично рурални говор): нпр. протетичко *v* („[v]odešel“, „[v]osum³“), које се може још делимично приписати и другој равни, или пак варијација *oi*- за стандарднојезичко *ú*- (*ouřad* vs. „úřad“).

Као што су показале Kravčíšínová и Bednářová у статистичким истраживањима из 1968, ови језички односи су били актуелни, и у Прагу и у целој Чешкој, када се Михаиловићев роман појавио, односно у време када је Љуба Сретеновић у Шведској причао своју животну причу. Отуда чешки превод у великој мери има призив књижевног језика.

Овде поменути фактор историјске рецепције не тиче се свакако само чешког превода. Он генерално игра одређену улогу када се одлучује о језику неког превода. Другим речима, преводацац књижевних текстова, независно од тога да ли су ови текстови писани на стандардном или супстандардном језику, мора да одлучи где ће, у временском смислу, позиционирати свој језик. По правилу се могу разликовати две могућности:

1. Преводацац пише језиком онога времена које аутор у свом делу језички и актуализује. По правилу, то ће бити време настанка дела; могуће је, међутим, и временско-језичко понирање у прошлост (уп. нпр. стилизовање језика 16. века код В. Сорокина у *Дану ојричника*, 2006). Ко се одлучи за ову могућност, он ће се не само у оригиналном језику него и у циљном језику морати систематски удубити у језички хоризонт датог

² Детаљније о деловању ових сигнала у књижевним текстовима уп. Ходел 2000.

³ „Osum“ одговара додуше чешком изговору, али ипак не коректном правопису („osm“). Ако се тиме треба означити колоквијалност, изненађује да се овде није убацило и једно протетичко „v“ („vosum“).

времена. При томе он мора схватити и односе између стандардног језика и супстандарда датог времена.

Пошто у случају *Тикви* оригинал и анализирани преводи временски нису превише међусобно удаљени, овде се мора само водити рачуна о језичком хоризонту приповедача: Љуба приповеда своју причу у Шведској 60-тих година 20. века, у жаргону своје београдске младости, дакле времена око Другог светског рата. Ова временска разлика од две деценије може бити релевантна за „звучање“ одређених жаргонизама, али у целини нема пресудну важност.

2. Преводилац пише у језичком хоризонту свог властитог времена. То значи да он дочарава деловање језика оригинала на прву генерацију читаоца данашњем читаоцу циљног језика. Тиме он усмерава и однос између стандарда и супстандарда на *актуелне* језичке односе у циљном језику.

У овом случају он свакако неће узети у обзир само реалне језичке односе него и процесе књижевног стилизовања супстандарда. Јер деловање неког дијалекта или социолекта на читаоца зависи у доброј мери и од његове „навике“ изграђене књижевним текстовима. Овај аргумент се свакако мора узети у обзир и код прве могућности.

Ако се посматра историја стилизовања колоквијалног језика у књижевним текстовима, онда се у грубим цртама може установити да старији текстови имају мање потребе да употребљавају колоквијално-језичке сигнале, да би били доживљени као колоквијални. Што више напредује стилизовање говорног језика у књижевности, то објективнија мора да буде језичка слика стварности. И заиста се може установити да се у развоју руског „сказа“ од Гогоља до Зошченка комплексност хипотаксичких конструкција доследно смањује. Процес „демократизације“ синтаксе је при томе мање феномен самог говорног језика – јер је тај језик већ у 19. веку протежирао „плитку синтаксу“ – већ много више њене књижевне примене.⁴

Приговор Михаиловићу да је своју „стварносну прозу“ „снимао“ врло је тешко разумети, с обзиром на језичку реалност тадашње омладине Душановца, али он много говори о рецепцији Михаиловићевог језика: 60-тих година 20. века југословенски читалац скоро да није ни имао прилике да реципира књижевност обележену колоквијалним језиком. Пре свега, том читаоцу није било уобичајено да се и приповедачев говор, и изван директног говора, значајно разликује од очекиваног „књижевног језика“. Отуда му се језик *Тикви* и могао чинити скоро документарним.⁵

⁴ Уп. статистичка испитивања о промени реченичне дубине у реализму и у модерни и авангарди у руској књижевности у: Hodel, Lehmann 2008: 43-73.

⁵ На овом месту можемо још навести да је Михаиловић врло добро био свестан разлике између реалног и стилизованог језика. Тако он у једном интервјуу каже: „*Тикве* су, пак, остварене у београдском говору, који је близак књижевнојезичком стандарду, а можда се и читав налази у њему, и „деформисан“ је извесним благим наносом аргоа“ (Ходел 1994: 268).

Ако анализирани преводе упоредимо са обзиром на деловање одабраног говорног регистра на читаоца, долазимо до следећег закључка. Преводиоци на енглески, француски и чешки држе се утолико оригинала што унутар књижевнојезичког стандарда истичу моменат експресивног усменог говора и при томе репродукују извесне жаргонизме. Они се, дакле, одлучују за прву од две поменуте могућности. Полазимо ли овде од степена рецепције књижевних текстова с краја 60-тих година на енглеском говорном подручју – овде се може помислити нпр. на Селинцеровог *Ловца у живљу* – чини се да је енглески превод помало „испеглан“. Исто важи и за француски превод који, додуше, није конфронтан са изграђеном колоквијално-језичком књижевношћу, али ипак показује врло јасне тенденције ка неутралном изразу. Још „испегланији“ него енглески чини се чешки превод, поготову с обзиром на дела попут *Кукавице (Zbabělci)* Ј. Шкворецког и приповетке Б. Храбала. Нарочито Храбал 60-тих година 20. века систематски уводи сигнале говорног језика („obecná čeština“) у „високу“ књижевност (уп. нпр. збирку приповедака *Perlička na dně*, 1963, или *Pábitelé*, 1964).

Немачки превод, међутим, који фонетски такође припада супстандарду, бира другу могућност. Он језичке односе романа прилагођава хоризонту очекивања немачког читаоца из 70-тих година 20. века. Зато је овај превод, од свих овде анализираних превода, најближи „стварносној прози“. Пошто је регионално неодређен и нелокализован, њему истовремено полази за руком да читалац не осети дискрепанцију између места радње и регионалне језичке укорењености.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Hodel, R. (1944). Betrachtungen zum *skaz* bei N.S. Leskov und Dragoslav Mihailović. *Slavica Helvetica*, Bd. 44. Bern: Peter Lang.
- Hodel, R. (2000). Hrabals Erzählung *Fádní odpoledne* im Kontext der tschechischen „Schriftsprache“ und des „skaz“. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Bd. 59, Heft 1, 139-154.
- Hodel, R., Lehmann, V. (ur.) (2008). Textkohärenz und Narration. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und der Moderne. *Narratologia, Contributions to Narrative Theory*. Vol. 15. Berlin, New York: De Gruyter.
- Hodel, R. (2011). O internacionalnoj recepciji i prevodljivosti Dragoslava Mihailovića. In: *Tvorci srpskog književnog jezika. Zbornik radova*. (Ur. V. Matović, M. Maticki). Bgd., 267-276.
- Kravčišinová, K., Bednárová, B. (1968). Z výzkumu běžně mluvené češtiny. *Slavica Pragensia*, 10, 305-320.

- Mihailović, D. (1987). *Kad su cvetale tikve*. Bgd.: BIGZ.
- Mihailović, D. (1971). *When Pumpkins Blossomed*. New York: Hardcourt Brace Jovanovich.
- Mihailović, D. (1972b). *Quand les courges étaient en fleurs*. Paris: Gallimard.
- Mihailović, D. (1972a). *Als die Kürbisse blühten*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Mihailović, D. (1979). *Prohra*. Praha: Odeon.
- Sgall, P., Hronek J., Stich, A., Horecký, J. (1992). *Variation in Language*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

Robert Hodel
Universität Hamburg

DRAGOSLAV MIHAILOVIĆS PROSA IN DER ÜBERSETZUNG

Zusammenfassung

Betrachtet man die Übersetzungsschwierigkeiten von literarischen Texten, lassen sich vier Textsorten unterscheiden: Die Kohärenz *sprachhermetischer* Texte baut maßgeblich auf poetischen Verfahren auf (Metrum, Assonanz, etymologische Figur u.ä.), *literaturhermetisch* gebaute Texte entfalten ihre Sinndichte auf einer intertextuellen Grundlage, *lokalreferentielle* Texte sind Texte, die eine Häufung an historischen, botanischen u.ä. Realien aufweisen, und *sprachreferentielle* Texte werden von einer Sprachvarietät dominiert, die das Geschehen in merkmalthafter Weise an eine konkrete Wirklichkeit bindet – an eine bestimmte Region oder ein bestimmtes soziales Milieu. Der Vergleich der deutschen, englischen, französischen und tschechischen Übersetzung von D. Mihailovićs Roman *Als die Kürbisse blühten* zeigt, dass die zentralen Entscheidungen der Übersetzer in der ausgeprägten Sprachreferentialität dieser „Wirklichkeitsprosa“ liegen.

Schlüsselwörter: Dragoslav Mihailović, *Als die Kürbisse blühten*, Übersetzungstheorie, Verismus

Зорица БЕЧАНОВИЋ НИКОЛИЋ*
Универзитет у Београду

ПЕСНИЧКИ ЕКСПЕРИМЕНТ ЛАЗЕ КОСТИЋА
НА СРПСКОМ И НА ЕНГЛЕСКОМ:
ДВА АУТОГРАФА КОНЦЕПТА ПЕСМЕ
О ШЕКСПИРОВОЈ ТРИСТАГОДИШЊИЦИ¹

Расправљајући о Лази Костићу као преводиоцу, Исидора Секулић, у тексту из 1956. године, каже да је у рукама имала „његов превод на енглески оне поеме коју је посветио био Шекспиру у моменту једне Шекспирове годишњице“. Изузев узредне напомене Владете Поповића у књизи *Shakespeare in Serbia* (London: 1928), код других аутора који су се бавили делом Лазе Костића нема осврта на енглеску верзију песме „О Шекспировој тристагодишњици“. Овај рад анализира аутограф концепта енглеске верзије, који је доступан у Рукописном одељењу Матице српске (М 11.272). Можда постоји и довршенија енглеска верзија, која би сасвим одговарала опису Исидоре Секулић, али већ и концепт омогућава приступ Костићевом поетском експерименту на једном од четири европска жива језика које је познавао. У светлу контроверзи у вези са вредношћу Костићевих превода Шекспира, као и неслагања у процени његовог познавања енглеског језика, рад нуди основу за сагледавање постигнућа Лазе Костића у енглеској верзији песме „О Шекспировој тристагодишњици“.

Кључне речи: Лаза Костић, Шекспир, Шекспирова тристагодишњица, Шекспир у Србији, 1864, превођење поезије

Песма *О Шекспировој тристагодишњици* занимљива је најпре као оригиналан израз романтичарског одушевљавања Шекспиром, које је карактеристично за све европске културе, потом као пример динамичног обраћања песника који припада култури без великог међународног утицаја делу и личности канонског писца једне од најутицајнијих светских култура, или, речено језиком савремених теоретичара компаративне књижевности Паскал Казанове (Casanova 1999) или Франка Моретија (Moretti 2004) – као дијалог периферије и центра, али исто тако и као двојезични песнички експеримент, будући да је написана, и, сва је прилика, упоредо писана, и на српском и на енглеском језику.

* z.b.nikolic@fil.bg.ac.rs

¹ Овај рад је настао у оквиру научног пројекта 178029 Министарства за просвету и науку Републике Србије.

Као похвала Шекспиру она у себи садржи познато романтичарско деификовање Шекспира, својствено и Енглежима и Немцима, које је, међутим, изражено оригиналном интертекстуалном игром, заснованом на најпознатијем јудеохришћанском тексту – *Књизи њосћања*. Тако је уобличен први лирско-наративни сегмент песме, који овде наводимо у верзији концепта из рукописа М 11. 272 архивираног у Матици српској, и у верзији објављеној у *Сабраним делима Лазе Костића* (Костић 1989: 211-214). Реч је о прва 33 стиха концепта, односно првих 36 стихова коначне верзије.

Концепт:		Коначна верзија:	
Вештака вечног стварајућа свест	1	Вештака вечног творилачка свест	1
Умарала се дуги дана шест		умарала се мучних дана шест	
Док створи свет:		док створи свет:	
Светлине зрак у ноћни врже мрак,		светлине зрак у ноћни врже мрак	
Висине кршне одби од мора,	5	висине кршне одби од мора,	5
Славуја, ружу, змију, све без одмора,		славуја ружу, гуји даде зуб,	
А шеста зора кад га дочека		магарцу уши, а голубу љуб,	
2 1			
И своје створи лице, човека		и стварајући све без одмора,	
Створења цвет.		кад шесту зору рад му дочека,	
И по томе – не беше потвора.	10	и своју слику створи човека	10
Зар тако диван човек беше створ,		створења цвет	
Зар тако тежак човек беше мор,		И по томе – не беше потвора.	
Да Бог за њиме треба одмора?		Зар тако диван човек беше створ,	
Ох, не верујте! после рада тог		зар тако тежак човек беше мор,	
Припремо се је Бог.	15	да Бог за њиме треба одмора?	15
Увиђо је, увиђо бесмртник		Ох, не верујте! после рада тог	
На човеку да само беше лик		оправљао се Бог.	
Што вредан беше створитеља свог,		Увиђо је, увиђо бесмртник,	
А друго све слаботиња и јад;		на човеку да само беше лик	
Ох, неверујте – после рада свог	20	што вредан беше створитеља свог	20
Припремо се је Бог;		а друго све слаботиња и јад;	
На особит припремо се је рад:		ох, не верујте! после рада тог	
У једном лику, једном животу,		оправљао се Бог.	
Створења сву да смести дивоту		На особит оправљао се рад:	
Светлост и мрак да стопи, ноћ и дан,	25	у једном лику, једном животу,	25
Анђелску сласт и пакленички плам,		створења сву да смести дивоту,	

Непроникнута бисер-језера		светлост и мрак да стоји, ноћ и дан,	
Уз недогледна виса урнебес,		анђелску сласт и пакленички плам,	
	2 1	непроникнута бисер-језера,	
Славуја глас, гујског сикута бес,		уз недогледна виса урнебес,	30
уз ружин мирис отрован задај;	30	славуја глас, сикута гујског бес,	
И све то чудо, сав тај комешај,		сред летњег жара зимогрозан јез,	
У један лик, да сложи, у један лог,		уз ружин мирис отрован задај;	
И учини – Шекспира створи Бог.		и све то чудо, сав тај комешај,	
		у један лик да сложи, један лог,	35
		И учини, – Шекспира створи Бог.	

Младаљачка похвала Шекспиру исказана је стиховима који се по узлазној напетости реченичног склопа, ритма и смисла могу упоредити са завршном строфом позне Костићеве песме „*Santa Maria della Salute*“.²

Из приповедања у трећем лицу прелази се, потом, у дијалогско друго лице, и песнички глас се до краја, од 34. до 137. стиха концепта и од 37. до 138. стиха у коначној верзији, обраћа директно Шекспиру. Тај сегмент песме доноси, с једне стране, сликовиту метонимијску пројекцију Шекспировог бесмртног боравишта – онтолошки јединственог, интензивнијег од хришћанских представа и раја и пакла – и минијатурна, епиграмски сажета тумачења Шекспирових најпознатијих дела – *Хамлеџа*, *Ромеа и Јулије* и *Ричарда Трећег* – а с друге стране, расправу о односу светске културне баштине и мале културе која се према њој вишеструко позиционира. Интеркултурални и интерлитерарни аспекти ове песме сведоче о Костићевом преиспитивању односа српске културе деветнаестог века према Шекспиру, нарочито у вези са посредничком немачком културом, која је одиграла значајну улогу у рецепцији Шекспировог стваралаштва у словенским земљама.³ Интеркултуралне је и интерлитерарне природе и тема овог рада, будући да се у средишту наше пажње налази двојезични

² О мелодији ове песме Јован Христић пише: „Лазе Костић је хтео да пронађе мелодију која ће имати један нарочит успон и пад, далеко сложенији од успона и пада који има десетарац или варошко певање. Он је хтео трагичан ритам акције, који се заноси и пада, пење до неслућених висина и пада у најмрачније дубине. Нешто од тога ритма био је нашао у песми „О Шекспировој тристагодишњици“, која је остала занемарена као каламбур и ачење. Ачења, ваља признати, има у њој, али је она у другом погледу једна од најважнијих Лазиних песама. У њој је можда први пут његов језик забрујао онако како је он желео да забруји: неком оргуљском музиком, неком титанском моћи, неким елементарним складом и неким елементарним раздешајем и комешајем.“ (Христић 1994: 54).

³ Видети: Зорица Бечановић Николић, „Шекспир у песми Лазе Костића: европска културна баштина и српска култура“, *Србија између истока и запада*, трећи том тематског зборника у четири књиге (уреднице А. Вранеш и Љ. Марковић), Београд: Филолошки факултет, 2014, стр. 131-144.

експеримент српског романтичарског песника, који пише похвалу Барду енглеске ренесансе и с којим заподева динамичан замишљени дијалог.

Овом разматрању Костићевог двојезичног експеримента претходило је истраживање подстакнуто узгредним исказом Исидора Секулић из књиге *Говор и језик, културна смисла народа*, у којој ауторка каже да је у својим рукама имала „његов *превод на енглески* оне поеме коју је посветио био Шекспиру у моменту једне Шекспирове годишњице“ (Секулић 1956: 104). Након кратког коментара квалитета превода, који гласи: „Ту има знања, ту има рада, ту има и виртуозних досетака – али ту има пренагљености, каприса и има скроз слабо присуство слуха“, Исидора Секулић је сам рукопис описала као „чисто преписан и потписан“, „вероватно [...] спремљен да изненади и задиви Енглеze, или бар да их обрадује, а штампан у некој енглеској ревији, да обрадује аутора“. (Исто 104-105) Из књиге др Милана Савића, блиског пријатеља Лазе Костића, сазнајемо да је песник 1864. године планирао пут у Стратфорд, на прославу тристагодишњице Шекспировог рођења, али и да тамо није отишао јер му је у то време умро ујак. (Савић 2010: 35) Није се, дакле, остварио одлазак у Енглеску, па ни жеља коју Исидора Секулић приписује Костићу: да свој ентузијазам подели с англофоним читаоцима. Осим у краткој напомени Владете Поповића у књизи *Shakespeare in Serbia*, објављеној у Лондону 1928, у којој се каже „Међу Костићевим посмртним рукописима нађен је покушај превода и сачувао га је др Милан Савић, некадашњи уредник Летописа Матице српске“ (Роровић 1928: 38),⁴ код других аутора који су се бавили овом песмом, или су је спомињали, нема ни речи о енглеској верзији.⁵ Вредело је, међутим, кренути

⁴ „Among L. Kostić's posthumous papers, an attempted translation was found and is preserved by Dr. M. Savić, sometime editor of L. M. Srpska.“

⁵ Станислав Винавер у књизи *Заноси и њкоси Лазе Костића* (1964), песму спомиње у фусноти на стр. 269, укратко саопштава њен садржај и критички се осврће на другу половину песме и њен крај, али не помиње енглеску верзију. Владимир Отовић, приређивач *Песам* у оквиру *Сабраних дела Лазе Костића*, у издању Матице српске из 1989, детаљно упоређује разлике између аутографа прве верзије (М 11.272/ II) и верзија објављиваних 1864, 1874. и 1909, али ни једном речју не спомиње да се у истој свешцици у којој је и српски аутограф налази упоредо исписана енглеска верзија песме. Младен Лесковац у огледу „О двама песмама Лазе Костића“ (1991: 60-71), на странама 60-62 подробно описује изглед и садржај две бележнице под сигнатуром М 11.272, али не спомиње енглеску верзију песме, исписану упоредо са српском. Снежана Кићовић-Пејаковић у студији *Енглеска књижевност у Срба у XVIII и XIX веку* (1973), у оквиру поглавља „Ренесанса: у знаку Шекспирове славе“ (71-123) само на стр. 83 документаристички спомиње Костићев стиховани епиграм који је уследио Гершићевом предавању и двама сценама из *Ричарда Трећег* у интерпретацији Лазе Телечког приликом званичне прославе тристагодишњице Шекспировог рођења у Новом Саду 1864. године. Миодраг Радовић у огледима из књиге *Лазе Костић и швајцарска књижевност* (1983) често, чини се, подразумева садржај песме (*passim*), понекад је и директно спомиње (140, 194), али не говори о енглеској верзији. Вујадин Милановић у оквиру књиге *Лазе Костић преводаца и критичара Шекспира* (1999) пише о Костићевим судовима

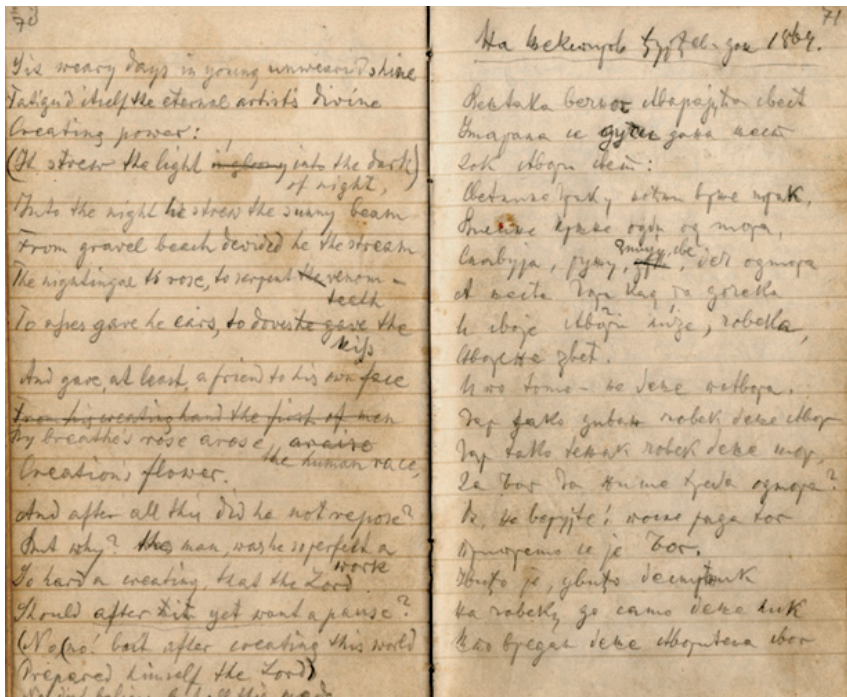
трагом напомене Исидоре Секулић, и најлогичније је било поћи од архива Рукописног одељења Матице српске. Каталогски описи сачуваних докумената нису обећавали и ништа у њима није упућивало на тражени рукопис енглеског превода. Ваљало је, потом, поћи и трагом Владимира Отовића, као и Младена Лесковца, који наводи да је прва верзија песме „О Шекспировој тристагодишњици“, насловљена „На Шекспиров Бурђев-дан 1864“, записана у бележници коју он назива „британском“, највероватније због порекла саме свешчице, и због грба који се, по Лесковчевом опису, налазио на насловној страни. Логично је било претпоставити да у бележници с концептом песме на српском, може бити и неких путоказа ка преводу. Поред сигнатуре М 11.272, коју наводе Отовић и Лесковац, стајала је, међутим, каталожка напомена „дневник на француском“, тако да је у трагању било нечега од истраживачког заплета. Познато је да постоји чувени Костићев дневник снова на француском (Костић 1988), па је каталожки опис водио у нежељеном смеру. Упркос недоумици око тога чему ваља веровати: броју сигнатуре коју наводи Лесковац или каталожком опису, требало је погледати документ. Испоставило се да је у праву Младен Лесковац: под сигнатуром М 11.272 налазе се две свешчице с најразличитијим записима. Лесковац каже да у њима има:

[...] свега и свачега [...] дневничких записа, прибележака јасних и нејасних јер недоречених а само Костићу потребних, концепата писама, цитата на разним језицима – грчком, енглеском, немачком, француском, старословенском – па и сасвим баналних трошковничких срачунавања. Срећом, у њој је ипак највише стихова – радна је то свеска песника. (Лесковац 1991: 60)

У другој од две свешчице, за које је Милан Савић сматрао да су из 1862. и 1863, а Младен Лесковац доказао да морају бити из 1863. и 1864, потоњи

о општим одликама Шекспирове уметности (174-197) и на странама 175-177 разматра и делимично препричава песму „О Шекспировој тристагодишњици“, али не спомиње енглеску верзију. Ни у расправама о Лази Костићу као преводиоцу Шекспира, у којима се често помиње суд Богдана Поповића из 1907. и потом из 1927. да Лаза Костић није добро знао енглески („Шекспир и др Лаза Костић. Виљем Шекспир, *Хамлејт, краљевић дански*, с енглеског превео Др. Лаза Костић“, Српски књижевни гласник 7/1907, XVIII/1, 39-42, 127-140, 3, 201-07; 12, 924-935; XIX/2, 121-145; друга верзија истог текста објављена је у књизи *Опједи из књижевности и уметности*, I-II, Београд: Геца Кон, 1927), нема говора о томе да је Лаза Костић експериментисао с писањем поезије на енглеском, иако би се у том експерименту могли наћи и аргументи за Поповићев суд да енглески језик није знао довољно, али и аргументи да је његов таленат за песнички израз и разумевање многоструке сложености песничког израза долазио до изражаја не само у оригиналној поезији на српском и преводима са енглеског на српски, већ, у кратким пропламсајима, и у преводу на енглески. Ни о песми ни о енглеској верзији песме не пишу ни аутори који су у својим подробним анализама, или пак проницљивим опсакама, показали да су Костићева песничко-преводиљачка кретања између енглеског и српског вреднија него што је то био спреман да призна Богдан Поповић (Костић, В. 1976 и 1982; Христић, 1986, ¹1967; Пухало 1968; Фрајнд 1967; Петровић 2007, ¹1986).

аутор лоцира и песму „О Шекспировој тристагодишњици“, на странама 71-78. Прецизира да се у бележници она зове „На Шекспиров Ђурђев-дан“ и детаљно наводи да је та песма (истина у дорађенијој форми, што он не наглашава) објављена у оквиру књижице *Сјоменик ирисијаодушњице Шекспирове* „светковане у Новом Саду, на Ђурђевдан 1864, Iп-8, на 38 страна.“ (1991: 62). Ни спомена, међутим, о енглеској верзији песме, која је записана, а сва је прилика и компонована, на страницама које непосредно претходе и следе првој верзији песме на српском, на страни 70 која претходи српској верзији и на странама од 79-88 (пагинацију Лесковац приписује Костићевом пријатељу Антонију Хацићу, пре него Милану Савићу).⁶ Штавише, првих 17 стихова енглеске верзије, налазе се с леве стране на стр. бр. 70, а првих 18 стихова српске верзије на стр. 71, и могу се читати упоредо, као у двојезичним издањима. То је, такође, и најдорађенији део енглеске верзије, у којем је, уз три одвојене речи, прецртан само један цео стих, док је остатак песме пун прецртаних речи и стихова, те је више него очигледно да то не може бити рукопис који је у својим рукама имала Исидора Секулић и описала га као „чисто преписан“.



Рукописно одељење Матице српске, М 11.272

⁶ Странице 70-71, 78-79 и 86-87 „британске“ бележнице Лазе Костића, која је у Рукописном одељењу Матице српске архивирана под сигнатуром 11.272, овде су објављене уз одобрење Матице српске.

С надом да ће трагање за „чистим преписом“ једног дана можда донети и нове закључке, морамо се задовољити доступном верзијом, која већ и сама много говори о песничком експерименту Лазе Костића у писању исте песме на српском и на енглеском.

Стих обе српске верзије, из аутографа и коначне, објављене 1864, 1874, 1909, и у потоњим издањима, јампски је десетерац, у којем су махом наглашени парни слогови, и у којем је доминантно ненаглашен први слог, а у највећем броју случајева наглашен последњи слог, будући да се стихови завршавају наглашеном једносложном речју. Покретна цезура најчешће долази после четвртог слога и пред цезуром је најчешће наглашена једносложна реч.⁷ Ритмичке и метричке одлике стиха ове песме највећим делом одговарају својствима и структури Костићевог драмског јампског десетерца из *Пере Сејединца* (1863), који је подробно описао и анализирао Леон Којен у књизи *Стихологија о српском стиху* (1996: 199-247).⁸ Бројне су и алитерације („славуја глас, сикута гујског бес“ (концепт: 29; коначна верзија: 31); зимогрозан јез (коначна верзија: 32); или пак, већ на самом почетку „Вештака вечног“ (1), или „створења сву да смести дивоту“ (концепт: 24; коначна верзија: 26), што све, поред експлицитног садржаја, представља преобликовање и апропријацију Шекспирових песничких поступака и поигравање с њима. Занимљиво је, међутим, да се, упркос ограниченој лингвистичкој компетенцији на свом четвртог (или, ако рачунамо и латински, петом) страном језику, Лаза Костић и у енглеском, изражава песнички, местимично добро контролише ритам и прави добар избор фигура и риме. Своју песму не преводи дословно, већ обликује ритмичне и сликовите стихове не-сасвим-подударног дословног значења на енглеском.

<i>Six weary days in young unwearied shine</i>	1
<i>Fatigu'd itself (the) eternal artist's divine</i>	
<i>Creating power:</i>	
<i>(It strew the light in gloomy, into the dark of night)</i>	
<i>Into the night he strew the sunny beam</i>	5
<i>From gravel beach de[i?]vided he the stream</i>	
<i>The nightingale to rose, to serpent the venom teeth,</i>	
<i>To asses gave he ears, to dove he gave the kiss,</i>	
<i>And gave, at last, a friend to his own face,</i>	

⁷ Поштованим колегама проф. др Адријани Марчетић и проф. др Јовану Попову дугујем захвалност за драгоцене разговоре, увиде и коментаре у вези са ритмом и метричком структуром ове песме.

⁸ Уз подсећање да је Лаза Костић јампски десетерац увео у српску поезију по узору на Шекспиров јамб, Леон Којен изражава суд да је „по неким својим одликама, а пре свега по узлазној обојености ритма реткој у српској поезији, Костићев јампски десетерац можда [...] најсамосвојнији стих читавог класичног раздобља српске версификације.“ (1996: 199)

*From his creating hand the first of men
By breathe's rose arose arise the human race,
Creation's flower.* 10

И на енглеском се, сразмерно недовршености стихова, остварује јампски ритам. Што се сликовитости тиче, „*young unwearied shine*“ не постоји на српском језику, али представља убедљив приказ првобитности, непотрошености, незаморености сјаја света у настајању, док „*eternal artist*“ на енглеском звучи много једноставније него „Вештака вечног“ на српском. Као и преводиоцима туђих текстова, песнику не полази за руком да на истим местима у оригиналу и у преводу постигне подједнако добре ефекте, али зато успоставља равнотежу коришћењем прилика на другим местима. Прелаз с другог на трећи стих изведен је у оба језика ефектним опкорачењем, и ритмички се подудара. Избор глагола *strew* (сипати, посути, расути, расипати) из четвртог стиха, иако не у коректном глаголском облику (требало је да стоји *strewed*, и то, разуме се, иде у прилог Богдану Поповићу и његовим истомишљеницима који су тврдили да Лаза Костић није добро знао енглески), добар је у семантичком смислу, подразумева распршивање светлости у мраку, прскање мрака светлошћу, продирање светлости у мрак, посипање/поливање мрака светлошћу. И замена *висина кршних* које се у српској верзији *огбијају од мора*, шљунковитим жалом (*gravel beach*) и потоком (*stream*), успешан је избор еквивалентних метафора са јакобсоновске осе селекције. У оба случаја сликовито се приказује раздвајање копна и воде. Када је реч о избору слика, енглеска верзија је ‘мекша’, ‘равнија’, није тако романтичарски узбудљива и драматична као српска. С друге стране, интензитет и напетост енглеској верзији дају успешне реченичне инверзије у стиховима који следе (7-8), а до првог климакса песме – у деветом стиху концепта, то јест у дванаестом стиху енглеске верзије (рачунајући и прецртане редове), односно у једанаестом стиху коначне верзије – води још једно опкорачење, које се римује с претходним и на српском и на енглеском: док створи свет / створења цвет и *Creating power / Creation's flower*.

*The nightingale to rose, to serpent venom teeth,
To asses gave he ears, to dove he gave the kiss,
And gave, at last, a friend to his own face,
From his creating hand the first of men
By breathe's rose arose arise the human race, 10
Creation's flower.*

У деветом стиху, *By breathe's rose arose the human race*, у којем почиње опкорачење, има прецртавања, нејасан је смисао речи *breathe's*, која, заправо, тако написана, не значи ништа (сва је прилика да је песник мислио на *breath* – дах, на ‘ружу даха’, рецимо, која, онда, може створити људску расу као „створења цвет“, на српском, или „цвет стварања“ на енглеском). Стих

није довршен, пратимо га у процесу настајања. И на другим примерима видимо да Костић, упркос недовршености и недостацима, релативно успешно трага за песничким ритмом, обртима и римама и на енглеском.

Један мали сегмент ове песме дословно је у прози превео Владета Поповић за потребе књиге *Shakespeare in Serbia* (1928). Реч је о самом крају уводне оде Шекспиру, у којој се елизабетински песник појављује као људски сасуд свеобухватнији од Адама, у који је могуће сместити све противречности света. Стихове

Концепт:	Коначна верзија:
У једном лику, једном животу, Створења сву да смести дивоту Светлост и мрак да стопа, ноћ и дан, 25 Анђелску сласт и пакленички плам, Непроникнута бисер-језера Уз недогледна виса урнебес,	На особит оправљао се рад: у једном лику, једном животу, 25 створења сву да смести дивоту, светлост и мрак да стопа, ноћ и дан, анђелску сласт и пакленички плам, непроникнута бисер-језера, уз недогледна виса урнебес 30
2 1 Славуја глас, гујског сикута бес, уз ружин мирис отрован задај; 30 И све то чудо, сав тај комешај, У један лик, да сложи, у један лог, И учини – Шекспира створи Бог.	сред летњег жара зимогрозан јез, уз ружин мирис отрован задај; и све то чудо, сав тај комешај, у један лик да сложи, у један лог, 35 И учини, – Шекспира створи Бог.

Владета Поповић у прози преводи овако:

In one person, in one life,
To lodge the splendour of the Universe,
Light and darkness to melt together,
The bliss of angels and the fire of hell,
The unfathomed deep of the pearly lakes
And the thundering peaks that escape the sight,
The nightingale's voice and the serpent's hiss,
The torrid heat amidst the ice,
The scent of the rose and the smell of poison;
And wishing to lodge in one man
All this wonder, all this turmoil,
God the Almighty created Shakespeare.

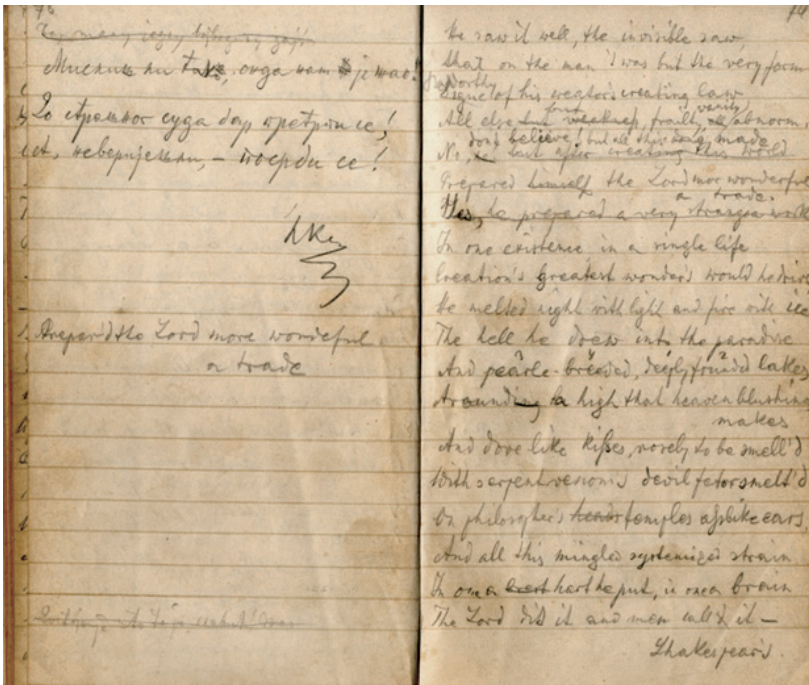
Концепт енглеске верзије Лазе Костића је недовршен, млади песник је не-сигуран у избору речи на свом четвртном страном језику, прави граматичке

грешке, али његов *non finito* на моменте ипак звучи као песма, баш као што дословни превод Владете Поповића представља само илустрацију садржаја. Можемо издвојити четири успешна стиха:

In one existence, in a single life,
 Creator's greatest wonders would he hire
 He melted night with light and fire with ice,
 The hell he drew into the paradise.

Потом следе стихови у којима има доста прецртавања, грешака, речи за које се не може претпоставити шта би требало да значе на енглеском, али и једна романтичарски – баш колико и шекспировски – надреална слика.

3 4 1 2
 And pearle-breeded, deeply founded, lakes,
 Arouding a high that heaven blushing makes
 And dove like kisses noseby [?] to be smell'd
 With serpent venom's devil [setor tetor ?] smell'd
On philosopher's head temples asslike ears,
 And all this mingled systemized strain,
 In one brest hart he put, in one a brain,
 The Lord did it, and men call d it –
 Shakespear's.



Рукојисно одељење Мајице српске, М 11.272

Слика које нема у српској верзији и која делује надреално, има везе са Шекспиром: *On philosopher's temples asslike ears*. Магареће уши памтимо из *Сна лејње ноћи*, комедије у којој су се нашле на слепоочницама ткача Вратила, који је све само не филозоф, премда у нечему, можда и јесте: у једном тренутку наликује еразмовској мудрој луди, па се Св. Павле и његово схватање мистичког узнесења у љубави, као и код Еразма, призивају преко противречног говора мудре луде (Бечановић-Николић 2013: 80).



Јохан Хајнрих Фисли (Johann Heinrich Füssli), *Тулјанија и Вратило*, с. 1790.

Мудра лудост је један од шекспировских парадокса, који се могу свести и на оксимороне, а Лаза Костић их илуструје спојевима светлости и мрака, раја и пакла, дубине и висине, славујевог гласа и змијског сикута, хармоније и беса, мириса и задаха. За римом која му је била потребна, трагао је поигравајући се оксиморонском сликом магарећих ушију на глави филозофа, да би се *ears* римовало *Shakespeare's*. На српском све противречности стапа „у један лик“, „у један лог“, а на енглеском „in one heart“, „in one brain“.

Још једно место, које се налази при крају поеме

Концепт:

Коначна верзија

Сиротиња смо; гинућ' за благом
ријемо још
Земаљска блата прокопавамо низ
Још нисмо вични продирати вис
За благом небним. Ти науч' нас том!

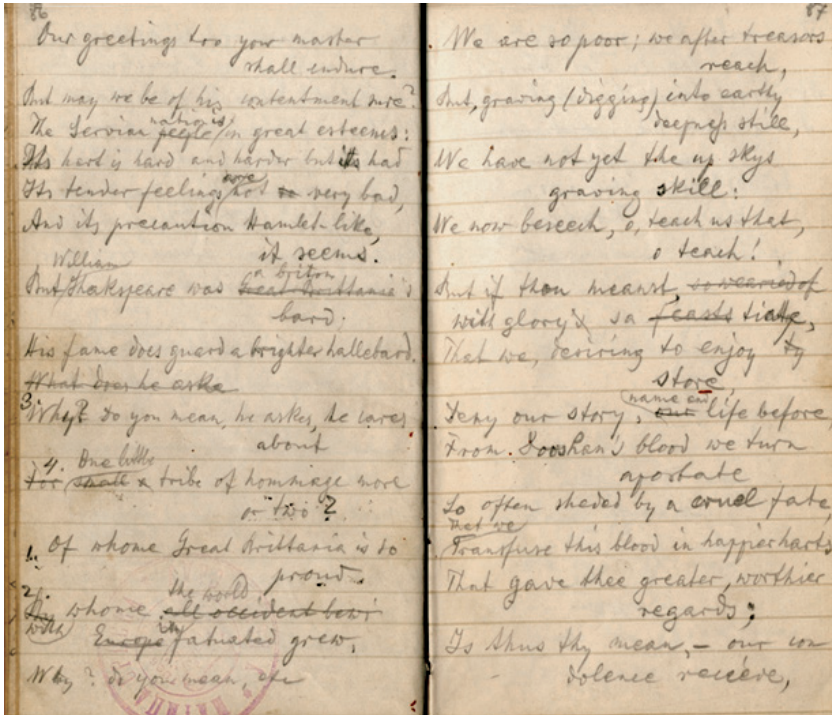
Сиротиња смо; гинућ за благом,
ријемо још низ,
још нисмо вични продирати вис
за благом небним. Ти науч' нас том!

Владета Поповић је дословно превео овако:

Poor are we, creeping through the mud,
Nor able yet to ascend the height,
And reach to heaven and find its treasure;
Teach us the way!

док Лаза Костић тај исти смисао обликује на следећи начин:

We are so poor; we after treasures reach,
But, gravng (digging) into earthly deepness still,
We have not yet the skys gravng skill:
We now beseech, o, teach us that, o teach!



Рукојисно одељење Машице српске, М 11.272

Познаваоци Хамлета у овоме *O, teach us that, o teach*, могу чути и далеки реторички, синтаксички, одјек Духовог налога сину „List, list, O list!“ (*Hamlet*, I, v, 22).

Два аутографа подстичу два тока размишљања о овде представљеном културно-историјском куриозуму: писању песме на два језика, песничком матерњем и језику песника чијој је тристагодишњици рођења песма посвећена. Најпре се питамо о језичком и уметничком статусу и квалитету песничког експериментисања, а потом о вези између две културе, која се

овим експериментом успоставља. Што се језичко-уметничких својстава тиче, приказани песнички експеримент је само још једна потврда противречних процена Костићевих постигнућа у преводилаштву са енглеског, а овде видимо и – на енглески. Светозар Петровић је у студији „Шекспир и др Лаза Костић“ (Петровић 1986, 2007)⁹, насловљеној исто као и текст Богдана Поповића из 1907. године¹⁰, од којег су започеле контроверзе о Костићевим преводима Шекспира, показао да, уз уважавање великог броја примедба Костићевих оштрих критичара, познаваоци књижевности, енглеског и српског стиха, Светислав Стефановић (1925, 1927) Исидора Секулић (1956), Светозар Бркић (1964), Јован Христић (1967, 1986)¹¹, Марта Фрајнд (1967), Душан Пухало (1968), Веселин Костић (1976, 1982), као и сам Петровић, уважавају песничке квалитете Костићевих превода. „У резултату“, пише Светозар Петровић, „Костићев је пријевод, у поређењу са модерним нашим ученим пријеводима, у много случајева изразито непоузданији у превођењу појединих ријечи или фраза, и уз то изразито неразумљивији (што је „тамно“, тј. вишезначно или само наговијештено, код Шекспира, по правилу је на сличан начин „тамно“ и код Костића), али је Костићево разумијевање цјелине и појединих сцена у већини случајева тачно и поуздано.“ (2007: 254) Студија Светозара Петровића, из које се јасно види колико сви потоњи преводи на српски дугују Лази Костићу, унеколико је одговор на предлог Исидоре Секулић, из истог текста од којег и ми полазимо, да би се преводима Лазе Костића још требало позабавити и у целини потврђује суд који је Исидора Секулић изрекла без подробне филолошке анализе. И у случају превода на енглески песме *О Шекспировој њирисијадистици*, не можемо се битно супротставити Исидори Секулић, али се чини да је превише строго говорити о „скроз слабом присуству слуха“. У фази концепта, у којој прецртава, комбинује, трага, послушкује, песник повремено успева да пронађе ефектна решења и у слици и у звуку. Оно што Исидора Секулић говори за превод Шекспира на српски, важи и за писање оде Шекспиру на енглеском:

Делимично у његовим преводима има и ватре и скока поетскога, има и језичке силе, има дакле поезије, али делимично. Лаза Костић [...] у некој безбрижној и раскалашној лежерности просто је пред тешкоћама чловио и превртао се преко главе, безмало комедиантски играо мах и темперамент, тобожњу виртуозну лакоћу над шекспировском, над најсмелијом метафориком на свету. (1956: 104)

⁹ Студија Светозара Петровића најпре је објављена у шест наставака у *Лейойису Мајици* српске 1986. године, год. 162, св. 1 - 6, јануар-јуни.

¹⁰ Верзија из 1927. насловљена је „Преводи у стиху“, са изворним насловом у поднаслову.

¹¹ Христићев оглед из 1967. године „Хамлетово питање“ објављен је и у збирци есеја *Студије о драми* из 1986.

У писању на четвртом страном језику, међутим, овакво поигравање и експериментисање ипак се мора сматрати пажње вредним литерарним, интерлитерарним, експериментом.

Када је пак реч о вези између две културе, посредни је очигледан сусрет центра и периферије, са јасно израженом свешћу песника с маргина деветнаестовековне Европе о одговарајућем значају и утицају, енглеске, немачке и српске културе, које у песми формирају троугао. Један угао чини само исходиште оригиналне драмско-песничко-филозофске творевине (Енглеска и Шекспир), други представља немачка култура као култура-преносилац, а препознајемо је у стиховима

„народ...
...
Што теби може зборит смелије,
Угледније што те је славит знао“ ,

док трећи представља рецепијентска култура, у чије име говори Лаза Костић. Политички, па и економски односи моћи, то се мора дати за право Паскал Казанови, утичу на статус књижевних дела, на њихову доступност и на рецепцију, па је тако Шекспир у деветнаестом веку присутан дијелом Европе, захваљујући, између осталог, и политичком и културном значају Енглеске, али постоји и моменат *есџетјске комуникације*, односно *есџетјској образовања*, романтичарско-просветитељског концепта, који се везује за Гетеа и Шилера, Канта и Хегела, а који сада Гајатри Чакраворти Спивак, после књиге у којој је разматрала *Смрти дисциплине* компаративне књижевности (Spivak 2003), у књизи из 2013. године *Есџетјско образовање у ери глобализације*, актуализује као старо, а поново пронађено живо језгро компаративног проучавања књижевности и култура (Spivak 2013: 1-34). Потреба за дијалогом са Шекспиром двадесеттворогодишњег српског песника, чија се култура из перспективе европских културних центара деветнаестог века може видети на самој граници *субалтерној*, ако не и баш као *субалтерна*, како тај појам дефинишу Грамши и Спивакова¹², што песник и изражава стиховима:

Сиротиња смо; гинућ за благом,
земаљска блата ријемо још низ,

и која није, за разлику од индијске и других у оно време колонијализованих традиција изложена хибридикацији идентитета преко енглеске културе, већ преко немачке, остварује се захваљујући *есџетјском образовању*. Захваљујући могућности и стеченој способности да се књижевни текст из

¹² Зорица Бечановић-Николић, „Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове* Јелене Димитријевић“, *Књиженство*, Часопис за студије рода, књижевности и културе, 2011. <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=14>

друге културе перципира у сфери естетске комуникације, па заправо и у сфери специфичне наднационалне и изванхијерархијске слободе, Лаза Костић у Новом Саду 1864. године бира Шекспира за саговорника. То чини у песничкој форми, путем поигравања с поступцима својственим обема културама, и тако разматра базична онтолошка и политичка питања, која се тичу културе којој припада.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Бечановић-Николић, З. (2011) „Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове Јелене* Димитријевић“, *Књижевство*, Часопис за студије рода, књижевности и културе. <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=14>
- Бечановић Николић, З. (2013) *У шрапању за Шекспиром*. Београд: Досије студио.
- Бечановић Николић, З. (2014) „Шекспир у песми Лазе Костића: европска културна баштина и српска култура“, *Србија између истока и запада*, трећи том тематског зборника у четири књиге (уреднице А. Вранеш и Љ. Марковић), Београд: Филолошки факултет, 2014, 131-144.
- Бркић, Светозар (1964) „Антиципација једног критичког метода“, *Летопис Машице српске*, год. 140, мај 1964, св. 5, 376-383.
- Vinaver, S. (1964). *Zanosi i prkosi Laze Kostića*. Novi Sad: Forum.
- Casanova, P. (1999), *La République mondiale des lettres*, Paris: Seuil.
- Кићовић-Пејаковић, С. (1973). *Енглеска књижевност у Срба у XVIII и XIX веку*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Којен, Л. (1996). *Студије о српском стиху*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Костић, В. (1976) „Неки проблеми превођења Шекспира на српскохрватски“, *Упоредна исцртавања 1. Годишњак Института за књижевност и уметност*, ур. Никша Стипчевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 471-499.
- Kostić, V. (1982). „*Hamlet*“ *Viljema Šekspira. Portret književnog dela*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Костић, Л. (1988). „Дневник (1903-1909)“, *Из мога живота*. Приредио и поговор написао Младен Лесковац, Београд: Нолит.
- Костић, Л. (1989). *Песме*. Приредио В. Отовић. Нови Сад: Матица српска.
- Лесковац, М. (прир.) (1960). *Лаза Костић*. Београд: СКЗ.
- Лесковац, М. (1991). *Лаза Костић*. Нови Сад: Матица српска.
- Марчетић, А. (2012) „Може ли постојати критика без текста?“, *Поетика* 4, 29- 68.
- Милановић, В. (1999). *Лаза Костић преводац и критичар Шекспира*. Бања Лука: Књижевни атеље.

- Милутиновић, З. (2005) „Како написати историју светске књижевности?“, *Проучавање ошћее књижевностии данас*, приредиле А. Марчетић и Т. Поповић. Београд: Чигоја штампа, 205-219.
- Moretti, F. (2004). „Conjectures on World Literature“, *Debating World Literature*, ed. by Christopher Prendergast, London and New York: Verso, 148- 162.
- Петровић, С. (2007). „Шекспир и др Лаза Костић“, *Сјисци о сћаријој књижевностии*, Београд: Фабрика књига.
- Поповић, Б. (1907). „Шекспир и др Лаза Костић. Виљем Шекспир, *Хамлеј*, краљевић дански, с енглеског превео Др. Лаза Костић“, *Срјски књижевни јласник* 7/1907, XVIII/I, 39-42, 127-140, 3, 201-07; 12, 924-935; XIX/2, 121-145.
- Поповић, Б. (1927). *Ојлеги из књижевностии и умейностии*, I-II, Београд: Геца Кон.
- Роровић, V. (1928) *Shakespeare in Serbia*, London: Shakespeare Association, OUP.
- Пухало, Д. (1968). „Преводи Лазе Костића: Хамлет и Цар Лир“, *Зборник истјорије књижевностии САНУ*, Одељење литературе и језика, Књ. 6: *Лаза Костјић*. Београд: САНУ, 79-154.
- Савић, М. (2010). *Лаза Костјић*. Београд: Службени гласник.
- Секулић, И. (1956). *Говор и језик, кулћурна смојира народа*. Београд: Просвета.
- Spivak, G. C. (2003). *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press.
- Spivak, G. C. (2013). *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, Massachusetts, London , England: Harvard University Press.
- Сјоменик јирисћајодишњице Шексјирове : свейковане у Новом Саду на Ђурђевдан 1864*, Нови Сад: Брзотиском епископске књигопечатње, 1864, 34-38.
- Стефановић, др С. (1925) *Плајијатјор Хамлејта и њејови јокровишељи*. С. *Пандуровић и Срј. књ. задруја*. Београд: Штампарија „Југославија“ М. Недељковића.
- Стефановић, С. (1927) „Нов превод Хамлета“, *Лејтоиис Мајтице срјске*, 101, књ. 312, св. 2-3.
- Frajnd, M. (1967). „*Ričard III i Romeo i Julija* u prevodu Laze Kostića“, *Delo*, knj. XIII, sv.5, 637-666.
- Hristić, J. (1986). „Hamletovo pitanje“, *Studije o drami*. Београд: Narodna knjiga, 17-40.
- Христић, Ј. (1994) „Скица о Лазе Костићу“. *Есеји*. Нови Сад: Матица српска, 32-56.

Zorica Bečanović Nikolić
University of Belgrade

TWO AUTOGRAPHS: LAZA KOSTIĆ'S EXPERIMENT IN WRITING A
CELEBRATORY POEM ON SHAKESPEARE'S TERCENTENARY
IN SERBIAN AND IN ENGLISH

Summary

In a side remark within the text on Laza Kostić as translator (1956), Isidora Sekulić mentioned that she had in her hands Kostić's translation of the poem he had written on the tercentenary of Shakespeare's birth in 1864. Apart from this remark, and a very brief, equally marginal, consideration of this translation by Vladeta Popović in his study *Shakespeare in Serbia* (1928), there is no mention of this translation in the scholarly or essayistic works dealing with Laza Kostić's poetry. Nevertheless, the autograph of Laza Kostić's draft in English exists, although it has been out of sight, under an inadequate archive classification, and, as far as we know, it has never been analyzed. It is most likely that there should be a later English version of this poem, which would match Isidora Sekulić's description of a „neatly inscribed and signed“ manuscript, but the draft already allows access to Kostić's poetic experiment in one of the four foreign languages he knew. In the light of the well known controversies concerning the poetic and linguistic quality of Kostić's translations of Shakespeare into Serbian, as well as the uncertain level of his competence in English, this paper analyzes Kostić's poetic experiment, obviously in the state of a *work-in-progress*, and offers arguments for Kostić's considerable command in his lexical, syntactic and rhythmical choices in English.

Keywords: Laza Kostić, Shakespeare, Shakespeare's Tercentenary, Shakespeare in Serbia, 1864, poetry translation

Тијана ТРОПИН*

Институт за књижевност и уметност, Београд

ПРЕВОДНА КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ КАО ПРВИ СУСРЕТ СА ДРУГИМ КУЛТУРАМА: ТАКТИКЕ УПОЗНАВАЊА¹

Овај рад покушаће да осветли једно занемарено подручје превода: књижевност за децу. Преводи књижевних дела намењених деци често представљају први сусрет са другим културама и другим националним традицијама, тако да су утолико важнији за формирање дечје слике о другом. На примеру различитих превода дечјих класика, поготову адаптираних коментарисаних издања из најновијег периода (Радјард Киплинг, Марк Твен, Жил Верн) покушаћемо да покажемо како превод и адаптација мењају тежиште текста, премештајући га на едукативни аспект, и које преводилачке стратегије се користе како би се детету приближио непознати свет и његови обичаји. Посебна пажња посвећена је паратексту који се често игнорише приликом анализе превода, као и илустрацијама које одређују контекст читања. Показано је и како различите адаптације прилагођавају класичне текстове савременим схватањима.

Кључне речи: преводна књижевност, књижевност за децу, адаптација, илустрација

Класична дела књижевности за децу поседују значајан недостатак у односу на класике књижевности за одрасле: језичке, друштвене и историјске промене, које утичу на рецепцију књижевног дела, у случају књижевних дела намењених деци могу довести до потпуне немогућности рецепције интендиране циљне групе. Односно, уметничка књижевност за децу са временом често губи способност да на одговарајући начин комуницира са децом читаоцима. У том тренутку на сцену ступају прерађивачи: преводиоци, педагози и издавачи, са намером да дело прилагоде потребама савремене читалачке публике, често уз драстичне ревизије текста, елизије и уметање нових елемената.

Адаптације које проистекну из таквог рада на тексту често изгубе првобитни стилско-језички карактер и уметничку вредност оригинала.

* tropint@ikomline.net

¹ Овај рад написан је у оквиру пројекта 178008 „Српска књижевност у европском културном простору“, на Институту за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Стичу, међутим, друге квалитете којима прерађивачи дају првенство. Према функцији, све измене можемо грубо поделити на две групе:

А) измене које теже да текст учине занимљивијим и лакше приступачним – језичко поједностављивање, скраћивање текста, графичко преобликовање и паратекстуални елементи (нпр. илустрације).

Б) измене које наглашавају едукативну функцију текста: опет, на њу указује присутност паратекстуалног апарата: предговор, белешке, методички поговори, илустрације оријентисане на образовни аспект и слични додаци основном тексту.

Ове две групе измена често се могу наћи у оквирима исте адаптације.

Као парадигматичне за ова два приступа можемо навести следеће одломке из поговора различитих издања истог романа: *20 000 миља ѿод морем*:

Док сте читали *20 000 миља ѿод морем*, сигурно сте понекад зажалили што ваша знања из географије, историје, физике, хемије и биологије нису обимнија, већа. Када капетан Немо почиње да упознаје свог непредвиђеног госта са принципима рада подморнице, осећате потребу да му верујете, а за то је потребно доста знања из физике и техничких наука. Кажу да сва објашњења Немова о раду машина на „Наутилусу“ не би издржала стручну критику. Ако се касније током школовања будете бавили техником, сетите се ове књиге, па откријте Немове пропусте. (Веселка Бањац, у Верн 1989: 326)

Тај роман на најбољи могући начин показује одлике прозе Жила Верна, његову вештину да у ткање својих измишљених прича уведе бројне детаље из нашег стварног света, тако да читалац и не примећује да заправо чита једну дивну маштарију. Понегде, доиста, може то зазвучати као нека врста проповеди или као исказ учитеља који по ко зна који пут понавља лекцију својим ђацима. Претпостављам да је такав педагошки приступ био потребан Жилу Верну као потврда нечега што се дешавало његовим јунацима. (Давид Албахари, у Верн 2014: 215)

Пратећи развој превода и преводилачких тактика преношења садржаја оригинала у оваквим адаптацијама, не можемо а да се не сетимо дефиниција појмова *кодираније* и *декодираније* које пружа Стјуарт Хол, ослањајући се, осим на Бахтина, и на Умберта Ека (Хол: 7-26); иако преводилац текст на циљном језику обликује унутар доминантног кода, наизглед са доминантно-хегемонистичке позиције, он активира тзв. *јрофесионални* код, при чему се нагласак ставља на неутралне квалитете изведбе. Али, ова позиција преводиоца не може се сасвим поистоветити са позицијом коју Хол описује (сетимо се, код њега су у питању ТВ радници): јер, преводилац истовремено ради на декодирању постојећег текста и његових бројних, вишесзначних и често противречних порука. Тако је овде реч и о рецептивној, гледалачко/читалачкој активности: „Декодираније у договорној верзији је мешавина адаптивних и опозиционих елемената: оно признаје легитимност хегемонистичких дефиниција да праве велика поједностављења (апстрактно), али на ограниченијем ситуационом нивоу прави властита правила – функционише на основу изузетака од правила.“ (Хол: 25)

Самом анализом превода не можемо доносити суд о читаочевом декодирању, већ само о интендираном декодирању које преводилац и адаптатор покушавају да наметну; у одређеним случајевима које ћемо навести, постаје видљив раскорак у њиховим тежњама.

Књија о цуніли: ѿакћике бављења иміеријализмом

Први аутор чијим ћемо се адаптацијама подробније бавити јесте Радјард Киплинг, чија се *Књија о цуніли* код нас у различитим преводима објављује још од тридесетих година двадесетог века, при чему тактике приближавања читаоцу видно варирају у зависности од преводиоца и/или адаптатора.

Никола Цвијановић је као први преводилац *Књије о цуніли* (под називом *Голишан*, његов избор прича о Моглију објављен је 1924) одабрао да Киплингов језик прилагоди језику народне десетерачке песме, па и имена појединих животиња (Вујадин, Љутица) и самог Моглија у његовом преводу такође носе печат те тежње. Резултат је врло необична мешавина архаизујућег, често врло богатог али и тешко проходног језика с једне стране, савременог Киплинговог књижевног израза, као и имплицитно сукобљавање два света – хајдучке „горе Романије“ и индијске дунгле. Овакав приступ другој култури и другом кутурноисторијском тренутку намеће другачији референтни оквир. Иако је језички врло занимљив, овај превод није могао стећи трајнију рецепцију управо због коренитости промена које су унете у оригинални текст.

Ако изузмемо поједине, такође не целовите преводе, први „прави“ превод *Књије о цуніли* потврђен је бројним прештампавањима и чињеницом да је све до данас остао у оптицају: ради се о преводу Олге Тимотијевић, односно Димитријевић (превод се појављивао под оба имена, што може довести до додатне забуне). Као и познији превод Споменке Мириловић, и овај превод је коректан утолико што преноси интегрални текст Киплинговог оригинала. Међутим, каснија издања често су доносила скраћене верзије овог дела, избацујући приче које се нису односиле на Моглија или чак поједностављујући и оне приче које преносе. Слично ноншалантан однос према интегралном тексту видљив је и у поступању са именом преводиоца, али и у чињеници да многа издања не носе белешку о скраћеном тексту.

Појединачне Киплингове приче из *Књије о цуніли* су, опет, објављиване засебно, у различитим преводима. Као добар пример можемо издвојити самостално издање *Рики-Тики-Тавија* из 1948. године, у старом преводу Милована Антуновића-Коблишке. Оно показује крајњу сведеност у паратексту: нема ни предговора ни поговора. Индикативне за однос према очекиваном читаоцу јесу бројне фусноте које објашњавају реалије – непознате појмове,

пре свега оне који доприносе локалном колориту. Преводац тако пружа објашњења за *банџело* (бунгалов), *Сеџоли, монџус* (мунгос), *кобра, Брам* (Брама), *банџамска кокош, ѿнѿ*. Белешке су сажете и јасне – осим белешке о мунгосу која гласи „врста индијског ихнеумона (фараонског миша)“ што, осим изокретања односа (фараонски миш је подврста мунгоса) не доприноси дечјем разумевању текста. Илустрације Ђорђа Лобачева, рађене наменски за ово издање, много више доприносе правилној рецепцији непознатих појмова, поготову кад је реч о животињама: његови цртежи су живи, реалистични и детаљни, са видним утицајем стриповског кадрирања (Киплинг 1948: 7, 13).

Превод Споменке Мириловић (1963) настао је и објављен, може се претпоставити, као нека врста супротстављања лежерном поступању према тексту и скраћеним издањима као што су она објављивана у строго дечјим едицијама, попут сарајевске *Ластивацице*. Ништа у преводу Споменке Мириловић, њеном предговору или у опреми Просветиног издања не наговештава да је он намењен дечјем читалаштву, нити постоје елементи адаптације.

Са овим раним послератним издањима можемо упоредити две знатно новије верзије *Књије о џунѿли*, које су на српском објављене 2003. (Креативни центар) односно 2012. године (Пчелица). У питању су адаптације рађене за потребе других култура (Француске, односно САД), са различитим сврхама и за различите циљне групе. Издање Пчелице (у оригиналу издавача АДБО) представља слободну адаптацију која задира у аутономију уметничког дела: текст је драстично скраћен и поједностављен како би одговарао читалачкој компетенцији млађе деце. Ипак, измене које је унела ауторка адаптације сежу дубље од стилских: изостављени су, рецимо, моменти који говоре о колонијализму или успутном расизму Киплинга и његових ликова; исто тако, илустрације су сведене, без јасне представе о џунгли или о имању на коме живе Теди и његови родитељи.

Преводац овог издања, Раденко Милутиновић, прибегаво је необичној стратегији. Наиме, он се приликом превођења адаптација за Пчелицу врло слободно користио постојећим преводима. У случају *Књије о џунѿли*, у фусноти се наводи да су употребљени репери Олге Тимотијевић; међутим, поређењем два превода примећујемо и друге назнаке да је Милутиновић одређене обрте или преводачка решења преносио из превода Тимотијевићеве, уколико је то било могуће у сведеном тексту адаптације. Овакав активан приступ преношењу адаптације сведочи о покушају да се сачува веза са постојећим „класичним“ преводом, као што ћемо видети и у случају Милутиновићевог превода адаптације *Тома Сојера*.

Насупрот издању Пчелице, адаптација коју је објавио Креативни центар наглашава управо могућност да се читалац боље упозна са животињским светом Индије. Киплингов текст, иако без адаптаторских интервенција,

уоквирен је бројним илустрацијама и фотографијама које се односе пре свега на животињске ликове из приче, и говоре о начину живота кобри, птица-кројача и мунгоса. Визуелни карактер овог издања може подсетити на графичку организацију страница Талмуда: свети текст, оригинал, уоквирен је коментарима Мишне и Геморе, који тумаче одређене делове, откривајући њихов скривени смисао. Пажљивија анализа ове верзије *Рики-Тику-Тавија* показује да су илустрације са људским приликама сведене на минимум, а ниједна не приказује Тедија или његове родитеље: заправо, једина илустрација на којој видимо човека јесте она на којој пратимо слугу како баца кобру на ђубриште, при чему је Индијац обучен у стилизовану ношњу а не, како би се дало очекивати, у ливреју слуге белаца. Овакво решење говори о покушају да се потисне или преформулише Киплинггов расизам.

За разлику од Милутиновића, уредник се у случају француске адаптације определио за преношење превода без активнијег поређења француског и српског превода са оригиналом. Тако је дошло до бар једног пропуста – наиме, преводилац је поређење клањања морске краве са Кероловим slugом Жапцем једноставно изоставио, будући да у то доба наши дечји читаоци нису могли препознати алузију на Керола; међутим, у издању Креативног центра без икакве примедбе пренет је коментар са илустрацијом који повезује Керола и Киплинга, а који ће читаоци узалуд тражити у тексту превода (Киплинг 2003:123).

У познијим издањима Киплингове *Књиге о џунгли*, било да су у питању школска издања или издања за ширу публику, већи акценат стављен је на паратекст који омогућује да се писац Киплингових назора објави у оквиру лектире. Можемо пратити како се акценат повремено премешта са упознавања стране културе на општије вредности – одличан пример за то представљају белешке Зорана Станојевића. Паралелно са тим, појављују се и издања која су везана за Дизнијеву екранизацију *Књиге о џунгли* и која стога представљају текст сведен на препричавање заплета филма, уз Дизнијеве илустрације; то неизбежно доводи до редукције или потпуне измене текста и његових квалитета. Тај поступак прилагођавања текста постојећој адаптацији у другом медијуму окренут је наглавце са појавом текста рађеног за Дизнијеву сликовницу али без Дизнијевих илустрација: уместо њих, Владана Ликар-Смиљанић нуди илустрације у својој препознатљивој стилизацији, за најмлађе читаоце.

Сличан, до гротеске доведен поступак јавља се у издањима Церонима Стилтона. У питању је едиција издавача Евро Бунти која различите класике дечје и омладинске књижевности своди не само на крајње поједностављене верзије заплета, већ им свима намеће исти визуелни идентитет: као и јунаци прича о Церониму Стилтону, и ликови Киплинга или Александра

Диме у овим издањима постају антропоморфни мишеви, без обзира на то колико се такав приказ коси са логиком приче.²

Видимо, дакле, да различити адаптатори нуде потпуно различите измене, у складу са различитим сврхама едиција или педагошким назорима адаптатора. У случају адаптација *Књије о џунгли*, адаптатори су на различите начине потискивали или реконтекстуализовали одређене детаље текста.

*Том Сојер – канонизација његових превода и њихових адаптација бављења расизмом –
брисање или контекстуализација*

Све што је речено за Киплинга, важи и за различите преводе Твенних *Пустоловина Тома Сојера* и њихових адаптација. Будући да је превод Станислава Винавера идиосинкратичан, не чуди што су каснији адаптатори користили његове текстове у својим преводима адаптација. Већ поменути Раденко Милутиновић тако користи не само Винаверов израз „уби-бол“ као превод за „Pain killer“ него и „хајдуке“, чиме умногоме помера тон ове адаптације према архаизовању какво смо већ запазили код Николе Цвијановића. Надаље, Винаверов савремени језик са годинама се претворио у архаични текст; међутим, Милутиновића то није одвратило од коришћења његових решења где год је то било могуће. Приметно је да, напротив, старија адаптација (Александар Спасић) и поред коришћења одређених Винаверових преводилачких решења избегава многе изразе које су адаптатори осећали као застареле. Ипак, адаптатори се служе постојећим преводом и онда кад текст адаптације који преводе то отежава. Ово се може повезати са статусом Винавера као преводиоца.³ Приметићемо и да адаптатори Креативног центра задржавају Винаверове белешке, смештајући их уз текст независно од примедби и објашњења француских адаптатора.

² Ова адаптација је, додуше, сачувала целу приповедну линију о Моглију, укључујући и пустошење села и црвене псе, али у ублаженом виду и уз драстично језичко поједностављивање. Као пример може послужити овај одломак: „Нажалост, приче о НЕВЕРОВАТНОЈ издржљивости паса биле су тачне: они који су стигли до долине борили су се несвакидашње упорно и одлучно. Била је то УЖАСНА битка, какву џунгла још није видела. Могли се борио против много побеснелих паса, као и Сиви Брат и остали синови Мајке Вучице. Али најстраховитији НАПОР је уложио Акела. Када су црвени пси, после целе ноћи борбе, коначно одлучили да се заувек врате на своју ЗЕМЉУ, Акела је непомично лежао у Моглијевом наручју. Дечак је снажно грлио свог пријатеља вука и СУЗАМА натапао његово снежно-бело крзно.“ (Стилтон 2012: 198-199).

³ Јаснији увид у могуће мотиве пружа нам белешка Угљеше Крстића којом је пропратио своју адаптацију *Алисе у земљи чуда* рађену према Винаверовом крајње слободном преводу (Крстић 1979: 4) – нажалост, бављење адаптацијама *Алисе* далеко би премашило оквире овог рада.

Попут Киплинга, и Марк Твен је у разним адаптацијама „чишћен“ од расизма, односно исказа који су тако перципирани, и све више свођен на лагану дечју авантуру. Као примери за то могу послужити и серија сликовница из седамдесетих, или адаптација коју су превели Александар и Мирослава Спасић, опет у дијалогу са Винаверовим преводом („уби-бол“ постаје „бол-убицин“). Све ове сликовнице карактеристичне су по потпуном одсуству црначких ликова, док се минимализује улога Индијанца Џоа. Изостављени су и они делови у којима Марк Твен користи иронију као средство да проговори о расним предрасудама, као и делови у којима се исказују његове властите предрасуде према Индијанцима. Сцене насиља су ублажене или прескочене. Утолико се новијој француској адаптацији може одати признање што пружа историјски контекст за данас тешко схватљиве исказе Твенових јунака.

20000 миља ѿод морем: од омладинске до дечје књижевности

Коначно стижемо до последњег анализираниог дела, *20000 миља ѿод морем* Жила Верна. Овај роман се на српском стално изнова појављивао у два главна превода, Боре Грујића и Павла Симића. Притом је превод, односно адаптација Павла Симића потенцирао сведеност текста, али и његов дидактични потенцијал за млађи узраст.

Кад са оваквом адаптацијом, која је рађена уз поштовање изворног текста, не одступајући од наративног тока, упоредимо АДБО адаптацију коју доноси Пчелица (такође у преводу Р. Милутиновића), приметимо пре свега уклањање амбивалентности у лику капетана Нема, његово приближавање лику лудог научника; губи се или намерно изоставља контекст који би нам могао приближити његове поступке или их приказати у хуманијем светлу. То је схватљиво кад се узме у обзир да је ова адаптација намењена најмлађим читаоцима и да пружа објашњења за појмове као што су *ђуле*, *йрамац* и *крма* (Верн 2012: 14-15). Међутим, овакав приступ у јасном је контрасту са помињаним постколонијалним читањима Киплинга: прикрива се и брише прави карактер Немове побуне против колонијалне власти.

Насупрот оваквим верзијама за децу, у најновије време појавио се, у оквиру жанровске фантастике, један приступ који Жила Верна више не посматра ни као визионара ни као учитеља, већ му пружа место у пантеону успомена на детињство и повезује га са новом граном фантастике – стимпанком. Изразит пример за то јесте издање новог домаћег издавача, Макондо, са илустрацијама Алексе Гајића које потенцирају овакво читање Жила Верна, односно реконтекстуализацију његовог дела у оквирима новог жанра. Албахаријев поговор, како смо већ видели, такорећи

је дијаметрално постављен у односу на методичке поговоре и белешке у школским издањима. Ово издање наглашава и чињеницу да доноси интегрални, а не скраћени текст романа: поштовање према интегритету текста карактеристично за однос према класицима, у овом случају научне фантастике.

Корално остврво: њроћив-агајћиаџија

Као што смо видели, адаптације најновијег времена не зазиру од мењања или изостављања проблематичних виђења другог, али ретко кад се пружа неки активнији приступ адаптацији. Управо поменути Угљеша Крстић један је од ретких изузетака. Овде можемо издвојити његову адаптацију *Корално остврво* Р. М. Балантајна, која је усамљена по својој радикалности: наши издавачи углавном су се опредељивали за то да *Корално остврво* не објављују, упркос његовом утицају и подтексту присутном у многим класицима – од *Госјодара мува* до *Остврва с блајом* или Корта Малтезеа у најновије време. Крстић уместо тога пружа драстично превредновање и измене полазног текста, у складу са другачијим вредностима заступљеним у социјалистичком друштву. Задржаћемо се само на сасвим другачијем односу његових јунака према покрштавању домородаца, коме се они опиру (у оригиналу је покрштавање одређених ликова приказано као тренутак моралне победе и прочишћења): „...Не, нисам га могао замислити као верника у цркви, осећао сам да би то њему одузело нешто битно, променило га толико да више не би био оно што је.“ (Балантајн 1979: 190)

Закључак

Приметили смо да се у случају отварања питања о етици оваквог поступка он правда особитим потребама дечјих читалаца, онаквим како су конципиране унутар доминантне идеологије, и да се ретко у одбрану целовитог текста потезе аргумент о неповредивости уметничког дела: из исказа цензора и адаптатора лако је издвојити прагматични став према коме књижевни текст за децу није уметничко дело, већ је превасходно наменске природе, и евентуална естетска функција подређена је педагошкој. То води до врло слободних приступа превођењу; у случају изражене педагошке функције неке адаптације, статус класика не представља заштиту за интегрални текст. Напротив, он постаје додатни подстицај за стварање адаптација – препричаних варијанти, сликовница, прилагођених већих делова који се издвајају из целине текста, да не говоримо о адаптацијама у другим медијима; ове адаптације, иако су углавном (не увек) означене као такве, ипак доприносе редукацији рецепције дела, јер је честа појава

да се познавање неког класика дечје књижевности код детета-читаоца заустави на читању верзије прилагођене за децу која тек почињу да читају.

Наши истраживачи, међутим, ретко су се бавили принципима према којима су вршене прераде, или проблемом самосталности преводне адаптације у односу на оригинал. Уводне напомене адаптатора обично су прихватане здраво за готово. Повремено се, у случају адаптације које су доживеле велику популарност или су дело значајних аутора, признаје извесна естетска вредност превода која се истиче у односу на вредност оригинала (на пољу српске дечје књижевности, то је најчешће случај са препевима Ј. Ј. Змаја, чија се рецепција данас углавном изједначава са рецепцијом и критиком његових оригиналних песама). Осим Тихомира Петровића (2001: 51f.), тиме се у својој студији о дечјој књижевности латимично бавио и Ново Вуковић (1996: 34).

Мотивација адаптатора такође је проблематичан критеријум за квалитет адаптације: како смо видели, већином се у разлоге адаптирања текста убрајају чисто педагошки мотиви – често не одвише јасно формулисани – али без обзира на то, понекад воде до негативних резултата, како на естетском тако и на етичком плану. О адаптацијама насталим из чисто комерцијалних разлога можемо говорити тек у најновије време.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Балантајн, Р. М. (1979). Корално острво. In: У. Крстић, *Романи и њиховессти*, Београд, Делта прес.
- Киплинг, Радјард (1924). *Голишан. Приче из Индије*. Прев. Никола Цвијановић, Београд, С. Б. Цвијановић.
- Киплинг, Радјард (1963). *Књија о џунџли*. Превела Споменка Мириловић. Београд, Просвета.
- Киплинг, Радјард (1997). *Књија о џунџли*. Превела Ранка Куић (по Дизнијевој адаптацији), ил. Владана Ликар-Смиљанић. Београд, Веселин Маслеша – Б, Print-Graphic Trade.
- Киплинг, Радјард (1999) *Књија о џунџли*. Препричала Алисон Еинсворт, ил. Стив Ли. Нова Пазова, Бонарт.
- Киплинг, Радјард (2002). *Књија о џунџли*. Прев. Олга Тимотијевић, ил. Милован Арсић, Александар Хеџл. Београд, Источник.
- Киплинг, Радјард (2003). *Књија о џунџли*. Прев. Олга Тимотијевић. Београд, Креативни центар.
- Киплинг, Радјард (2012). *Књија о џунџли*. Раденко Милутиновић. Чачак, Пчелица.
- Киплинг, Радјард (1948). *Рики-Тики-Тави*. Београд, Просвета.
- Хол, Стјуарт (2013). *Медији и моћ*. Лозница, Карпос.

- Вуковић, Ново (1996). *Увод у књижевност за дјецу и омладину*. Подгорица, Унирекс.
- Верн, Жил (1976). *Двадесет хиљада миља под морем*. Прев. Емилија Анђелић. Београд, Југославија.
- Верн, Жил (1989). *20 000 миља под морем*. Прев. Бора Грујић, дидактичко-методички текст Веселка Бањац. Београд, Нолит.
- Верн, Жил (1990). *Двадесет хиљада миља под морем*. Прев. Павле Симић. Београд, БИГЗ.
- Верн, Жил (2012). *Двадесет хиљада миља под морем*. Адаптација: Џен Филдс. Ил. Ерис Скот Фишер. Прев. Раденко Милутиновић. Чачак, Пчелица.
- Петровић, Тихомир (2001). *Историја српске књижевности за децу*. Врање, Учитељски факултет.
- Стилтон, Џеронимо (2012) *Књига о џунгли*. По роману Џозефа Радјарда Киплинга. Београд, Евро-Ћунти.
- Твен, Марк (б.г.). *Пустоловине Тома Сојера*. Превели и приредили Александар и Мирослава Спасић. Ил. Џил. Љубљана, Југореклам, Нови Сад, Форум.
- Твен, Марк (2003). *Доживљаји Тома Сојера*. Прев. Станислав Винавер. Београд, Креативни центар.
- Твен, Марк (2011). *Пустоловине Тома Сојера*. Адаптација: Лиса Муларки, ил.Хауард Меквилјам, прев. Раденко Милутиновић. Чачак, Пчелица.

Tijana Tropin
Institute for Literature and Arts, Belgrade

TRANSLATED CHILDREN'S LITERATURE AS THE FIRST CONTACT WITH OTHER CULTURES: TACTICS OF INTRODUCTION

Summary

This paper attempts to shed some light on a neglected area of translation: children's literature. Translations for children often represent an introduction to other cultures and national traditions, influencing the child reader's image of the other. By analysing various translations of children's classics, especially recent adapted and commented editions (Rudyard Kipling, Mark Twain, and Jules Verne), we demonstrate that translation and adaptation shift the text's focus towards the educational aspect and highlight the translator's strategies used to introduce the child to an unfamiliar world and its customs. Particular attention is devoted to the paratext, which is often neglected in translation analysis, and to the illustrations, which provide a contextual framework for the child's reading experience. The paper also shows how various adaptations adjust classical texts to contemporary views and attitudes.

Keywords: translation, children's literature, adaptation, illustration

V
ТЕОРИЈА И
ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

THEORY AND
INTERPRETATION

David NORRIS*
University of Nottingham

LITERATURE ON WAR; WAR ON LITERATURE

All wars possess certain features in common, and all literatures about war likewise possess certain features in common. Some critics discuss the role of the discourse of the preceding war as a palimpsest for narrative fiction about events from a current conflict. Others emphasize the role of war literature to articulate the “small stories” of individual human destinies in contrast to the history of war’s “grand narrative”, to give narrative order to events otherwise dominated by a sense of absurdity and to offer a picture of the reality of war’s essential unreality. In my paper I discuss these features of war literature in relation to examples taken from Serbian literature.

Keywords: war literature, literary theory, disrupted narratives, semiotic gaps

Each war follows a distinct narrative shape by which it is differentiated from other experiences of battle. The manner of a conflict’s development varies according to historic, geographic and technological conditions, while the specific myths of wartime remain distinctive features which ensure its passage into communal memory. However, in her book about literary representations of conflict *Authoring War*, Kate McLoughlin points out that ‘while it is indisputable that all wars are different, it is simultaneously also the case that all wars have certain elements in common’ (2011: 167). The shared elements of the most extreme of all human experiences help to sketch out some of the familiar preoccupations of war literature. I focus here on certain consistencies in the discourse about war found in narrative fiction particularly of the twentieth century to which critics have drawn attention. They are the influence of the memory of a prior conflict, the narrative of small stories in contrast to history’s grand narratives, the application of narrative order to war’s chaotic events, the articulation of the reality of what is the absurdity and irrationality of the logic of conflict. Examples from Serbian fiction of the 1990s will be used to illustrate these general points.

Paul Fussell, in his study of literature and the First World War, makes the telling comment that a previous conflict offers a way of thinking about the current one, using its established discursive modes as an inherited model for writing and understanding the excesses of the present: ‘Every war is alike in the

* david.norris@nottingham.ac.uk

way its early stages replay elements of the preceding war. Everyone fighting a modern war tends to think of it in terms of the last one he knows anything about' (1981: 314). The scale of destructive forces set in motion at the beginning of mass armed conflict takes its participants to the brink of comprehension, beyond their personal experience. Attempting to explain or justify current events, they look back for prior models as an interpretive framework. This process occurs at official and private levels, opening the social door to the impending experience. Literary texts are part of the treasury of discursive traditions about war and can provide a readymade repertoire of warlike situations. Fussell describes the reaction of Colin Perry, a witness to the Blitz in the Second World War, explaining that 'when London was being bombed in 1940, the young Colin Perry tried to make sense of what he saw and felt by reading Vera Brittain's *Honourable Estate* (1936), a novel about the earlier war' (1981: 319). Some decades later, writing about the Falklands War of the 1980s, Kevin Foster claims that the myths and language of the Second World War reappear in the minds of the British public recalling the spirit of Dunkirk and the fight on the beaches of Normandy: 'The Second World War thus functioned as a palimpsest over which events in the Falklands were inscribed, in the context of which they might be understood, and against which they might be measured' (1999: 14). Foster's argument reveals how the discourse of the earlier war is used as a call to loyalty by identifying with the sacrifices and the great triumphs of an older generation in order to legitimize the current conflict.

An immediate issue looms into view when considering Serbian discourse about the Second World War in relation to the Wars of Yugoslav Succession in the 1990s. While the official narrative of partisan heroism pitted against the savage actions of internal and external enemies dominated public perceptions for many decades, such simplistic views were discredited in the literary challenge to the authorized version of history during the 1980s. The most recent corpus of literature about the Second World War offered reinterpretations of the past showing the fragility of memory and the construction of false or distorted histories. The Second World War could barely function as a palimpsest in such circumstances, but neither could it be completely forgotten with its shadow still hanging over the present in search of new ways to link with today's events. Slobodan Selenić's 1993 novel *Premeditated Murder* (*Ubistvo s predumišljajem*) is the first major novel to consider the effects of this war. It was hugely popular, winning the National Library of Serbia's prize for the most read novel two years in succession for 1994 and 1995. The legacy of the discourse about the Second World War is one of the themes of Selenić's novel, not unsurprisingly since the author was also one of the main exponents of new historical fiction in the 1980s, whose earlier works included representation of the deceptive nature of memory and elusive slipping away of the historical account.

The novel comprises two stories separated by almost fifty years, linked by narrative design and by historical circumstances. The first and main story covers the period between the closing stages of 1991 and the beginning of 1992 as the war in Croatia is being fought. Jelena Panić, a young woman in Belgrade, meets a Serb soldier from Croatia, Bogdan Bilogorac, who is recovering from his wounds in the city. They fall in love but he returns to the front against all her wishes where he is killed at the end of January 1992. She collects his body from the battlefield for a proper burial and then emigrates, joining her mother in New Zealand. The second story concerns Jelena's grandmother, also called Jelena, at the end of the Second World War, after the liberation of Belgrade by the Communists. Jelena Panić writes the embedded narrative, later helped by Bogdan, based on a variety of sources: family documents found in a wardrobe, archive documents from court proceedings at the end of the Second World War and by the spoken testimony of witnesses who knew her grandmother. Jelena calls her book *Premeditated Murder* to which she adds the subtitle *The Love-Life of my Grandmother Jelena*. It soon becomes clear that her grandfather was either Jovan, with whom Jelena was brought up as brother and sister although not themselves blood relations, or Krsman, a partisan officer from the Serbian provinces, uneducated and from a poor background but a member of the new social and political elite in 1945. The two stories unfold in parallel with overlaps which suggest connections between past and present, although historical time is ultimately shown as a discontinuous line of possible but unfulfilled relations.

On the surface, the two stories appear to have certain overlaps in their plot and structure. Both are set in wartime; one at the end of the Second World War and the other at the beginning of a civil war almost 50 years later. The pairs of lovers are brought together by the conflict: on the one hand, Krsman and Jelena; on the other hand, Bogdan and Jelena. The two women share the same name while the two men are outsiders. However, the parallels are subverted and replaced by general references to the consequences of war and stories from war literature. The two women are very different. Jelena the grandmother and Jelena the granddaughter have distinctive voices which identify them as products of very different environments: the older has a bourgeois upbringing and education from before the Second World War; the younger assumes the voice of modern street-wise youth. Both men may be outsiders, but they are very different types: Krsman is a barely literate peasant; Bogdan is a university student. Both Krsman and Bogdan die, but in very different circumstances: Krsman is murdered by Jovan; Bogdan returns to the front in January 1992 where he is killed in battle. But both are useless deaths. As the character Branko Kojović, family friend of Jovan and Jelena from the old days, remarks on the events from 1944, 'Those were turbulent times. Like today, a dark era of ruination. And in such an era, all is possible; even the worst becomes a likelihood' (Selenić 1996: 164). Such dark

days could be associated with any war, as could the name of the principal female characters which they also share with the woman who caused the legendary war between the Greeks and Trojans celebrated in the *Iliad*, Helen (or Jelena) of Troy.

The language and structure of Selenić's novel function to distance the events of the two stories. Kojičić points out how the two lovers in 1991 cannot understand the basic connotations of the words from 1944. The emotional colouring and weight of terms such as 'partisan' have been transformed in the intervening years through their repetition and the concerted construction of wartime myths in state commemorations and popular culture. The events of 1944 are reported on the basis of the partial knowledge available in the uncorroborated evidence of written documents and the uncertain memories of witnesses. While Jelena and Bogdan try to give the events a sense of coherency, there is no guarantee that their assumptions of what actually happened have any validity. Events are, thus, episodic with no continuity. Moments in time are highly charged instances replete with tension, drama and emotion, but with no underlying connection from one to the next. Jelena's and Bogdan's relationship blossoms quickly and intensively under the pressure of Bogdan's looming return to the front with all its attendant dangers. When he is killed Jelena decides to collect his body from the front and give him a proper burial in Belgrade. She refuses to have anything more to do with the book now he has gone and gives the book up, saying to her friend and publisher, Djuradj Djurić, 'Do whatever you want with it' (Selenić 1996: 188). He finishes the book, narrating Jelena's journey to Croatia in the final chapter and noting her decision at the end to emigrate to New Zealand and join her mother. The book and the events of 1944 over which she and Bogdan laboured so hard are now irrelevant. The aim of their undertaking, to discover the identity of her grandfather, is unfulfilled and it is not known if she is related to Jovan or Krsman, the old Belgrade family or the new communist elite. The link between the Second World War and today is lost and irrecoverable. What remains is the number of needless and futile deaths from both periods. Rather than look back to a preceding war, this novel, like many others from the 1990s, exposes the pity of all war.

The small stories of war are told in and around its mythic structures, contesting their celebratory status by reducing their quasi-historical level to that of the participant, the men and women caught up in the conflict and who are forced to live through its absurdities. Adam Piette in his book on British literature and the Second World War, *Imagination at War*, distinguishes between public and private stories, and associates the latter variety with the discursive patterns of fiction:

The public stories were about a just war against an evil enemy; the private stories worry about being manipulated by propaganda, hardly think about Germany at all, conceive of the war as a drudge and an incomprehensible duty.

The voice of history trumpets Dunkirk, the Battle of Britain, El Alamein, the Normandy beaches; the private story is about cock-ups, army indoctrination, fear of the new mechanisms of military technology, satire levelled against the vicious playground of war (Piette 1995: 5).

Piette describes two contradictory responses to the challenge of narrating war: on the one hand, the historical voice proclaims the great victories and defeats marking the course of the national fortune in war; on the other hand, the small voice proclaims its lack of understanding of the course of the conflict, its inability to see its role in the greater scheme of things, its anxiety and terror at what has been unleashed in human terms. War fiction relates the experience of war to the personal level, taking from the historical level stories about insignificant people whose lives are disconnected from the organization of mass conflict and yet who are affected by it in all areas of their existence. Fiction humanizes what is a vast world in terms of geographical space and human misery with large numbers killed or displaced, a period of time in which all normal values are inverted. The small stories counter the heroic patterns of war in which strategic gains justify the expenditure of lives, since they relate the events from the point of view of expenditure rather than gain.

The popularity of many novels from the 1990s reveals the need for literature to portray the difficulties of an event so large and incomprehensible as war. Vladimir Arsenijević's novel *In the Hold* (*U potpalublju*, 1994) concerns the lost generation of Belgrade's youth and was hugely successful, winning the NIN prize for novel of the year in 1994. The story about this lost generation is a story of urbicide, inscribing on a symbolic level the decline of social, cultural and moral values amid the chaos of wartime conditions in which civilized behaviour disappears and normal human values are suspended. Arsenijević gives his novel the subtitle *A Soap Opera* playing on those aspects of his work relevant to the story's focus on the characters and the part of the city in which they live. Television soap operas are typically set in a limited environment and concern a number of characters known to one another through friendships and family ties, whose lives follow the daily rhythms of those of their audience except that incidents receive intensely dramatic treatment out of proportion to their objective significance.

In Arsenijević's reversal of conventions, he burdens important events with tragic or tragicomic tones as if insignificant incidents in a soap opera. The narrator's brother-in-law is served with his call-up papers, accepted by his parents. The narrator's wife, Angela, is angry and when her brother is sent to the front, she and the narrator visit her parents at their house. Their visit begins with polite conversation but they soon turn to the topic of who signed for Lazar's conscription letter. The parents and their daughter adopt their well known familial positions and when confronted by Angela: 'Her parents didn't expect

anything different because the experience acquired during their separate lives had already suggested that their daughter usually visited them when she felt like a fight' (Arsenijević 1996: 41). They defend themselves against their daughter's accusations in a way which the narrator has observed before. The characters play a set of roles with a limited range of reactions, as in a soap opera where audience expectations are to be fulfilled. Angela gives her usual performance at the end of such arguments, gathering up her things, combing her hair furiously in the hall mirror 'to be sure that she had the last word by making the end of her oration coincide with her exit from her parents' flat' (Arsenijević 1996: 42). The narrator even notes a comic touch to the whole scene when Angela is angry, her mother is crying in the kitchen and her father suddenly enters wearing his new slippers 'showing them off proudly in an effort to annul the quarrel and drawing particular attention to the side fastening' (Arsenijević 1996: 43). The scene is built on re-staged family arguments, touching and funny in the carefully observed details, almost obliterating the weight of the real situation; a young man has been sent to the front where he will die. War teaches that there is no punishment for transgression. What happens every day is out of kilter. The authorities collect the young men of the city, send them to the frontline where they are killed, their bodies are returned for burial, and no-one is punished. In his novel, Arsenijević tells a small story about family life and 'about cock-ups, army indoctrination, fear of the new mechanisms of military technology, satire levelled against the vicious playground of war' (Piette 1995: 5).

Narrative fiction about war necessarily counters war's illogical absurdity and senselessness in its search for order and meaning, even if that order and meaning are only at the level of what is necessary for the creation of a sustained narrative structure. While artists find war a difficult subject as the most extreme form of human experience, its very difficulty is partly the reason for its necessary articulation. McLoughlin considers a number of reasons which make the representation of war imperative in order to give meaning to the deaths of those killed and to provide cathartic relief. But, the first reasons which she outlines are 'to impose discursive order on the chaos of conflict and so to render it more comprehensible; to keep the record for the self and others (those who were there and can no longer speak for themselves and those who were not there and need to be told); to give some meaning to mass death' (McLoughlin 2011: 7). The narrative gives order since events on the level of the story have to be related at a minimum in a chronological sequence. This provides a basic communicative level to offer a record and to tell of what happened. To give meaning, however, is a further step and requires that the simple process of communication rise to a semantic level where causal links between events suggest that what happens is not the result of a random movement of forces but that there exist reasons which impart meanings to occurrences, that there is a process of effects open

to investigation leading to a conclusion which may be committed to a form of memorialization. Relations between events have an implicit if not explicit causal basis which careful reading of a text elicits. This much is in the practice of reading narrative fiction which we, as readers, learn. Such expectations may be supported by events and clues in a text, or the semantic level may be disrupted, presented to an extent as unknowable or as just one of many alternative fictional realities. It is my contention that the sequence of events in Serbian fiction about the Wars of Yugoslav Succession is at odds with any reasonable understanding and deliberately obscures possible meaning on the semantic level. Systems of signification keep breaking down in the wake of the conflict.

The narrator of David Albahari's short novel *Bait* is obsessed with finding some meaning and order to the war in Yugoslavia. He is an anonymous figure who has emigrated to Canada during the Wars of Yugoslav Succession two years after the death of his mother in Zemun. Facing the huge loss of both his country and his mother, he feels that there is no alternative but to go leave and go into some kind of voluntary exile. He takes with him a series of audio tapes which he recorded at home in Zemun some years before, after the death of his father. He wanted to tape his mother's memories about her life and particularly her experiences during and after the Second World War. The narrator organizes the recording sessions in the family kitchen, the narrator sitting on the opposite side of the table to his mother with the tape recorder between them. The discussions between the narrator and his mother include references to the inadequacy of language when she repeats the sentence, "When someone passes away, there are no words that can bring him back," says Mother for the fourth time. When he wants to react, the text continues, "You shouldn't become angry," said Mother. "I, too, when I was young, believed the world can be described, but then events occurred that defied all description, and I can no longer believe in that" (Albahari 2001: 74). Language, like narrative, is not life; it removes the immediacy of action which is constantly slipping past, even of personal identity which is constantly changing. The narrator eventually agrees with this state because of his own experience as he sits in Canada 'infinitely far from everything that once made me what I am, or what I could have been, or what I was'. He deliberates on the meaning of his own words, 'And that chaos of grammatical tenses confirms to what extent I find myself outside life, in which only the present tense exists and there is no grammar' (Albahari 2001: 76).

The inability of words to describe the world in all its fullness goes beyond natural language, beyond all the attempts of words to incorporate the world by making it into a series of signs which stand for reality. He often talks to his Canadian friend, Donald, about what is happening in his homeland, trying in vain to explain the history behind current events and give greater depth to help Donald understand what is really taking place. As they look over maps together,

staring to try and make out the names of small places, short rivers and mountains bunched closely together, their hands inadvertently assume grotesque dimensions: 'Occasionally my finger slid across borders real and imaginary; occasionally Donald's palm came down on the Adriatic Sea or covered Macedonia.' Donald comments on the shape of the countries saying that Croatia looks like 'gaping jaws', Serbia like 'a fat prairie dog sitting over its hole' and Bosnia like 'a broken triangle, like an unsuccessful triangle, he corrected himself, drawn by the trembling hand of a child' (Albahari 2001: 99). The consequences of actions in the world cannot be substituted by a structure of signs. The realities of history and geography constantly dissolve into the signifying practices of which they are made and lose any meaning. Albahari's narrator keeps returning to the war and trying to make some sense of what is happening. His incomprehension of events concerns the lack of a wider context in which to frame them; there is no historical, familial or personal history to which they can be logically linked. His story records the inability of language to communicate the meaning of what is happening. His narrative, however, offers an ordered sequence of psychological events and semantically motivated gaps which relate that lack of meaning.

Narrative fictions about war face the challenge of presenting their essentially absurd events as if real experiences, or could be potentially imagined as such. At the same time, collective sensitivity at the beginning of the twenty-first century also demands the absurdity of the enterprise to be equally highlighted. The demand makes the narrative of the experience of conflict on a human level a risky and unpredictable undertaking, carrying within it certain dangers in whichever narrative mode is used. Former soldiers in relating their experiences from the First World War in fictional narrative or in autobiography, for example, faced a dilemma between documentary-style and non-mimetic modes of representation: 'The chroniclers of the First World War found themselves torn between the impulse of integrating war into history and the impulse of demonstrating its radical otherness' (Cobley 1990: 53). On the one hand, armed conflict when massaged into the rationalizing contours of a longer historical account appears as the result of a natural flow of events, thus neutralizing its inherent madness. On the other hand, as a story so alienated from the familiar and everyday world, it loses the ability to communicate the potency of its terrifying consequences for those who were there. The translation of real wartime into fictional form raises the question for literature how to express such extreme destructiveness, or, as phrased by Margot Norris in her study *Writing War in the Twentieth Century*, 'how to make its inherent epistemological disorientation, its sense of experienced "unreality", real' (2000: 24).

Mileta Prodanović's novel *Dance, You Monster, To My Soft Music* (Pleši, čudovište, na moju nežnu muziku, 1996) works toward pulling the many layers of his fictional world closer to known characters and episodes from history, lit-

erature and popular culture via a complex system of intertextual links. The main character functions as a site where other known texts and stories combine. His name is Marko, alias Vladimir or Miša, born shortly after the Second World War in Belgrade. His father, Radovan, is a communist who fought for the Yugoslav partisans in the war but who takes Stalin's side in the 1948 dispute between the Soviet Union and Yugoslavia. His ideological conviction leads him to try and leave the country and he is shot while crossing the border into Romania. Marko's mother commits suicide four years later, leaving him alone with his maternal grandparents who have little affection for the boy. He grows up wandering the streets of Belgrade, making friends with other boys living on the edge of the law and involved in petty crime. Killing a policeman in a robbery which goes wrong, Marko is arrested and taken into custody where he is befriended by a senior member of the state security service; a former partisan and friend of his late father. He arranges for Marko to leave Yugoslavia, despite his crime, even supplying him with a false passport and new identity. Marko continues his criminal career abroad, but he is also required to carry out political assassinations for the state security service now acting as his protector.

At the beginning of the Wars of Yugoslav Succession, Marko is recalled to Belgrade to lead a paramilitary formation over the border into Bosnia, continuing to serve the state security apparatus which is now an institution of the new Serbia. The events of the novel are related from the point of view of different characters with Marko presented in a different light in each variation of the story, and each portrayal of the character is underpinned by intertextual references to other narratives linking him to the founding myths of socialist Yugoslavia, to the documented records of the activities of criminals working for the state security service in the 1990s, to fictional characters from other novels and popular culture. The manner of the death of Marko's father replays the incident of General Arso Jovanović who was shot in August 1948 while attempting to flee to Romania. Marko's criminal career after his arrest as a professional assassin for the Yugoslav state security service mirrors statements about a number of such figures described as 'people from the underworld' documented in the book *The Crime That Changed Serbia (Kriminal koji je izmenio Srbiju)* (Knežević and Tufegđić 1995: 239, trans. DN). Such people were hired to liquidate opponents of the state living abroad. Marko's opulent lifestyle abroad, his luxury cars and other characteristic features of that period of his life link him to the figure of James Bond, even down to his following part of Bond's train journey in *From Russia with Love*, leaving from Belgrade and entering Italy. Marko is joined by a young woman in the train with whom he begins an affair, akin to the affair between Bond and Tatiana aboard the train in *From Russia with Love*. Marko and Bond are both, of course, licensed to kill by their respective governments. Prodanović's character also has intertextual overlaps with the narrator of

Dragoslav Mihailović's *When the Pumpkins Blossomed*. The protagonists of both stories are members of street gangs, on the edge of the law, and who frequent the local dance halls in order to preen themselves in front of the girls. One of the favourite venues of Mihailović's narrator, Ljuba, is called the Zvezdino where he meets a girl from Kragujevac who has come to Belgrade as a student, a cut above Ljuba's usual friends. Marko, recalling his youth, also remembers the dances at the Zvezdino and the 'girls from good families who like to flirt with the tough guys' (Prodanović 1996: 180, trans. DN). The names of boys in Ljuba's gang, Mita Majmun (Mita the Monkey) and Dragan Stojiljković (called Draganče) echo those in Marko's gang, Miki Orangutan (Miki the Orang-utan) and Drakče Dorćolac. Ljuba's brother, Vladimir, is at one stage arrested after which he leaves Yugoslavia and goes to Italy; while Marko adopts the alias of Vladimir on his journey through Italy.

The complex collage of discourses, through which the character of Marko is constructed, combines the myths of socialist Yugoslavia with the darker world of Belgrade's urban reality, the ambiguous glamour of the criminal underworld with the new political class leading Serbia into war. Using already known narratives as cultural reference points, Prodanović produces iconic images of the 1990s in wartime Belgrade. McLoughlin notes a certain tendency toward intertextuality in war writing: 'Likeness of experience has itself become a trope: a complex meeting of representation and reality capable of further exploitation. The result is that representations of wars – like the wars themselves – are often heavily intertextual (or interbellical)' (2011, 14). The unreality of war exceeds comprehension and all codes of normal behaviour are abandoned. By drawing on narratives from documentary, historical, cultural, literary and media sources, Prodanović appeals to wider horizons of expectations available to his audience through activating their knowledge of these intertextual layers. What are the strange and unreal events of this war are made possible through their connections to other motifs within the scope of cultural patterns from a general social encyclopaedia. The construction of Marko as a monster of war is realized through similarities and analogies with other fictional characters and historical persons. The war can only be understood amidst the totality of a semiotic system generated by the whole of cultural experience.

In conclusion, the general characteristics of war literature discussed here function to isolate productive channels of narrative composition in prose fiction. They are broad categories of textual structures rather than defining features of a particular genre or sub-genre of the war novel in the twentieth century. The disposition of these compositional strategies reveals more about the conflict of how the Wars of Yugoslav Succession are being prepared for future memory through their discursive presence in Serbian literature than about the nature of the conflict itself, although those two elements cannot be easily separated.

The wars of the 1990s are disconnected from previous conflicts; they enter individual lives bypassing the rhetorical flourishes of any grand narrative; they are beyond language and their reality can only be glimpsed through piecing together a fleeting collage of stories and episodes taken from all spheres of human imagination. To inscribe the story of that particular wartime in literary fiction is achieved through the creation of disrupted narrative orders. The disruption to the narrative order is produced among layers of embedded narratives, semiotic gaps and intertextual associations. The absurdity of this war is given in a design so intricate to reveal that it has no purpose or meaning.

BIBLIOGRAPHY

- Albahari, D. (2001). *Bait*. translated by Peter Agnone. Evanston: Northwestern University Press.
- Arsenijević, V. (1996). *In the Hold*. translated by Celia Hawkesworth. London, Harvill Press.
- Cobley, E. (1990). History and Ideology in Autobiographical Literature of the First World War. In: Hinz E. J. (ed.) *Troops versus Tropes: War and Literature*. Winnipeg: University of Manitoba, 37-54.
- Foster, K. (1999). *Fighting Fictions: War, Narrative and National Identity*. London: Pluto Press.
- Fussell, P. (1981). *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Knežević A. and Tufegdžić V. (1995). *Kriminal koji je izmenio Srbiju*. Belgrade: Radio B-92.
- McLoughlin, K. (2011). *Authoring War: The Literary Representations of War from the Iliad to Iraq*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Norris, M. (2000). *Writing War in the Twentieth Century*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Piette, A. (1995). *Imagination at War: British Fiction and Poetry 1939-1945*. London: Papermac.
- Prodanović, M. (1996). *Pleši, čudovište, na moju nežnu muziku*. Belgrade: Stubovi kulture.
- Selenić, S. (1996) *Premeditated Murder*. translated by Jelena Petrović. London: Harvill Press.

Дејвид Норис
Универзитет у Нотингему

КЊИЖЕВНОСТ О РАТУ; РАТ У КЊИЖЕВНОСТИ

Сажетак

Сви ратови поседују извесна заједничка својства и све књижевности о рату такође поседују извесна заједничка својства. Неки критичари указују на улогу коју дискурс о претходном рату има као палимпсест за прозну фикцију о догађајима у савременом конфликту. Други истичу да је улога књижевности о рату да артикулише „мале приче“ о појединачним људским судбинама у супротности са историјом ратне „велике приче“, да даје наративни ред догађајима којима иначе доминира осећање апсурдности и да пружа реалну слику суштинске нереалности искуства рата. Та својства књижевности о рату разматрају се у овом реферату у односу на примере узете из списке књижевности.

Кључне речи: ратна књижевност, књижевна теорија, испрекидани наративи, семиотичке празнине

Владислава ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду

ПРИПОВЕДАЊЕ У ПРВОМ ЛИЦУ И ИЛУЗИЈА (НЕ)СТВАРНОГ: ОДНОС ПРЕМА НАТПРИРОДНОМ КАО ТЕСТ ПСИХОЛОШКЕ И ЕТИЧКЕ КОМПЕТЕНТНОСТИ ПРИПОВЕДАЧА

На примерима романа Хенрија Џејмса и Саре Вотерс испитаћемо конфликтна сведочанства приповедача о натприродним ефектима. Однос према натприродном често је у традиционалном реалистичком роману тест психолошке и етичке компетентности приповедача у првом лицу: поуздани приповедачи (онако како их дефинишу Вејн Бут, Џералд Принс и Шломит Римон-Кенан) натприродно тумаче као опсену или манипулацију. Најчешће објашњење порекла ефекта натприродног може да буде или психолошки поремећај, или поремећај перцепције: ментално стање приповедача легитимизује поузданост приповедања, али релативизује вредност сведочења. Док у Џејмсовом *Окретају завршња* духови манифестују зло скривено готово непробојним оклопом викторијанских конвенција, натприродне силе могу се посматрати и као притајена снага побуне, па се у роману Саре Вотерс *Мали сираниц* надреално презентује у контексту класног реструктурирања енглеског друштва након Другог светског рата, и у њему онострано постаје претња друштвеној хијерархији и психолошкој стабилности појединца.

Кључне речи: англофони роман, приповедач, приповедање, натприродно.

Мотиви лудила и натприродног нису ретки у роману који одређујемо термином „реалистички“: они су у прозном делу суптилно испреплетени и међусобно условљени, а њихово садејство можемо посматрати и као могући критеријум поузданости приповедача и приповедања у савременој прози.

Однос према натприродном и реакција на логиком необјашњиве перцепцијске аберације често је тест психолошке и етичке компетентности приповедача у првом лицу: поуздани приповедачи по правилу доводе у сумњу постојање натприродног и трагају за рационалним објашњењем наизглед необјашњивог феномена, тумачећи га као халуцинацију или превару. Једно од најједноставнијих објашњења порекла ефекта натприродног

* vladysg@yahoo.com

је психолошки поремећај који искривљује перцепцију сведока: ментално стање приповедача може да легитимизује поузданост приповедања, али и да вредност нараторовог сведочења релативизује, или чак и неповратно обеснажи.

Приповедач у првом лицу најчешће делује као читаочев помагач, као његов сигуран водич кроз приповедни свет; приповедач је органска спона која везује инстанцу аутора са инстанцом текста, о чему су нараторологи од Кете Хамбургер и Симора Четмена до Шломит Римон-Кенан и других детаљно дискутовали у својим студијама (Chatman 1978, Hamburger 1979, Rimmon-Kenan 1983). Он радњу романа предочава читаоцу, од кога по правилу зна више да би, што више говори о себи, све брже постајао жртвом самозаваравања и илузија, односно жртвом слике коју о себи ствара. Током процеса приповедања, наратор демонстрира селективно или потпуно слепило за неке аспекте приповедане реалности; његов пад у замку нетачног представљања је неминован, каогод и постепено укидање дистанце између доживљеног и прижељкиваног.

Приповедање у првом лицу неретко демонстрира немоћ приповедача да се одупре слепилу, да превазиђе склоност једностраном закључивању, веровању у илузије или некритичку доследност једном ставу или једном начину посматрања реалности. Приповедач у првом лицу, кад је драматизован и интегрисан у фиктивни свет о коме приповеда, значење текста креира парцијалношћу своје визије и непоузданошћу виђења која му је својствена; чини се да су парцијалност и непоузданост уочљивије ако је приповедач женског рода, социо-психолошки детерминисан као непоуздан и необјективан, а у патријархалној култури идентификован као морално непостојан.

У овом раду испитаћемо у којој мери исповест, као вид приповедне ситуације у којој приповедач у првом лицу открива и своје знање о свету и своје слепило за сопствену природу, доприноси уверљивости ефекта натприродног и мотива лудила. Исповедање није стратегија зближавања приповедача и читаоца, као што би се то на први поглед рекло, али јесте ефикасан ритуал уверавања: приповедач износи своју, по сопственом уверењу јединствену, верзију приповедане стварности, а та верзија може бити сведочанство о усамљеност и несхваћености, немоћи или недостатку мотивације и услова да се стварност мења, неспособности да се утиче на сопствени живот. Ово последње поменуто нарочито је уочљиво код женског приповедног субјекта, који је у традиционалном реалистичком роману увек свестан своје маргинализоване позиције, а та се свест рефлектује кроз различите стратегије рационалног и ирационалног.

Приповедач може у оку читаоца бити увеличана верзија свих мана људске перцепције, представљати пример пристрасности, необјективно-

сти, погрешне процене и самозаваравања. Стога је приповедање у првом лицу, исто тако, вид карактеризације – једнако колико и алегоријска парадигма људске неспособности да расуђује непристрасно.

Приповедач у првом лицу може бити учесник или сведок, може посредовати сопствено или пак туђе искуство, може да прибегне ретроспекцији или да догађаје вербализује с минималним одмаком од приповеданог времена. Француски нараторолог Жерар Женет указује на подвојеност перцепције и вербализације у првом лицу, што је само на другачији начин формулисана подела немачког теоретичара Франца Штанцла на „ја које доживљава“ и „ја које прича“. Женет је фокализацију као термин увео још 1972, смишљено инсистирајући на вези приповедачког виђења с једне и визуелних медија и фотографије са друге стране, сматрајући да је реч „фокализација“ много погоднија од речи „перспектива“. Женетовим предлогом да се питање „ко говори“ раздвоји од питања „ко види“, позабавио се и Владимир Бити:

То је посебно добро видљиво у тзв. унутарњим монолозима гдје види лик, а говори приповедач, али и у текстовима писаним у првом лицу где види доживљајни субјект смештен на ранију временску тачку, а говори приповедни субјект смештен на каснију временску тачку. Очито је да појам „виђења“ овђе треба схватити широко, тако да обухвати емотивну, мисаону и идеолошку димензију, због чега Genette предлаже да се појмови гледишта, перспективе, виђења и слични замијене појмом „фокализација“. Постоје, међутим, текстови или дијелови текстова гдје су носилац гласа и носилац фокализације спојени на положају изван приповиједаног свијета па за њих Genette предлаже да се назову нефокализиранима. (Бити 1992: 12)

Женет је направио разлику између фокализације (визура фабуле која је повезана са субјектом) и приповедања (вербализације виђеног), претпостављајући могућност нулте фокализације; он сматра да постоје текстови или делови текста у којима су приповедач и фокализатор спојени у једној тачки изван приповеданог света. Женет верује да се у оваквим текстовима приказује, односно приповеда, објективна фабула. Теоретичарка Мике Бал критикује могућност постојања нулте фокализације и образлаже тезу да у сваком приповедном тексту постоји фокализатор.

Приповедање није, нити може бити, најважнија функција књижевног јунака, јер у том случају он постаје приповедач и прелази у секундарни дискурс. И поред суженог опсега перцепције и ограниченог увида у објективну стварност, приповедач у првом лицу има на располагању много начина фингирања стварности: његово сведочење може добити облик писма, дневничких бележака, мемоара или пак усмене исповести, но сваки је вид исказа сведочанство о расположености перцепције и вербализације, одвајању бића које доживљава од бића које приповеда. Нараторолог Симор Четмен је у такозване непосредоване текстове убројао, између осталог, управо епистоларне и дневничке записе (Chatman 1978: 166).

Сложеност приповедача у првом лицу је егзистенцијална и психолошка: он је биће говора, мисли и делања сагледавано у потпуном нескладу то троје. Од приповедача у првом лицу очекује се егзистенцијална присутност, а логика приповедања у првом лицу може бити озбиљно угрожена ако то егзистенцијално „ја“ покушамо да објективизујемо. Дорит Кон препознаје два искушења приповедача у првом лицу: прво је „објективизација себе“ (а она „прекида есенцијалну везу између садашњег исказа и пређашњег искуства“), док је друго „свезнајућа презентација околног света која занемарује субјективну перспективу властитог ја“ (Кон, 1995: 82). Ефекат истинитости и поузданости приповедања у првом лицу проблематизован је управо због покушаја да се искуство и исказ повежу тако да надиђу субјективну перспективу.

Непоузданост приповедачевог извештавања темељ је и исповедања и сваке фиктивне аутобиографије; различите критичке школе, од психоанализе Жака Лакана, преко анализе приповедног дискурса Емила Бенвениста, па све до критичке анализе дискурса Ван Дијка, долазиле су до закључка да је аутобиографско прећутни елемент дискурса, да тежи да се исказе као један вид социјалне праксе. У различитим приступима приповедном тексту очитује се препознавање кризе идентитета као кључног елемента који открива да се исповест претаче у индискретност а поверење у манипулацију, те форме исповедања постају и вид етичке манипулације читаоцем, управо због приповедачевог привидног оснаживања, због илузије о сопственој објективности и непристрасности. Исповедање има сразмерно мањи значај као простор интимистичког говора.

Поузданост перцепције наратора неретко се у историји књижевности верификује и родним критеријумима: приповедачка улога жени додаје родно одређену непоузданост, али и потребу за интимизацијом дискурса која се, такође, повезује са родним представама о жени као бићу које има снажне емоције и још снажнију потребу да их посредује. Родна припадност је условљена психосоцијалним развојем личности а не биолошким одликама пола, те се тако у контексту родних представљања мушкарцу, због улоге коју добија у друштву, приписују својства делатности, предузимљивости, ауторитет, амбиција и иницијатива. Све су то пожељне особине, које се стичу друштвеном интеграцијом, док се од жене очекују пасивност, послушност, емотивност, толерантност и помирљивост (Levine 1998: 145). Ова се својства уписују у родни идентитет жене, из чега проиходи сасвим логична подела улога: мушкарац је предодређен да доминира, жена да буде потчињена, те се овај однос преноси и на простор читаочевог инвестирања поверења у приповедање. Жене говоре недоследно, двосмислено, њихов морални осећај је нестабилан а етичка дистанца непредвидива, њима би сентименталистички љубавни дискурс требало да буде природан.

У *Окрейјају заврйња* је мистификован и начин на који се до приче о натприродном стиже: најпре Даглас, поседник рукописа овог жанровског амалгама сведочанства и исповести, поштом шаље кључ од тајне ладице човеку од поверења, који тај рукопис прослеђује такође поштом. Даглас је у посед гувернантине исповести дошао тако што му је она свој запис послала поштом пред смрт. Прича о натприродном тако више није део усмене традиције, већ записана тајна; патријархат прећуткује некажњене злочине, каогод и граничне појаве, за које није сигурно припадају ли свету демона или пак настају као последица искривљене перцепције, неспоразума, завере или незнања.

Око гувернантине повести и исповести, осигуране, заштићене и сакривене, стежу се обручи недовршене оквирне приче. Приповедање започиње мушкарац, али га он не закључује: крај романа остаје отворен, не враћамо се слушаоцима ове исповести нити чујемо њихове реакције. И приповедач и аутор су се повукли са сцене, остављајући читаоцу да сам одлучи да ли је присуствовао догађајима које су предодредиле натприродне силе, или пак измаштаном искуству једног помраченог ума. Остаје нејасно и то да ли је главна јунакиња скривила смрт једног од двоје деце о којима је водила бригу, да ли се изборила са натприродним и омогућила да врлина победи зло, или је потонула у пројекцију унутрашњих страхова и тескобе на спољашњи свет. Као што нема јасну жанровску матрицу, роман нема ни адекватно разрешење које би омогућило да се тематски класификује.

Жанровска анализа Џејмсовог романа није дала прецизне одговоре. Има мишљења да је *Окрейјај заврйња* алегорија о борби добра и зла настала као реплика на прозу Натанијела Хоторна, хришћанска поема о дуализму човекове природе, модернизовани моралитет, фројдистичка параболa (Jones 1959: 112), жанровске дефиниције дела одиста су бројне, али у питању је, чини се, алегорија о образовању уметнута у оквир психолошког романа; *Окрейјај заврйња* говори о односу традиционалног ауторитета који намеће своје вредности и значења с намером да понуди једновалентно тумачење света, ауторитета који и симболички и дословце гуши васпитаника, кидајући његову исконску везу са нагонским и емотивним делом личности који овде симболизују духови.

Гувернанта која је анонимизована, као неретко женски ликови у класичној и раној модерној књижевности, као приповедач је делегитимизована јер је уместо могућности да буде посредница, добила само статус фокализатора, и то крајње дискутабилног. Њену визију посредује њен некадашњи штићеник – исповест женског викторијанског субјекта посредује мушки приповедни ауторитет који постаје фактички и симболички господар приче. Ауторитет приповедачице је у викторијанској култури проблематичан, као што је то и женска жеља, симболични означитељ

субјективности који је чини опасном и загонетном. *Окреијај заврїиња* је, тако, недовршена прича о викторијанском субјективитету и психолошкој слици нестабилне личности мучене неуротичним конфликтима и растрзане између унутрашњих моралних императива и спољашњих притисака.

Код Хенрија Џејмса, духови манифестују притајено зло које дела испод чврстог оклопа викторијанских конвенција, али се зло може посматрати и као притајена снага индивидуалне колико и класне побуне. У роману Саре Вотерс *Мали сїранац* (*The Little Stranger*, 2009) делање духова јесте и метафорична казна за мешање класа у Енглеској после Другог светског рата.

Сара Вотерс се у својим претходним романима дотицала и мотива лудила и теме натприродног, писала је на тему односа спиритизма и психолошке манипулације у роману *Сродне душе* (*Affinity*, 1999), као и социопатолошке опсервације у роману *Џејарош* (*Fingersmith*, 2002). *Мали сїранац* је приповест сеоског лекара у Ворикширу, доктора Фарадеја, смештена у годину 1947; нарацијом о послератној Енглеској доминира кућа која у лекару потеклом из радничке породице изазива противречна осећања. Хандредс Хол лагано пропада због беспарице породице Ерс, коју је задесила судбина већине припадника локалног племства у то време. Вотерсова повезује тему послератне немаштине, депресије и класног реформирања британског друштва са мотивима духова, измењене перцепције и психичке нестабилности. Тиме постиже да фантастични мотиви надрасту сензационалистичку мотивацију и претворе се у оруђе социјалне и психолошке опсервације, а да тема друштвених промена поприми претећи, метафизички аспект. Пропадање велелепног Хандредс Хола Вотерсова представља веристички, не би ли истакла доцнију езотеричну мотивацију заплета; у дом Ерсових ће Фарадеј први пут доћи као служавкин син а други пут као лекар који треба да прегледа четрнаестогодишњу служавку Бети, коју раздиру тескоба и паника, условљене нелагодном атмосфером у кући у којој се догађају необјашњиве ствари. Вотерсова користи традиционалан, одавно знан и препознаван каталог мотива натприродног, али слова која се указују на зидовима, огледала која шетају и звоно за послугу које се ноћу сабласно оглашава само уоквирују социјалну тему у оквиру повести о пропадању сеоског племства – баш као што је прави почетак романа *їрви* Фарадејев долазак у кућу, када је са зида одломио мали гипсани украс и понео га са собом. Пропасть Хандредс Хола почиње, симболично, од тог првог додира дечака из ниже класе – тако здање почиње да се круни од руке једног малог странца. Рат ће пропадање само убрзати: за одржавање грандиозног а нефункционалног здања истопљени породични иметак је недовољан, а Ерсови не успевају да се прилагоде новој социјалној експанзији, послератној оскудици, рedefиницији класних односа.

Паралеле *Малој сџранца* са *Окреџајем заврџња* су бројне, али поређење покреће и питање психолошке и моралне компетентности приповедача у првом лицу. У *Малом сџранцу* нас приповедачево упорно настојање да натприродне појаве објасни рационалним узроцима наводе да посумњамо у његово ментално здравље; рационалистички став главног јунака и повлашћеног приповедача много је више споран него искривљена перцепција осталих протагониста који се са духовима суочавају и од њих страдају под мистериозним околностима.

Измењена перцепција и код Џејмса и код Вотерсове доводи до промена у доживљају света: у оба романа појављују се духови чије порекло није јасно дефинисано, и у оба случаја могу се са пуно права метафоризовати као сексуална или социјална претња. Међутим, ту уочавамо обрнуту паралелу која покреће нова питања: Џејмсова гувернанта једина је која духове види – доктор Фарадеј једини је који духове *не види* и по сваку цену жели да их порекне, можда управо зато што три јунакиње романа упорно износе сведочења и доказе о необјашњивим појавама. У *Малом сџранцу* дејство злих сила почиње кад се укрсте путеви сеоског лекара и локалне племићке породице. Гувернанта из *Окреџаја заврџња* удавиће свог штићеника (несрећним случајем или у наступу махнитости – текст обе интерпретације подржава у једнакој мери), а Фарадеј ће нехотице убрзати финансијско пропадање породице Ерс и испратити њене чланове у лудило, болест и смрт. Нехотице, или пак са подсвесном жељом да затре приче о натприродном које они приповедају, са жељом да оповргне валидност сведочења о појавама које измичу логици и разуму?

Трагични крај породице лекар убрзава управо тиме што их лечи, бриње о њима, запостављајући своје потребе и обавезе, баш као и гувернанта која у превеликој жељи да децу заштити од лошег утицаја постаје сама тај лош утицај: парадокс да превелика брига рађа пропаст отвара могућност психоаналитичког тумачења које би укључило анализу потиснуте агресије. Док је циљ гувернантине приче да се постојање духова докаже, Фарадеј је опресивни и опсесивни глас разума који ће све подредити својој жељи да укине побуњене гласове. Фарадеј је пример ауторитарног насиља над приповедањем, неукротиве жеље да се оповргне аутентичност натприродног на ком остали јунаци инсистирају. Због своје моралне чистоте и осећања одговорности, контроле емоција и асексуалности, Фарадеј је додатно амбивалентна фигура: сувише поштен да би био ловац на мираз, сувише циничан да би се дружио са Ерсовима зарад пуког престижа, лекар ипак пристаје на класно и статусно недефинисан положај у породици – да буде више од слуге, а мање од пријатеља. Ни чин приповедања ни концепција романа не трпе ову амбиваленцију, али њено решавање отежу унедоглед, и читалац једино може на крају посумњати да је Фарадеј злочинац који је

присвојио приповедање и тако укинуо своје злочине и радикално изменио своју улогу.

У завршници *Малој сџиранца* чини се да је Фарадеј коначно пристао на дужност слуге, и на регресију у предратне класне оквире: и после физичког нестанка породице он опсесивно брине о кући и имању, и кад кућа остане потпуно празна он је редовно обилази, сада као апсолутни господар, господар приповести о њој. Међутим, док је гувернантина невероватна прича о лудилу и халуцинацији посредована уз помоћ наративног оквира да би се тако учинила веродостојном (да подсетимо, њену повест чита њен некадашњи штићеник Даглас малој групи пријатеља у којој је и неименовани приповедач у првом лицу чијим безинтересним посредовањем пратимо догађаје), Фарадеј је у роману Вотерсове једини посредник и једини сведок – једини бранилац емпиријске истине. Дакако, његова фасцинација кућом која пропада може се тумачити и као варијација на Поову причу „Пад куће Ашера“, где физичка и ментална дезинтеграција ипак ни на који начин нису повезане са социјалном стабилношћу.

У дефилеу усамљених побуњеника од прозе Хенрија Џејмса па све до женске прозе почетка миленијума увиђамо да свака борба за другачији свет почиње од приповедања, од владавине језика и приче. Језик не ствара ред, ред је језику наметнут, баш што су анархија и диктатура можда само различити начини наметања реда непредвидљивој стварности (Гордић Петковић 2007: 140).

Кад год анализирамо приповедање у првом лицу морамо бити свесни игре дубоких противречности на којима се овај вид посредовања темељи. Приповедач је онтолошки и епистемолошки нестабилан субјект, а то Ја које приповеда увек је оптерећено својим доживљајним аспектом: ма колико доживљај био извор приче, он ограничава приповедачеве ингеренције. Поседовање и посредовање личног доживљаја сужава могућност објективизације виђења. Исказ и искуство су нераскидиво повезани, но ту везу проблематизује жеља приповедача да му се верује и тежња да буде поуздан. Свака објективизација виђења релативизује вредност доживљајног а управо је у доживљеном снага и ауторитет приповедача у првом лицу. Стога је приповедач у првом лицу вечито у процепу: како да његова прича буде и објективна и дубоко лична, како да његово искуство не изгуби вредност због провизоријума појединачног?

Приповедач у првом лицу мора, да би му се веровало, бити неартикулисан, а његова исповест мора садржати елементе афективног, необјашњивог и необјашњеног, аморфности, несигурност и и недовршености. Апсурдно је, а уједно и логично, да он мора потврдити аутентичност натприродног како би својој повести, или исповести, обезбедио валидност.

Неодлучност о врсти егзистенције услов је егзистенције натприродног у књижевном тексту. Дух постоји само док нисмо сигурни да ли га има, он дела док смо у недоумици о његовој природи. Порекло духа краља Хамлета, уосталом, престаће да буде важно кад Хамлет схвати да дух говори истину, када то буде доказано. Дух неће бити потврђен егзистенцијално, него ће његово постојање потврдити сазнање које доноси главном јунаку. Дух ће потрти разлику између овоземаљског и подземног света, између говора и тишине, између знања и незнања: он даје лик и облик стварности која је ишчезла, стварности која је део прошлости, али коју он може да врати у садашњост. Није важно да ли су духови халуцинација, или опсена чула, јер њихова функција није онтолошка, већ епистемолошка. Они нису ту да *буду*, него да нам нешто *кажу*. Они јесу илузија, али не у смислу опсене, него у смислу игре. Латински глагол *illudere* значи играти се, шалити се, ругати се, преварити, упропастити, оштетити, осрамотити. И доиста, духови су ту да се поиграју са истином, са текстом, са границама реалног.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Biti, V. (1992). *Suvremene teorije pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gordić Petković, V. (2007). *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: DOO Dnevnik.
- Hamburger, K. (1979). *Logika književnosti*. Preveo Slobodan Grubačić. Beograd: Nolit.
- Jones, A. (1959). Point of View in *The Turn of the Screw*. *PMLA*, LXXIV/1, 112-118.
- King, J. (2005). *The Victorian Women Question in Contemporary Feminist Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kon, D. (1995). K. ulazi u zamak: o promeni lica u Kafkinom rukopisu. Beograd: *Reč*, I/7, 78-83.
- Levine, M. (1998). *Gay Macho: The Life and Death of the Homosexual Clone*. New York: New York University Press.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction*. London and New York: Routledge.
- Showalter, E. (1987). *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Virago Press.
- Walkowitz, J. (1992). *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. London: Virago Press.
- Waters, S. (2009) *The Little Stranger*. London: Virago Press.

Vladislava Gordić Petković
University of Novi Sad

FIRST PERSON NARRATIVE AND THE ILUSION OF THE (UN)REAL:
THE SUPERNATURAL AS THE TEST OF PSYCHOLOGICAL AND ETHICAL
COMPETENCE OF THE NARRATOR

Summary

The role and effect of the supernatural in literary texts is to serve as a touchstone of the narrator's reliability, according to a number of narratologists such as Rimmon-Kenan, Cohn, Genette, Chatman and several others who account for the fact that various types of narration can serve as a cohesive force of the text and deconstruct the narrator's reliability at the same time.

Henry James's *The Turn of the Screw* contrasts visions of two male and one female narrators in an impossible quest for the truth about a mysterious death which could be attributed to supernatural causes. James's novel introduces the ambivalence of women's narrative voice, whose reliability is inevitably marked by their marginalized social position.

The narrative voices in English contemporary literature written by women are often in conflict with the fictional characters' search for a consistent and reliable perspective of reality, as is shown in the analysis of the novel *The Little Stranger* (2009). Its author Sarah Waters offers the supernatural as a new strategy of inscribing class differences into the reality of the post-war Britain.

Keywords: English novel, narrator, narrative, supernatural

Бојана СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ*
 Универзитет у Новом Саду

КАНОНСКИ ПИСЦИ *VERSUS* КАНОНИЗАЦИЈА ЖАНРА

У раду ћемо указати на различит однос који су поједини канонски песници истакнутих европских књижевности, укључујући и српску, имали према жанру/дискурсу песме у прози као значајном показатељу модернизације и песништва и прозе. У француској књижевно-научној традицији овај облик је канонизовао Шарл Бодлер у свом предговору збирци *Le spleen de Paris* (1869), да би потом читава плејада најзначајнијих француских симболиста прве и друге генерације (Рембо, Маларме, Лотреамон, Лафорг, Сили Придом), а затим Жакоб, Аполинер, Валери, Шар, Бретон, Сен Џон Перс, итд.), изградила такву традицију која је светским читаоцима препознатљива и релевантна. У енглеској књижевности, међутим, Т. С. Елиот негирао је постојање овог жанра и опирао се његовој канонизацији, што је случај и са српском књижевношћу друге половине 20. века.

Кључне речи: песма у прози, дискурс, слободни стих, канон, вредновање, идеологија

Песма у прози се негде од тридесетих година 19. века с маргине канонизованог родовско-жанровског система који је почивао на опозицији стих (везани)/прозна реченица полако померала у само средиште његове измењене структурне и вредносне конфигурације, амалгамишући елементе поезије, прозе, али и драме. Тако је овај облик, који уједно у себи носи наизглед темељну противречност између стихова и прозног исказа, постепено постао идеална могућност за ослобађање од крутих норми везаног стиха, приближавајући се и паралелно егзистирајући са слободним стихом, који се појављује већ у делима романтичара. Слободни стих (*vers libre*), дефинитивно успостављен с француским симболистима и Жилом Лафоргом, играо је значајну улогу за артикулацију овог облика, али се свакако не може с њим изједначити. Напротив, како је то констатовао Хрвоје Пејаковић у свом „Предговору антологији хрватске пјесме у прози“ *Наша љубавница њлајња* (1992: 6 – 16) у другој половини 20. века, песма у прози представљала је често уметнички излаз из ћорсокака у који је поезија често западала произвољном и баналном употребом слободног стиха, на коме је почивало егзистенцијално утемељење лирског субјекта

* bojana.shine@gmail.com

или јунака. Такође, актуелном разумевању песме у прози као својеврсног дискурса проистеклог из процеса трансгресије или прекорачења граница поетског, односно прозног језика (Johnson 1972: 28– 29) и стварању једног посебног дискурзивног универзума (Ingenschau 1982: 236 – 237) доприноси и њено приближавање, а каткада и изједначавање са другим кратким прозним врстама какве су цртица, запис, маргиналија, писмо, параболо, кратка прича, анегдота.

У главним цртама песма у прози или прозаида¹ се може означити као кратак састав (фрагмент, микроцелина) која се од лирике пре свега разликује по спољашњој форми, која је најближа ритмичкој и лирској прози. Њен основни израз није стих, већ исказ, односно реченица. Веза између песме у прози и поезије, као и лирско-ритмичке прозе огледа се и на тематској равни: најчешће је исповедна, медитативна, молитвено-религиозна, љубавна, дескриптивна, али може бити и путописна, есејистичка, параболно-митолошка, научно-документарна, или заснована на принципима језичке комбинаторике синтагматског типа у епохама (нео) авангардних покрета. Када је реч о спољашњој форми песме у прози, њена веза са поезијом се препознаје и по присуству бројних реторичких поступака и фигура (лајтмотиви, синтаксички паралелизми, реторска питања, тропи, тропи унутар тропа, сегментација). Песму у прози такође одликује изразита музикалност, згушњавање и успоравање ритма, инверзије, недовршени искази, мешање стихова и прозних исказа, строфа и одломака. Она може, али не мора бити идентична са ритмичком прозом, где се унутар самог текста успоставља извесна ритмичка правилност (Kos 1986: 149-150).

У погледу дужине, песма у прози креће се у распону од сасвим кратког фрагмента до текста дужине страницу, или две, у неким случајевима и дуже. Ово је, према мишљењу Сузан Бернар, на трагу Малармеових поетичких увида о овом жанру, био и услов по коме се она разликовала од тзв. поетске или лирске прозе, која је била резервисана за дуже прозне форме. Ауторка ју је дефинисала као органску, аутономну форму, *l'unité organique*, која се управо по тим својствима разликовала од поетске прозе. Оксиморонско својство овога жанра да уједно може значити „прозаизацију поезије“, али и „поетизацију прозе“ најрадикалније је преиспитала Барбара Џонсон, тврдећи да поезија и проза у овом жанру не творе симетричан однос, већ извесну асиметрију и логичку недоследност: „Ни антитеза, ни синтеза, песма у прози је место напуштања овог поларитета, и стога симетрија – између присуства и одсуства, између прозе и поезије?

¹ Термин *йрозаида* сковао је Јован Јовановић Змај за своје текстове које је објављивао у периоду између 1895. до 1904. године, писане и и под утицајем збирке сродних текстова И. С. Тургењева *Senilia* (1882), међу којима се налазе форме идентичне песми у прози. Више о томе у нашој студији *Песма у йрози или йрозаида*, Службени гласник, Београд, 2012.

не функционише (Johnson 1972: 37).² Разматрања Барбаре Џонсон о дефи-
гурацији поетског језика и „другој бодлеријанској револуцији“ пре свега
су утемељени на другачијем схватању језика поезије односно прозе, где
поезија/стих свакако немају повлашћено место у односу на прозни исказ,
већ се налазе у сасвим другачијој констелацији, па самим тим захтевају
другачије читалачко прилагођење и рецепцију. Пре свега и зато што се
од епохе модерне књижевности, а закључно са постмодернистичком
поетиком, инсистира на моменту *аутореклексивности*, што је по неким
ауторима и кључни критеријум за жанровско одређење песме у прози.

У јединственој студији о овој теми, *Тако рејки цивијали. Песма у њрози
у енглеској књижевности* (2002), Ники Сантили анализује такав корпус
текстова од романтизма до савремене књижевности који, позивајући се
и на друге истраживаче, „не потврђују у истој мери одлике овог жанра.
Али баш зато, они су подесни то да учине“ (Santilli 2002: 18-19). Такође,
упркос увреженој слици да су Бодлер и француска песма у прози кључно
утицали на утемељење и размах овога жанра у Енглеској, ауторка са доста
аргумената доказује да је у стилско-тематском погледу управо лирска проза
Томаса де Квинсија утицала на Бодлера, а не толико Бертран, како се то
у компаратистичкој литератури често наглашава. Иако се за де Квинсија
не може у потпуности рећи да пише песме у прози, његов стил је уједно
сновидан и визионарски, у истој мери колико је интроспективан, анали-
тичан, дискурзиван и аутореклексиван, а све ове карактеристике утицаће
у пуној мери на Бодлера и остале француске симболисте, да не помињемо
само тему (веле)градског лутања (Santilli 2002: 23-24).

Ситуирајући енглеску песму у прози у предромантичарско и ро-
мантичарско раздобље, са појавом текстова В. Вордсворта, В. Блејка и
С. Колрица, у исто време када у немачкој Новалис и браћа Шлегел пишу
своје „критичке фрагменте“, ауторка доказује да је овај жанр заправо
или потврђивао или радикално оспоравао доминантне канонске одлике
поједине епохе, правца или покрета, имајући у виду дијахрони развој
појединих националних књижевности. У том смислу је посве логично,
иако тако није било са становишта потоњег развоја, да се жанр песме у
прози аутентично најпре јавио у енглеској и немачкој књижевности, јер
су баш ове литературе колевке романтизма у светским размерама. Овак-
во становиште заступа и Маргарит С. Марфи (Margueritte S. Murphy) у
својој монографији о песми у прози енглеског језичког израза *Традиција
субверзије. Песма у њрози у Енглеској од Вајлда до Ешберија* (1992). Она
истиче да се Вилијам Вордсворт међу првима заложио у свом предговору
Лирским баладама за неутралисање есенцијалне разлике између језика
прозе и метричке композиције стиха (Murphy 1992: 9).

² Цитат је дат у нашем преводу с француског.

Препознатљива француска традиција песме у прози више је последица (у историјском, рецепцијском и вредносном смислу) радикалног ослобађања од стега ригидног метричког система александринца кроз стваралаштво једне групе генијалних стваралаца, него чињенице да тог облика у другим европским и светским књижевностима није било. То није био случај са енглеском, америчком, или немачком литературом, где је традиција метричких образаца била знатно флексибилнија него у француској. Ипак, у већини књижевности преовладало је традиционално критичко-теоријско становиште о суштинској генеричкој разлици између стиха (поезије) и исказа, реченице (прозе). Ако је културно-идеолошка свест еминентних критичара, историчара, теоретичара и антологичара, али и самих песничко-прозних ауторитета била таква да, као у случају Т. С. Елиота, песму у прози прогласи „обманом“ (“Reflections on *Vers Libre*” 1917), онда се у једном дугорочном периоду, укључујући и актуелни књижевни тренутак, могла очекивати нетолеранција и отворен отпор према овом жанру.

Према Сантили, једна од темељних аутентичних поетичких одлика британске песме у прози јесте библијски стил, који она анализује на примерима Блејкових, Колрицових, Вајлдових и Бекетових текстова на енглеском језику. Ова теоријски специфична одлика може бити занимљива и са становишта анализовања реторичке структуре српске песме у прози, о чему ће доцније бити речи. Она показује како ови аутори пишу аутореференцијалну лирску прозу високе језичке дисциплине и економије. Значењски паралелизам (најчешће у форми супротности) одговарао би Јакобсоновом метричком паралезму у језику поезије, али се овде премешта у медиј прозе захваљујући поступку даљег „унапређивања“ (furtherance). Унапређивање подразумева повратак континуитету после поетског удвајања или аутореференцијалне паралеле. Овај поступак одвраћа паралелизам, тако да ауторефлексивност никада не доминира над референцијалношћу у прозном медију. Та кључна разлика између поетског и библијског прозног стила производи стил који напредује ка проширењу, али држи текст „под контролом“ и обезбеђује чврсту поенту, завршетак (Santilli 2002: 23).

У том смислу, најпре ћемо размотрити примере песама у прози Оскара Вајлда, а потом се осврнути и на критику жанра из пера Т. С. Елиота, који је и сам написао неколико таквих текстова, свесно одбијајући да их назове песамама у прози. Пре објављивања укупно шест текстова под заједничким насловом *Песме у прози*³ (*Poems in Prose*, *Fortnightly Review*, 1894),

³ Песме су објављене под следећим насловима и овим редоследом: “The Artist” („Уметник“), “The Doer of Good” („Добročинитељ“), “The Disciple” („Ученик“), “The Master” („Учитељ“), “The House of Judgement” („Суд“) и “The Teacher of Wisdom” („Учитељ мудрости“).

годину дана раније, Вајлд, на одслужењу понижавајуће казне у затвору Рединг, пише писма лорду Алфреду Дагласу, која се сматрају и његовим последњим књижевним делом, али и званичним почетком овог „декадентног“ жанра код Енглеца (Murphy 1992: 11-12). Фрагментарна писма су касније реконструисана и објављена 1905. под насловом *De Profundis*. Медитативна и покајничка, ова Вајлдова лирска проза потресна је у смислу болне интроспекције властитих узрока животне и стваралачке несреће, а с друге стране, написана су бриљантним есејистичко-лирским стилем о првим и последњим питањима људске егзистенције, доживљају божанског и нуминозног и његових дубоких сумњи, етичким контроверзама и естетичким питањима итд. Лични тон посланица свом интимном пријатељу још више интензивира његову лирску експресију:

Да ми је тко био рекао за понизност, не бих је био прихватио. Да ми ју је тко био донио, био бих је одбио. Будући да сам је сам нашао, желим је задржати. Морам тако учинити. Она једина крије у себи елементе живота, новог живота, то је моја *Vita Nuova*. Она је најчуднија од свега, не можеш је дати другима нити је тко други може теби дати. Не можеш је стећи ако се не одрекнеш свега што имаш. Тек кад изгубиш све, знаш да је посједујеш (Wilde 2002: 76).

Реторички гледано, прве две реченице изражавају глаголско време иреалног кондиционала, док у наставку исказни субјект у првом, логички сугестивно, сведочи о насушној потреби да се прихвати понизност и покајање као замена за читав живот, односно одрицање од њега. У наведеним песмама у прози, Вајлдов стил је упадљиво праболичан и заснован на библијском контрасту значењских паралелизама, махом обликованих дијалогски. И овде се провлаче мотиви покајања, суђења, коначне мудрости, Христовог доласка, Нарцисове патње, естетике хедонизма и пролазности. Једна од најпознатијих је управо први текст *Уметник*, у ком Вајлд поентира смисао вечног уметничког дела насупрот пролазности тренутка.

У том смислу, може се констатовати да су ране деведесете у енглеској и америчкој књижевности биле кључне за прихватање и ширење овога жанра: поред поменутог Вајлда, у Њујорку се 1890. године, у преводу Стјуарта Мерила (Stuart Merrill) појавила антологија француских песама у прози *Пастели у прози* (Pastels in Prose), док је 1899. године амерички песник Ернест Досон (Ernest Dowson) објавио своје *Декорације у прози* (Decoration of Prose), као контрапункт збирци *Декорације у стиховима* (Murphy 1992: 13).

Међутим, канонизација овог жанра пре свега у енглеској књижевности била је онемогућена оштром критиком декаденције тада најутицајнијих песника В. Б. Јејтса, Т. С. Елиота и Е. Поунда. Како истиче Маргарит Марфи, могуће је да је њихово дискредитовање жанра било узорковано јавним скандалом везаним за суђење Вајлду, па се може нагађати да су хо-

мофобија, „патриотизам“ и франкофобија на културолошко-идеолошком плану утицали на стигматизацију овог тешко успостављеног жанра (Murphy 1992: 14). Ако узмемо у обзир и доцнију чињеницу да су амерички песници В. Карлос Вилијамс, Гертруда Стајн и Џон Ешбери заправо одбацили термин „песма у прози“ у значењу које су успоставили француски симболисти, и кренули својим експерименталним путем изван „дефиниција“ тог жанра, биће нам јасно због чега се његове конвенције наново успостављају и модернизују са сваком новом књижевном епохом, или пак појединим аутором. Поготово се то може рећи за песничку сцену у Британији и САД друге половине 20. века, као и за актуелни књижевни тренутак. Велики број аутора и ауторки ствара на трагу конвенција овог жанра, међу којима истакнуто место имају песникиње.

Вратимо се сада Елиоту и његовом контроверзном односу према форми песме у прози. У свом осврту на преведену антологију *Пасџели у прози* (1917), он закључује да су такви текстови пре шарлатанство превазиђене декаденције, и да једино битно што можемо усвојити из тог периода јесте Уисмансов роман *A Rebours* и Малармеова збирка *Divagations*. Такође, скреће пажњу на чињеницу да су многи критичари реаговали поводом мешања жанрова поезије и прозе (Murphy 1992: 14-15). Већина водећих британских песника тога доба, предвођених Елиотом, сматрала је да је песма у прози знак пољуљаног национално-културног и језичког идентитета (Caddy: 2010). Незадовољство рецепцијом француског симболизма код енглеских декадената, изражено је пре свега у Елиотовим есејима „Рефлексије о слободном стиху“ и „Гранична линија прозе“ („The Borderline of Prose“), оба из 1917. године. Аутор сматра да, упркос напорима да се испитају могућности оба рода, писци треба да се држе традиционалне поделе на стих и прозу, а не да их мешају. Такође, Елиот под знак питања ставља и појам слободног, насупрот везаном стиху: музикалност и ритмичност су оно што повезује оба метричка обрасца, и не треба их драстично супротстављати. Ово становиште до данас је остало предмет бесконачних теоријских расправа како у енглеској, тако и у неким другим књижевностима (Caddy: 2010).

Елиотова аверзија према песми у прози је утолико занимљивија, што је и он сам написао неколико таквих текстова, не желећи тако да их именује, од којих је најпознатија и најбоља *Хистерија*, објављена 1915. године у Паундовој *Католичкој антологији*). Доносимо текст у нашем преводу:

Смејала се био сам свестан како постајем увучен
у њен смех бивајући његов део, све док њени
зуби беху само случајне звезде с даром за
одред бушилица. Био сам нацртан кратким уздасима,
удахнут у сваком трену моменталног опоравка, најзад

изгубљен у мрачним кавернама њеног грла, смрвљен таласањем невидљивих мишића. Један старији конобар дрхтавим рукама ужурбано је простирао карирани розе-бели столњак преко зарђалог зеленог гвозденог стола, рекавши: „Ако дама и господин желе да се послужи чајем у врту, ако дама и господин желе да се послужи чајем у врту...“ Одлучио сам да би, уколико њихање њених груди може да стане, неки делићи поподнева могли бити прикупљени, и ја сам усредсредило сву своју пажњу са брижном суптилношћу ка том завршетку.

За овај Елиотов текст (песму у прози), најпре је изузетно карактеристичан и значајан његов наслов, који означава психијатријско душевно обољење које је први констатовао Сигмунд Фројд на примеру женског неуротичног понашања, а потом је био прихваћен и у лечењу мушке неурозе. Баш тих година када Т. С. Елиот пише и објављује ову и неке друге песме у прози (Murphy 1992: 211), енглеска психијатријска пракса издваја један нови тип мушке неурозе коју назива термином „borderline“ – гранични случај. Није случајно што је управо сам песник, одстрањујући одлучно после 1915. овај жанр и из свог стваралаштва, писао о њој управо као „граничном случају према прози“, како и гласи назив његовог кључног поменутог текста (Showalter 1990: 10).

С друге стране, још од већег значаја је анализа ауторовог покушаја да из двоструке женско-мушке перспективе проговори о хистерији као реакцији на суспрегнуту и потиснуту сексуалност, дакако уметничким језиком. А тај језик, несумњиво прозни, успешно комбинује метафорички (селективни) и метонимијски (комбинаторички) пол конструкције текста, при чему се замагљују границе између песничког и прозног израза у конвенционалном смислу речи. Текст почиње акцентовањем женског смеха који просто увлачи мушки исказни субјект у себе, чинећи га својим неодојивим делом, бришући тако границе између оба актера. Даље се фокус премешта на метафоричко изједначавање њених зуба са звездама „с даром за одред бушилица“. Овде се јасније алудира на еротско-сексуални контекст њихове игре, а мушкарчево нестајање у мрачним кавернама женског грла и осећај физичког уништења, хиперболички наглашава потпуну доминацију жене над мушкарцем. Као да он сада припада некој другој реалности обликованој хистеричним смехом коиталног сједињавања.

Накнадни контекст у коме старији конобар простира столњак у врту и зове их на чај, као да буди мушкарца из смртоносног загрљаја њених зањиханих, незауостављивих груди. Свест се мушком субјекту поново враћа на нивоу перцепције опасног преседана да се остане жив, у разломљеној реалности од које су остали само „делићи поподнева“. Кондиционалне реченице

са краја текста, у којима се наглашава само могућност, извесност, али не и изричита афирмација да ће се тако нешто догодити, остављају ову песму у прози отвореног краја, иако се управо помиње завршетак који се брижно ишчекује. Завршетак чега? Лудачког смеха као последице пренаглашеног еротског набоја? Страх од лудила и смрти? Да ли се она смеје њему? Наратор једноставно одустаје од свога ја, свдећи себе на сирову емоционалну и тактилну снагу драстичних и помало виолентних емоција. Ово је веома далеко од касније уравнотежене, хармоничне и евокативне Елиотове песничке дикције. Имажистички осећај за детаљ, било да је реч о интериоризованом или спољашњем опажању, савршено се допуњују у песми у прози Хистерија.

Најпре, песма у прози или прозаида у српској књижевности ослања се на вишеструко национално и интернационално наслеђе и код песника и код прозаиста (средњовековно-византијска естетика и формални обрасци, француски и руски утицај, потом немачки и англо-амерички). У погледу једне условне типологије може се говорити о специфичним обрасцима њене артикулације, једнако као и у другим европским и светским књижевностима. Иако није одвећ препознатљив жанр због оскудног аутореклексивног и критичко-теоријског утемељења, она у пракси даје изванредне резултате (најбољи пример за то су дела Иве Андрића и Исидоре Секулић).

Наши најзначајнији антологичари, изузев Богдана Поповића, Борислава Михајловића Михиза, Гојка Тешића и Радмиле Лазић, нису укључивали овај жанр у своје песничке антологије. Занимљиво је, да када је реч о прози, песма у прози или прозаида алтернира са обликом најкраће приче или микроприче, за шта је најбољи пример антологија Михајла Пантића *Црна кућија* (2002), у којој су у неколико случајева изабрани идентични случајеви као и у нашој антологији песама у прози *Српске прозаиде* (2001) што само сведочи у прилог флексибилног поимања кратког дискурса.

Иако је српска књижевност, поготово у првој, модернистичко-авангардној фази 20. века била највише под утицајем француске књижевности, њен однос према жанру сасвим је супротан од поменутог позитивне аксиологије канона. Он је, наиме, много ближи енглеском, па и немачком књижевноисторијском и критичком разумевају песме у прози као жанра који нема своју формално-естетску аутономију. Поред поменутог Павловићевог мишљења израженог 1964. године у *Антилојији српској песничкој XIII-XIX века*⁴ (1964: 282), аутор и у својој гласовитој *Поетици модерној* из 1978. изражава неокласицистички, елиотовски однос према жанру: „Али потпуно је одсуство укуса товарити једном жанру нешто што расте на

⁴ *Песме у прози*. – Песме у прози нису бирани за ову антологију. Антологичари су занимали стваралачки напори у области стиха, и панорама преображаја нашег стиха током векова. *Песме у прози су засада аберањина појава у нашој поезији и нису уродиле резултатима који се могу изједначавајти са најбољим остварењима наше поезије у стиху* (курзив Б.С.П.).

другом, и очекивати да од птичијег пера, у роману, настане копито бика (Павловић 2002: 96). Аутор прихвата извесну „прозаизацију поезије“, али не и обрнуто, што је касније имплицитно ревидирао и властитом плодном ствараралачком праксом. Такође, Иван В. Лалић није користио термин „песма у прози“, иако је и сам написао два таква текста (Лалић 1997, I: 322). Пишући особито о значају Витманове и Елиотове поезије за модернизацију теоријске мисли, Лалић је нагласио да се Витман „понекад заиста налази на опасној граници прозе“, зато што је његов стих „ближи библијском версету него такозваној ритмизираној прози“ (Лалић 1997, IV: 130). То само говори у прилог његовог одбијања да прихвати поетичке законитости „напредовања“, убрзавања и успоравања у песми у прози, поготово америчкој, о чему је већ било речи.

Иван В. Лалић, иако преводилац светске поезије и признати антологичар, осим у случају француског песништва, никада није уврстио ниједну песму у прози неког страног аутора (нпр. немачког, америчког, енглеског), а то су веома ретко чинили и други приређивачи. Ово упућује на чињеницу да су сви ови аутори, укључујући и самог Лалића, много више поштовали Витманову и Елиотову традицију укидања између песничког и непесничког језика, као и посебну врсту дугог стиха, који није „ритмичка проза“. Термин песма у прози Лалић заправо никада и није употребио, као што је увек релативизовао и односе између тзв. везаног и слободног стиха. Њега је више занимала општа теорија песничког језика и особито начини његове конструкције и организације (особито поступак циклизације), као и однос према традицији, историји и савремености. Занимљиво је такође да надреалистичко уопштавање свих родовско-жанровских конвенција термином поезија, упркос њиховом великом упливу на савремену књижевност, такође није дало значајнијих резултата.

Песник који је експлицитно указао на значај овог жанра у светској и националној књижевности у дијахроној перспективи је Драган Јовановић Данилов, који је 1999. године у уживом часопису *Међај* начинио темат посвећен српској песми у прози, уз луцидан есеј „Археологија песме у прози“⁵ писан из властите аутопоетичке визуре: „Данашња песма у прози јесте наслеђе модернизма... У песми у прози језичко градиво је у сталном семантичком преливању, превирању, унакрсном упућивању, и ритмичком пулсирању, а поетизми и прозаизми су ту у свом природном окриљу...Но, песма у прози се мора чувати да и сама не буде идеологизована“ (Данилов 1999: 30).

Када је пак реч о присуству овог жанра код наших песникиња и прозаисткиња, ту се показује упадљива разлика у односу на водеће светске књижевности, а посебно на англо-америчку. Изузев ране Десанке Максимовић, Исидоре Секулић, Јудите Шалго, Мирјане Стефановић,

⁵ Овај есеј аутор је уврстио у своју књигу *Срце океана*, Просвета, Београд, 2000, 123-134.

Злате Коцић, Данице Вукићевић, Дубравке Ђурић, Дивне Вуксановић, као и млађих ауторки Оливере Недељковић, Соње Веселиновић и још понеке, овај жанр углавном не привлачи њихову пажњу као својеврсни изазов превредновања досадашње традиције. То свакако не значи да и у текстовима појединих прозаисткиња не постоји склоност ка фрагментарности и фракталности, лиризацији и осамостаљивању појединих прозно-поетских делова (Љубица Арсић, Јелена Ленголд), или тенденција ка лирско-медитативном роману (С. Велмар-Јанковић, Г. Олујић), путописној прози (М. Лучић, В. Огњеновић, Г. Ћирјанић), мемоарско-аутобиографским жанровима (С. Велмар-Јанковић), или романсираним биографијама (М. Митровић, М. М. Димовска).

БИБЛИОГРАФИЈА

- Bernard, S. (1959). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Flammarion.
- Caddy, D. (2010). Hidden Form: The Prose Poem in English Poetry (19. March 2015) http://davidcaddy.blogspot.com/2010/11/hidden-form-prose-poem-in-english_3827.html
- Данилов, Д. Ј. (1999). Археологија песме у прози. *Међај*, 45, 29-45.
- Eliot, T. S. (1915). Hysteria (10. March, 2015), <http://www.poetry-archive.com/e/hysteria.html>
- Eliot, T. S. (1950). *Selected Essays 1917-1932*. Harcourt.
- Eliot, T. S. (1963). *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta.
- Ingenschau, D. (1982). Poesie des Deskriptiven: Figuren der Beschreibungen in Poem en Prose Früher 20. Jahrhunderts. In: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. München: UTB, 213-246.
- Johnson, B. (1972). *Défiguration du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion.
- Kos, J. (1986). *Očrt literarne teorije*. Ljubljana. Državna založba Slovenije.
- Лалић, И. В. (1997). О поезији. Књ. I, IV. У: *Одабрана дела*. Приредио Александар Јовановић. Београд: Завод за издавање уџбеника.
- Murphy, S. M. (1992). *A tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Павловић, М. (1964). Предговор. У: *Антилопија српској поезији XIII-XX века*. Београд: Српска књижевна задруга, XI-CVIII
- Pejaković, H. (1992). Predgovor. *Naša ljubavnica tlapnja (antologija hrvatskih pjesama u prozi)*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 7-45.
- Santilli, N. (2002). *Such Rare Citing. The Prose Poem in English Literature*. Cranbury. Associated University Press.
- Stojanović Pantović, B. (2012). *Pesma u prozi ili prozaida*. Beograd: Srpski književni glasnik.
- Wilde, O. (2002). *De Profundis*. Preveo Zlatko Crnković. Zagreb: V.B.Z.

Bojana Stojanović Pantović
University of Novi Sad

CANONIC POETS *VERSUS* CANONIZATION OF GENRE

Summary

Major French symbolists established a unique tradition of prose poem, which is undoubtedly a recognizable and relevant genre to readers in the world context. This was not the case in English, American, German, Russian or Serbian literature, where the great poets challenged this genre, which articulates a fundamental contradiction between poetry and prose. Perhaps the most representative canonic example is T. S. Eliot, who denied the existence of the genre, regardless of the prominent representatives in the period of decadence (Oscar Wilde) and also the fact that he himself wrote prose poems. Therefore, the reason for the marginalization of this genre lies in the gaps between the ideology, politics and poetics of the prose poem itself.

When it comes to Serbian literature of the second half of the 20th century, Miodrag Pavlović and Ivan V. Lalić, under the influence of T.S. Eliot, refuted the authenticity of the prose poem. This shows that contemporary Serbian poetry in this particular case follows English literary practice much more closely than French, despite its own impressive heritage of prose poems from 1830 to the present day and the general reception of French literature.

Keywords: prose poem, discourse, free verse, canon, appreciation, ideology

Весна ЕЛЕЗ*
Универзитет у Београду

ПРЕИСПИТИВАЊЕ МОДЕРНОСТИ: БОДЛЕРОВО МЕСТО У ПАНТЕОНУ

Модерност није новина. Суд Т. С. Елиота да је „Бодлер заиста најизванреднији представник модерне поезије“ потврђује Бодлерову пресудну улогу. Суштински парадоксална и противречна, модерност доноси гранично искуство промене: посматра залазак Старог не прихватајући безусловно долазак Новог. Овај рад се бави Бодлеровим схватањем модерности и његовим најважнијим критичким тумачењима. Међутим, сматрам да треба преиспитати Бодлерово место у оквиру канона: будући да је реч о песнику који је извршио несамерљив утицај, и који још увек надахњује европску поезију, требало би изнова сагледати његово место из савремене перспективе. Пошто је успео да ухвати кључни естетички преокрет луцидним испољавањем песничке самосвести, Бодлер је извршио далекосежан утицај који прелази границе модерног и највљује савремене песничке поступке. Т. С. Елиот је потврдио чињеницу да је „Бодлер унео нешто ново и нешто универзално у модеран живот“. Покушаћу да испитам домен ове универзалности.

Кључне речи: Бодлер, модерност, канон

Модерност није новина. Због своје парадоксалне природе, изгледа да не застарева, уколико је схватимо у Бодлеровом смислу. Могли бисмо написати читаве студије о историји самог појма. Како примећује Антоан Компањон у студији *Пејџ њарадокса модерности* речи *модерно*, *модерности*, *модернизам* немају исто значење у енглеском, француском и немачком језику (Companion 1990: 15). Ханс Роберт Јаус је у есеју „Књижевна традиција и савремена свест о модерности“ показао да је придев „модеран“ у ствари врло древан, да потиче још из петог века пре наше ере (Јаус 1978: 169). Модерност на изванредан начин јесте део историјске нужности – због неумитног протицања времена и смене историјских и књижевних периода, оно што је садашње и скорашње, постаће део прошлости. Чувена Расправа између Старих, на челу са Боалоом, и Модерних, на челу са Пероом, означила је важан тренутак не само у француској књижевности. Био је то захтев за проширење канона, протест против рестриктивног вредновања

* vesna.elez@fil.bg.ac.rs

и одређене нормативне поетике – Модерни се нису сложили да књижевна дела Антике представљају апсолутне узоре, већ су сматрали да и тада савремена дела такође могу имати велику вредност.

Етимологија именице *модерност* и придева *модеран* везује се за латинску реч *modo*, коју бисмо могли превести као „управо, скоро, сада“. Придев *modernus* означава, како истиче Компањон, „не нешто што је ново, већ нешто што је садашње, актуелно, савремено ономе ко говори“ (Compagnon 1990: 18).

Ова дистинкција је од велике важности, будући да она делимично објашњава Бодлерово посебно место у западноевропском канону, као и разлику између модерности и авангарде. Императив новог није нужно императив модерности. Авангарда радикално раскида са традицијом и са традиционалним поимањем лепоте; револт и негација, тежња ка апсолутно новој уметности биће њен *raison d'être*.

Приметићемо да многе референтне студије о модерној поезији и уметности своја истраживања почињу управо од Бодлера. Наведимо само неке: познату студију Марсела Ремона *Од Бодлера до надреализма*, затим необичну књигу Питера Геја *Модернизам и привлачност јереси: од Бодлера до Бекеџа*. Не заборавимо да је и Теодору Адорну Бодлер угаони камен у размишљању о модерној уметности. Као што видимо, Бодлер, његово песничко дело и опус ликовног критичара представљају неуралгичну тачку, почетак полуправе која преко модерне пролази кроз савремену уметност. У незаобилазној студији *Анђимодерни: од Жозефа де Месјера до Ролана Барџа*, Антоан Компањон прати традицију правих модерних, који су, у складу са парадоксалном природом овог појма, заправо увек антимодерни, дакле неповерљиви према новом. Гајећи посебан однос према традицији, пружају отпор тзв. „модерном свету“. Компањон ову класификацију илуструје реченицом Ролана Барта који се ограђује од авангардног положаја када се изјашњава о сопственом месту у француској интелектуалној историји 1971, истичући да више воли место на зачељу претходнице: „Бити авангардан, то значи признати да је нешто мртво; бити на зачељу, значи још увек га волети“ (Compagnon 2005: 13). Први и привилеговани песник о којем Антоан Компањон говори је, разумљиво, Бодлер.

Да је Бодлерово место посебно и од пресудне важности за судбину савремене поезије међу првима је истакао Т. С. Елиот, у огледу „Бодлер“. Елиот каже да је „Бодлер заиста најизврснији пример *модерно*ј песника на било којем језику“, као и да је Бодлер „унео нешто ново, и нешто универзално у модеран живот“ (Eliot 1975: 234). Покушаћу да објасним о каквој је универзалности реч, али и да поставим питање да ли је Бодлер добио место које заслужује у западноевропском канону. Бавићу се само *Цвећем зла* и овом приликом оставити по страни песме у прози из *Париско*ј *сџилина*.

Пол Валери наглашава да француска поезија са Бодлером „најзад излази из националних граница“ и констатује: „Ако меѓу нашим песницима има већих и обдаренијих од Бодлера, нема ниједног значајнијег“ (Валери 1975: VI). Валери истиче изузетну околност, односно спој критичке интелигенције и песничке изванредности код Бодлера. Бодлерово повлашћено место у историји светске књижевности потврђују многобројни покушаји да се његова улога ваљано сагледа и тешкоће да се уврсти у канон. Антоан Компањон наводи најзначајније покушаје: Бодлер реалиста, затим сатаниста, декадент, симболиста, класик, католик, модерни песник, реакционар, надпесник, песник суштине, постмодерни песник (Компањон 2006: 128–164).

Чињеницу да се Бодлер налази на почетку сваког озбиљног разматрања о модерном песништву дугујемо његовој дефиницији модерности у есеју *Сликар модерној живоји* из 1863. који посвећује сликару Константену Гису. Чиме се бави сликар модерног живота? Бодлер одговара: „Он тражи нешто што ће нам допустити да назовемо модерношћу; јер нема боље речи да би се изразио овај појам. Њему је до тога да из моде издвоји оно што у историјском може имати поетичног, да извуче вечно из пролазног. [...] Модерност то је оно прелазно, пролазно, неизвесно, то је само један део, то је половина уметности, чија је друга половина вечно и непроменљиво“ (Бодлер 1957: 328). Нешто раније, у истом есеју Бодлер даје своју познату дефиницију лепог, такође двоструке природе као и модерност: „Лепо је сачињено од једног вечног елемента, непроменљивог, чији је квантитет изванредно тешко одредити, и из једног елемента релативног, зависног, који ће бити, ако хоћете, наизменично или у збиру, епоха, мода, морал, страст“ (322).

Многи су се питали зашто Бодлер није за сликара модерног живота одабрао родоначелника модерног сликарства и свог пријатеља Едуара Манеа, већ је есеј посветио Гису, који је био нека врста сликара-репортера и чији су га крокији импресионирали. Истина је, изгледа, да Бодлер није разумео тадашњи Манеов манир и да ће за њега Ежен Делакроа остати сликар коме се истински дивео. Антоан Компањон сугерише: Бодлер у *Сликару модерној живоји* хвали Гисово приказивање модерне стварности, а не реализам модерног сликарства (Companion 1990: 33).

Наспрам вечног, јединог и неприкосновеног у класичном канону, Бодлер уводи ову суштинску двострукост, коју ће применити и на људску природу – „у сваком човеку свакога часа, постоје два истовремена стремљења, једно према богу, друго према Сатани“ (Бодлер 1957: 483), човек је за Бодлера *homo duplex*. Ова подвојеност пратиће и Бодлерову поетику: велики број песама у *Цвећу зла* јесу песме које нам предочавају неку врсту односа. Бодлеров тренутак наговештава квалитативну промену

у западној цивилизацији: иако не живи на прелазу из деветанестог у двадесети век, Бодлер, као истински претеча, најављује његове одлике. Бодлер испољава, попут Флобера у прози, карактеристичан дендијевски презир према вредностима и укусу грађанског друштва – и он ће, као и Флобер, свакако „запрепастити буржуја“ својом естетиком, због чега ће се *Цвеће зла* наћи на суду 1857, исте године када и Флоберова *Госпођа Бовари*, због вређања јавног морала. И он ће, као и Флобер, иронично поткопавати идеју прогреса и бити скептичан према свакој врсти трансценденције. Уместо позитивистичког оптимизма, у Бодлеровим песмама сусрећемо се са сплином и меланхолијом. Бодлерова естетичка схватања истичу артифицијелно, уметнички лепо наспрам природе и природног. Он уводи нови појам лепоте, удаљава се од платонистичког појма лепоте – за Бодлера, Лепо и Добро више нису исто. Кључне категорије које је модерној и савременој поезији оставио у наслеђе су песничка самосвест и иронија, затим деперсонализација песничког „ја“, блискост поезије и сликарства, и, појава која најочигледније долази у циклусу „Париске слике“ и о којој међу првима опширно говори Валтер Бењамин, јесте алијенација модерног човека и ново искуство које доноси живот у метрополи.

Када је о песничкој самосвести реч, Бодлер се дивио Поу и превео га на француски. Луцидност, култ лепоте и прецизности форме, неприкосновена песничка самосвест морали су импресионирати младог Бодлера. Међутим, песничка самосвест и иронија, као њена манифестација, дугују романтичарској иронији Фридриха Шлегела, утицају немачких романтичара, она није Бодлеров аутентичан изум. Бодлер врло луцидно користи оно што већ постоји, слике које користи су, како тачно каже Т. С. Елиот, *second-hand*, из „друге руке“, дакле већ познате или преузете из претходне традиције (Eliot 1975: 234). Иронија, гротеска, присутне су код Поа, гротеска свакако код Игоа, као суштинско обележје Игоове нове, односно романтичарске уметности, али и у Хофмановој прози, која је оставила јак утисак на Бодлера. Бодлер је умео да сва ова достигнућа прилагоди свом изразу и да постигне жељене ефекте. Валери ће као још једну од многих дефиниција класика понудити следећу и применити је на Бодлера: „Класик је писац који у себи носи критичара и пружа му присно учешће у својим радовима“ (Валери 1975: XI). Песничку самосвест најбоље илуструју Бодлерове речи: „Шта је чиста уметност према савременом схватању? То је стварање сугестивне мађије која у исти мах садржи и предмет радње и њеног вршиоца, уметников спољни свет и самог уметника“ (Бодлер 1975: 258).

Деперсонализација песничког „ја“ је једна од пресудних метаморфоза у односу на романтизам и од огромног значаја за каснију поезију. Емпиријско песничко „ја“, дакле песникова личност, и лирски субјект у песми више нису идентични, или, како то формулише Валтер Бењамин, песник

више није, као што је био у Ламартиново доба „онај ко пева“. Двојници лирског „ја“ нису само други ликови, већ и ствари, где се деперсонализација схвата буквално, како је показао Виктор Бромберт у свом есеју управо о овом феномену код Бодлера (Brombert 1973: 29–37). Када лирски субјект у Бодлеровом „Сплину“ („Хиљадугодишње су успомене у мени“) каже „ја сам гробље“, он се пре свега поистовећује с предметом, са твари, а затим не ни са било којим предметом, већ са оним који најнепосредније упућује на смрт. Лирско „ја“ се у метафоричком преносу поистовећује са старим будоаром: „Ја сам будоар стари где леже руже свеле“. Бењамин истиче како је било тешко замисливо да неки песник пре Бодлера напише нешто слично (Benjamin 2002: 86).

Занимљивији случај је, међутим, најуже повезан са аутентичним Бодлеровим доприносом у циклусу „Париске слике“. Овај циклус појавио се у другом издању збирке, 1861. године, и садржи неке од најлепших и најзначајнијих Бодлерових песама. За њихово тумачење кључан је Бодлеров појам *flâneur*. Ко је он? Инспириран Поовим јунаком из „Човека из гомиле“, *flâneur* је урбани јунак, пролазник и луцидни посматрач. Јунак, у правом смислу те речи, јер Бењамин сматра да је Бодлеров стварао портрет уметника по угледу на хероја, херој је за њега права тема модерности (Benjamin 2002: 110). Да бисмо ово исправно схватили, треба подсетити на велике промене које је Париз доживео у другој половини деветнаестог века. Опсежне урбанистичке реформе које је за време Другог царства у Паризу спровео Осман учиниле су да Париз поприми изглед који је умногоме и данас задржао. Бодлер је дословце био сведок како некадашњи центар Париза нестаје и како се рађа нови. Широки и велики булеварии који смењују сплетове уских уличица биће главно обележје новог Париза. Улица, булевар, постаће место сусрета, а огроман број непознатих лица која се мимоилазе знак новог доба. Гомила, дакле, постаје важан актер Бодлерове лирике. У његовом интимном дневнику и другим прозним текстовима налазимо амбивалентан став према гомили: песник, попут шетача, жели да се „окупа у мноштву“, али истовремено зазира од гомиле. Сусрет са непознатима и са непознатим, где се може видети бизарно, омиљени Бодлеров епитет, али и страшно, гротескно, ужасно: ово је искуство читавог модерног и савременог доба, искуство пакла многољудног града. Отуђење индивидуе у велераду где природу замењује урбани пејзаж – ово је искуство које Бодлер преноси тако што и сам, како Бењамин примећује, преко маски које користи, може да сачува сопствену анонимност, попут човека из гомиле. Рос Чамберс је у својој студији о лирском „ја“ у „Париским сликама“ разлучио „ја“ које је субјекат у исказу од „ја“ које се јавља као лик, као и подвојеност самог лирског „ја“ на дневно и ноћно „ја“ (Chambers 1981: 68). Т.С. Елиот тачно и прецизно примећује: „Оно чиме

је Бодлер отворио пут другима није само начин на који користи слике из обичног живота, није само употреба симбола грозног живота у великој метрополи, већ уздизање ових слика до *йрворазредне јачине* – приказујући их какве оне заиста јесу, а истовремено дајући им моћ да прикажу нешто што их у великој мери превазилази“ (Eliot 1975: 234).

Стожер „Париских слика“ је у сваком погледу песма „Лабуд“ и она представља полазиште за Бодлеров повлашћен положај у западноевропском канону. Подсетимо се Елиотовог појма традиције:

Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Јер не можете га самог оцењивати; морате га, ради контраста и поређења, поставити међу мртве. Мислим да је ово принцип естетичке, а не само историјске критике. [...] Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела. Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, *чишав* постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини; а то представља уклапање старог и новог. (Eliot 1963: 35)

Место које Елиот додељује Бодлеру, као најизврснијем представнику модерне поезије на било којем језику је врло важно, али сматрам да би оно из данашње, односно савремене перспективе, требало да буде још значајније. Бодлеров „Лабуд“ само је један од повода. Ова песма готово савршено илуструје Елиотове критеријуме и Елиотов појам традиције, односно вредности и уклапања у канон. Бодлер, између осталог, одговара Елиотовом појму традиционалног песника: „Такав историјски смисао, што значи смисао за ванвременско као и за временско, или за ванвременско и временско узето заједно, јесте оно што једног писца чини традиционалним. А то је у исти мах и оно што код писца побуђује најснажнију свест о његовом месту у времену, о његовој савремености“ (34). Није реч само о томе да ћемо признати велике уметничке квалитете у „Лабуду“: строгу форму, александринац, маестралну употребу амблема меланхолије, палимпсест, очигледан однос древног и модерног, слике урбаног Париза који се заувек мења, алегорију, лабуда као песниковог двојника, симбол изгнаника. Чини ми се да је од велике важности чињеница да је Бодлерова жеља да се уклопи у канон, да се свесно упише у изабрану традицију *йемаййизована у самој йесми*, она је део самог поступка, није само изведена из наше интерпретације. Због тога ова песма добија на својој универзалности.

Бодлер пажљиво бира традицију у коју жели да се уклопи: интертекстуалне реминисценције упућују нас на Вергилија, на Овидија, на Расина. Очигледно, реч је о највећим песницима у историји човечанства. Вергилије, једини универзални класик по Елиотовом мишљењу, неприкосновен је – нико, сматра Елиот, не може угрозити његово место: „Он се налази

у средишту европске цивилизације, заузима положај који ниједан други песник не може поделити с њим, нити му га отети“ (Елиот 1963: 170). Вергилије поседује зрелост духа, зрелост језика, припада зрелој књижевности, а то су кључни Елиотови захтеви. Елиот подсећа да је његово мишљење да „највише дугујемо Вергилију за наше мерило класика“, што, наглашава Елиот, „није исто што и тврдити да је он највећи песник, или песник коме у сваком погледу највише дугујемо – јер говорим о нарочитој врсти дуга“. Затим Елиот објашњава Вергилијеву специфичност: „Његова свеобухватност, необична врста његове свеобухватности, потиче из јединственог положаја Римске империје и латинског језика у нашој историји: положаја за који се може рећи да одговара *судбини* тог језика“ (169). Француска Другог царства није Римска империја, Наполеон Трећи није ни бледа сенка свог славног претка и сасвим сигурно није Октавијан Август, француски није латински. Париз није Рим, али је ипак, по Бењаминовом мишљењу, престоница деветнаестог века. Париз је повлашћена метропола у којој ће Бодлер овековечити преломни тренутак не само модерног доба, већ читаве епохе које ће доћи. Бодлер не може бити универзални класик као Вергилије, али свакако може и мора бити нешто више од најзначајнијег модерног песника.

Једна од најтачнијих одредница, која није имала овако далекосежне амбиције, припада Хецлу, несуденом Бодлеровом издавачу. Хецл је изјавио да је Бодлер „чудни класик неklasичних ствари“ (Којен 2013: 168). Овај оксиморон крије много дубљи смисао и није само допадљива флоскула. Можемо помислити на све теме које Бодлер уводи, попут бизарног, настраног, ужасног, скандалозног. Међутим, Хецл говори да је Бодлер класик, али тзв. неklasичне ствари заправо су знак времена, нове епохе, коју, нажалост, неће одликовати ни целовитост ни узвишено. На трагу ове Хецлове квалификације је и Ауербахов есеј о узвишеном у *Цвећу зла*. Када говори о Бодлеровом сонету „Сплин“ („Кад ниско тешко небо...“) Ауербах примећује да Бодлер у класичном маниру, односно узвишеним стилем, прилази теми која је пре њега била резервисана искључиво за ниже регистре. Ова „противречност између високог тона и достојанства предмета“ који је у почетку деловао као стилска грешка, постаће општа појава у модерној поезији, примећује Ауербах (Ауербах 2006: 93).

Т. С. Елиот није могао знати да ће Бодлеров утицај бити тако далекосежан, да ће бити толико важан за песнике двадесетог и двадесет првог века – његов хоризонт очекивања у првој половини двадесетог века друкчији је од оног који има данашњи читалац. Сам Елиот много дугује Бодлеру и његова *Пуста земља*, као и његови теоријски погледи на песништво никада не би били то што јесу да није било *Цвећа зла*, и нарочито „Париских слика“. Фредрик Џејмсон, међутим, већ јасно види Бодлерову

улогу и покушава да одреди његово место у Западном канону у свом есеју о Бодлеру као модерном и постмодерном песнику.

Занимљиво је да две утицајне анализе, Бењамина, која сагледава Бодлера као лирског песника на врхунцу капитализма, као и Џејмсонова, потичу од марксистички оријентисаних критичара. Треба подсетити да Бодлерова поезија не упућује на дијалектичко превазилажење супротности, напротив. Бодлер указује на антиномије и на јаз који изгледа непремостив. Бењамин сматра су „Париске слике“ алегорија алијенације, суштинске отуђености појединца у метрополи која најављује судбину модерног урбаног човека.

Џејмсон, анализирајући прво „Јесењу песму“, констатује да осећања исказана у њој упућују на нешто друго. Затим, када говори о сонету „Смрт љубавника“, упркос „искушењу анахронизма“, препознаје у Бодлеру претечу појма *кемј* који ће увести Сузан Зонтаг. Бодлер, по његовом мишљењу, превазилази чак и анксиозност и неизвесност које карактеришу модерног човека и, одлазећи још даље у редукцији референта, најављује постмодерне проседе (Jameson 2007: 225–237). Сматрам да никако није реч о анахронизму, већ о свести да од Бодлера потиче и постмодерна склоност ка апсурду и апорији, затим неразмрсив однос једног и мноштва, тако често потенциран у *Цвећу зла*, али и скепса и песимизам у погледу смисла и сврховитости развоја човека, историје и прогреса. Бењамина и Џејмсонова анализа подвлаче алијенацију и имплицирају реификацију која се симболично најављује у удаљавању од основног значења у Бодлеровим песмама.

Управо је однос према новом, неповерење према новом, свест о пресудној важности тренутка у којем је живео, оно што ће Бодлера учинити далековидим, иако је Рембоово видовњаштво можда привлачније на први поглед. После више од век и по од другог издања *Цвећа зла*, кадри смо да појмимо дубину и разноликост људског, егзистенцијалног и песничког искуства које је Бодлер понудио у својим песмама. Поред тога, фасцинира нас луцидност с којом је већ у деветнаестом веку озбиљно разматрао крајње домете уметности. Бодлер је заувек помирио два наизглед супротна појма, класично, ванременско, са ефемерном модерношћу којој је он подарио вредност какву никад није имала. Баш како и сам каже у *Сликару модерној живоји*: „Како би се свака модерност удостојила да постане класична старина, потребно је извући из ње тајанствену лепоту коју ту нехотице уноси људски живот“ (Бодлер 2004: 30). Бодлер ће тек постхумно постати славан.

БИБЛИОГРАФИЈА

ИЗВОРИ

- Бодлер, Ш. (2013). Из *Цвећа зла*. Превео Леон Којен. Београд: Чигоја штампа.
- Бодлер, Ш. (1957). Сликар модерног живота. *Одабрана ѝроза*. Превео Бора Глишић. Београд: Просвета, 320–342.
- Бодлер, Ш. (2004). *Мисли*. Превео Борислав Радовић. Чачак: Градац.

ЛИТЕРАТУРА

- Ауербах, Е. (2006). Бодлерово *Цвеће зла* и узвишено. Превео Драган Стојановић. *Поезија*, 33-34, 88–113.
- Benjamin, W. (2002). *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot.
- Brombert, V. (1973). Lyrisme et dépersonnalisation: l'exemple de Baudelaire. *Romantisme*, Vol. 3, No. 6, 29–37.
- Chambers, R. (1981). "Je" dans les « Tableaux parisiens » de Baudelaire, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 9, No. 2, 59–68.
- Compagnon, A. (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Éditions du Seuil.
- Compagnon, A. (2005). *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Gallimard : Paris.
- Елиот, Т.С. (1963). *Изабрани ѝексѝови*. Превела Милица Михаиловић. Просвета: Београд.
- Eliot, T.S. (1975). *Selected Prose of T.S. Eliot*. Faber and Faber: London/Boston.
- Jameson, F. (2007). Baudelaire as Modernist and Postmodernist. In : *The Modernist Papers*, London : Verso, 223–237.
- Јаус, Х.Р. (1978). *Есѝеѝика реѝеѝиѝије: избор сѝудија*. Превели Дринка Гојковић и Зоран Константиновић. Нолит: Београд.
- Којен, Л. (2013). Преводити Бодлера. Шарл Бодлер. Из *Цвећа зла*, 155–181.
- Компањон, А. (2006). Легенде о *Цвећу Зла*. Превела Весна Елез. *Поезија*, 33-34, 128–164.
- Валери, П. (1975). Ситуација Бодлерова. Шарл Бодлер. *Цвеће зла. Париски сѝлин*. Превели Бранимир Живојиновић и Борислав Радовић. Београд: Српска књижевна задруга, V–XX.

Vesna Elez
University of Belgrade

REASSESSING MODERNITY: BAUDELAIRE'S PLACE IN THE PANTHEON

Summary

Modernity isn't new. T. S. Eliot's distinctive judgment that "Baudelaire is indeed the greatest exemplar in modern poetry in any language" consecrated his decisive role. Essentially paradoxical and contradictory, modernity confers the borderline experience of change: beholding the dusk of the Old, reluctant to embrace the New unconditionally. This paper focuses on Baudelaire's concept of modernity and on the most significant critical interpretations thereof. However, I will argue that Baudelaire's place in the canon should be reassessed: as a poet who exerted an incommensurable influence and hasn't ceased inspiring European poetry, he deserves a contemporary reappraisal. Capturing the pivotal aesthetic change with a lucid display of poetic self-consciousness, Baudelaire's poetry generated an extremely far-reaching impact, stretching beyond "modern" boundaries, heralding and framing contemporary poetic practices. T. S. Eliot acknowledged the fact that Baudelaire had introduced "something new, and something universal in modern life". My paper examines the scope of this universality.

Keywords: Baudelaire, modernity, canon

Милена ВЛАДИЋ ЈОВАНОВ*
Универзитет у Београду

ПРОЦЕПИ УМЕТНОСТИ НАРАТИВНО ОДРЕЂИВАЊЕ ЛИРСКОГ: ГРАНИЦЕ НЕ/УМЕТНИЧКОГ У МОДЕРНИМ КЊИЖЕВНИМ ОБЛИЦИМА

У раду се промишља однос између наратива и поезије у модерним књижевним облицима. Њихов сложени однос проблематизује одређивање и поетског и прозног као таквог у двадесетом веку. Поставља се питање и утврђује се функција наратива у модерној поезији, која се посматра не само као лирика, већ као поетски текст у општијем смислу. С појавом метатекста, у поезији се промишља статус језика и референцијалности, али и самих односа у презентацији, тј. ре-презентацији уметничких облика. Долази се до закључка да наратив мења сопствени статус и облик, те да истовремено, улазећи у простор поетског, не само што ствара нови књижевни облик, већ учествује у конституисању поетског као таквог. Негујући унутар себе наратив, као нешто спољашње и неприпадајуће, модерна лирика успоставља, а потом и поништава, искључења и разлике између наратива и поезије, чиме омогућава сопствени идентитет и постојање. Тиме се отварају могућности стварања нових значења и ширења области сазнајних могућности.

Кључне речи: наратив, лирика, метатекст, двострукост, логос, знање, случај, разлика, споља/унутра, фармакон.

Искусиво лирској/ауторереференцијална поезија

У четвртном Елиотовом квартету „Литл Гидинг“ наилазимо на стих: *laceration of laughter at what ceases to amuse* (Eliot 1980: 142). Иван В. Лалић преводи стих као „увредљивост смеха на оно што те не забавља више“ (Елиот 1998: 175). *Lacerate* на енглеском значи и раздерати, расцепити, дубоко посећи кожу или ткиво. У Лалићевом преводу увредљивост се односи на дарове старости, којима је смех увредљив јер више нема младалачке снаге. Дарови старости су представа чулног, пропадљивог, материјалног, свега онога што је запостављено у *Квартетима*, као представи вечности и вечног времена, Логоса као неподељене истине. Међутим, ствари стоје другачије. У основи вечног времена стоји чулно време. Наиме, већ нас прва реченица „Бернт

* milenavladicjovanov@fil. bg. rs

Нортонa “упућује на то: „Ако је читаво време вечно присутно / читавом времену нема искупљења“ (Eliot 2998: 147), *If all time is eternally present / All time is unredeemable*“ (Eliot 1980: 117). Наравно да оно што је вечно присутно не може да буде искупљено, јер нема шта да се искупи. Нема пропадљивога, чулног, оног што може да почини грех, да погрешити, да би имало шта да се искупи.

Да су *Квартјејши*, *Пусија земља*, „Пруфрок“, „Нарцис“ и песме из 1909. године, и то оне највише, препуне чулног, људског и болног, нема дилеме. Начин и облик представљања у песмама није лирски: преузет је из једног правца који са лириком нема везе: реч је о натурализму из прозе. Дакле, лирика преузима нешто из наратива, и то из специфично прозног правца какав је натурализам, али не преузима директне одлике натуралистичке поетике какве су хередиитарност и објективан приказ реалности, већ је начин приказивања чулних слика натуралистички. Другим речима, преузимање је у виду премештања система. Померање је одраз критичке свести модернисте Елиота а онда и модернизма као таквог према сопственој прошлости, какав је сигурно натурализам, који се према мом схватању много више, ако не и истом јачином улио у модерну колико и романтизам, који се много чешће помиње.

Нису само чулне слике те које су натуралистички приказане, што би им, у најширем смислу, и припадало, већ су то и сцене љубави у којима је одсуство комуникације и емоције приказано управо натуралистички: пред нама нису љубавници у Елиотовој *Пусијој земљи* већ две „животиње“ слично оном Золином опису, којим је Терезу и Лорана у роману представио као две инстинктивне животиње, с тим што код Елиота није у питању инстинкт или нагон, већ механичност, аутоматизам, рутина, без комуникације и људскости на крају. Механичност љубави има референцијалну сврху. Реч је о представи града. Елиот нам не говори какав град јесте, не описује га, већ приказује какви су они који у њему живе, говорећи управо тако о граду и градском, модерном животу.

Наратив улази у поље онога што му не припада, поезија усваја оно што није њено властито. Оно што се добија уливањем неприпадних особина, овде у виду натуралистичке поетике, или сменом наративних и лирских сегмената у *Пусијој земљи* или метатекстуалним деловима датим у наративном облику у *Квартјејшима* јесте нови, модерни облик књижевног, у овом случају поетског. Такав облик је сада оно што припада модерној поетици, оно што је њено властито и по чему препознајемо модерност као такву. Нови облици у драми Бекета, Брехта, нови облици у прози Фокнера, Џојса, нови облици у поезији Елиота и Паунда. Модерно се односи, наравно, на нове теме али много више на нове књижевне облике. Отварање ка области ма које им по правилу не припадају и стварање нових облика није разлог сам по себи. Нови облици су, осим по новини изгледа и форме, утицали пре свега на другачије стварање значења. Структура већ сама по себи себи

носи значење, структурално улази у семантичко и семантичко се излива у структурално. То значење има једну посебну нијансу и квалитет. Наиме, окрећући се ка сопственој структури, књижевност у први план истиче саму себе, дакле језик и све проблеме које он са собом носи. Најпре ваља размотрити потребу да се формира значење, а онда и немогућност да се смисао до краја саопшти. Дакле, у првом реду, модерни облици књижевности говоре о себи, тј. о искуству писања, а онда и о искуству читања. Међутим, ова врста аутореференцијалности, није ту само да би нешто било аутореференцијано као такво, или метатекстуално, или метајезичко као такво. Није довољно само уочити да нешто има метаквалитет, већ је потребно промислити и зашто је тако, чему то служи. Дакле, ова врста аутореференцијалности, која истиче искуство писања, креирања, стварања уметничког, настајања уметничког, отвара и једно ново поље проблема.

Довођење у везу и напоредно постављање више референцијалних оквира, референцијалних нивоа, започето преплитањем неприпадних области, родова, жанрова, отвара питање померања граница између уметничког и неуметничког. Неприпадно не мора више бити из сфере књижевног, дакле наративно у лирском или обратно, већ оно може бити из области неуметничке прозе, и тада се појављује проблем јер не знамо која мерила морамо применити да бисмо разликовали уметничку од неуметничке прозе. Рецимо, када говори о наративу и ширењу наратива и наративног, Абот га проналази чак и у лирици Бена Џонсона у песми посвећеној Силији када у стиху „Наздрави ми очима својим, а ја ћу ти својим наздрављати“ (Абот 2009: 25). У глаголу наздравити Абот види елементе догађајности, карактеристичне за прозу. За њега је „Погледај ме“ – заматак микронаратива, у преплитању с другим микронаративом – „Наздрави ми“, који пак служи као метафора. Међутим, догађајност, чак и у овом микронаративу, није оно што би микронаратив разликовало од онога који то не би био. Напетост, односно одлагање решења, поједнако карактеристично за прозу, такође није то. Абот на крају закључује да ми путем наратива, путем приче, разумемо и организујемо наше време. Јер ми причамо наше животне повести сходно правилима уметничке приче. Међутим, лако је уметност унети у живот, тешко је живот изнети из уметности. Тако да на крају нема конкретног правила, или решења, према којем бисмо разликовали уметнички од неуметничког наратива, и слично, у поезији, поетско од непоетског. Потребна су нова правила.

Вратимо се на трен модерним облицима и структурално-семантичким уливањима. Померена, премештена референцијалност у *Пустој земљи* и у *Кваријетима* доводи у питање референцијалност као такву. У *Пустој земљи* у петом делу „Шта је рекао гром“ наилазимо на следеће стихове (Eliot 1998: 67):

Кад би било воде
 А не камења
 Кад би се само чуо
 Бар жубор воде преко камења
 Где дрозд пева у гранама борова
 Дрип друп дрип друп
 Али воде нема

Дроздова песма звучи као капи воде које падају. Она призива воду и ствара илузију да воде има, а нема је. У *Квартетима*, дроздова песма се појављује као својеврсни ођек, један од многих. Да би нешто било ођек, мора постојати извор. *Квартети* доводе у питање постојање извора као нечег првобитног. „Кораци ођекују сећањем / Низ ходник којим нисмо кренули“, наводи се у „Бернт Нортону“ (Eliot 1998: 147). Не можемо се сећати корака којих није ни било. На сличан начин, позвани смо да следимо ођеке који пребивају у врту. Односно, да ли на путу ка првом свету, дакле извору, следимо како песнички субјекат каже „варку дрозда“. Другим речима, у *Квартетима*, директно нам је речено да ехо воде, који чујемо у *Пустој земљи*, представља варку. *Квартети* се референцијално ослањају на *Пусту земљу*, а овај део истовремено је пример и аутореференцијалности и метатекстуалности.

Када се дела ослањају једна на друга, овде у оквиру једног поетског система, какав је Елиотов, губи се јасан однос, или јаснији однос између субјекта и објекта, који се опет осликава на сређивање и крајњу спознају људског искуства. Примера ради, трагајући за централном свешћу, Џон Т. Мејер (John T. Mayer) у Елиотовим раним песмама, како сам наводи, мора прво да пронађе свест уопште. Нема песничког субјекта, те он полази од описа града, које „освешћује“, и тим постепеним стицањем свести долази до стварања песничког субјекта, чија је улога да проговори о лошем животу модерног становника града. У „Прелудијумима“ истиче стих „виђење улице које улица једва разуме“ (Eliot 1998: 16), *A vision of the street / As the street hardly understands* (Eliot 2980: 13). Таквој улици, пабу, поткровљу, потребан је не тихи глас који поседују већ јак, продоран глас, глас песника пророка који ће проговорити о патњи оних који живот проводе у овим просторима. С друге стране, Чарлс Алтијери (Charles Altieri), на пример, наводи да је реалност простора и реалност језика толико измешана у Пруфроковим размишљањима у песми „Љубавни јади Џ. А. Пруфрока“, да он не може ни сам више да се снађе у језику којим нам се обраћа. Његова спољашњост се растопила у његовој субјективности, тако да простори о којима говори представљају просторе његове свести а не реалне, стварне, градске просторе. У стилском поступку била би то једна разуђена, разливена метафора у којој извор, и особина која га представља, а која се преноси, немају више јасну везу и самим тим се не само Пруфроку, већ и читалацу, губи у мноштву неповезаних описа и

појмова. Описи града представљају његову свест и обрнуто. Граница између субјекта и објекта, субјективног и објективног, нарушена је до те мере да се постављају питања комуникацијске снаге језика и могућности уобличавања смисла. Када се дело ослања на друго дело, или се пак савија ка себи да би се извило ка другим делима, ствара се однос према референцијалности као према некој врсти међуоснове, са којом се текст може „играти“. Облици *ијре* су различити: било да се дело приближава стварности у нади да ће је што боље представити, ре-презентовати, као што је то био случај са деветнаесто-вековним романом, било да се удаљава од ње да би негирањем спољашњег исказало неку другу стварност, као што су „мрачни кутови свести“ и „пљусак атома“ (Вулф 1975: 166-68) модерниста, како их назива В. Вулф, желећи да се писци баве унутрашњом стварношћу као једино реалном. Какав год однос имало према стварности, дело ће преображавати стварност, али без односа или изразито лабавог односа са стварношћу, дело ће полако почети да губи и сопствени ослонац.

С двадесетим веком, са стварањем модерних облика прозе и поезије, присуствујемо стварању идентитета поетског, то јест, књижевног текста који се мења и преображава. То више није идентитет истог, већ различитог. Он је у најмању руку двоструке природе. Књижевност ослоњена на себе и савијена ка себи отворила је места, пролазе, у којима можемо да присуствујемо искуству као искуству писања, стварања уметничког. Елиот у *Пусијој земљи* на крају „Сахрањивања мртвих“, алузијом на Бодлера, каже: „Двоструки читаоче, налик на мене, брате!“ (Eliot 1998: 55). Читалац је као и писац. Он ствара читањем, препознаје законе, ткање текста али тим нитима додаје и нешто своје, он је уједно и брат, онај који је сродан писцу и који као и писац учествује у стварању идентитета песничког текста, и који будући у сродству, препознаје преображавање као нови начин стварања идентитета, будући да се и сам читањем образује и преображава, дакле ствара као читалац.

С друге стране, ови отвори, пролази, места у којима се књижевно извија ка другом од себе, пушта по правилу и оно што није књижевно, стварајући сада за нас проблем препознавања нити ткања, јер ми немамо ни оруђе ни искуство посредством којих бисмо додали нешто своје ономе што у суштини још не препознајемо као уметничко.

Да проблем буде сложенији, ово аутореференцијално истицање књижевности у виду искуства писања, има још једног помагача који долази управо из поља које припада књижевном. Реч је о имагинацији као снази уједињењења, хармоније, снази која помаже да се облици дати у контурама заврше до целовитих слика. Имагинација је практично двострука, као и сам идентитет књижевног. У књижевном систему или у појединачном тексту имагинација представља управо место незатварања система. Место на коме се систем не да затворити место је на којем се систем отвара ка

свим будућим контекстима. Имагинација је „оно треће“, слична донекле синтези у Хегеловој дијалектици, с тим што нема ту врсту чврстине и непокретљивости коју синтеза има. Имагинација држи ствари на окупу, омогућава им да до окупљања, састављања, дође, али им и онемогућава да тако састављене и остану јер би се скамениле и не би имале живот, тј. имагинација их отвара ка контексту који увек већ долази, који је практично већ ту, јер се садашњост као модификација прошлости отвара будућности. Имагинација је снага која омогућава да елементи и учествују и не учествују у учествовању, као што Ж. Дерида (Jacques Derrida) наводи у књизи *A Taste for the Secret*. Да буду истовремено присутни али и у сопственом одсуству, дакле у контексту који долази или који собом доносе, присутни. У Елиотовој песми „Смрт св. Нарциса“, проналазимо стих „Дођи у сенку ове сиве стене“ (Владић Јованов 2014: 79), који се понавља у *Пусијој земљи* у „Сахрањивању мртвих“ скоро идентично „Дођи у сенку ове црвене стене“ (Eliot 1998: 54). Понављање овог стиха-трага повлачи са собом читаву структуру „Нарциса“ који се сада семантички улио у *Пусију земљу*. Сличан однос је и са „Пруфроковим бдењем“ које се у читавој строфи поновило у „Љубавним јадима Џ. А. Пруфрока“. Реч је о стиховима „Да кажем пошао сам у сутон уским улицама / И гледао дим што диже се из лула“ (Eliot: 1998: 7). Первигилиум, то јест бдење, на сасвим нов начин, стиховима који су приступни управо у свом одсуству, осликава Пруфрокове „јаде“.

Динамизам, омогућен пролазима, који у смислу границе између уметничког и неуметничког могу постати процепи књижевног, подстиче продукцију значења, а то јесте сврха и смисао књижевности. Бескрајан резервоар значења и могућих значења.

Решење би могло бити да књижевност остане на свом тлу. Када се савија ка себи, да то ипак буду жанрови, па чак и оно што не би припадало одређеном жанру, на који се позива или који у позадини призива. Дакле, да то ипак буду елементи који припадају књижевном простору као таквом. Рецимо, авангардни Мајаковски је у овом смислу истински модерниста док пише „Оду револуцији“. Да би исказао дух свога времена, стварност, изразити референцијални оквир који његовим песмама даје друштвена револуција у Русији почетком 20. века, Мајаковски, с једне стране, користи традицију руске оде у чијој основи лежи епска потреба да се представи свет и, с друге стране, оду као похвалну песму из западне традиције. Он даје епским тенденцијама, које има специфични руски жанр оде, епску дистанцираност песника, која је нетипична за лирику и њен песнички субјект. А опет, све то чини на посебан, авангардан, нов начин, путем кубофутуристичке визуелизације у којој су графички истакнута слова добила димензију звука. Он исмева патетичну узвишеност претходних ода, графички истакнутим, великим словом „О“ које визуелно представља отворена уста док изговарају или уздишу за предметом похвале (Мајаковски 1975: 19):

Теби,
 извиждана,
 батеријама исмејана,
 теби,
 изранављена келветом бајонета,
 усхићено подижем
 изнад псовања узвијана
 „О!“
 ода и сонета.

Додајући епске карактеристике, као нешто неприпадно лирском субјекту и лирици, која не представља свет нити даје ширу слику, Мајаковски ипак остаје на препознатљивом књижевном тлу оде и епа. Узвишеност предмета, тј. јунака који се слави у оди, није патетична, напротив, критична је, револуција је потребна али није нешто блиско и пријатељско, напротив, крајње је сурова. За Мајаковског, она је вепар који рије земљу, као што топовска ђулад експозијом разносе тло. Самилост и саосећање, као карактеристике епског јунака, какав је Ахилеј, примера ради у Илијади, овде су представљене не из угла незаинтересованог епског посматача, већ из угла лирског, заинтересованог песника, за кога је револуција читав његов живот, он сам, а не само његова стварност. Модификацијом прошлости, оде и епа, он успева да изрази сопствену садашњост, и то у врло модерном духу, кроз сопствени доживљај револуције као нечег савременог и њему блиског и то изражава не као било који појединац, већ као песник, дакле представљено нам је искуство писања. Он проклиње револуцију три пута и додаје јој четврто песничко проклетство али сада у облику благосиљања. Ми га као песника реално видимо у „Оди револуцији“ и истовремено учествујемо у искуству стварања једног новог модерног облика. На изванредан начин, био би то и метакоментар у коме су критикована претходна правила писања оде. Истовремено, лирски метаквалитет показује нам нова правила, стварајући нов облик. Међутим, у свету који се мења, са све већим техничко-технолошким достигнућима, немогуће је затворити пролазе. Књижевност се више не да писати и не да проучавати сама по себи, она је увек „ослоњена“ на нешто *друго*. Границе између књижевног, уметничког и неуметничког све су лабавије.

Двосирука улоја мейајекста и микронаратива у поезији

Останимо за тренутак са Елиотом. Сложени однос између поезије и наратива можда се најбоље може уочити управо у метатекстуалним „коментарима“ у *Квартејима*. Метакоментари су дати у неколико видова. Једни су искључиво у облику наратива, док су други развијене поетске слике, које у себи садрже клицу микронаратива, али нису нужно прозног карактера. Наратив се појављује и у облику натуралистичке поетике, када

се изражавају специфичне теме, везане за облик представе чулног времена, које се јавља насупрот вечном времену. Истовремено, слике чулног времена, којим је у *Квартјетима* пресечено вечно време, представљају слике још једне велике теме у Елиотовој поезији. Реч је о представама, начинима ре-презентације, поновног призивања присуства свега што обележава људску природу као једину разлику којом се све што припада кругу вечног, непроменљивог, божанског, одваја од чулног, променљивог и појединачног.

Примере наратива можемо пронаћи у читавом Елиотовом поетском систему, од ране поезије из периода пре „Пруфрока“ (1909-1915) до „Пруфрока“, *Пустје земље, Квартјетиа*. Навешћемо само неке од њих. Метатекстуални коментар, дат у прозном облику, аутореференцијаног нивоа, говори о улози песника у двадесетом веку. Слично Мајаковском, у *Оди револуцији*, само сложеније, готово да видимо Елиота као песника, како седи за столом и пише, жалећи се како су речи недовољне и пуцају под силином различитих значења. У *Квартјетима* (BN, V) наилазимо на стихове: „Речи се напињу, / Напукну и понекад ломе под теретом, / У напетости склизну, омакну, нестају, / Труну од нетачности, не остају на месту, / Неће да мирују“ (Eliot 1998: 152). Надаље у *Квартјетима* (IK, II) сусрећемо се са стиховима-*џрајовима*: „Ево начина да се то изрази – не врло успешно: / Описаном студијом у отрцаном песничком стилу, / После које и даље остаје несносно рвање / С речима и значењима“ (Eliot 1998: 156). У стиховима-*џрајовима* поново се аутооференцијално, савијајући систем ка себи, појављује метакоментар у прозном облику (IK, V): „И ево ме, на пола пута, после двадесет година – / Двадесет година углавном проћерданих, година *l'entre / deux guerres* – / Настојања да научим употребу речи, а сваки је покушај / Потпуно нов почетак, и друга врста неуспеха“ (Eliot 1998: 160). Прозни елементи, дати у стиховима-*џрајовима*, ослањају се истовремено једни на друге, али и на „спољашњу“ основу, јер изводе поетски текст изван себе, директим говором о себи, о тешкоћама писања поезије. Метакавалитет не чини поезију мање поетском, али је свакако чини другачијом, ако ништа друго, онда сложенијом. Самосвесна проза, како је назива Патриша Во, као проза која говори о сопственим правилима настанка, истовремено „нуди критику сопствених стваралачких метода, чиме она не само да проучава основне структуре наратива, већ истражује могућност фиктивности света који се налази изван света уметничке прозе“ (Waugh 2001: 2). Х. Портер Абот наводи да ми, као људска врста, заправо поседујемо једну врсту нарративне свести, те истим оним правилима и начинима којима конструишемо прозу, или смо у могућности да је схватимо, стварамо и свет око нас: „Наратив се појављује као нека врста арматуре која даје облик сећању“ (Абот 2009: 26). Свест о конструкцији је оно што истичу оба аутора у први план.

Различити аутори за конструктивност, као особину наративности налазе различите сврхе. Патриши Во, она је граничник између стварног и прозног света, односно, указује да је и стварни свет исто толико идеолошки и језички обојен колико и прозни, тј. наративни, замишљени свет. Истовремено, Патриша Во истиче да се по обиму, проширености и захваћености наратива конструктивношћу, тј. свешћу о конструкту која указује на људску творевину, разликује постмодернистичка од модернистичке прозе. Абот конструктивност види као основу наратива, јер без наративног дискурса нема ни приче. А она дела која имају кумулативни наративни ефекат, дакле која нису микронаративи у неком другом књижевном облику представљају прозна дела. Иако је *Пусија земља* Т. С. Елиота препуна микронаратива, они нису дати кохерентно, свеобухватно и у континуитету. Што се тиче метанаративних коментара, они слично, али у јакој мери од микронаратива, представљају врсту текста у тексту. Када би се међусобно повезали, пратећи различите песме, представљали би једну врсту текста за себе, што би уједно била још једна врста контекста појединачним метанаративним елементима. Попут спољашњости, која је уједно већ унутра али и она која ће доћи, то јест, која увек већ долази. Конструктивност, и код Абота и код Патрише Во, са собом истовремено носи сазнајни ниво. Знање за собом вуче још један важан појам. Реч је о идентитету. За Патришу Во, језици прозе су оно што суштински даје идентитет роману, чија дефиниција је некад била, а данас је можда још и више, неухватљива. За Абота, идентитет наратива указује на могућност уочавања границе између уметничке и неуметничке прозе.

Без обзира на то да ли су у питању микронаративи или метанаративи у поезији Т. С. Елиота, или у модернистичкој поезији уопште, постоји нешто што им је са излагањима о дефиницији наратива и наративности заједничко. Реч је о појмовима свести, *криџике* и *јосредништва*. Сва три појма су преплетена и нужно повезана кад је у питању наратив у поезији. Самосвесна проза, као она која поседује свест о себи, дакле знање о правилима и кодovima на којима је настала, поседује, управо кроз то знање, и критички однос према себи. Но, он није и не може бити само однос према себи, утолико више што је критички, већ је истовремено и однос према другом. Примера ради, задобија и улогу критике савремености, одређених друштвених вредности, идеологија. Таква врста свести је двострука. Она је истовремено свест о правилима прозе, те свест о језику којим се проза пише, и свест о себи, која долази критиком свести „претходних“ прозних модела. Језик којим је написана ова „критика“ није само језик којим се кроз друго говори о себи. Критика ту не стаје. Тачно је да она не мора нужно бити негативна, нити јој је то циљ, напротив, она указује на недовољност претходних књижевних облика, модела писања и стварања уопште. Тиме практично проговара о појави и настајању нових књижевних облика. Свест о себи, која је и свест о

писању, упућује на дубоке нивое, наслаге, ако хоћемо, модела посредовања, предочавања, ре-презентација у уметности уопште. Њихово присуство у наративу је очиглено, с тим што је овде реч о њиховом посебном истицању. Свака свест је посредована, као и сваки облик знања. Рационални елементи, за разлику од њиховог ирационалног тока, морају имати интелектуалну обраду. Критика у себи такође садржи посредништво, дистанцу. Она је модификација претходног, исказана знацима истих претходних система, али управо у томе што је модификација, а то не би била без дистанце, то јест даље и дубље свести, даљег и дубљег знања, представља најаву будућности или већ јесте нови, то јест, будући облик. Тај нови, то јест, будући облик, исказ је савремености, у којој дати књижевни облик настаје. Елементи дистанце и посредовања у метаквалитетима, било прозним, било поетским, у Елиотовом делу су такви да представљају свет за себе. Метакоментари не морају нужно бити прозног карактера, они могу бити поетске слике, које могу али не морају у себи имати елементе микронаратива, често их и немају. Таква је управо „прича“ о Филомили у поетском тексту *Пустје земље*. Слично је и са представама насиља, обојених натуралистичком поетиком, као сликом стварности, тј. живота у граду. Наглашавање посредовања и конструктивности може бити и заводљиво. Када наглашава конструктивност и посредство, Абот не може до краја да изведе разлику између приче, која би по правилу требало да претходи наративном дискурсу, већ долази до закључка да, ако је све посредовано и конструктивно, онда приче нема нигде. Но у поезији није реч о акумулацији наративног, већ о његовом продору и животу у оквиру поетског текста, као новог књижевног облика. Наратив продире, јер је претходним поетским обликом било немогуће исказати нову перцепцију света. Сам поетски облик није био довољан. Слично микронаративима у Елиотовој поезији, јављају се драмске персоне у Јејтсовој дублетној поетици. Код Јејтса је посебно занимљиво што он до драмских персоне стиже желећи да искаже одређени став, по правилу критички. Како би показао своје убеђење да се до визионарског „знања“ не долази одбацивањем чулног света, односно да је било која искључивост у привилеговању једног на уштрб другог неадекватна, Јејтс налази да му недвосмислено поетски и песнички облици за то нису довољни. Стога ствара дублетне песме, с наглашеним темама чулног и вечног, као што су „Путовање у Визант“ и „Визант“, или пак креира персоне које износе супротстављене ставове, које „разговарају“ једне са другима у простору исте песме или шире дублетне поетике, тј. ослањају се на друге песме настале у различитих циклусима.

Наратив је у Елиотовој поезији још сложеније природе. Он је двострук, прво као наратив, а онда парадоксално, баш посредством те двострукости, а не нечег другог, утиче на стварање идентитета Елиотовог поетског текста као таквог, а не другачијег. Он на мањем простору показује елеменат дво-

струкости као конститутивни елемент Елиотове поезије. Код Јејтса би се могло рећи да поезија губи што драма више није доминатно писана стихом, већ прозом. Али драмске персоне јесу одлика драме, а не поезије. Међутим, код Елиота, наратив нема чисто критичку функцију. Он продира споља у поетско ткиво, као што драмске персоне продиру у Јејтсову поезију, и не само у Јејтсову, већ и у читаво поетско, текстуално ткање највећег модератора двадесетог века, Езре Паунда. Али продирање наратива споља уједно обезбеђује конституцију и идентитет оном изнутра, без кога то унутрашње не би могло постојати. По овој двострукости, наративно је слично статусу *pharmakosa*, који Дериди помиње у оквиру шире аргументације о појму фармако-логоса у *Платионовој фармацији*. Фармакоси у себи носе једну важну особину фармакона, коју Платон у *Федру*, али и у другим својим делима, не истиче. Они у себи *истовремено* имају особине и лека и отрова, и доброг и лошег. Реч је о људима који су обележени због своје болести, или неке грешке коју су направили и који због тога не могу бити примљени као пуноправни грађани. Међутим, град их негује у себи, баш такве, лоше, или подржава ту њихову лошу страну, да би их у тренутку какве пошасте која прети граду, жртвовали и тиме „очистили“ град, дакле спасили га. Управо тим чиниом они доносе добро граду. Будући лоши, и као такви гајени изнутра, таквом спољашњом, нужно лошом природом, обезбеђују постојање унутрашњости града. Они су прихваћени, а да нису усвојени, нити асимиловани. Психолошким речником, дошло је до инкорпорације без интројекције, која јој нужно следи. Тиме што је наратив унутар поетског, он прадоксално чува и обезбеђује спољашњост поетског изнутра. Истовремено, пошто је искључен из поетског, јер није поезија, већ проза, наратив баш тим искључењем, том разликом, обезбеђује идентитет поетског, његове унутрашњости. А опет то изузимање наратива из поезије ствара унутрашњи отвор ка новом контексту, омогућава расцеп, процеп који отвара поетско ка могућности другог у начелу, ма какви ти другачији облици или књижевни елементи били. Међутим, поставља се питање не бришу ли се, или бар замагљују, границе између инкорпорације и интројекције баш том немогућношћу присвајања наратива у општем процесу прихватања другог као *друго*.

Прича исјричана на кредити

Наратив, дакле, не нарушава поетско, већ му омогућава да искаже нове садржаје, истовремено чувајући поетски идентитет. Међутим, да ли ови микронаративи имају оно по чему их на првом месту доживљамо као прозу. Догађај и прича за једну, наративни дискурс за другу, наратор за трећу групу аутора, сматрају се нужним елементима наративног. Догађај, или бар догађајност, онај који посредује, наратор, редослед и структура

предоченог. Све су то старе битке у новом руху. Чини се да је логично, када је у питању стари однос приче и догађаја, да се нешто морало догодити да би било испричано. Да би било приче, мора бити основе. Али није ли ова референцијалност уједно и диференцијалност? Уколико је пред нама аутореференцијалност, какву видимо у Елиотовим поетским текстовима, када се читаве поетске слике, каква је сигурно слика Филомеле у *Пустој земљи* која уводи тему улоге песника у савременом друштву као уметника који може или мора да проговори о проблемима савремености, онда је референцијалност диференцијалност, померена и премештена, и свакако није једна. Микронаратив о Филомели део је шире поетске слике о Тереју у *Пустој земљи*. Једна слика се ослања на другу, *Пустиа земља* се савија ка себи извијајући се ка спољашњости, ка причи о Филомели из Овидијевих *Меџаморфоза*. Али опет смо у овој самореференцијалности, у оквиру књижевног, а не неког другог света и стварности. Међутим, „догађај“ о коме микронаратив о Филомели говори не упућује једино на причу о Филомели и њеној немогућности исказа суровог силовања које је преживела. Микронаратив о Филомели је прича о суровом животу у граду, у коме говоримо, али се не разумемо, и у коме је љубав механика љубави, а не спајање душа. Догађај се у овом микронаративу гради кроз конструисане нивое и слојеве нарације, у ткању наративних односа. Један од основних односа је однос наратора према читаоцу у метатекстуалним коментарима у Квартетима, или однос поетског ја у *Пустој земљи*, када се оно директно обраћа читаоцу, називајући га двоструким читаоцем, који је сличан свом брату, тј. писцу (Eliot 1998: 55). Овде је у питању сам однос посредовања, предочавања, приповедања. Реч је о самом односу, о релацији као наративу и нарацији. Нема догађаја као почетне тачке приче, односно историје (*Geschichte*), а опет има „догађаја“, има микронаратива у *Пустој земљи*, односно метаквалитета текста у *Квартејима*. Однос између наратора и онога коме се обраћа представља манифестну форму наративног односа. Поетски текст *Пустие земље* и *Квартејиа* гради се као аутореференцијални текст, окреће се ка себи, да би се тим потезом и разрушио, јер је окренут другом и прича причу не само о себи, већ, штавише, причајући о себи, прича о другом, обраћајући се истовремено и себи и другом. У чувеном делу који у приказима Квартета већ носи посебан назив *Compound ghost*, односно у преводу Ивана В. Лалића „Сложена авет“ (LG, II) наилазимо на шетњу градом, која би могла бити „унутрашња“, и на разговор између пријатеља, који би могао бити разговор са самим собом. У „неодређеном часу“, како наводи песнички субјекат, дакле у часу без узрока и услова, већ како је *случај* хтео, песничко ја среће једног који и хода али и „лута журно“, и када се, како каже, „оштро и помно“ загледао у то лице, ухватио је поглед „мрвог, учитеља знаног“ али и „и једног и многих“, препознао

је „очи неке сложене авети“, која је истовремено опет и „присна и неодредљива“ и преузео дуплу улогу, викнуо али и чуо другога повик „Шта! Ти овде?“ (Eliot 1998: 174). Овде је на делу и „разговор“ који је разговор између неколико ја, тј. улога које искуством стичемо, јер, како песничко ја наводи „ја још бејаш исти, / знајући себе, ипак неко други“ (Eliot 1998: 174). Разговор у шетњи, било да је разговор са другим, или са собом као другим, представља услов наратива, односно могућност нарације је услов приче. Све постаје сложеније, јер ове разговоре не пратимо само у *Квартетима*, напротив, њих има много више управо у раној поезији од 1909-1915. дакле, пре „Пруфрока“. Можемо их повезати у једну праву причу, тј. наратив. Наратив, дакле, производи догађај који би требало да предочи. Пошто је обрнут редослед, поставља се питање шта је са „знањем“. У шетњама градом и разговорима који се тим путем воде, долази до сусрета, препричавања искуства, али и до постављања питања које ти сусрети изазивају: „Шта ја радим овде?“, „Шта ми се дешава?“, „Које је моје место у друштву?“, „Да ли могу да прихватим ове вредности или не?“ итд. Наглашен је управо критички моменат који је на почетку овог рада представљао један од услова промене књижевних облика у двадесетом веку. Стварају се, управо из овакве наративне ситуације, услов и жеља за сазнањем, ствара се одређено искуство, изван догађај, који је такав а не другачији, историја једног и многих живота. Могућност причања рађа саму причу. А опет, догађај није одређен неким узроком, неким почетком, хронологијом, већ случајем, у језику, постављањем питања које асоцира нека ситуација, моменат у друштву. Овакав, двоструки живот наратива и наративног у поезији, његово истовремено искључивање и поништавање искључивања, отвара вртоглаве могућности стварања значења, контекста и сазнања у модерним поетским *текстовима*.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Abot, H. Porter (2009). *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.
- Altieri, Charles (2005). Early Eliot. (October 3, 2005). <http://socrates.berkeley.edu/~altieri/lectures/127lectures.htm>.
- Derrida, J. (2001). *A Taste for the Secret*. Cambridge: Polity Press.
- Derrida, J. (1981). *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Eliot, T. S. (1998). *Pesme*. Priredio Jovan Hristić. Beograd: SKZ.
- Eliot, T. S. (1980). *The Complete Poems and Plays*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Majakovski, V. (1975). *Iz svega glasa*. Preveo Radovan Zogović. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Mayer, John. T. (1989). *T. S. Eliot's Silent Voices*. Oxford: The Oxford University Press.

- Vladić Jovanov, M. (2014). *Dinamični poetski sistem T. S. Eliota*. Beograd: Službeni glasnik.
- Vulf, V. (1975). Moderna proza. Prevela Milica Mihailović. U: J. Hristić (ur.), *Rađanje moderne književnosti*. Beograd: Nolit.
- Waugh, P. (2001). *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge.

Milena Vladić Jovanov
Belgrad Universität

RISSE IN DER KUNST

Zusammenfassung

(Der Beitrag überdenkt die Beziehung zwischen Erzählung und Lyrik in der modernen literarischen Formen)

Deren komplexe Beziehung stellt in Frage die Bestimmung der poetischen und die Prosa als solche in das 20. Jahrhundert.

Es stellt sich in Frage und bestimmt die Funktion der Erzählung in der modernen Lyrik und seinen Status nicht nur als lyrischer, sondern jetzt als poetischer Text. Mit dem Aufkommen von einem Metatext in Poesie spiegelt den Status der Sprache und Referentialität sondern auch die Realation der Beziehungen in der Präsentation, das ist Re-Präsentation der künstlerischen Formen.

Es kommt zu der Feststellung, dass die Erzählung sein eigenen Status und Form ändert, aber zur gleichen Zeit die Eingabe in den Raum der Poesie, schafft nicht nur eine neue literarische Form, sondern auch es ermöglicht und beteiligt sich an der Verfassung der poetischen als solche. Modernen Lyrik, pflegt die Erzählung als etwas Äußeres, in sich selbst, ermöglicht seine eigene Identität und Leben indem sie gleichzeitig errichtet und aufhebt die Ausgrenzung und Unterschiede zwischen Erzählung und Dichtung. Diese eröffnet zu gleich die Möglichkeit Produktion neuer Bedeutung und erweitert das Feld der kognitiven Möglichkeiten.

Schlüsselwörter: Erzählung, Lyrik, Metatext, Doppelzüngigkeit, Logos, Wissen, Fall, Unterschied, außen / innen, Pharmakon.

Далибор КЛИЧКОВИЋ*
 Универзитет у Београду

ГОЗАН КЊИЖЕВНОСТ КАО ПОЕТСКИ ИЗРАЗ ЈАПАНСКОГ ЗЕНА

У овом раду бавимо се проблемом тзв. *џозан* књижевности, што је заједнички назив за укупно писано стваралаштво настало у оквиру система водећих јапанских зен-будистичких манастира током средњег века, тј. у периоду од раног 13. до раног 17. века. Због изузетног обима овог стваралаштва, и имајући у виду то да је ова тема код нас још увек потпуно непозната, у овом раду нећемо подробније обрађивати поетике појединачних стваралаца. Уместо тога, разматрање ћемо ограничити на појашњавање најосновнијих чињеница у вези са овом веома сложеном појавом, која увелико превазилази оквире зен будизма као вида духовности. Наиме, иако је у основи реч о својеврсној симбиози зена и књижевног израза, *џозан* култура манифестује се у многим видовима живота, пре свега у тада водећим градовима Камакури и Кјоту. Зен-будистички монаси током тих неколико векова јапанске историје представљали су спону и изградили јединствену хибридну културу састављену од кинеских и јапанских елемената, играјући и значајну улогу у дипломатским односима двеју земаља. Опет због незаступљености ове теме код нас, у овом раду дајемо краћи приказ основних одлика кинеског језика које до изражаја долазе у класичној кинеској поезији и указујемо на оне моменте њене поетике који су важни за разумевање односа зена као духовне дисциплине и поезије. Укратко смо нагостили и то да између ове две делатности људског духа постоји значајна напетост, те да је развој књижевних склоности зен-будистичких монаха значајно и деградацију зена као религије. Наводимо, такође, један пример зен-будистичке песме који показује неке њене основне одлике, као што је интертекстулна повезаност с наслеђем кинеске културе уопште.

Кључне речи: *џозан* књижевност, зен будизам, класична кинеске поезија, Јапан, Кина, средњи век

Оно што називамо *џозан* књижевношћу као књижевна појава већим својим делом припада јапанском средњем веку а по свим својим одликама јединствена је у светској књижевности уопште. Данас је, међутим, осим у истраживањима малобројних стручњака, углавном – и то опет управо због њених особина које је и чине јединственом – заборављена и у самом Јапану. Термин „џозан“, што у преводу дословно значи „пет планина“, односи

* daliborklickovic74@gmail.com

се на шири феномен особене културе која се од средњег века развија у градовима Камакури и Кјоту, и то под утицајем зен будизма.¹

У терминологији зена „планина“ је синоним за будистички храм, јер су храмови најчешће били грађени у планинским и шумовитим подручјима. Истовремено, слика храма као планине – бар у оним представама којима се зен често идеализује – асоцира на трансцендентално продуховљени и оплемењени природни простор супротстављен овосветовноме.² Кад говоримо, међутим, о овом књижевном изразу ширег феномена зен-будистичке културе, онда морамо имати на уму и то да је јапански зен овог периода већ увелико био у спречи с политичким структурама а трансценденталност с којом је овај тип будизма традиционално повезиван у великој мери је одступала пред све јаснијим знацима декаденције и друштвено-политичког ангажовања. Поетизовани израз зеновских спознаја тежња је која је постојала у Кини још од времена династије Т’анг (618–907), а међу познатијим монасима-песницима су Guanxiu, Jiaoran и Qi Ji.³ Од времена Сунг (960–1276) династије, кинески зен (ч’ан) све више стиче ревносне следбенике и међу припадницима интелектуалног слоја који су, поред тога што су често били и носиоци послова државне управе, истовремено деловали и као песници. Захваљујући овој спречи с државном елитом, кинески зен, првобитно настао као мање запажена – и готово јеретичка – секта унутар кинеског будизма, од тог периода постаје његов званични и најдуговечнији вид.

Након почетне скептичности, па и притисака, на које наилази у Јапану, зен ће од 14. века, под заштитом, али и присмотром, шогуна из породице Ашикага изнедрити многе облике културе који се и данас у свету препознају као специфично јапански, али ће истовремено изгубити много од своје првобитне духовне виталности. Иако је то свакако непотпуно одређење, гозан књижевност, у сврху овог првог представљања код нас,

¹ Зен будизам у Јапан је званично донео свештеник Еисаи крајем 12. века. У том периоду јапански зен још увек садржи примесе езотеричног будизма, да би „чист“ зен изграђиван био понајвише деловањем кинеских зен учитеља који долазе у Јапан током 13. века.

² Надовезујући се на индијски будизам, зен је, као кинески вид будизма, преузео представе о „земаљском рају“, као идеалном месту за живот далеко од овоземаљских брига, које су се развијале под утицајем таоистичких учења. Као вид остварења тих тежњи, поред имагинарних предела у којима живе таоистички „бесмртници“, постојало је и једно лакше, у стварности остваривије решење. Наиме, често се дешавало да интелектуалне личности на важним административним положајима, као вид личне побуне против политике и овосветовних прилика, пронађу начин да живе издвојено од света да би тако, бар привремено, последнији били својим идеалима. Зен будизам ће често бити средство остваривања личне утопије.

³ Напомињемо да се у овом раду нисмо строго држали неког јединственог и уједначеног начина писања кинеских имена и појмова, већ их наводимо у разним формама међународне транскрипције.

можемо одредити као књижевно стваралаштво, пре свега песничко, чији су аутори били зен монаси који су живели и деловали унутар званичне хијерархијске структуре средњевековних јапанских зен храмова у градовима Камакури и Кјоту.

Ова књижевност значајна је пре свега за проучавање развоја зен-будистичке мисли у Јапану, али исто тако и у контексту изучавања јапанско-кинеских веза тог времена, те унутрашњих политичких прилика у Јапану. Средњевековни зен манастири постају прави центри изучавања кинеске културе ван саме Кине, а многи међу монасима биће ангажовани и као посредници у политичко-дипломатским односима с Кином. Понекад се на гозан књижевност гледа као на тип колонијалне књижевности, будући да представља прави расадник кинеске књижеве традиције ван граница те земље. Јапански зен монаси стварали су своју књижевност према кинеским узорима и на кинеском језику па ће се о њеном квалитету често судити управо на основу тога у којој је мери саобразна тим својим узорима, иако се тешко може потврдити ваљаност таквог критеријума.

Да бисмо објаснили необичну спрегу зена као религије и кинеске поезије у контексту гозан књижевности, неопходно је да посветимо мало пажње особеностима класичног поетског израза Кине. Оно што називамо класичном кинеском песмом утемељено је у 6. веку п. н. е., кад настаје збирка песама *Shijing*. У тој фази развоја, песма је још увек народна, како по начину настанка, тако и тематски, у смислу да углавном изражава сензибилитет шире заједнице. Следећу еволутивну фазу представља дело *Chuci*, настало у 4. веку п. н. е. До времена династије Т'анг (618–907), кад настаје класична кинеска песма у својој коначној форми, поезија пролази кроз вишевековни период развоја, чији је резултат бројним конвенцијама регулисана поетска форма, способна да искаже индивидуалне и апстрактно-мисаоне садржаје.

Према форми, класичну кинеску песму делимо на два главна типа: на песму у старинском стилу (кин. *gushi*, јап. *kotaishi*) и нову песму (кин. *jintishi*, јап. *kintaishi*). Нова песма устаљену форму добија током периода династије Т'анг и одликује се тиме што је устројена строгим метричким правилима. Разликујемо две основне врсте нове песме: једну која садржи свега четири стиха (кин. *jueju*, јап. *zekku*) и другу у тзв. регулисаној или пуној форми, која се састоји од осам стихова (кин. *lüshi*, јап. *risshi*). У оба случаја постоји ограничење у погледу броја слогова односно речи по стиху, и он је у већини случајева пет или седам. Најмања градивна јединица стиха у оваквој песми јесте један кинески идеограм – чију гласовну вредност можемо посматрати као један слог – који се јавља у самосталном значењу или као саставни део сложене речи. За разумевање песме важна је чињеница да у стиху од пет идеограма (слогова) после другог следи цезура којом се уводи за разуме-

вање суштински битна пауза између прве две и друге три речи. Уколико је песма компонована од стихова који садрже по седам идеограма, мања пауза наступа након прве две, а већа након прве четири речи.

Видимо, дакле, да је број речи у песми строго одређен, због чега се јавља тежња ка елиминацији чак и оних за интерпретацију важних граматичких елемената, а као носиоци значењског потенцијала уводе се бројна конвенционална значења и развијају сложене интертекстуалне везе. Ово ће до изражаја доћи и у поезији јапанског зена, и може се рећи да је разумевање готово сваке песме немогуће без обимног познавања кинеске књижевне традиције и историје Кине, јер су то елементи који се у виду алузија обилато јављају у делима и кинеских и јапанских аутора. Ради постизања концизности и што већег поетског ефекта у условима метричких ограничења, од необично велике важности јесте и вишезначност речи, која се остварује применом различитих стилских фигура.

У неким случајевима вишезначност је лако препознати, као у случају речи „gū fān“, што значи „усамљено једро“, али заправо доноси слику једног усамљеног брода.⁴ Права значења многих других речи, међутим, остају скривена уколико не познајемо њихову конвенционалну поетску употребу. Такав пример имамо у речи „suì wù“, у којој основно идеограмско значење „зелена магла“ у песми метафорички означава бамбусово лишће.⁵ Поред оваквих речи, у којима до померања основног значења долази на основу визуелне асоцијативности, постоје и случајеви када је за разумевање неопходно познавање историјско-књижевног подтекста алузије. На пример, реч „chán chú“ означава жабу, док у књижевном тексту може указивати на Месец. Овакав семантички потенцијал заснива се на старој кинеској причи о жени која је украла и попила еликсир бесмртности, који је њен муж добио од чаробнице. Након тога, она бежи на Месец и тамо се скрива преобразена у жабу. На исто значење Месеца могу указивати чак и имена актера ове приче, што значи да целокупна историја и митологија Кине представљају незамисливо обиман извор подтекстова из којих се, на основу конвенција али и према индивидуалним потребама песника, неограничено генеришу нова значења, која нам употреба стандардних речника јапанског или кинеског језика често не открива.

Због поменуте тежње ка сажимањању и скраћивању, у класичном кинеском стиху чест је поступак спајања веома удаљених слика, чиме се даје

⁴ У завршним стиховима песме којом прати одлазак пријатеља, чувени песник Ли По овако каже: *Усамљено једро, сенка далека у њавом небу – несћаје/ види се само река Јанице, докле небо сеже – тече.*

⁵ Повезивање зеленкасте измаглице с бамбусом потиче можда од „Стихова бамбусу“, који прате слике бамбуса код кинеског сликара Ни Зана (1301–1374): *После кише – језеро и бамбус зелени, освежен/ о куки виси њодигнућ засћор, зелена мајла окваси одело; њле, њвоје дражесне сенке одраз/ радосћ – као да видех у њуђини некој њеби сличној.*

тек наговештај значења која интерпретативни напор врло често изводе ван граница чврсте структуре песме, далеко у прошлост или симболичку асоцијативност. Тиме се овај израз квалификује и за службу зен-будистичким сврхама, будући да је језик у свету зена средство којим се посредством видљиво присутног долази до невидљиво присутног, које је неизрециво. Тумачи, преводиоци и теоретичари кинеске поезије, нарочито онда кад њену поетику желе да представе читаоцима Запада, суочавају се с немогућим задатком да један, вековима непромењен, поетски дискурс пренесу на начин којим се чува богатство првобитних значења, али на језицима потпуно различитим од оригиналног. Књижевна теорија којом је Исток објашњавао своје уметничко наслеђе често, баш као и филозофија зена, одступа од рационалне аргументације и служи се представама који потичу из неке од три велике кинеске мисли: таоизма, конфуцијанства или будизма. Пре него што се укратко осврнемо и на такве филозофске конотације инхерентне кинеском песништву, поменимо бар неке лингвистичке одлике његовог поетског израза.

Двојица аутора кинеског порекла, Као Yu-kung и Mei Tsu-lin, у студији „Синтакса, дикција и слике у Т’анг поезији“ истражују везе синтактичких и граматичких одлика кинеског језика и поезије. Полазећи од модернистичких схватања улоге синтаксе у поетском језику, аутори истичу да се њоме, у случају кинеског језика, остварује дисконтинуитет међу елементима поетског дискурса песме, захваљујући коме се постиже веома висок ниво самосталности појединачних речи. Кинески језик припада групи изолативних језика и не поседује флективне морфеме којима би се изразили граматички број, род или промене глаголских облика. Због овога не само да је често тешко утврдити везе између суседних речи већ и поетски језик тежи низању издвојених слика, захтевајући од читаоца знатну асоцијативну способност.

Следећи пример, у коме представљамо део песме чувеног песника Ду Фуа, приближиће нам природу овог проблема. У директном преводу, у коме дословније преносимо синтактичко-граматичку структуру оригинала, прва четири стиха гласе овако: *Јанџе и Хан, мислији-врајији се-јуијник/небо и земља, један остарели учењак// Прамен облака, небо-скуја-далеко/вечија ноћ, Месец-истиовейно-самоћа*. Преведећи овакву песму, неопходно је извршити „граматизацију“, што значи читавање свих граматичких веза које међу речима у оригиналу „недостају“ а које су неопходне да би песма добила свој смисао у преводу. Након такве „обrade“, ови стихови могли би гласити овако: *Крај река Јанџе и Хан, јуијник мисли о њоврајку дому/ Међу небом и земљом – њек један остарели учењак// Прамен облака – далеко од дома колико и од овој неба/ вечија ноћ – Месец и ја сами*.

У оригиналу, међутим, остаје одређена недореченост и амбивалентност јер, на пример, није јасно да ли у односу удаљености стоје небо и облак

на њему, или се отворено говори о путничковој удаљености од дома. Исто тако, нејасно је да ли самоћу деле вечита ноћ и Месец или су пак путник и Месец сами у предугој ноћи. Оно што је значајно напоменути јесте то да аутори ове студије предлажу да песму која на овај начин обилује сликама – уз искључивање јасне логичке везе међу њима – не „присиљавамо“ на значење у оквиру јасних граматичких категорија, већ да у свом читалачком доживљају једноставно дозволимо да проговори њен имагистички потенцијал. Тиме се аутори, чини се, приклањају вековима присутној традицији интуитивног тумачења класичне кинеске песме као архетипске слике света која не говори толико о конкретним појединачностима, него се више налази на линији самог универзалног стваралачког принципа света скривеног у недрима космоса. И поред привидне конкретности и појединачности, песма делује на нивоу суштина и остварује се у читању као доживљају *чистой искусства*.

Једно такво интуитивно тумачење поезије заступа Ye Xie из времена династије Минг (1368–1644). И поред свог рационализма и разложне аргументације, овај теоретичар ипак посеже за метафизиком неизрецивог и непојмљивог као суштинском садржином праве поезије. Овакво тумачење он развија на примеру једног стиха из песме Ду Фуа. На основу кратког стиха */Зелена ојека, изван првој мрази/* из подуже песме коју је тај песник написао поводом посете маузолеју Лаоцеа, Ye Xie настоји да прикаже дубинско сазвучје материјалних објеката спољашњег света с безобличним и неизрецивим принципом који прожима целу творевину. На стварни извор песничког стваралаштва он указује следећим речима: „Уистину, небо и земља садрже реченице природе. Како нас се која дотакне, тако их изговарамо, па личе на природне. Таква књижевност најбоља је од свих.“ Песник, дакле, открива и записује невидљиве шаре света, успостављајући сагласје између видљивог и невидљивог. Овакво схватање не можемо олако назвати зен-будистичким, мада оно од зена нипошто није удаљено већ с њим дели исто уметничко-духовно наслеђе Кине.

Један од првих теоријских списа који отворено уводи зен-будистичке идеје у тумачење поезије зове се *Canglang shihua*, а његов аутор је Yan Yu (12. век). Веома утицајан и међу јапанским зен-будистичким песницима, овај спис пориче поетску релевантност рационалности, у кинеској филозофији иначе подигнуте на ниво метафизичког принципа (*li*), и одбацује значај књишке учености као неопходног предуслова за писање поезије. Ово порицање, међутим, заснива се на претходном познавању литературе и увидом у највише филозофско-метафизичке принципе. Другим речима, поезија претпоставља интелектуално-разумску спознају, која се даље у поетском чину мора превазићи како би се дошло до надразумског и надпојмовног, практично просветљеног увида.

Поезија, према овом теоретичару, полази од древних узора, али аутентични израз није могуће постићи опонашањем. Управо је оптужба за неоригиналност и имитацију поетског изрази Кине једна од главних замерки које се упућују на рачун јапанске гозан књижевности. Треба, међутим, имати у виду и то да је однос према старини стална тема кинеских поетских теорија кроз векове – метафоре и евокација минулих времена кроз аналогije (*bixing*) неопходан су састојак класичне поезије – те стога указивање на елементе имитације у јапанској будистичкој поезији није довољно да она буде проглашена уметнички ирелевантном.

Кад говоримо о односу зена, као религије, према књижевности као световној уметности речи, важно је истаћи то да између духовних и световних сврха доиста постоји очигледна напетост и несклад, чега су биле свесне неке од водећих личности како будизма, тако и поједини међу водећим песницима. На пример, чувени кинески песник Bai Juyi (772–846), и сам следбеник зена, говори о томе да је свестан овосветовне ништавности свог књижевног деловања, али изражава и наду да ће се својим радом удостојити тога да у следећем животу прославља и проповеда Будино учење. Што се раног јапанског зена тиче, чувени учитељ Доген (1200–1253) недвосмислено је одбацивао уметност речи као залудну у поређењу с највишим духовним смислом живота. У свом оправдавању онога што се на јапанском језику назива *шизен ићими*, тј. јединство песме и зена, песници гозан књижевности ослањаће се на кинеске поетичке текстове као што су *Ershisi shipin* чији је аутор Сиконг Ту (837–908), *Canglang shihua* и спис *Shiren yuixie* (13. век), који је био незаобилазно штиво зеновских песника у Јапану.

Како истиче Ирија Јошитака, код јапанских зен песника готово да и није било колебања у погледу тога да ли је зен као првобитно строги вид духовности уопште спојив са књижевношћу а тај оптимизам, како га Ирија назива, исказан је још у спису *Shimen wenzhi ch'an*, кинеског зен монаха по имену Јуефан Хуихонг (1071–1128), који је за јапанске монахе био можда и најнепосреднији извор идеја о јединству зена и песничтва. У предговору овом спису каже се следеће: „Зен је попут пролећа, док је реч сам цвет. Пролеће је у цвету, који се кроз пролеће остварује. Цвет је у пролећу, које се кроз цвет остварује. Можемо ли, онда, казати то да су зен и реч различити?“

Још од времена кад је Еисаи 1191. године, враћајући се по други пут из Кине, званично донео зен-будистичко учење, јапански зен ће се снажно ослањати на кинеске узор – како у погледу духовних идеала, тако и, кроз наведене али и друге изворе, у свом књижевно-уметничком изразу. Као што је већ поменуто, кад говоримо о гозан књижевности, на уму пре свега имамо поетско-прозне радове монаха који су деловали у оквиру

институционалног зена. Историја гозан књижевности вишевековна је хроника једне важне епохе у јапанско-кинеским односима, али и историја метаморфозе зена од строге религије која тежи трансценденталноме ка једном културном обрасцу који је изгубио много од своје првобитне сврхе, остављајући на том путу зачуђујуће велики број литерарних остварења.

Јасураока Косаку вишевековни период развоја и трајања гозан књижевности дели на три фазе.⁶ Прва фаза траје од почетка Камакура периода до средине раздобља Јужног и Северног двора, дакле од почетка 13. до шездесетих година 14. века. Друга фаза трајала би од краја овог раздобља, које се завршава поновним уједињењем земље под шогуном Ашикага Јошимицуом (1392), па све до средине Мурوماћи периода (тридесете године 16. века). Трећа, последња, фаза завршава се почетком 17. века, кад почиње владавина шогуна из породице Токугава.

Током прве фазе још није било професионалног књижевног деловања зен монаха. Тек крајем Камакура периода, кроз активности монаха који су се враћали са студија у Кини и самих кинеских свештеника у Јапану, постепено се развија зен-будистички поетски израз. Он се на својим почецима још увек ослања на духовну, често интроспективну и самокритичку, праксу својих аутора, за разлику од каснијих, од духовности све удаљенијих, тежњи ка испразном формализму и стилској педантерији лишеној унутрашњег импулса ка аутентичности. У овом тексту уводног и општег карактера не можемо се даље бавити особинама сваке од ових фаза, као ни појединачним песницима.

Важно је напоменути и то да у гозан књижевности веома рано до изражаја долази једна од важних функција класичне кинеске поезије уопште: она је служила и као средство одржавања друштвених веза и чест начин комуникације. Ни међу самим монасима песма често није носилац духовних садржаја, што је нарочито видљиво од друге фазе гозан књижевности, већ представља више начин размене обичних људских стрепњи, чежњи и пријатељских осећања. Познато је, на пример, да је Зекаи Ђушин (1336–1405), поред свог учитеља Гидо Шушина⁷ вероватно и најважнији међу овим монасима-песницима, током свог боравка у Кини династије Минг размењивао стихове са самим царем, по његовом наређењу. Претпоставља се да је овај сусрет имао и своју скривену политичко-дипломатску димензију.

На крају, навешћемо један пример поетског остварења из овог периода, уз напомену да укупно песничко стваралаштво гозан поезије обухвата

⁶ Овде се држимо поделе гозан књижевности и историјске периодизације коју усваја Јасураока. Овакав приступ, свакако, није и једини.

⁷ Он је био ученик зен учитеља по имену Мусо Сосеки, који се, будући да у себи спаја духовно прегалаштво, литерарни дар, те уметничке и политичке вештине, често сматра кључном личношћу у настанку феномена гозан културе.

више од десет хиљада страна. Толики је, наиме, укупни обим великих антологија гозан песništва које су саставили Камимура Канко и Тамамура Такеђи, истакнути савремени проучаваоци ове књижевности. Поред већ поменутих одлика кинеског језика и поетског израза – а ту пре свега мислимо на тежњу ка синтактичком изоловању речи, спајању удаљених слика, вишезначности и интертекстуалности – на основу следећег примера примећујемо и то да непознавање контекста настанка песме, а то су често временом већ скривени међуљудски односи и околности, представља тешко савладиву препреку разумевању.

Аутор стихова које ћемо представити је Сесон Јубаи (1290–1346), једна од значајнијих личности из прве фазе. *Пола њодине њрохладној друговања, осећања њојуи воде/ окрњени лонац, мало црноја слеза – заједно кувамо// Усхићен сам, њод њером нема њрашњаваој њалоја/ нема збора о сјејама у њрудима// Сјокојан и миран – собичак у сјени, у друшћиву ноћи и месеца/ њледам и њосмајрам – у измајлици чамац, расјанак с њланинском реком// И њу сјознах – клисура Бахиа, крици мајмуна у зору/ снови у змајевом виру, на бамбусовој њланини – на зјаду.*

У овој песми, посвећеној пријатељу, сусрећемо се са зен-будистичком поезијом која је бременита пријатељским осећањима, при чему се служи евокацијом традиционалних поетских слика и интертекстова. „Прохладно друговање“ је алузија на текст из Чуані Цеа, где се на једном месту идеал пријатељства представља као неоптерећена лакоћа, која се пореди с незауостављивом слободом воденог тока, што је аутор можда доживео у продуховљеној и растерећеној оскудици полугодишњег заједничког живота. Уместо да подробно описује природу тог пријатељства, песник радије упућује на спољашњи текст. Уколико ову везу не препознамо, неправилно ћемо закључити да је реч о нечем посве супротном – о „хладном пријатељству“. Као што је поменуто на почетку, неке везе међу речима и смерана значења овде остају недовољно јасна. Јасно је, међутим, то да се у песми мешају стварна искуства и вероватно имагинарне слике идиличних и прозачних ноћних планинских пејсажа. Не знамо где се налази змајев вир, нити то где је бамбусова планина – они можда и не постоје. Иако су, вероватно, у питању скривене алузије, можемо бар наслутити то да је реч о далекој и тајновитој земљи, јер цела песма одише лаком тугом кроз присећање на дане друговања и растанак на неком месту крај воде. На тугу у песми указују крици мајмуна. Према старој кинеској причи, на једном походу војник је узео младунче мајмуна и однео га са собом на брод. Испуштајући тужне крике, обалом је трчала мајка и пратила их. Најзад је једним скоком успела да се домогне палубе и ту на месту издахнула. Кад су отворили њену утробу, изнутра је била сва поцепана од велике туге за младунчетом.

На стотине сличних прича уткане су у класичну кинеску песму, и често се тек њиховим препознавањем може доћи до значења. У свет јапанске гозан књижевности, дакле, није могуће ући без упоредног познавања кинеске књижевности и историје. Истовремено, читалац би морао да буде упућен и у веома обимну зен-будистичку литературу, која често и сама увелико прелази границе интелектуално разумљивог. Због оваквих својих дубоких корена и све веће самодовољне затворености јапанског зена током средњег века, књижевни израз зен песника све више се удаљавао од свима разумљиве друштвене стварности и тонуо у сложене игре речима. Тиме је подражавана кинеска класика, али су се изгубиле духовна виталност и здрава стваралачка мотивација. Зен монаси били су врсни познаваоци прилика у Кини, а многи међу њима и кинеског језика, послуживши тиме у дипломатско-политичким пословима. Било је то, међутим, и време декаденције зена, који је оно најбоље од своје традиције сачувао у делима и мисли ретких појединаца, и управо су они дух учења преносили следећим генерацијама. Због тога ће многи од савремених аутора тврдити да је процват зена као свепрожимајућег вида јапанске културе значио пропадање зена као религије и духовне дисциплине. Гозан књижевност је данас заборављена и већим делом неразумљива, али било какав дубљи додир са савременим зеном суочиће нас с потребом да бар донекле упознамо и његов поетски израз, који и данас живи у јапанским зен-будистичким храмовима.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Ibuki, A. (2012). *Zen no rekishi*. Tokyo: Hozokan.
- Iriya, Y. (1990). *Gozan bungakushu*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Yasuraoka, K. (1959). *Gozan bungaku. Iwanami koza nihon bungakushi: chusei*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Kageki, H. (1994). *Chusei zenrin shishi*. Tokyo: Kasama shoin.
- Kawai, K. (2013). *Togenkyo: chugoku no rakuen shiso*. Tokyo: Kodansha
- Kao, Y. and T. Mei (1971). Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 31, 49–136.
- Kojima, Ts. (ur.) (2014). *Higashi ajia no naka no gozan bunka*. Tokyo: Tokyo daigaku shuppankai.
- Sugawara, J. (1921). *Zenso kanno*. Tokyo: Zenna sosho kankokai.
- Tamamura, T. (1955). *Gozan bungaku*. Tokyo: Shibundo.
- Washino, M. (2005). *Hajimete no kanshi sosaku*. Tokyo: Hakuteisha.

Dalibor Kličković
University of Belgrade

GOZAN LITERATURE AS A POETIC EXPRESSION OF JAPANESE ZEN

Summary

In this paper, we discuss some basic issues related to *gozan* literature as part of the broader phenomenon of the Zen culture that flourished in Japan during the several centuries of its medieval history. Translated into English, the term “gozan” means “five mountains”, while the word “mountain” itself stands for a Zen temple. The medieval warrior regime in Japan (*bakufu*) structured all Zen temples into a hierarchy with five major temples being put at the top. When we speak about *gozan* literature, it mostly relates to the literary activities, prevalently poetic, of the Zen monks who lived and worked in these monasteries. The literary and ritual texts they produced were written in Chinese, relying heavily on Chinese tradition. This fact makes *gozan* literature extremely unintelligible to contemporary readers, since any profound comprehension would require a wide knowledge of classical Chinese heritage and an equally fair acquaintance with the Chinese language. In this paper, we present some of the basic presumptions one has to be aware of when dealing with *gozan* literature. Instead of venturing into broader, in-depth research on *gozan* literature as a whole, we consider some of the characteristics of Chinese poetry that made it a suitable vehicle for conveying Zen truths. Finally, we give an example of what a Zen poem is like and how it reaches out to Chinese tradition, forcing the reader to be familiar with it in order to grasp all the intertextual subtleties and, often far-fetched, meanings woven into it. We also make reference to the question of whether the literary engagement of Zen monks brought about the decadence and corruption of the religious praxis of Zen Buddhism, as has often been asserted by many researchers.

Keywords: Gozan literature, zen buddhism, classical Chinese poetry, Japan, China, Middle Ages

Данијела ВАСИЋ*
Универзитет у Београду

ТРАДИЦИОНАЛНО И ИНТЕРНАЦИОНАЛНО У ЈАПАНСКОМ ЖАНРУ *МОНОГАТАРИ*

Жанр *моногаитари* у јапанској књижевности постоји од 9. века до данас. Главне карактеристике жанра могуће је установити већ на његовом зачетнику, *Причи о секачу бамбуса*. Фабула је настала на темељима усмене књижевности тако што је аутор преузео бројне, интернационално препознатљиве теме и мотиве, фолклорне јунаке и др. Међутим, ови елементи у *моногаитарију* губе своје првобитне функције, а уз то им аутор додаје обиље реалистичних елемената, попут ликова образованих на основу историјских личности. Наизглед једноставна бајка, пажљивијим читањем постаје сатирични приказ аристократског друштва тога времена. Важно је уочити и све оне карактеристике које најстарији *моногаитари* удаљавају од усмене књижевности, па и од ауторске бајке, и чине га новином у оквирима светске књижевности. У овој приповести се, пре свега, издваја широк спектар разноликих дискурзивних елемената. Осим приповедања из перспективе наратора, чести су дијалози, контемплативни моменти, али и особено приповедање фиктивних доживљаја. Заступљен је и епистоларни дискурс у виду писама, порука и објава, а поетски дискурс, као незаобилазан део жанра *моногаитари*, удаљава дело од народних приповедака. Занимљиве су и паралеле између овог сижеа и кинеских митова о богињи месеца, као и бројних индијских прича. Посебну недоумицу оставља и сличност *Приче о секачу бамбуса* са кинеском приповетком „Девојка из шареног бамбуса“, што може бити доказ ширења јапанске културе на окупираним подручјима.

Кључне речи: јапанска класична књижевност, жанр *моногаитари*, *Прича о секачу бамбуса*, народна приповетка, кинеске религије и митологија, кинеска класична књижевност

Жанр *моногаитари*, са својим бројним подврстама, постоји од 9. века до данас и представља изузетно важну појаву у књижевној историји Јапана. *Моногаитари* је врло широк појам и постоје различите теорије о томе која се све дела јапанске књижевности њиме могу обухватити. Сходно приступима, и термин *моногаитари* се преводи као прича, приповетка, новела или роман. У најужем смислу овај жанр дели се на два поджанра из Хеиан периода (794-1185). Приповедни поджанр *цукуруи моногаитари* чине претежно прозни текстови фантастичне садржине. У њима су реални елементи прожети фантастиком, а ликови су јунаци карактеристични за бајке

* vasic.danijela@fil.bg.ac.rs

и предања, али и историјске личности. Други поджанр је *уџа монојаџари* (прича са песмама), заправо једна врста прозиметра, тј. прозни текст са *вака* песмама.¹ Чине га прозно-поетске форме књижевних дела, у којима поезија не поседује само естетску функцију, већ има кључну улогу у развоју сижејног тока. Синтезу ова два поджанра чини највеће дело јапанске класике, *Прича о њринцу Генђију* (*Генђи монојаџари*, Мурасаки Шикибу, 11. век).²

Главне карактеристике жанра, превасходно спој фантастичних и реалистичних елемената, обележен јаким ауторским печатом, могуће је установити већ на зачетнику читавог жанра и уједно поджанра *цукуруи монојаџари* - *Причи о секачу бамбуса* (*Такетори монојаџари*, крај 9. века, непознати аутор).³ Вишеепизодичну структуру отвара прича о девојчици високој три палца, коју стари секач бамбуса проналази у стабљици бамбуса и одгаја као своје дете. Она за само три месеца израста у прелепу принцезу по имену Кагујахиме (Блистава принцеза) и постаје мета многобројних просаца. Петорици најупорнијих принцеза задаје нерешиве задатке, а након што сваки од њих доживи неуспех, она одбија чак и цара. На крају приче открива се да је Кагујахиме заправо ћерка Месечевог народа, која је због некаквог греха поново рођена на земљи. По њу долазе Месечеви људи и одводе је са собом.

У народној традицији Јапана постоје бројне приче са сродним мотивима, тако да нема сумње да је аутор „свој заплет засновао управо на неким од њих“ (Шуићи 1989: 120). То је сасвим у складу са основном жанровском одликом *монојаџарија* да текстови почивају на темељима древне усмене традиције, *коденишо* (уп. Митани 1975: 98). *Прича о секачу бамбуса* заиста јесте настала на темељима усмене књижевности тако што је аутор преузео бројне, интернационално препознатљиве фолклорне мотиве и друге елементе из јапанске народне прозе, нпр. различита понављања карактеристична за усмене форме или концепт броја три. Приповест је онда, разноврсним приповедним поступцима умешног писца, пренесена у свет писане речи у облику *монојаџарија*. Потом се фабула проширила у народу, нарочито од када је уврштена у школске читанке, и тако настају нове народне приповетке о секачу бамбуса или о Месечевој принцези. Када се неке од новонасталих прича нађу забележене, процес се наставља. На тај начин поједини елементи ове фабуле доживљавају вишеструке прелазе, из усменог у писано.

¹ *Вака* (јапанска песма), најзаступљенија је традиционална поетска форма у Јапану. То је петостих састављен од 5, 7, 5, 7, 7 слогова.

² Данас се термином *монојаџари* углавном називају прозна дела епског карактера, са доста фантастичних елемената, попут Дикенсове *Приче о два љага* (*Нитшо монојаџари*) или Толкиновог *Господара њрџенова* (на јапанском: *Лубива монојаџари* - *Прича о њрџену*).

³ За комплетан превод дела са старојапанског на српски језик в.: *Прича о секачу бамбуса* 2010, а за оригиналну јапанску верзију, в.: Katagiri, Fukui et al. 1972.

Иако *Прича о секачу бамбуса* на први поглед подсећа на народну бајку, већ при пажљивијем читању, препознајемо сегменте које одударају од релативно једноставне структуре усмене прозе. Аутору је фолклорна традиција послужила само као основа којој је он придружио обимно књижевно образовање, познавање митологије и религије свог, али и других народа (нпр. кинеског), а све у циљу стварања дела које ће одражавати дух времена у којем је настало. Писац је традиционалне мотиве употребио као интертекстуалне сегменте, дао им сасвим ново значење и функцију у фабули и испреплетало их са реалним елементима блиским читаоцу (слушаоцу), тако да они у *моногаиџарију* не следе јасну и чврсту логику народне књижевности. Управо из тог разлога, делови народних прича могли су бити уткани у *моногаиџари*, али се *моногаиџари*, упркос процесу усменог преношења, није могао трансформисати у неку нову народну приповетку. И сам завршетак *Приче о секачу бамбуса* удаљава се од народне бајке, где срећан крај представља жанровски императив. Од бајковног стила, такође, одударају и детаљни реалистични описи, психолошко осликавање јунака, разрађени дијалози, контемплативни моменти, као и реалистички описи и дискретно комични тонови, који приповест приближавају новелистичком духу.

Радња дела се развија у три сукцесивне тематско-мотивске целине. У првој и у завршној нарочито је уочљива транспозиција елемената из народне књижевности. Јасно се издваја мотив чудесно рођеног мајушног детета које одраста фантастичном брзином. Њега, заједно са богатством, виша сила као награду дарује старом бесплодном брачном пару. Препознајемо и лик прогнане небеснице, фантастичног бића изузетне лепоте, сасвим налик вили са ових простора, које носи одговарајуће атрибуте (чудесни огртач и еликсир бесмртности) и на крају одлази у Месечев свет. У текст је уткана и етимологија топонима, етиолошки сегмент о постанку вулкана и др.

Средишњи, и уједно најдужи део *моногаиџарија* заснива се на познатом мотиву о постављању нерешивих задатака просцима. Овај средишњи део састављен је од пет самосталних прича о просцима, у којима радња тече паралелно, готово без икаквих додирних тачака. Написане су пажљиво, уз преплитање различитих приповедних поступака. Обилују хумором и иронијом писца који критички сагледава прилике у друштву, што *моногаиџари* такође удаљава од народне прозе. Штавише, сродније су новелама јер у њима нема фантастичних елемената, а ликови просаца се чак заснивају на историјским личностима о којима податке можемо пронаћи у хроникама тога времена.

Прича о секачу бамбуса од народних приповедака одудара и у погледу броја просаца и задатака који стоје пред њима. Упркос различитим

теоријама, остаје недоумица зашто је јапански аутор прибегао оваквој композицији која нарушава структуру народне приче. Наиме, док су у *Причи о секачу бамбуса* присутна петорица просаца, у приповеткама са мотивом просаца и нерешивих задатака обично је заступљен склоп од три просца, од којих само један успешно испуњава оно што му је наложено. Може се јавити и само један просац са три задатка, али тада он мора решити сва три или последњу најтежу препреку (узлазна градација). Прошена девојка-натприродно биће у *монојаишарију* разликује се од јунакиња народних прича јер успева да зада задатке које нико не може испунити. Ти задаци нису филтер за добијање „правог“ младожење, већ начин да се осигура неуспех свих просаца. Пошто просци неће донети тражене предмете, чудесна девојка се не мора удати ни за једног од њих, па чак ни за цара као шестог просца. Тиме је, ипак, испуњен захтев другог фолклорног мотива, чије одјек преознајемо у овој приповести – немогућности брака између смртника и натприродног бића.

На наративном плану свако поглавље о просцима показује особите карактеристике. Осим приповедања у трећем лицу, са становишта наратора, у тексту се учесницима дозвољава и да „говоре“ из своје перспективе. Чести су дијалози и контемплативни моменти, тј. размишљања „наглас“. Прво поглавље је фокусирано на поетски дискурс. Друго представља измишљена прича саопштена у првом лицу. Треће у већој мери чини епистоларни дискурс, састављен од писама, порука и саопштења. Кроз четврту причу, из перспективе наратора саопштава се подужа авантура на морима. У петом делу преовлађују савети које средишњем саветнику дају људи из његове околине. Осим тога, у свако поглавље укључене су јавне објаве или изјаве, као економична средства за информисање главне јунакиње (а уз то и читаоца) о учињеном.

Ипак, међу разноликим дискурзивним елементима у *Причи о секачу бамбуса*, најзанимљивије су ипак финалне формуле у форми „псеудонародних етимологија“. Има их укупно седам и смештене су углавном на крају поглавља. Реч је о изрекама које објашњавају порекло појединих израза (којих у јапанском језику нема), подражавајући финалне формуле карактеристичне за усмену књижевност, нпр. „од тог времена... се каже“ или „од тог времена... почеше говорити“. Последњом, која је део етиолошког сегмента, објашњава се постанак вулкана и имена планине Фуђи. Ови вишезначни изрази, дискурс који им претходи означавају као главни „догађај“ из ког настаје одређени појам или фраза.

За разлику од свих ових елемената, чија је функција да читаоца увере да је приповест поникла у народу, један сегмент нарочито открива пишчево умеће и жанр *монојаишари* удаљава од усмено преношених врста. То је поетски дискурс, као незаобилазан, саставни део овог жанра. Уз поетске

фигуре, игре речи и метафоре, у *Причи о секачу бамбуса* проналазимо петнаест *вака*, песама изузетних уметничких квалитета. Управо су ове песме доказ пишчевог ангажмана у *моногајтарију*, јер би се таква префињеност и уједначена уметничка вредност тешко могле одржати током дуготрајног процеса усменог преношења.

Осим елемената који *Причу о секачу бамбуса* приближавају народној бајци или је од ње удаљавају, занимљиво је обратити пажњу и на оне сегменте који имају заједничког са митологијама, фолклором и религијама, не само јапанским, већ и из окружења, рецимо из Кине.

Пре свега, писац *Приче о секачу* по свој прилици је био образовани мушкарац високих интелектуалних способности и свакако је знао кинески језик, али и добро владао кинеским начином записивања јапанских текстова (*канбун*). Писао је и кинеску и јапанску *вака* поезију и читао кинеску класичну књижевност, јер у делу има кинеских израза, а неки предмети које је јунакиња тражила од просаца појављују се у кинеским изворима. Занимао се за будизам и показао и изузетно занимање за таоистичку мисао, будући да у делу препознајемо идеје о таоистичким бесмртницима који напуштају овај свет и одлазе на небо, као и о њиховим наводним обитавалиштима (планина Хораи) или о леку бесмртности.

Принцеза Кагујахиме припада небесницима који потичу из Месечеве земље – земље светлости, вечне младости и бесмртности. Њихова лепота је таква да обасјавају све око себе, али су лишени емоција и способни да управљају вољом и телима смртника по сопственом нахођењу. За разлику од смртника, они су динамични ликови којима је дозвољено да прелазе границу између неба и земље. За небеснике је свет старог секача бамбуса „нечисто место“ и зато се они не усуђују да дођу у додир са њим. Сматрају да је принцези Кагујехиме потребно прочишћење зато што је јела храну у том нечистом свету и била под утицајима људи. Овај детаљ је одјек древне јапанске религијске мисли, по којој се пре шинто ритуала (божанског делања) мора прво обавити прочишћење ума и тела, чиме се са тела и из ума уклањају нечистоћа и грех. Осим тога, у идеји да се земља окарактерише као нечисто место препознају се и будистички утицаји, пре свега учење о Чистој земљи. Призор небеских људи који лебде над тлом подсећа на будистичку слику ускрснућа Амида Буде, који окружен пратњом лебди на облацима и дочекује мртве пристигле у рај.

На крају *Приче о секачу бамбуса* сазнајемо и амбивалентни узрок поновног рођења принцезе Кагујахиме. Њено рођење на земљи је казна за почињен грех у небеском свету, док је оно, истовремено, награда за старог секача бамбуса зато што је „учинио неколико добрих дела“.⁴ Управо

⁴ Иначе, принцип да се „добро награђује добрим“, учача се и на другим местима у *моногајтарију*, па је нпр. Кагујахиме донекле благонаклона према наивном, поштенном просцу, а окрутна према преварантима.

будизам све појаве на овоме свету, па чак и рођење и постојање, објашњава судбином, тј. тумачи као награду или казну за раније делање. То значи да се чудесно рођење принцезе Кагујахиме може тумачити метемпсихозом (реинкарнацијом). Међутим, ни у једној јапанској приповеци са мотивом метемпсихозе нема мотива поновног рођења небеснице, а нарочито не у истом оном облику као у претходном животу.⁵ Принцеза Кагујахиме је починила грех и зато је кажњена привременим прогонством на земљу, али се по истеку казне враћа на небо. Овако посматрани мотиви рођења и узнесења представљају окосницу прича о прогнаним небесницима, какве постоје у Индији и Кини.⁶ Додуше, у јапанској књижевности постоје приповетке о прогнаним јунацима, под заједничким називом *кишурјури шан*, а мотив је стилизован и у неким делима жанра *моноитари*. Али, ни у једној од тих фабула не јавља се лик небеснице прогнане на овај свет, нити жене са другог света која се успиње назад на небо у ноћи пуног месеца. Зато јапански стручњаци доносе закључак да је таква идеја преузета из кинеске традиције: „Прича о секачу бамбуса је *моноитари* о палом анђелу, од његовог силаска на земљу до поновног узнесења. [...] Идеја о прогонству небеснице на земљу преузета је из Кине“ (Masuda 1985: 40).

Кинеског порекла је и идеја о месецу као обитавалишту богова. Упадљиве су подударности које повезују неке варијанте мита о богињи месеца, Чанг Е, са завршним сегментом *Приче о секачу бамбуса*. И Чанг Е је прелепа бесмртница која живи на месецу где постоји лек бесмртности, а у миту препознајемо и мотив стрела које не могу да погоде бесмртно биће. У част богиње Чанг Е у Кини се слави празник месеца и светковина јесење жетве, и то 15. дана осмог месеца по лунарном календару, у ноћи пуног месеца. Датум се поклапа са временом када по принцезу Кагујахиме долазе Месечеви људи. Све побројано сведочи о томе да је аутор *моноитарија* свакако познавао елементе кинеске традиције и да их је вешто искористио у свом приповедачком поступку.

Уколико говоримо о односу *Приче о секачу бамбуса* и кинеске усмене књижевности, најупадљивија је сличност са кинеском причом „Дева из шареног бамбуса“ (из књиге тибетанских прича, *Ћин’ју Феніхуані*, Шангај, 1957). Могу се повући бројне паралеле између ове приче и средишњег дела *моноитарија*. Кинеска прича почиње подужим одељком о јадима десетогодишњег дечака и његове мајке, који узгајају бамбус. Дечак је драгоцен бамбус спасао од пљачкаша који су крали усеве сељанима. Бамбус

⁵ То потврђују приповетке из збирки *Конђаку моноитари* (Приче из давнина, после 1120) и *Нихон Рјоки* (Записи о чудима у Јапану, 822), које се заснивају на будистичком принципу *иніаохо* (кармички систем награде и казне).

⁶ Као пример можемо узети причу о учењаку по имену Тобосаку, саветнику цара ране Хан династије, Ву-Тија (вл. 141–87 п. н. е.), уп.: Takahashi 1996: 213. О индијским причама са сродним мотивима в. Васић 2013.

је престао да расте када је достигао дечакову висину. Тада су он и мајка у једној стабљици открили мајушну девојчицу. Беба је расла брзо попут бамбуса и назвали су је Бамбусова дева. Једнога дана, мајка је замолила деву да се уда за њеног сина, али их је дева, смејући се смехом „попут звука сребрног звона“, замолила да сачекају три године. Петорица младића су случајно чула смех, а девина лепота их је потпуно очарала. Када су дошли да је отму, она се насмејала и рекла је да ће се постарати за њих. То је учинила тако што је од сваког понаособ затражила да јој донесе одређени предмет, што они нису успели да учине.

Као и у *Причи о секачу бамбуса*, принцип броја три нарушен је петорицом просца, такође са појединачним идентитетима. Осим прва два тражена предмета, остала три су слична или идентична оним у *моногаиџарију*. Као и Кагујахимае, кинеска јунакиња одмах опажа да је предмет првог просца лажан и одбацује га. У оба текста, лукавство другог просца откривено је захваљујући његовом пропусту да исплати унајмљене мајсторе. Ипак, постоји и дискурзивна разлика. Док нарација у *моногаиџарију* садржи „причу“ коју приповеда један од принчева, кинески наратор је само „помиње“. Искушења четвртог просца (пад са висине и његова смрт) подсећају на део о петом просцу у *Причи о секачу*, а слична судбина петог просца (наилази на олују која се приписује змајевом бесу и избачен је на обалу) сналази четвртог у *моногаиџарију*.

Ипак, морамо имати на уму да одељци о просцима чине само један, средишњи део *моногаиџарија*. У кинеској причи нема ни лика старог секача бамбуса, нити цара, а просци нису племићи, већ млади пљачкаши. Имена имају једино син и девојка, за разлику од *Приче о секачу*, где писац даје сугестивна имена готово свим ликовима. Дугачки уводни одељак о јадима у сиромаштву нема одговарајући део у *моногаиџарију*, а кинески текст не укључује ни примере поетског дискурса, нити опширне монологе. Нема ни помена о девојчином одласку на небо, чак напротив. Након неуспеха петог просца, прича се завршава удајом девојке за сиромашног младића који ју је пронашао у бамбусу, што одговара завршетку народне приповетке.

Седамдесетих година прошлог века јапански теоретичари књижевности постали су свесни да кинеска прича „Пан-ћу Кунианг“ има доста сличности са *Причом о секачу бамбуса*. Касније студије показале су да те везе нису тако једноставне како се првобитно сматрало. Испрва су јапански научници махом сматрали да је тибетанска прича послужила као подлога за стварање *Приче о секачу бамбуса*. Насупрот томе, данас је превагнуло мишљење да је током другог светског рата ова фабула прешла границе Јапана. Томе у прилог говори и чињеница да ниједна друга збирка тибетанских прича не садржи ову фабулу, а да истраживачи међу тибетанским живљем нису пронашли никога ко је чуо за њу, а нису је знали

ни локални истраживачи у Сечуану. Да је у тамошњој народној усменој традицији заиста постојала сродна фабула, сигурно би неки трагови били сачувани до данас.

И на крају треба поменути два чудесна предмета који се јављају у финалном делу *Приче о секачу бамбуса*. Месечеви људи пожурују принцезу Кагујахиме да попије лек бесмртности (*фуши но кусури*) и да огрне небески летећи огртач (*хајоромо*).

Идеја о постојању лека, напитка или биљке која доноси бесмртност и вечну младост веома је стара и позната је широм света. У Кини су веровали да у Месечевој земљи или на легендарним планинама, попут планине Хораи која се помиње у *монојаџарију*, живе таоистички чаробњаци који поседују божански еликсир бесмртности и вечне младости. Неки кинески цареви опсесивно су трагали за средствима којима ће достићи вечни живот. Легенда о једном од њих пренета је и у Јапан, па су и неки јапански цареви подлегли искушењу и испробавали разне таоистичке лекове, заправо јаке отрове од којих су умирали или остајали богаљи.⁷ Други чудесни предмет који поседују небесници је „небески летећи огртач“ (*хајоромо: ха – „перо“; коромо – „огртач“*). У народним традицијама и митологијама често наилазимо и на огртач од перја, који доноси трансформацију антропоморфног бића у птицу. Његова најпростија функција, да јунаку омогући лет, почива на аналогји успостављеној у примитивној свести. И у јапанским народним приповеткама постоји интернационално препознатљиви лик прелепе девојке (небеснице), која се претвара у птицу када обуче перјану одећу. Али, *хајоромо* за Јапанце ипак не представља обавезно огртач направљен од перја. *Ха* је метафора за способност летења, која се стиче употребом чудесног огртача. Уз то, у *Причи о секачу бамбуса* овај чудесни предмет има сасвим другачију функцију јер не узрокује физичку већ психичку трансформацију. Ставови и осећања својствени људима нестају и замењују их одлике небеских бића. Принцеза мора заборавити све што је доживела на земљи и само тако прочишћена може се вратити у чисти небески свет.

Као што се може видети већ на основу ове кратке анализе, жанр *монојаџари* није настао једноставним преузимањем наследства усмене традиције. И зачетник жанра, *Прича о секачу бамбуса*, оригинална је књижевна творевина, која садржи разноликије дискурзивне елементе од оних који се могу пронаћи у шаблонизованој структури усмених прозних врста. Усмена традиција, али и елементи из кинеске митологије, религије и филозофије, представљају само подлогу која је писцу послужила да ослика друштвене прилике. Управо та карактеристика *монојаџарија* да се бави

⁷ Нпр. *кинџан*, наводно справљан од метала и живе, или „беле капи“, како је називано течно злато, пронађено у Кини крајем 3. века п. н. е.

„данашњицом“, да стварност изложи критици, а уз то и ликови оплемењени емоцијама изазваним социјалном неправдом или човековом жудњом, затим дескриптивни сегменти, чести дијалози и контемплативни моменти, као и пародијски, лирски, метафорички и алегорички елементи, све су то чиниоци који дело сврставају у особени жанр, који у Јапану живи и данас.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Aarne, Antti and Stith Thompson (1961). *The Types of The Folk tale – A Classification and Bibliography*. Helsinki: FF Communications, 184.
- Akiyama, Ken and Yukio Miyoshi (2000). *Genshoku shiguma - Shin Nihon bungakushi*. Tokyo: Buneido.
- Ito, Shinji (1973). *Kaguyahime no tanjo*. Tokyo: Kodansha gendai shinsho.
- Katagiri Y., Fukui T., Takahashi S., Simizu Y. (1972). *Nihon kotenbungaku zenshu 8: Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari, Heichu monogatari*. Tokyo: Shogakukan.
- Kojima, Naoko (2007). *Kaguyahime genso – Koken to kinki*. Tokyo: Shinwasha.
- Лити, Макс 2002. *Евројска народна бајка*. Превод Душица Милојевић. Београд: Орбис.
- Masuda, Kacumi (1985). *Densho kara monogatari e – Taketori monogatari no seiritsu*. In: *Kokubungaku*, VI.
- Милошевић Ђорђевић, Нада (1971). *Заједничка шемајско–сигејна основа српскохрватских неисторијских ејских њесама и њрозне њрадиције*. Београд: Филолошки факултет.
- Mitani Eichi (yp). (1975). *Kansho Nihon koten bungaku 6: Taketori monogatari, Ucuho monogatari*. Tokyo: Shogakukan.
- Ogihara, Asao and Konosu Hayao (yp.) (1992). Tokyo: Shogakukan *Kojiki: Jodai kayo. Nihon koten bungaku zenshu*. Vol. I.
- Okada, H. Richard (1991). *Figures of resistance: Language, Poetry and Narrating in The Tale of Genji and Other Mid-Heian texts*. London: Duke University Press.
- Прича о секачу бамбуса* (2010). Превод са старојапанског језика Данијела Васић и Хироши Јамасаки–Вукелић. Поговор Данијела Васић. Београд: Танеси.
- Проп, Владимир Ј. (1982). *Морфологија бајке*. Београд: Просвета.
- Проп, Владимир Ј. (1990). *Хисторијски коријени бајке*. Превод Вида Флакер. Сарајево: Свјетлост.
- Самарџија, Снежана (1997). *Поетика усмених њрозних облика*. Београд: Народна књига.
- Shikibu, M. (1973). *Nihon kotenbungaku zenshu: Genji monogatari*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Shuichi, Kato. (1989). *Nihon bungaku shi*. Tokyo: Kodansha.
- Takahashi, Nobukatsu (1996). *Katararezaru Kaguyahime – Mukashibanashi to Taketori monogatari*. Tokyo: Daishukanshoten.

- Teiji, Ichiko (2002). *Nihon bungaku zenshi 2 – Koten*. Tokyo: Shogakukan.
- Ван Генеп, Арнолд (2005). *Обреди љрелаза*. Превод Јелена Лома. Београд: СКЗ.
- Васић, Данијела (2013). *Месечева љринцеца – усмено и љисано у јайанској древној књижевности*. Београд: Танеси.
- Васић, Данијела (2008). *Сунце и мач – јайански митови у делу Кођики*. Београд: Рад.

Danijela Vasić
University of Belgrade

TRADITIONAL AND INTERNATIONAL ELEMENTS IN THE JAPANESE *MONOGATARI* GENRE

Summary

The *Monogatari* genre with its numerous subdivisions has existed since the 9th century. The main characteristics can be detected in the progenitor of the whole genre, *The Tale of the Bamboo Cutter* (*Taketorimonogatari*, 9th century, author unknown). This tale has its roots in oral literature as it is abundantly clear that the author used various, internationally recognized themes and motifs, as well as folkloric characters, etc. However, these elements have lost their original functions. Moreover, the author adds an abundance of realistic elements, such as those characters based on historical figures. However, it is also important to note all those characteristics which move the oldest *monogatari* away from oral tradition. First of all, there are various discursive elements. In addition to narration from the narrator's perspective, dialogues and contemplative moments are frequent, as well as a particular form of storytelling. Epistolary discourse and poems form an essential part of the *monogatari* genre. Interesting similarities also exist between this tale and Chinese myths about the Moon goddess and numerous short stories from India. One particular dilemma arises when this narrative is compared to a certain Chinese folk tale, which may be evidence of Japanese culture spreading over occupied territories.

Keywords: Japanese classical literature, *monogatari* genre, *The Tale of the Bamboo Cutter*, folk tale, Chinese religions and mythology, Chinese classical literature

VI
У ДИЈАЛОГУ
С ТРАДИЦИЈОМ

*IN DIALOGUE
WITH TRADITION*

Саша РАДОЈЧИЋ*
Универзитет уметности у Београду

ПРАСТАРА ЗАВАДА: ИЗМЕЂУ ИНСПИРАЦИЈЕ И ПРЕСКРИПЦИЈЕ

У овом тексту се разматрају одређења песништва у Платоновој филозофији. Природу односа филозофије и песништва Платон види као „прастару заваду“. Оно око чега су филозофија и песништво у завади је претензија на истинитост говора. Настојећи да образложи предност филозофије, Платон развија две међусобно тешко спојиве опште концепције песништва. Прва концепција (теза инспирације) још увек не одбацује могућност истинитости песничког говора, али одриче песникову одговорност за садржај те истине. Друга концепција (теза прескрипције) одбацује истинитост песничког говора, а песника сматра одговорним за лаж. У позном дијалогу *Закони* Платон донекле ублажава тезу прескрипције.

Кључне речи: Платон, однос филозофије и песништва, истина, инспирација, прескрипција

Читајући Платонове дијалоге, неретко наилазимо на места где овај филозоф, кроз уста Сократа и других ликова у свом псеудодррамском тексту, говори о песништву. Лако уочавамо да се његове оцене разликују. Покушамо ли да те оцене организујемо, постајемо свесни правилности: са једне стране, песма се приказује као божанска делатност, оно што песници певају је резултат заноса, а не вештине (*Phaidr.* 245a), преко њих говори бог (*Ion*, 534d), док песници не знају ништа од онога што певају (*Apol.* 22c). Томе насупрот, песништво се назива улагивањем души (*Gorg.* 502d), као и сва уметност, она је подражавање (*Resp.* 394cd и друга места) и може се прописивати (*Resp.* 378c). Опрека је јасна: занос се не прописује, није подложен рационалној контроли, прописивати се може човекова делатност за коју је он сам одговоран. Прописивање има неограничен домет, док инспирација погађа само ретке. Став о заносу и надахнућу Платон износи углавном у дијалозима из ранијих периода укупног дела, а о прописивању говори у дијалозима *Држава* и *Закони*.

* sasa.radojcic@gmail.com

То што се ова опречна одређења понављају са одређеном правилношћу, говори у прилог могућности да је реч о два концепцијама објашњавања и оцењивања песништва. Прву концепцију назваћу *инспирације*, а другу *инспирације*. У овом прилогу ће бити изложени ставови двеју концепција песништва код Платона и изнето могуће тумачење тих ставова у контексту целине Платонове филозофије, укључујући разматрање њихових сродних или заједничких тачака, као и Платоново настојање да помири ове две концепције у позном дијалогу *Закони*. Постојање бројних интерпретација Платонових схватања уметности и песништва не би требало да нас одврате од нових читања, ма колико изгледало да је данас простор за њих сужен.

1

Тезу инспирације Платон је у заокруженом облику изнео у раном дијалогу *Ион*. Дијалог је назван по хвалисавом рапсоду Иону који је управо освојио победнички венац на једном такмичењу и очекује да понови успех и у Атини. Ту, на своју несрећу, наилази на Сократа и његову страст за дијалектичким испитивањем. Пун себе због победе у познавању и извођењу Хомера, Ион неопрезно тврди да зна оно о чему пева (између осталог, оно што улази у домен стручног знања војсковође, бродоградитеља итд), што пада под удар Сократове ироније. После неколико духовитих обраћа, сав рапсодов оптимизам је развејан; али уместо закључка да овај ништа не зна, јер не поседује ни умеће (τέχνη) ни знање (ἐπιστήμη), Сократ тврди да је песма ипак резултат неког знања и да садржи знања – али да њихов извор није у рапсоду, па ни у самом Хомеру. На питање откуда знање у песми, филозоф даје сликовито објашњење.

Песнички занос који изазивају Музе, захвата душу песника, а Музе, односно бог кога оне прате (Аполон), испуњавају је речима о стварима које песник не зна, нити може да зна. При томе у песника нема разума, те песништво никако није вештина. Песнички занос се преноси на рапсоду и њихове слушаоце. За ово преношење Платон користи ефектну слику магнетног камена који своју привлачну снагу преноси на челичне алке, које се повезују у ланац (*Ион*, 533d–534e).

Овде ћу размотрити импликације Платонове тезе инспирације и осврнућу се на поступак аргументације и статус тезе у контексту који чине друга Платонова схватања. Али пре тога желим да подсетим на неке аспекте хеленског схватања песништва. Једну страну тог схватања илуструје израз „музика“ у смислу онога што је дошло од Муза; данашња међународна реч „музика“ сачувала је сасвим мало од првобитног значења. У грчком песништву су релативно честа сведочанства о постојању представе, било

да се у њу заиста верује, било да се износи хипотетички, или чак конвенционално, по којој је песничко дело резултат уплива оностраног у наш свет. Један од најлепших примера представе о божанском пореклу песништва је онај са почетка Хесиодове *Теогоније*, а не мање леп, и због сажетости веома изражајан пример, даје први стих *Илијаде*: „Срдбу, богињо, певај...“ – без обзира на то да ли *ѿевај* треба да буде схваћено као заповест, молба, или, што је највероватније, као ритуално призивање, оно што следи, велика песма о Ахиловом гневу и крвавој борби под зидинама Троје, није приказано као резултат песниковог умећа, него као говор који долази однекуд са оне стране човековог света. Управо као плод инспирације а не исход примене правила вештине, песништво је, с друге стране, у очима Грка могло да стоји донекле издвојено у односу на остале уметности. У мери у којој је ирационалног порекла, оно се не може обухватити рационалним правилима, чије постојање је суштинско за одређење уметности као умећа. При томе је увек постојала одређена амбивалентност, јер песништво код Грка није схватано као искључиво ирационално, а сами песници, још од Хомера, поред дарова Муза, говоре о вештини као извору песме (уп. Murray 1996: 7–9).

Укупна слика је сложена, а тој сложености доприноси и Платоново истицање надахнућа као ирационалног извора песништва. Његови разлози за изношење тезе инспирације су вероватно били јачи од жеље да потврди старе, добро познате представе. Један од могућих контекстуалних разлога за изношење тезе инспирације налази се у томе што је код Платона Сократов *δαμόνιον* честа тема, и то не само у дијалозима „сократовског“ периода, којима припада *Ион* (уп. *Apol. Socr.* 31cd; *Phaidr.* 242c; *Theait.* 151a). Иако се користи пре свега онда када је потребно да се образложи неки морални постулат или оправда појединачни чин, и у Платоновој филозофији има улогу највише инстанце моралне интуиције, *δαμόνιον* је значајан и за тезу инспирације. Њиме се показује да је могуће обратити се теоријском ослонцу који ваљаност одређеног става заснива на непорецивости подручја трансценденције. Песничка инспирација и морална интуиција се узајамно подупиру, јер ниједна није усамљени случај захватања оностраног. Та два појма додају ирационалну нијансу Платоновом мишљењу и немају исту функцију у целини његове филозофије. Док се налог моралне интуиције узима као неприкосновени гарант вредности неког поступка, песничка инспирација је чинилац тока аргументације којим се релативизује вредност песништва.

Платон формулише тезу инспирације служећи се сликовитим описом, а не следом појмовних аргумената; уместо да излаже теоријске ставове, он на том месту приповеда. Код Платона је *μῦθος* (прича) често средство којим се артикулишу одређене претпоставке (на пример, мит о односу

техничке и моралне цивилизације у *Пройаіопи*, *Prot.* 320d–323d), илуструју теоријски ставови (онтолошко-гносеолошки мит о пећини из *Државе*, *Resp.* 514a–518b), па чак и изводе докази („пример“ у прилог тези о знању као сећању у *Менону*, *Men.* 82a–85b). Такво поступање, различито од рационалног супротстављања доказа и противдоказа, а необично и с обзиром на амбицију сократовске дијалектике да захвати оно опште, појмовно, можда представља реликт старијих видова мишљења. У сваком случају, коришћење мита је важна карактеристика мисаоног стила Платонових дијалога. Њихови коментатори су често наглашавали околност да се велики противник песништва радо служи песничким средствима, облицима и начином говора. Из тога се могу извести занимљиве импликације; рецимо, да би оно песничко у Платоновом делу такође морало да падне под удар његове критике песништва. Могуће је да је и сам Платон имао то на уму када је говорио против записивања филозофије. Шта су онда његови дијалози, ако нису филозофија? Мимесис филозофије? Оно што Витгенштајн, на самом крају *Tractatusa*, назива лествама које одбацујемо пошто смо се уз њих попели (уп. Barfield 2011: 30–31)?

Интерпретације *Иона* најчешће као објекат Платонове критике схватају испразног, амбициозног рапсода, а постоји и тумачење по коме је главна мета у овом дијалогу заправо – „критика“ песништва у облику у којем га практикује Ион (LaDrière 1951: 29). И други коментатори сматрају да је за Платонову аргументацију важно то што рапсоди нису само рецитовали, него и тумачили Хомера, чак и одговарали на питања слушалаца (Paras 1989: 382). Несумњиво је да се у основном слоју дијалог окреће против неоснованих Ионових претензија, чије је знање, уколико уопште постоји, веома ограничено, уско специјализовано на познавање Хомеровог текста и начин његовог извођења пред публиком. Али аргумент о незнању не погађа само Иона и друге рапсоде, него и песнике. Ни они не знају. Теза инспирације, која говори о божанском пореклу песништва, не мора се разумети у смислу романтичарске апотеозе песничког генија. То је накнадно тумачење из много познијег времена. Платон на једном месту износи аргумент по којем не називамо нешто добрим зато што га одобрава божанство, него божанство одобрава оно што је добро (*Eutyphr.* 10a). За Платона је приповест о надахнућу највероватније имала поенту у песничком незнању, теми којој се често враћао.

Овде ћу поменути још једну интерпретативну могућност. Читав дијалог *Ион* поседује иронијски карактер; зашто то не би било и за онај део дијалога у коме се износи приповест о надахнућу? Зашто би она требало да се разуме као не-иронијски изложена? У случају да је изложена иронијски, усложњава се теоријски статус тезе инспирације: онда више није јасно да ли је Платон заиста заступа (било да с тим повезује став о

песничком незнању или не), или она, са својом митском основом, представља оруђе критике управљене ка песницима и рапсодима. Према тој сугестији, Платон излаже тезу инспирације као једно распрострањено мишљење, а митску форму је употребио како би се дистанцирао од тог мишљења. Иако би могло да буде привлачно, јер поред садржаја тезе инспирације узима у обзир и начин на који је изложена, ово тумачење тешко излази на крај са чињеницом да *Ион* није једини Платонов дијалог у коме се аргументација помаже митом, нити је једини у којем се помињу песнички занос и надахнуће. Посебно је важно место у *Фегру*, где је реч о врстама заноса, и где се набрајају пророчки, мистеријско-свештенички, љубавни и песнички занос (*Phaidr.* 265b), а не мање значајно је и то што на једном месту у *Законима* (и нигде више у читавом свом опусу!) Платон повезује надахнуће и $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ (*Nom.* 719c). Интертекстуалне везе изгледа да говоре у прилог не-иронијском смислу тезе инспирације.

2

Теза прескрипције изложена је у виду говора с појмовном аргументацијом, а не, као претходна, у облику мита. Ова теза је исход двоструке критике песништва и уметности у Платоновом дијалогу *Држава*: онтолошко-епистемолошке и етичко-политичке. Увид у огроман васпитни значај песништва води до одлуке да се у савршеној држави из песама избаце места на којима се богови или људи приказују као неправедни или у неком другом смислу морално лоши (*Resp.* 378cd, 380c), затим и места која теже само за тим да се допадне (да сва уметност има овај карактер тврди се у *Soph.* 236a) – јер су све то начини на које се лоше утиче на душу (*Resp.* 605c) и кваре људи, чак и они најбољег соја (*Resp.* 607d). Песништво делује у првом реду на афективну страну човекове душе, и то како својом садржином, тако и формом, а поремећаји на афективној равни се одражавају на душу у целини.

Онтолошко-епистемолошка критика песништва заснива се на његовом миметичком карактеру. Став о миметичкој природи уметности Платон илуструје поређењем: уметник је као огледало које ствара одразе свега на шта наиђе (*Resp.* 596e). Али оно што је на тај начин настало, није биће него привид, и према томе не омогућује сазнање истине. По овом поређењу, уметнички $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ је дословно пресликавање или копирање емпиријске стварности и његови резултати се налазе на најнижем месту у онтолошкој и гносеолошкој хијерархији. Колико је Платон био искључив у вредновању уметности као миметичке, показује одбојан став који је испољавао према оним сликарима свога времена, који су настојали да појачају илузионистичке ефекте користећи сенчење и перспективу, чиме су посматрачу сугерисали дубину тродимензионог простора. Популарна

прича о сликару Зеуксиду, који је наводно тако вешто насликао грождје да је заварао чак и птице које су слетале на слику да зобљу бобице, указује на мишљење савременика о високим техничким дометима тог сликарства. Платоново одбијање такве уметности се позивало на аргумент да она приказује ствари не онаквима какве заиста јесу, него онаквима како изгледају нашим варљивим чулима. За њега, права истина не може да се нађе на путу емпиријског, већ само рационалног сазнања.

Било би ипак предухитрено када бисмо Платоново схватање појма *μίμησις* изједначили са представом о дословном пресликавању. У дијалогу *Софисти* Платон разликује два облика мимесиса: еикастички и фантастички (*Soph.* 235d–236c), при чему производи првог наликују свом узору (моделу, оригиналу) по пропорцијама, док производи другог облика одступају од њих и вођени су само изгледом узора. Утолико је фантастички мимесис удаљенији од истине.

У *Држави* Платон прави још једну дистинкцију, која ће, уз одређене модификације, остати трајно наслеђе поетике и реторике: песнички говор може да буде диететички, миметички, или нека комбинација ових двају начина (*Resp.* 392c–395a). Појам *διήγησις* користи се за случајеве када песник говори „у своје име“ (нарација), а *μίμησις* за случајеве када позајмљује свој глас другима, на пример драмским лицима; мешовити случај се појављује у епици, рецимо у Хомеровим спевовима, где се наративни пасажии смењују са управним говором. Са овом дистинкцијом Платон повезује сложени етички аргумент. Пошто у савршеној држави сваки појединац треба да има само једну улогу, која му је намењена у складу са способностима које поседује, миметички начин говора је штетан, јер наводи појединца да, у најмању руку на извесно време, постане неко други (*Resp.* 393a–c). Према томе, *μίμησις* већ као такав угрожава функционисање идеалне државе, а још је опаснији када се узму у обзир и садржаји миметичког говора.

Песници приказују, између осталог, и неправедна дела, свађе и насиље међу људима, херојима и боговима. Такви прикази су, по Платону, изузетно штетни, јер песништво има велики васпитни потенцијал. Приказујући неистините или морално неприхватљиве садржаје, песници ометају васпитање грађана идеалне државе. Платон је свестан да не може да отклони ту опасност само указивањем на неистинитост песништва; његово решење је зато прибегавање строгој државној контроли уметности, која укључује елиминацију непожељних и прописивање пожељних садржаја уметничких дела, али и њихових форми. То је смисао тезе прескрипције.

Став о великом васпитном значају песништва није Платонов „изум“, него проистиче из друштвене праксе Грка. Њихово традиционално васпитање се заснивало на гимнастици и музици (при чему је песништво било део музике). Постојало је, наравно, и разноврсно стручно образовање, учење

τέχνη, а достигнуће просветитељског софистичког покрета било је у томе што је и политика, схваћена као умеће заједничког живота, постала могући предмет стручног образовања, свакако још увек намењеног друштвеној елити (Jeger 1991: 154–155). Платонов политички конзервативизам, удружен са сократовским захтевом за сазнањем општих начела, учинио га је противником таквог образовања и упутио традиционалном схватању о кључној васпитној улози музике (и посебно песништва). Најважнија питања за Платона припадају етици и политици, а грчко песништво је прави каталог моралних примера и поука, на чему је већим делом почивао ауторитет песника. Али уместо да прихвати песнике као савезнике у својој конзервативној утопији, Платон их одбија и спреман је да их протера из савршене државе, а њихова дела да прекраја, забрањује и прописује. Зашто? Зато што би савез с песништвом био у колизији са осталим његовим филозофским погледима. Теза прескрипције је била неизбежан исход Платонове филозофије.

„Прастара завада“, несагласје (ἐναντίωσις) филозофије и поезије (*Resp.* 607c), уопште није толико старо како би то Платон желео. Спор се указује из перспективе његове филозофије, а предмет спора су претензије на истинитост говора. Суштински аспект тезе прескрипције је порицање сазнајне вредности песништва и уметности. Песништво је удаљено од истине. За разлику од тезе инспирације, по којој песници не знају и не могу да објасне истинити садржај песама, теза прескрипције каже да у песништву нема истине и да, према томе, песници лажу.

Оно најзначајније у тези прескрипције није само Платоново мишљење да су филозофија и песништво конкуренти у заснивању вредности заједничког живота у (савршеној) држави, него и друга два далекосежна увида. Прво, да је песништво (и уметност уопште) делатност од огромног социјалног значаја и са великом моћи утицаја на људе. И друго, да је песник одговоран за своје дело. Из ових увида могу се повући закључци који воде у различитим правцима: из првог, да песништво може да буде стављено у различите функционалне, хетерономне односе – а из другог, да упркос томе оно задржава извесну меру суштинске аутономије. Претпоставка те аутономије је технички карактер песништва, на чему касније инсистира Аристотел. Очигледно је да теза прескрипције, иако у њој доминирају Платонов етичко-политички ставови, има важне импликације на плану филозофије уметности.

3

До сада је разјашњена разлика између двеју концепција песништва у Платоновј филозофији. Али постоје ли неке заједничке тачке тих концепција? Могу ли се оне повезати и помирити? Већ је поменуто да се једино место у читавом Платоновом опусу које изричито повезује теме

инспирације и мимесиса налази у позном дијалогу *Закони*. У том дијалогу, свом најобимнијем делу, Платон је изнео и једну измењену концепцију песништва, као неку врсту „средњег пута“ између тезе инспирације и тезе прескрипције. Не треба да чуди то што овај „средњи пут“ не води баш по средини, што је знатно ближи прескриптивистичкој позицији из *Државе*, него оној из *Иона*. У *Држави* је Платон изнео неке од својих кључних филозофских ставова, и њихова ревизија је могла да се састоји пре у ублажавању, него напуштању позиције.

Платонова политичка визија у *Законима* је умеренија и реалнија у односу на ону из *Државе* – а то се рефлектује и на схватање песништва и његовог статуса. На неколико места у *Законима* се налазе изрази који делатност законодавца и песника повезују са божанским (нпр. *Not.* 630c, 657a, 664d), али се исто тако каже да су песници слабији *јесници* од Муза (*Not.* 669c), у смислу да показују мање вештине, да је музичка уметност сликовито представљање и подражавање (*Not.* 668a), да песници стварају дела вођени погрешним поимањем публике (*Not.* 659b), и уопште се понавља репертоар осуда песништва из *Државе*. Новина је у томе што сада Платон песника схвата као природно надареног човека (*Not.* 660a, 700d и друга места). Није више реч о инспирацији која долази из домена божанског, него о наглашеној способности, таленту. Песништво није проста вештина, али јесте вештина, што значи да је подложно рационалним мерилима, да се може каналисати и да му се могу законом утврдити границе и домети (в. посебно *Not.* 660a).

Компромис између двеју Платонових концепција песништва може се описати као ублажавање позиције из *Државе*, али не и као одустајање од става да је потребно да се песништву, као и целокупној уметности, наметну ограничења, а да мерило тих ограничења припада надлежностима државе. Сама могућност да се таква ограничења наметну, почива на мишљењу да је песник (уметник) одговоран за своје дело. Тамо где је уметничко дело схваћено као плод божанске инспирације, уметник не сноси одговорност. С друге стране, одговорност уметника за сопствено дело импликује одређени степен аутономије подручја уметничког, и ограничења која намеће држава су напад на ту, ма колико ограничену, аутономију уметности. Постоје интерпретације које управо зато дисквалификују Платонову позицију, али се при томе служе појмовном апаратом и вредносним претпоставкама стеченим тек у двадесетом веку. Тај облик анахронистичког закључивања може да буде привлачан посебно онда када се критиком Платоновог става о потреби да савршена држава наметне ограничења уметности, заобилазно циља на праксу историјски постојећих држава. Али Платон није наш савременик. Осуда Платонове осуде уметности више говори о нашем времену, него о хоризонту његове филозофије.

Враћајући се том хоризонту, желим да поставим још једно питање; реч је о односу изложених концепција песништва према целини Платонове филозофије. Теза инспирације и теза прескрипције имају заједничку тачку у оспоравању претензија на истинитост песничког говора, али се разликују с обзиром на став о песниковој одговорности, коју допушта само теза прескрипције. Једна од интерпретативних стратегија којима би се обухватила ова разлика, састоји се у варијацији становишта о дисконтинуитету Платоновог дела. Према том становишту, уобичајену поделу Платонових дијалога на периоде треба разумети у јаком смислу – наиме, да у „сократовским“ дијалозима Платон заиста излаже Сократову, а не своју филозофију, и да о „правој“ Платоновој филозофији можемо да говоримо тек када се нађемо пред дијалозима „зрелог“ периода. Такво мишљење може да се позове на чињеницу да је слика Сократа у раним дијалозима различита од слике Сократа из дијалога „зрелог“ и позног периода, што допушта чак и да се говори о „два Сократа“ (в. Vlastos 1991: 45–80). На плану говора о песништву (уп. Ledbetter 2003), могуће је, у складу с тим, разликовати Сократову (или сократовску) концепцију песништва из *Иона* и Платонову концепцију из *Државе* (и *Закона*). Онда не бисмо говорили о двома, него о само једној (прескриптивистичкој) Платоновој концепцији песништва, у строгој и ублаженој варијанти. Укупна слика Платонове филозофије би уз претпоставку дисконтинуитета добила на кохерентности – што није необично, јер та претпоставка сужава обим Платоновог опуса. Отворено питање је да ли је неопходно да се посеже за оваквом аргументацијом, упркос томе што отклања некохерентност унутар Платонових схватања песништва и уметности (али и других питања), а додатно сугерише конкретније обресе Сократове филозофије. Зашто не бисмо прихватили да, поред два Сократа у тексту Платонових дијалога, постоје и (најмање) два Платона чија ауторска рука и мисао стоје иза текста? Зар не постоје и други примери аутора, а међу њима и филозофа, који су се развијали и током времена променили мишљење о неком проблему? Коначно, зар не могу да се заступају оба интерпретативна решења: да из раних Платонових дијалога може да се стекне дериват Сократове филозофије, али да је то у исти мах Платонова филозофија (у том стваралачком периоду)? Такав Платон био би животнији, и утолико би нам био ближи – а да при томе блискост не морамо да платимо тумачењем које усложњава статус његових дијалога. Али сва та питања прекорачују оквире теме овог прилога. У Платоновом тексту заиста постоје две различите концепције песништва, без обзира на то ком филозофу их приписујемо.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Barfield, R. (2011). *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jeger, V. (1991). *Paideia. Oblikovanje grčkog čoveka*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- LaDrière, C. (1951). The Problem of Plato's Ion. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 10(1), 26–34.
- Ledbetter, G. M. (2003). *Poetics before Plato. Interpretation and authority in early Greek theories of poetry*. Princeton: Princeton University Press.
- Murray, P. (1996). Introduction, In: Murray, Penelope (ed.). *Plato on poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pappas, N. (1989). Plato's 'Ion': The Problem of the Author. *Philosophy* 64(249), 381–389.
- Vlastos, G. (1991). *Socrates: Ironist and moral philosopher*. Cambridge: Cambridge University Press.

Saša Radojčić
University of Belgrade

THE ANCIENT QUARREL: BETWEEN INSPIRATION AND PRESCRIPTION

Summary

Plato sees the nature of the relationship between philosophy and poetry as “an ancient quarrel”. Philosophy and poetry are divided by the claim to truthfulness of discourse. Trying to explain the advantage of philosophy, Plato develops two mutually incompatible general concepts of poetry. The first (the thesis of inspiration) still does not rule out the truth of poetic speech, but does disclaim the poet's responsibility for the contents of this truth. The second concept (the thesis of prescription) rejects the truth of poetic speech and makes the poet responsible for the lie.

Keywords: Plato, relationship between philosophy and poetry, truth, inspiration, prescription

Јелена ПИЛИПОВИЋ*
Универзитет у Београду

ПОЕТИКА ХИПОНОЈЕ: ПРОКЛОВ НЕОПЛАТОНИСТИЧКИ МОДЕЛ ВИШЕЗНАЧНОГ ЧИТАЊА¹

Током свог дугог и динамичког развоја антички платонизам изграђује сложене, истанчане и нарасве креативне видове сусрета са текстом, при којима се тумачење, објашњавање, састварање и надахњивање међусобно преплићу и спајају. Такво надилажење појмова креације и рецепције савременој теорији књижевности није само блиско на концептуалном нивоу, већ јој може понудити нове идејне видокруге. Премда сам Платон недвосмислено одбија одбрану поезије засновану на скривености значења, хипоноетско начело унеколико одређује његову онтологију. Из таквих мисаоних темеља израста разграната поетика хипоноје, у оквиру које се развијају модели читања као особеног интелектуалног трагања за не-одмах-појмљивим значењима текста и за не-одмах-перцептивним његовим деловима. Рад ће покушати да осветли особености једног од најутицајнијих и највећма симболички живих неоплатонистичких модела читања, који је тековина Прокла *Дијагоха*.

Кључне речи: херменеутика, рецепција, полисемија, читање, неоплатонизам, Платон, Прокло.

Поетика хипоноје, у најширем смислу који обухвата алегорију, симбол, енигму, не јавља са само као феномен рецепције, већ и креације. На који начин и до које мере раскривање оног хипоноетског унутар текста представља творачки процес? Ново достојанство које читаоцу додељује савремена, особито постструктуралистичка, мисао о књижевности,² везано је за преосмишљавање позиција *йрималачкој* и *йворачкој*: филозофски ток који унутар историје идеја заузима високо место, антички

* abaridovastrela@gmail.com

¹ Рад је настао у оквиру пројекта бр. 177001 Министарства за просвету, науку и технолошки развој.

² Читање постаје заправо „опсесивна тема епохе“, како каже Јован Попов (Попов, Јован, *Ослобођени чийалац: ојледи о теорији и йракси чийања*, Матица српска, Нови Сад, 1993, стр. 9), у раду који доноси аналитички преглед најрелевантнијих теорија читања двадесетог века, осврћући се посебице на ставове Мајкла Рифатера, Ролана Барта, Умберта Ека, Романа Ингардена, Волфганга Изера, Стенлија Фиша, Нормана Холанда и Дејвида Блича.

неоплатонизам, међу своје тековине може убројити и особену реинвенцију садржаја, функције и сврхе читалачког искуства.

Питање читања, за филозофе платонистичке традиције, открива се као питање интелектуалног идентитета: превасходно кроз однос са Платоновим логосом, али и са оставштином других мислилаца, који се еклектички преплићу, они настају и трају као интелектуална бића. Кроз однос са *иредачким*, превасходно Платоновим, логосом достижу и идејну креативност и спознајну самосталност. Управо стога ће неоплатонизам, изнад свега у Прокла *Дијагоха*,³ развити моделе читања који ће водити аутономизацији од читаног текста и, истовремено, новом сједињавању с њим, са позиције састваралаштва, а не пасивног епигонства. Преосмишљени, читалачки чин за Прокла представља пре свега једно од средстава узнесења у више онтичке сфере: премда је такав, анагогијски, *шелос* дубоко туђ савременом теоријском сензибилитету, настајућа мисао о књижевности може наћи аутентичног претка или, можда, великог водича управо у овом мислиоцу, који је својом херменеутичком праксом, као и својим метахерменеутичким исказима, читалачко искуство довео до новог вида филозофског и књижевног дискурса, који бисмо могли назвати *стиварањем у шумачењу*.

*

Развојна нит⁴ читалачког модела који ће развити Прокло у својим многобројним коментарима појединих Платонових дијалога, као и у егзегези његових великих тема, дуга је и унеколико има одлике уробороса, будући да и своје исходиште, а и своје доходиште, има у делу *ајолонској* учитеља,

³ О животу Прокла из Бизанта (Константинопоља), око 410-484, највише података доноси ученик и биограф, Марин из Неаполиса у Самарији. И стварањем и подучавањем везан за Атину, овај мислилац је вероватно последњи велики харизматик Платонове школе. Надимак *Дијадох* (*Наследник*, *Следбеник*) указује на дубоку везаност за великог родоначелника, што је видљиво и на темељу сачуваног опуса, претежно сачињеног од конгениталних коментара појединих Платонових дијалога и разрада његових великих тема (попут списа *Плайонска теологија*).

⁴ Имам у виду пре свега традицију питагорејске алегорезе и псеудо-мистеријски образовни модел којим су се служили, а који је подразумевао ступњевитост сазнања, по моделу стадијума од *неофитија* ка *ејојтију* кроз које пролази мист током мистагогије. Први, неофитски, стадиј обележен је приказивањем *еикона* до чијег се *алејоријској* садржаја стизало даљим образовањем – што је одговарало поимању чулно-перцептивне стварности као *еиконе* истинске стварности – чији је најпознатији пример музика, која је у својој чујности само *еикон* натчујне *музике сфере*. До фузије (нео)питагорејског алегоризма (или можда *еиконизма*) са платонизмом долази у личностима Никомаха из Герасе, донекле вероватно Аполоније из Тијане, а превасходно Нуменија из Апамеје. Видети: Dillon, John, *The Middle Platonists*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1996, pp. 341-383; Moutsopoulos, Evanhélou, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, PUF, Paris, 1989, p. 171-5.

како Платона назива анонимни аутор једне од позноантичких пролегомена.⁵ Упркос томе што творац *Државе* недвосмислено одбија одбрану поезије од етичко-педагошке оптужнице помоћу начела скривеног значења, прајезгро прокловског модела читања може се назрети управо у његовим речима: „... *џе се љриче не смеју љримии у државу, било да су исџеване у хипоноји или без хипоноје. Млад човек, наиме, не уме да љросуди шџа јестџе хипоноја а шџа није...*“⁶ Исказ, *via negativa*, сведочи да се митски или поетски наратив сагледава као слојевита структура, са низом – или бар двојством – значењских стратума, које у њиховој *скривеносџи* треба препознати. Онај ко приче *љрима у себе* бар у извесној мери саучесник је у довршавању њиховог смисла, који показује различита лица у зависности од тога са каквим му се интелектуалним, не ерудитским,⁷ органом приступа. У духу умно зрелог и освешћеног реципијента исти наратив одиграће сасвим различиту улогу него у незрелом бићу: *џелос* оног испричаног, на можда сасвим ненамеран начин, није дат унапред, већ се остварује у примаоцу. Хипоноетско начело на извештан начин одређује и саму Платонову онтологију: надређеност нечулног чулном, ноуменалног феноменалном, наднебесног земаљском, има сродности са архетипском вером у надмоћ невидљивог над видљивим, а тиме и скривеног над откривеним. Просторне одреднице *иза* и *изнад* преплићу се и у извесној мери спајају, а естетика *иза-изнад*, својеврсна хипоноетска естетика, ишчитава се из једног од најпознатијих сегмената *Гозбе*, чувене аналогije између Сократа и силенске маске.⁸

И медиоплатонистичке и неоплатонистичке теорије читања рађају се у озрачју⁹ у коме дејствују веома разнородне визије стваралачког и прималачког чина,¹⁰ но хипоноетском рашчитавању се подвргавају готово сва дела

⁵ *Prolegomènes à la philosophie de Platon*, texte établi par L. G. Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 2003. Позноантичке пролегомене имале су превасходно педагошку функцију, а, на темељу више садржинских и језичких индиција, за овог аутора се верује да је био професор у александријској платонистичкој школи, у периоду након Прокла а вероватно пре званичног затварања Академије у Атини, дакле у последњим деценијама петог и првим деценијама шестог века. Познати предавачи који би се уклопили у те одреднице јесу Хермија, Амоније, Еутокије, Олимпиодор, Елиас, Давид Јерменин и Стефан из Александрије. Ауторство се ниједном, међутим, не може са сигурношћу приписати. Вид. L.G.Westerink – A.-Ph. Segonds, „L'école d'Alexandrie après Hermias“ in: *Prolegomènes à la philosophie de Platon*, texte établi par L.G. Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 2003, pp. X-XLIII.

⁶ *Држава*, 378 д. Превели А. Вилхар и Б.Павловић.

⁷ У томе је кључна разлика између Платона и александријског елитизма, који почива на енигми као испиту из ерудиције.

⁸ *Гозба*, 218 д- 219 а. Превод М. Ђурића.

⁹ Користан увид у ток античке алегоризације мита даје Клод Калам (Claude Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris, 2000).

¹⁰ Као што показују хеленистичке поетологије потекле из перипатетичких и епикурејских извора, а о којима савремени читалац стиче фрагментарну слику на темељу полемика сачуваних пре свега у текстовима Филодема из Гадаре, најпре оскудно сачуваном, али

писане књижевности, како поезије тако и филозофије.¹¹ За повест тумачења особито је занимљива алегореза Старог завета, настала на трагу стоичких читања Хомера, из пера Филона Александријског, који је заслужан за особен вид херменеутичког искуства који се може препознати као платонистички однос према књижевном делу, а премошћује разлике између духовних форми и онто-епистемолошке концепције преноси у домен поетског. Сви видови скривања значења – алегоризам, симболичност, криптосемија... – подразумевају читалачки чин као пут ка открочењу, а свакако као спознајни успон. Неоплатонско виђење Платона као *истиинској хијерофанџа божанских ойкровења* („Бојовима и бојињама се молим да ... ойворе двери моје душе како би у њу ушло надахнуйо Плајионово вођство“)¹² једно је од могућих тумачења његовог дела, које често делује као израз немоћи пред његовом многоликошћу.¹³ Проклова телеолошка анализа *Дијалоја*, која је умногоме вернија од псеудо-научног тумачења које занемарује надрационалне делове Платоновог опуса, чак и кад заузимају привилеговано место у тексту, занимљива је, међутим, надасве за саму теорију читања. Модел читања овог великог неоплатоничара заснива се на две свеобухватније категорије: истини и спознаји. Писана баштина *божанској и айолонској учийеља*¹⁴ није предмет

ипак реконструкцибилном трактату *О џесмама*. О важности интелекта код Филодема погл. Armstrong, David, «Philodème et l'appréciation de l'effet poétique par l'intellect», *Études de littérature ancienne* 12, Editions Rue 'd'Ulm - Presses de l'École normale supérieure, Paris, 2002, pp. 297-309). За општи преглед вид. Asmis, Elizabeth, *Epicurean Poetics*, in: *Philodemus and Poetry*, ed. Dirk Obbink, Oxford University Press, Oxford / New York, 1995, p. 15-34; за општу слику о флукутацији поетичких идеја у филозофским школама позног хеленизма вид. класичне чланке: Schenkeveld, Dirk, *Oi kriticoi in Philodemus*, Mnemosyne, XXI, 1968, и Schenkeveld, Dirk, *Studies in the History of Ancient Linguistics*, Mnemosyne, XXXV, 1982.

¹¹ Доба цветања доживљава управо у прокловској епохи: имам у виду пре свега касноантичке текстове попут *Халдејских џророчансиава*, *Поимандра*, како се по првом поглављу назива *Corpus hermeticum*, као и низа мантичких, ониромантичких, астролошких приручника, који показују неку везу пре свега са платонизмом и неопитагорејством, профанизујући и вулгаризујући ове филозофије. Уп. Brisson, Luc, «La place des Oracles Chaldaïques dans la Théologie platonicienne» in *Proclus et la Théologie platonicienne - actes du Colloque International de Louvain*, University Press Leuven - Les Belles Lettres Paris, 2000, pp. 109-162.

¹² Прокло, *Коменџар „Парменида“*, 1, 617. Мој превод. Више о природи и структури инвокације код Прокла вид. у: Motte, André, «Discours théologique et prière d'invocation - Proclus héritier et interprète de Platon» in *Proclus et la Théologie platonicienne - actes du Colloque International de Louvain*, University Press Leuven - Les Belles Lettres Paris, 2000, pp. 91-108.

¹³ О чему сведоче разне врсте класификација, колико комплексне, толико и стерилне: на пр, по Диогену Лаертију (*Живојџи и мишијења истиакнујџих филозофа* 3.49): дијалози се деле на хифегетичке, поучне, и зететичке, истраживачке. Хифегетички на теоретске и практичке, теоретски на физичке и логичке, практички на етичке и политичке. Зететички се деле на гимнастичке и агонистичке, гимнастички на мајеутичке и пеирастичке, агонистички на екдеитичке и анапрептичке.

¹⁴ *Пролејомена* 1.26 (*Prolégomènes à la philosophie de Platon*, texte établi par L.G.Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 2003, p. 2).

дивљења, местимице чак и идолопоклоничког обожавања, зарад себе саме, већ стога што се налази у најближим везама са истином и са спознајом. Проклова херменеутичка потрага за скривеним значењима може бити ослобођена моносемије стога што је у његовој филозофији категорија истине, од које је неразлучива категорија спознаје, ослобођена једностраности. Истина је мноштво – истина има више, а ону којој се стреми Прокло назива божанском и разликује је најпре од *истине у речима*:¹⁵

...божанска *истина* је *по страни од истине која почива на речима, и која је многострука, сложена и на извесан начин самој себи сувројстављена и помешана са својом сувројношћу будући да се њена хийосиасис (основа, субсидијум) састоји од онога што није истинито*.¹⁶

Божанска истина је такође по страни од психичке истине, која је сједињена и синхармонизована са појединим, егзистентним, људским бићима, те, прилагођена њиховом менталном кретању и преображавању, изневерава примордијалну истину, постојану и непроменљиву. По страни је и од умствене истине, која је ипак одвојена од суштине бића, наспрам које представља *разлику* и темељи се на особеној *хийосиаси*. Не само, дакле, да истина има више, већ су неке од њих путеви, а неке циљ. Стога и смисао текста постаје мноштво: оно написано садржи у себи и метафоричке *ујиве* и метафорички *циљ*. Оно написано сагледава се као залиха различитих хипонеотских могућности – Проклов модел читања стога подразумева и хипоноју и полисемију као моделе стварања, односно као поетичке темеље текста, који урастају једни у друге. За разлику од мислилаца који стоје на становишту епистемолошког релативизма или скептицизма, Проклова теорија истине јесте плуралистичка, али је при том дубоко телеолошка и ослоњена на заокружен онтолошки систем. Из такве теорије истине проистекла, имплицитна, теорија читања такође је телеологизована: подређена вишој мисли о узнесењу.

*

Особени модел интерпретативне алегоризације коју развија Прокло у својим многобројним, исцрпним и надасве састваралачким коментарима Платонових дијалога постиже нешто далекосежно: филозофов текст претвара у *усредничку* категорију, чија главна одлика постаје миметичност. Два кључна појма неоплатонског алегоризацијског апарата, *еикон* и

¹⁵ Из чега произилази Проклова реинтерпретација концепта *језик бојова*, који је био важан још Платону, у *Крайиљу* – уп. Pinchard, Alexis, «La langue des dieux, de Platon à Proclus» in: *Les dieux de Platon*, éd. par Jérôme Laurent, Presses universitaires de Caen, 2003, pp. 213-249.

¹⁶ Прокло, *Платонска теологија*, 20. 13.

симболон,¹⁷ постају оруђе којим се платонски текст у целини трансформише из саопштавалачког у представљачко-приказивачки, миметички ентитет који посредује између емпиријске стварности и надрационалног бића:

„...садржај „Државе“ припрема нас, пре уједињавања у исцртавање Природе, да разумемо поредак у складу с којим је створен Универзум уједном слике (*eikonikōs*), док ирича о Атлантиди дејствује као симбол (*symbolikōs*), као што митови уједињавају же да разоткрију начела постојања кроз симболе.“¹⁸

Платонова *Држава* постаје слика једности, униморфности (*hénosis*),¹⁹ која одликује супралунарни простор вечног бивствовања, слика која се сама налази унутар полиморфности сублунарног простора, док приповест о рату између Атлантиђана и Атиђана²⁰ симболички предочава раздвојеност (*diaíresis*) и сталну сукобљеност управо унутар тог, сублунарног, простора *настајања и пројављања*.²¹ У погледу *Државе*, као и *Тимаја* и *Критије*, филозофски текст посредује између читаоачевог емпиријског хоризонта и надрационалног *Једно* ка коме, из таквог хоризонта, треба стремити.²² Однос који се успоставља између *предочавајуће* и *предочено* именује се као *аналогија*. Иако, по Проклу, *аналогија*, као и свака алегориска конструкција, заснива однос један према један између *предочено* и *предочавајуће*, она парадоксално повлачи право на истинитост, а да при том не захтева за себе и право на јединственост, чак напротив. Прокло

¹⁷ Џон Дилон посвећује једну студију (Dillon, John, *The Golden Chain - Studies in the Development of Platonism and Christianity*, Variorum Gower House, Hampshire, 1990, »Image, Symbol and Analogy: Three Basic Concepts of Neoplatonic Exegesis«, XXVIII, p. 247-262) питању прецизирања две лексема у неоплатонској алегорези и закључује да је немогуће извршити га доследно: иако Прокло спорадично прави јасну разлику међу њима, још чешће их слободно замењује.

¹⁸ Прокло, Коментар „Тимаја“, 1, 29, 31 (Diehl). Мој превод.

¹⁹ Појам је свакако фундаменталан за Проклову онтологију, која се стога и назива хеноцентричном. И ови темељни концепти (Једно и једност) могу се схватити као вид херменеутике – као особена интерпретација Платонове космогоније. Погл. Phillips, John F., „Neoplatonic Exegeses of Plato's Cosmogony“, *Journal of the History of Philosophy*, Vol.35, 2, April 1997, pp. 173-197.

²⁰ *Тимај*, 24е - 25д, *Критија*, 108е - 121ц.

²¹ Већ медиоплатонизам јасно тополошки одређује основно Платоново двојство: фаиноменално је *сублунарно* – све што се налази *испод Месеца*, дакле Земља и њена атмосфера – оно *настајаће* и *пројављуће*, док се ноуменално поистовећује са *супралунарним* – сферама које се налазе *изнад Месеца*, као оно *вечно бивствуюће* (вид. на пр. Цицерон, *О држави* 6, тј. *Сципионов сан*, 16-18). Неоплатонизам то преузима.

²² Велика и, можда, средишња тема у анализи Прокловог дела јесте пренос и трансформација *иричијаних* – поглавито Платонових – мисли у нови, и *аушенијични* и *ејијонски*, филозофски став, често зван теургијски хеноцентризам. Погл: Opsomer, Jan, „Deriving the Three Intelligible Triads from the *Timaeus*“, in *Proclus et la Théologie platonicienne - actes du Colloque International de Louvain*, University Press Leuven - Les Belles Lettres Paris, 2000, pp. 351-372.

нуди више аналогіјских читања истог Платоновог текста, од којих свако може задовољити мерило *йачносіи* или *истіинийосіи*, а да при том не угрози *йачносі* неког другог читања:

„Ако смо раније узимали да *йолис*²³ *йредочава* домен *настїајања*, а сада узимамо да *йредочава* космички сукоб, *йо* не *йреба* да *изазива* чуђење, јер је дозвољено *разумеваіи* *истіи* *йекстї* *йрема* *различийим* *аналоїјама*, у складу са *различийим* *конйекстїом*.“²⁴

Проклова схема семантичких слојева довољно је широка да прими у себе и *майемайичкої* *Плаїона* као и *маничної* *Плаїона*:

*Јер очїледно је да он /Плаїон/ своје учење о божанстїву не излаже свуда на истіи начин, већ истїине о њему йонекад износи на енїузијастички, а йонекад на дијалектички начин. Понекад њејове неизрециве одлике објављује йомоћу симбола, а йонекад им йїрализи йомоћу слика да би у њима ойкрио йочела свемира.*²⁵

Ентузијастички, дијалектички, симболички и иконички слој увек дејствују као средство анагогије: њихова мноштвеност отуда је нужна последица свођења многог – сензибилне стварности, у коју спада и језик – на једно, на ноетску стварност ка којој тај језик покушава да поведе читаоца. Као разни облици *језичке* појавности кроз коју, јаче или слабије, еманира божанско биће, слојеви текста се преплићу, али се не стапају, већ чувају своју самосвојност. Уз тако устоличен принцип вишезначја, Прокло теорији читања завештава и принцип надрационалности. Из Прокловог основног онтолошког става, апофатичког хеноцентризма, происходи, наиме, и његова визија душе, која се разлаже с једне стране на афективне и интелектуалне, односно ирационалне и рационалне, делове, а с друге стране на надрационални део који је и једнима и другима надређен и који се назива Једно душе или Цвет ума. *Једно душе* је органон којим се трансцендирају и нижи видови бића и нижи видови истине, како *истїина* у *речима*, тако и она психичка и умствена, да би се допрло до божанске истине односно да би се из мноштвености природе узнело до Једног бића,²⁶ до онтолошке монаде. Анагогијски *йелос* Проклове мисли, у свим њеном аспектима, може се упоредити са мистагогијским процесом и са искуством мистеријске епоптеје.²⁷

²³ У питању је идеални полис, у духу осликан у Платоновој *Држави*.

²⁴ Прокло, *Коменїар „Тимаја“*, 1, 57, 22 (Diehl). Мој превод.

²⁵ Прокло, *Плаїонска йеолоїија*, 1,4,17, 18-24. Мој превод. Погледати: Sheppard, Anne, «Plato's Phaedrus in the Theologia Platonica» in Proclus et la Théologie platonicienne - actes du Colloque International de Louvain, University Press Leuven - Les Belles Lettres Paris, 2000, pp. 415-425

²⁶ Уп. Прокло *Коменїар „Парменида“*, 1. 723 и 726.

²⁷ Џон Бусанич (Bussanich, John, „Mystical theology and spiritual experience in Proclus' Platonic Theology“ in Proclus et la Théologie platonicienne - actes du Colloque International

Како, међутим, сведочи *Химна Музама*,²⁸ особена Проклова визија вишег спознања и духовног узнесења, ма колико била сродна мистеријској епоптеји, дубоко је везана за књигу, за *оно најписано*:

„Велике спаситељке, чујте, и из божанских књига светлошћу светом²⁹ обасјајте ме, магле развејавши, како бих спознао и човека и бесмртног бога!³⁰“

Премда је његова онтолошка мисао задивљујућа, а утицај његове филозофије сеже кроз миленијуме, последњи велики учитељ дуговеке школе у Академовом гају за савремену теорију књижевности може бити драгоцен не по томе како је писао, већ по томе како је читао и не по томе до каквих је спознајних увида долазио на темељу величанствене платоновске текстуалне баштине, већ по томе на које начине је своје увиде из те баштине *исисавао*, метафорички постајући једна од последњих духовних *ичела*, о каквима је негда беседио *Сокраји*. Утолико, како каже Петар Јевремовић „...Прокло је још увек жив. Жив саговорник. У односу према њему, себе можемо огледати³¹ – као читаоце, додала бих.

Аналогијско читање, какво обзнањује Прокло *Дијагох*, сједињује изворни текст са тумачењем, градећи тиме нову целину која није само по структури двослојна, већ носи у себи и моћ самопреображавања и могућност, у начелу, бескрајног продубљивања смисла. Сапостојање *многих* аналогија подразумева сталну променљивост којом се не укидају претходни преображаји: ново, синкрастичко дело тако постаје и синхронија и дијахронија значењских могућности. Вишезначје, које долази као плод аналогијског читања и хипоноетске поетике, омогућава да се превазиђе оскудност и једностраност сваке људске, смртничке истине. *Истиина у речима* не може бити коначна и, у начелу, увек јој се може супротставити или

de Louvain, University Press Leuven - Les Belles Lettres Paris, 2000, pp. 291-310) један је од аутора који не само да успостављају континуитет између архајских грчких мистеријских култова и неоплатонског мистицизма, пре свега Проклове *Платонске теологије*, већ и основне концепте Платонове метафизике виде као иницијално мистеријско-мистичне.

²⁸ Музе нису привилегована божанства само за хеленске песнике, него и за филозофе, већ од пресократоваца, особито Питагоре и Емпедокла, тако да Прокло само доврхуњује дугу традицију, о којој вид. темељну студију Boyancé, Pierre, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs - études d'histoire et de psychologie religieuses*, Editions E. de Boccard, Paris, 1972 (1936).

²⁹ Филозофска метафорика светлости сеже од седме књиге Платонове Државе, но Прокло се особито везује за Плотина, који је екстензивно допуњује и користи – о томе вид. Blandin, Jean-Yves, «Plotin et l'image de la lumière. La dynamisation d'une métaphore traditionnelle» in: *Logos et langage chez Plotin et avant Plotin*, éd. Michel Fattal, L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 271-300.

³⁰ Прокло, *Химна Музама*, ст. 22-24. Мој превод.

³¹ Јевремовић, Петар, „Прокло и Свети Максим Исповедник“, *Луча XXI-XXII* (2004-2005), 342-357; стр. 344.

придружити нека другачија, но подједнако условна, *исџина речи*. Поетика хипоноје представља својеврсно обећање да *оно најисано, књија*, може бити велики водич ка божанској истини, а тиме и ка божанском бивству: умногостручавајући могуће смислове написаног, раскопрењујући условност сваке његове *исџине*, али ипак не поништавајући његову вредност на својеврсним степеницима ка узнесењу, тумач чини да се то обећање унеколико и остварује.

БИБЛИОГРАФИЈА

ИЗВОРИ

- Philodemus, *On Poems, Book One*, edited with Introduction, Translation and Commentary by Richard Janko, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Philodemus, *On Poems, Books 3-4, with the fragments of Aristotle On Poets*, edited with Introduction, Translation and Commentary with Introduction, Translation and Commentary by Richard Janko, Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Proclus, *Commentaire sur la République*, 3 vol., traduit par A.-J. Festugière (Bibliothèque des textes philosophiques), J. Vrin, Paris, 1970.
- Proclus, *Théologie platonicienne*, 6 vol., traduit par H.D. Saffrey/ L.G. Westerink, (Collection des universités de France), Les Belles Lettres, Paris, 1968-1997.
- Proclus, *Hymnes et prières*, traduit par H.D. Saffrey, Arfuyen, Paris, 1994.
- Proclus, *Hymns: Essays*, trans. R.M. Van Den Berg, Brill, Leiden- Boston- Köln, 2001.
- Prolégomènes à la philosophie de Platon*, texte établi par L.G. Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 2003.

ПРЕВОДИ

- Платон, *Држава*, превели Албин Вилхар и Бранко Павловић, БИГЗ, 1993.
- Платон, *Ијон - Гозба - Федар*, предговор, превод и напомене др Милош Н. Ђурић, БИГЗ, Београд, 1985.

ЛИТЕРАТУРА

- Asmis, Elizabeth, *Epicurean Poetics*, in: *Philodemus and Poetry*, ed. Dirk Obbink, Oxford University Press, Oxford / New York, 1995, pp. 15-34;
- Armstrong, David, «Philodème et l'appréciation de l'effet poétique par l'intellect», *Études de littérature ancienne* 12, Editions Rue d'Ulm - Presses de l'École normale supérieure, Paris, 2002, pp. 297-309.
- Blandin, Jean-Yves, «Plotin et l'image de la lumière. La dynamisation d'une métaphore traditionnelle» in: *Logos et langage chez Plotin et avant Plotin*, éd. Michel Fattal, L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 271-300.
- Boyancé, Pierre, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs - études d'histoire et de psychologie religieuses*, Editons E. de Boccard, Paris, 1972 (1936).

- Brisson, Luc, «La place des *Oracles Chaldaïques* dans la *Théologie platonicienne*» in *Proclus et la Théologie platonicienne - actes du Colloque International de Louvain*, University Press Leuven - Les Belles Lettres Paris, 2000, pp. 109-162.
- Bussanich, John, «Mystical theology and spiritual experience in Proclus' *Platonic Theology*» in *Proclus et la Théologie platonicienne - actes du Colloque International de Louvain*, University Press Leuven - Les Belles Lettres Paris, 2000, pp. 291-310.
- Claude Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris, 2000.
- Deguy, Michel, «Le Grand-dire. Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin», *Poétique*, 58, Avril 1984, Seuil, Paris, pp. 197-214
- Dillon, John, *The Middle Platonists*, Cornell University Press, Ithaca - New York, 1996,
- Dillon, John, *The Golden Chain - Studies in the Development of Platonism and Christianity*, Variorum Gower House, Hampshire, 1990, «Image, Symbol and Analogy: Three Basic Concepts of Neoplatonic Exegesis», XXVIII, pp. 247-262
- Јевремовић, Петар, „Прокло и Свети Максим Исповедник“, *Луча XXI-XXII* (2004-2005), стр. 342-357
- Motte, André, «Discours théologique et prière d'invocation - Proclus héritier et interprète de Platon» in *Proclus et la Théologie platonicienne - actes du Colloque International de Louvain*, University Press Leuven - Les Belles Lettres Paris, 2000, pp. 91-108.
- Moutsopoulos, Evanhélos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, PUF, Paris, 1989.
- Opsomer, Jan, «Deriving the Three Intelligible Triads from the *Timaeus*», in *Proclus et la Théologie platonicienne - actes du Colloque International de Louvain*, University Press Leuven - Les Belles Lettres Paris, 2000, pp. 351-372.
- Pinchard, Alexis, «La langue des dieux, de Platon à Proclus» in: *Les dieux de Platon*, éd. par Jérôme Laurent, Presses universitaires de Caen, 2003, pp. 213-249.
- Phillips, John F., «Neoplatonic Exegeses of Plato's Cosmogony», *Journal of the History of Philosophy*, Vol.35, 2, April 1997, pp. 173-197.
- Попов, Јован, *Ослобођени чиијалац: оілеги о теорији и ѱракси чиијања*, Матица српска, Нови Сад, 1993, стр. 9
- Schenkeveld, Dirk, *Oi kritikai in Philodemus*, Mnemosyne, XXI, 1968.
- Schenkeveld, Dirk, *Studies in the History of Ancient Linguistics*, Mnemosyne, XXXV, 1982.
- Sheppard, Anne, «Plato's Phaedrus in the *Theologia Platonica*» in *Proclus et la Théologie platonicienne - actes du Colloque International de Louvain*, University Press Leuven - Les Belles Lettres Paris, 2000, pp. 415-425

Jelena Pilipović
University of Belgrade

UNVEILING THE MEANING:
PROCLUS' NEOPLATONIC READING MODEL

Summary

During its long and dynamic history, the ancient Platonism develops various reading models, often refined and very creative. The interpretation, the explanation, the co-creation and the inspiration are melted together, in a way that transcends any rigid notion of creation and reception. Such reading options may provide some valuable insights into the reading phenomenon and widen the contemporary theoretical horizons. Although the founder of the Platonic school himself explicitly rejects the principle of hidden meanings as a reading guideline (*Republic* 378d), the urge to unveil the hidden being nevertheless dominates his ontology. The poetics of hidden textual entities naturally emerges from such ontological foundations, and engenders a new kind of reading, which in essence represents an interpretative quest, in a way analogous to the epistemological quest performed by a Platonic philosopher. In this paper I try to explore one of the basic Neoplatonic reading models, displayed by Proclus and very fruitful in developing a polysemious hermeneutics of any given text.

Keywords: hermeneutics, reading, reception, polysemy, Neoplatonism, Plato, Proclus.

Гордана ПОКРАЈАЦ*
Филозофски факултет, Нови Сад

КОМПАРАТИСТИЧКИ АСПЕКТ
ПРЕГЛЕДА РИМСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ
БУДИМИРА И ФЛАШАРА
(РИМСКИ ПЕСНИЦИ И ДУБРОВАЧКА ТРАДИЦИЈА)

Допринос Милана Будимира и Мирона Флашара упоредном истраживању међусобних релација светске и дубровачке књижевности је многострук. Од посебне важности је њихов компаратистички приступ у истраживању писаца старог Дубровника у *Прејледу римске књижевности (De auctoribus romanis)*, где је систематски представљен утицај латинске књижевности на дубровачке писце ренесансе, барока и XVIII века. Аутори разматрају: утицај Плаута и Теренција на Држићеве комедије (*Скуј* и *Пјерин*), Катула на латинисте: И. Цријевића, Д. Рањину, И. Ђурђевића, Ш. Гундулића и других, као и Тибулових и Проперцијевих елегија на Цријевића. Упоредно проучавање Вергилија и ренесансних песника М. Мажиградића и Д. Рањине, открива имплицитне везе међу њима, а посебна пажња се посвећује реминисценцијама на *Енеиду* у *Осману* Џ. Гундулића, *Пасџирским њесмама* Џ. Бунића и мелодрамама Џ. Палмотића. Будимир и Флашар су истраживали и компаративне релације између Сенеке и Овидија и дубровачких писаца (С. Гучетић, Ш. Менчетић, Џ. Држић, Д. Златарић и др.); врло је драгоцен Флашаров допринос расветљавању топице консолидије у Гундулићевим *Сузама сина размејноћа*, у студији *Nascentes morimur*. У раду ћемо покушати расветлити имплицитне везе између римских и дубровачких писаца, на основу релација које су успоставили М. Будимир и М. Флашар.

Кључне речи: римска књижевност, Дубровник, компаратистика, Будимир, Флашар

Упоредном приступу проучавања међусобних релација светске и дубровачке књижевности, у великој мери су допринели својим делом *De auctoribus romanis* (Будимир, Флашар 1963а) Милан Будимир и Мирон Флашар. Аутори су у првом реду ставили акценат на систематско истраживање утицаја латинских писаца на дубровачке ствараоце – од хуманистичког периода до XVIII столећа; при томе су поступно и хронолошким редоследом расветљавали дела латинских писаца која су имала свој одјек у Дубровнику. Најзаступљенији римски аутори, који су оставили трага у разноврсним жанровима дубровачке ренесансне и барокне

* tadzio.gordana@gmail.com

књижевности су: Плаут, Теренције, Катул, Вергилије, Хорације, Тибул, Проперције, Овидије и Сенека. Својим доприносом Будимир и Флашар су, у интердисциплинарном приступу, пружили полазиште за даље сагледавање и откривање међусобних веза латинске и дубровачке књижевности и културе; разноврсност њиховог имплицитног прожимања је уједно и резултат истоветне основе на којој је изникла дубровачка традиција, а то је Римско царство са целокупним наслеђем које је трајало вековима, уклапајући се у рагузеолошке тековине и подстичући обликовање аутентичне и аутохтоне традиције.

Утицај Тита Макција Плаута на ренесансно комедиографско стваралаштво био је изнимно значајан – нарочито у погледу стварања „ерудитне комедије“¹-и за Дубровник незаобилазан, што се очитује већ у делу највећег латинисте Илије Цријевића (*Aelius Lampridius Cerva*)² а потом комедиографа Марина Држића. С обзиром на чињеницу да су дубровачки латинисти темељно познавали изворна остварења и танчине латинског језика римског песништва, Цријевић је на изванредан начин антиципирао Држићеве драмске обраде Плаута. Владимир Вратовић истиче да је Цријевић-подстичући рецитовање, а можда и извођење Плаутових комедија у Дубровнику-„изравно придонио повољнијим увјетима за будући рад хрватског Плаута-Марина Држића“ (*Vratović* 1989a: 198). На везе потоњег аутора са Плаутом посебно указују Будимир и Флашар, истичући италијанске посреднике и важност превода грчких и латинских драма, које су се појавиле у Италији у XV столећу. Године 1429. „хуманиста Николо ди Тревири (*Nicolaus Cusanus*) открио је и донео је у Рим рукопис са шеснаест изгубљених Плаутових комедија. Ово откриће подстакло је италијанске писце и на подражавање и на превођење Плаутових дела. Године 1486. у Ферари приказана је, колико је познато, прва Плаутова комедија у преводу, *Менајхми*“ (Будимир, Флашар 1963б: 169). Управо ће Марин Држић у XVI столећу саставити *Пјерина* према *Менехмима*, а према Плаутовој *Аулуларији* свога *Скуја*.

О фрагментарно сачуваној комедији *Пјерин*, Будимир и Флашар кажу да представља слободнију прераду Плаута – у питању су „уобичајене сцене,

¹ *Commedia erudita* је изникла из Плаутовог и Теренцијевог комичког театра, али се модификовала у складу са ренесансним новинама, уводећи ликове попут: педанта, негроманта, жеђупке, левантског трговца Грка, „годишница“ и „дјетића“ (код Држића) и других, који осликавају разноликост ренесансног, хедонистички настројеног света.

² Као *poeta laureatus* и ученик Помпонија Лета, Цријевић је дао значајан допринос проучавању Плаутовог дела-кога су деца читала на латинском у хуманистичкој школи-откривши да се у акростисима пролога његових драма налазе изгубљени наслови (такође је суделовао у извођењу Плаутових и Теренцијевих представа о чему излаже у прологу *In Plautum super argumento Amphitryonis*, а Плаутом се бавио и у раду *Super comoedia veteri et satyra et nova, cum Plauti apologia*).

дијалози и заплети нове атичке комедије, односно римске палијате“ (Будимир, Флашар 1963в: 169). Будући да су од *Пјерина* сачувана само четири листа неповезаног дијалога, без назнаке ко говори и поделе на чинове и сцене, историчари књижевности су дошли до нових закључака. М. Решетар (Rešetar 1930), Д. Павловић (Павловић 1971), С. Проспер Новак (Prosper Novak 1984) и М. Франичевић (Franičević 1984), слажу се у мишљењу да је ових пет краћих фрагмената комедије, налик на реченице истргнуте из контекста, као реченичку грађу исписивао дубровачки ерудита XVIII века, дум Ђуро Матијашевић. Реконструкцију дела извршио је у XX веку Перо Будмани (Budmani 1902: 51-80), који се помогао извором у Плаутовим *Менехмима* и мотивом о двојници близанаца који јако личе; међутим, дознавши за закључке Данила Живаљевића (Živaljević 1901: 229-232), истакао је мишљење да се *Пјерин* заснива и на мотивима из Теренцијеве³ комедије *Аријадна*. У прилог Будмировом и Флашаревом истицању Држићеве оригиналности у обради латинског предлошка, иде и чињеница да он своју комику заснива на појавама из дубровачког живота; о томе сведоче многе појединости, попут пословица и народних изрека („кући и доброј вољи“, игра „на пиљке“, „на мачку стри-гу“ и др.), пометовских алузија на богату („тудешку“) трпезу, антагонизам младих и старих, очева и синова, приговори због моде, раскоши, критике лакомости, шале на рачун педаната и хвалисавих Лопуђана и друге појединости. У суштини је Држић из *Менехма* преузео само основу и неколико елемената на које се надовезао,⁴ развивши изразит ступањ самосталности, представивши својој публици „нашијенску“ атмосферу без интерполирања ондашњих обрада истоветне плаутовске тематике.

У случају комедије *Скуј*, Будимир и Флашар истичу Плаутов предло-жак – *Аулуларију*⁵ (први пут штампану 1472.)-који је Држић аутентично

³ Чињеница је да је на Држића поред Плаута-са његовом „грубљом комиком и народским духом“ (Будимир-Флашар, Нав. дело, 162)-утицала и Теренцијева палијата, ближа образо-ваној аристократији; ова палијата је настала прерадом грчких оригинала – Менандрових и Аполодора из Кариста. Ренесансни комедиографи су применили дијалоге паразита и њихових заштитника, који постоје код Плаута и Теренција, додајући само извесне оно-времене црте (Д. Павловић, *Комедија у нашој ренесансној књижевности*, у зборнику *450 година од рођења Марина Држића*, прир. М. Пантић, Београд, 1958, 219-234).

⁴ Држић уводи плаутовски тип паразита; у 2. чину и Пјерин II, попут Менехма II, долази са пута у пратњи слуге; и најзад, у V чину се алудира на Пјеринову тобожњу лудост.

⁵ F. Müller, „*Skup*“ *komediја od Marina Držića Dubrovčanina*, „Izviešće gimnazije u Osijeku“, 1878-1879, 3-31; M. Šrepel, „*Skup*“ *Marina Držića prema Plautovoj „Aululariji*“, Rad Jazu, 99, 1890, 185-237; V. Jagić, *Die Aulularia des Plautus in einer südslavischen Umarbeitung aus der Mitte des XVI Jahrns*, Festschrift Johannes Vahlen, Berlin, 1900. (Preštampano u V. Jagić, *Izabrani kraći spisi*, Zagreb, 1948, 338-355); Д. Живаљевић, „*Скуј*“, *комедија Марина Држића*, у зборнику *450 година од рођења Марина Држића*, прир. М. Пантић, Београд, 1958, 260-278; М. Комбол, *Држићев „Скуј*“, Исто, 308-309; F. Švelec, *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb, 1968; S. P. Novak, *Skup ili proizvodnja ugroženosti*, u *Planeta Držić*, Zagreb, 1984, 109-118; F. Čale, *Skup, u Djela Marina Držića*, Zagreb, 1987, 106-116.

обрадио и поред могућих италијанских⁶ имитација латинског извора, дајући му штимунг локалног, дубровачког контекста; они истичу логичне подударности Држићевог дела и италијанских прерада, јер происходе из угледања на исти извор. Наводе и Држићеву опаску о предлошку, преко речи Сатира из Пролога: „Сва је украдена из њекога либра старијег нег је старост – из Плаута“ (Будимир, Флашар 1963г: 169). Ипак, склоп радње је потпуно другачији од латинског изворника, а будући да се радња драме одвија у Дубровнику, писац јој је управо и дао печат дубровачког живота, структурирајући је као оригиналну творевину која се одваја од плаутовског модела. Уколико упоредно сагледамо оба дела, уочавамо две врсте измена које је начинио Држић, а односе се на техничке (уводи нова лица – Груба, Пјерић, Нико, Џиво и др. – којих нема код Плаута) и спонтане, везане за христијанизацију (нпр. „Госпа од милосрђа“, „дјевица како анђео“, миса Божија). Разумљиво је Будимирово и Флашарево истицање Држићеве оригиналности, с обзиром да је-разбијајући оквире нормативне поетике – покретао извесна питања везана за оновремени менталитет, економске и политичке прилике, алузије на антагонизам Дубровника и Котора (кроз разговоре Пасимахе и Кучиврата), старих и младих, осуда жудње за „тезором“ и надасве, шкртачки карактер као медијум преко кога се рефлектују и други аспекти дубровачког живота ренесансног времена.

У редоследу утицаја римских песника на дубровачке, Будимир и Флашар у своме делу потцртавају значај Каја Валерија Катула. У првом реду је непосредност Катулових хексаметара оставила трага у љубавној поезији Илије Цријевића, на размеђу XV и XVI столећа, у песмама посвећеним Флавији (*Elegiae ad Flaviam*⁷) коју опева у Катуловом духу. Своју *Огу Дубровнику (In Ragusam)* започиње стиховима који су пандан Катуловим, када апострофира Сирмиона: „Paene insularum, Sirmio insularumque/ ocelle, quascumque in luquentibus stagnis/ marique vasto fert uterque Neptunus“

⁶ *La Sporta* (1543) – Ђамбатиста Ђелија и *L'Aridosia* – Лоренцина де Медичија, изведена 1536. године на венчању фирентинског војводе Аесандра Медичија и Маргерите Аустријске (G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, 1988), аналогно извођењу *Скуја* на свадбеном пиру Саба Гајчина и Нике Цријевић (1555), за кога М. Решетар истиче да је заправо Сабо Палмотић (M. Rešetar, *Djela Marina Držića*, Zagreb, 1930).

⁷ Цријевићеве стихове објавио је Ђузепе Николо Сола под насловом: *Aeli Lampridii Cervini operum latinorum pars IV cura et studio Josephi Nicolai Solae edita*, Archivio storico per La Dalmazia XVIII, 1934. Превод на српски језик *Љубавних њесама њосвећених Флавији* објавила је Радмила Шалабалић у *Летопису Матице српске*, год. 147, март 1971, књ. 407, св. 3, 252-263. Шалабалић истиче да је Цријевићев латински „врстан узор *elegantiae latinatis*. Истина, ни један једини стих није написао на „словинском“ који назива „скитским језиком“ („lingua scythica“) и „илирским крештањем“ („stibiligo illyrica“)“ (Р. Шалабалић, *О Илији Цријевићу – најомена њреводиоца*, *Летопис Матице српске*, год. 147, март 1971, књ. 407, св. 3, 272).

(Будимир, Флашар 1963д: 241).⁸ Вреди истаћи да су дубровачки песници преко препевавања, парафразирања, поређења и позивања на примере из својих извора („из Катула“, „из Овидија“ и сл.), прилагођавали класичне теме сопственом времену и конкретним догађајима; у њиховим је делима античка основа сједињена са песничким ткивом, оплемењујући на особен начин ренесансну и барокну књижевност. О маниру дубровачких писаца да врше надградњу на своје изворе, В. Вратовић напомиње „да мноштва у тексту додају или одузму страном писцу, којег „томаче“, „приносе“, „преводе“, „парафразирају“ итд., како ли су све то они звали“ (Vratović 1954a: 270). О Цријевићевој индивидуалности приликом парафразе Катулових стихова, Р. Шалабалић каже: „он из Катулове нешто етеричне еротике извлачи битно: вечити темперамент Италије – необуздану сензуалност и ласцивно слаткоречиву нежну агресивност. Ту је изненађујуће индивидуалан, тако да Катул овде делује скоро као рефрен. Ова је Цервина песма спона са данашњом Италијом и Медитераном“ (Шалабалић 1971: 273).

Међу најраније „слободне препеве-подражавања“, Будимир и Флашар истичу Рањинину⁹ обраду чувених Катулових стихова „Дај ми хиљаду пољубаца“ (“Da mihi basia mille”) ¹⁰, из песме „Живимо моја Лезбијо“ (“Vivamus, mea Lesbia”); он у овом контексту пева у оквиру традиционалног платонистичког осећања љубави, исказујући спонтаност у изразу, истанчан сензибилитет и особену метафорику, уклопљену у свремену тематику римских песника какав је Катул. Говорећи о теми љубави, овај петраркиста потцртава не само „платонску“ него и чулну љубав, ослањајући се при томе на стработисте, али исказујући и повезаност са Катулом (нпр. песма „У весеље радости љубене“). Поменути Катулова песма *Vivamus, mea Lesbia*-истичу Будимир и Флашар, позивајући се на Комбола – проширена и у дијалог претворена, јавља се као пастирска песма „Радмио и Раклица“

⁸ Наведеним стиховима одговара следећи Цријевићев сегмент: “Ocelle mi, Ragusa; ocelle mi, patria! / Soli marisque, quod solum omne circuit / propago vera, verior colonia / bis proleque Quiritium” (Исто). – Песникове стихове спеване у емфазу, када је био стонски кастелан: „Зјеницо моја, Дубровниче, зјеницо моја, домовино“, Миховил Комбол тумачи као „катулиански нежно интониране“ (М. Kombol, *Poviest hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb, 1945, 65), потврђујући Катулов непосредан утицај на Цријевића.

⁹ У оквиру Рањинине збирке *Пјесни разлике (Pjesni razlike Dinka Ranjine, vlastelina dubrovačkoga, u kojih on kaže sve što se zgodi mu stvoriti kroz ljubav stojeći u gradu latinskom od Zangle*, Firenca, 1563), под бројем 43 налази се парафраза Катуловог збројавања у пољупцима; она почиње стиховима; „Бивши сад здружени у љубко ми дило/ разблудних сто мени целова да' мило...“ (*Динко Рањина – Песме*, прир. З. Бојовић, Београд, 1996, 108).

¹⁰ Аутори доносе сегмент од седам стихова латинског оригинала (почиње дистихом: „Da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera, dein secunda centum...“; Будимир-Флашар, Нав. дело, 241), коме одговара превод К. Антић Рајчевић на српски језик: „Дај ми хиљаду пољубаца, затим сто, / затим других хиљаду, затим опет сто...“ (*Катул – Поезија*, Београд, 1962, стр. 16).

(Đurđević 1926),¹¹ у делу барокног ствараоца Игњата Ђурђевића. Говорећи о целивању Радмиа и Раклице, праћеном песмом и слављењем целава, Касумовић први увиђа релацију са песмом Марина Бурешића „Бој од целава“. Упоредном анализом Ђурђевића и Бурешића, пружа аргументацију за своје ставове: „Како сам за Бурешићеву пјесму доказао да је спјевана под дојмом Католове *Ad Lesbiam*, тако ћу и за ову Ђорђићеву доказати, па према тому не треба мислити, да је можда Ђорђић имитирао Бурешићеву пјесму“ (Kasumović 1914a: 66). Будимир и Флашар наводе преводиоце Католове поезије у XVII и XVIII веку: Шишка Гундулића (сина Џива Гундулића и аутора драме *Сунчаница*), Марка Бријера Деривоа и Ђуру Хицу.

О изузетном утицају и угледу Вергилија у Дубровнику сведоче, по речима Будимира и Флашара, и ренесансни и барокни песници, попут: М. Мажибрадића, Д. Рањине, Џ. Гундулића, Џ. Бунића, Џ. Палмотића и др. Чињеница је да су од римских песника одједи Вергилија, уз Овидија, у дубровачкој књижевности били „кудикамо најобилнији и најразноврснији“ (Vratiović 1989b: 163-168). Први изразити одјек Вергилија јавља се у XV и XVI столећу у Дубровнику, подстакнут утицајима хуманистичких школа и књига, кој су се ширили из западне Европе. Дубровачки писци су у овоме периоду активно читали и писали текстове на латинском и народном језику, усвојивши вергилијевски „култ“ и стварајући како њему, тако и другим античким писцима у част. Аутори *Прејледа* наводе пример ренесансног песника Мароја Мажибрадића, на чију је песму *У смрти Виџора Бесаља њо изјубљењу од Бара канчелијера дубровачког* (Bunić Babulinov 1880a: 110), утицао Псеудо-Вергилијев надгробни епиграм *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc/ Parthenope: cecini pascuā, rura, duces* (Kasumović 1914b: 220). Мажибрадић иде у ред оних песника код којих се класични утицаји очитују у скромној мери. Поменута песма почиње катреном: „Бар слободан породи ме,/ Падва разум пода мени,/ ну Дубровник град прими ме/ жива и мртва у свом сјени“ (Bunić Babulinov 1880b: 110), а „свак види, да је наш пјесник овдје имитирао познате оне стихове, што их је тобоже Вергилије спјевао за надгробни свој натпис“ (Kasumović 1914c: 220). Стихове из Вергилијевих дела је слободно преводио и подражавао и Динко Рањина; при томе је поступао „веома самостално на начин ренесансног песништва често изатканог од реминисценција на класичне узор“ (Будимир, Флашар 1963ђ: 326).¹² Овакве реминисценције су биле веома честе, с обзиром да су

¹¹ *Djela Ignjacija Đorđi (Ignjata Đorđića)*, prir. M. Rešetar, SPH, XXV, Zagreb, 1926. – С обзиром на љубав као тему Ђурђевићевих еклога, љубавни призори и пољупци, „неизцрпљива тема манириста, надахнули су и једну еклогу: *Радмио и Раклица* (III) није заправо ништа друго, него раширена и диалогизирана позната пјесма Католова Лезбији, коју је већ Рањина удумаћио“ (М. Комбол, Нав. дело, 298).

¹² Аутори наводе примере: Рањина песма 145 – „У хвалу пастира, ких живот је бољи него су сви ини животи од свијета“, која је надовезана на Вергилијеве *Георике* 2, 458 („Ова

дубровачки песници били образовани људи, класично школовани, познаваоци грчке, али у првом реду римске књижевности и латинског језика; слободно превођење и препевавање грчких и римских песника схватили су као првокласни стваралачки чин, у контексту ренесансног времена, када није било пресудно изналажење нових мотива, него варирање постојећих на што инвентивнији и самосвојнији начин.

У бароку су у *Прејледу римске књижевности* нарочито истакнути: Гундулић, Бунић и Палмотић, као песници који су се значајно надовезали на великог римског епичара, дидактичара и буколика. У I певању пасторале *Дубравка* (Гундулић 1953) (сказање 7, ст. 393 и даље), наилазимо на угледање на Вергилијеву *Еклоју* III (Вергилије 2004: 22-29), али Гундулић уноси и појединости којих у латинском извору нема (већ се имена разликују-уместо Меналка и Дамета, дубровачки песник уводи локална имена Горштак и Дивјак); аутори *Прејледа* упућују на детаљнију упоредну анализу И. Касумовића (Kasumović, 1914d: 84-85), а вреди напоменути и Флашарев допринос овој теми у *Енциклопедији Виргилиани*,¹³ где истиче да се утицај *Буколика* – преко италијанских обрада – очитује непосредно у вергилијевским стиховима *Дубравке*, обавијеном патриотским духом и локалним колоритом. Творац историјско-романтичног епа *Осман* (Гундулић 1967), познат као „словински Хомер“, али и „други Вергилије“, прави у више наврата алузије на *Енеиду*. На пример, у III певању песник износи ламентозне рефлексије о некада гласовитом, а сада ојађеном граду Телијама, алудирајући на Картагину и варирајући тему опште пролазности и „некрепке среће“. У IV певању Али-паша ретроспективно – на захтев богданског војводе – набраја ратнике који су дошли да учествују у Хоћинском боју, кобном по Турску, аналогно Енејином приповедању Дидони о пропасти Троје. Сликајући лик храбре и пожртвоване Крунославе у V певању, Гундулић се надовезао на стихове XI певања *Енеиде* и лик Камиле, као отеловљење херојске ратнице вичне оружју. У целости је читаво Гундулићево дело проткано реминисценцијама на Вергилијев еп, које се налазе како експлицитно, тако и у подтексту.

laus vitae pastorum, како се с правом може назвати, живо сјећа Вергилијеве *laus vitae rusticae* у Georg. II. 458. и д., али има реминисценција и из Хорација и других. Рањина почиње своју пјесму апострофом: „Благо вама, о пастири“, као што и Вергилије почиње с ускликом (Georg. II. 458): “O fortunatos nimium...agricolas!” (I. Kasumović, *Utjesaj...Rad Jazu*, 203, Zagreb, 1914, 196). Друга песма *Господину Миху Лукаревићу љријашељу и рођаку* (184), је самостална обрада једног поређења из *Енеиде* (IV, 441), где Рањина упоређује храст, одн. дуб који одолева свим ветровима који га бију („са свих стран бјен злима вјетрима“), као што мудар човек никада не поклекне када га школе невоље и Фортуна му окрене леђа. То је онај део у коме Вергилије упоређује Енеју са храстом, јер и он пати што мора оставити Дидону, море га бриге, али је ипак одлучан да крене даље.

¹³ “Provoca anche la comparsa di reminiscenze dirette di versi virgiliani” (M. Flašar, *Virgilio nella letteratura serbo-croate e slovena*, у „Enciclopedia Virgiliana“, Roma, 1989, II, 789).

На Вергилијеве *Пастирске њесме*, одн. *Еклоје* (II, 69-73), упућују Будимир и Флашар и у делу Џ. Бунића, конкретно у V песми *Разговора њасџијерских* (Bunić Vučić 1971a: 150-154);¹⁴ реч је о ламентовању пастира Горштака за лепом Зорком која му не узвраћа љубав, што је пандан тужењу Коридоновом за Алексидом. Они указују да Бунић само на махове парафразира латински извор, као нпр. на завршетку песме која рефлектује Вергилијеву концизније формулисану опомену и има „многo од Вергилијева хуманизма и осећања за дужност“ (Будимир, Флашар 1963e: 327).¹⁵ Такође истичу присутност омиљеног натпевања античке буколике у овом Бунићевом делу, које има паралеле у фолклору. Џоно Палмотић у својој најранијој драми *Дошасџје од Енеје к Анкизу* (Potthoff 1973: 44-45; Petronio 1990: 21), врши драматизацију VI певања *Енеиде* на слободан начин, „држећи свечане говоре, пуне поучних, обћих мјеста“ (Kombol 1945a: 245). О *Дошасџју* (*La venuta di Enea da Anchise*) посебно излаже М. Флашар у *Енциклопедији Вирџилијани* (Flašar 1989: 787-791),¹⁶ указујући да је Палмотић нпр. преузео од Вергилија разговор са Хароном, али је изоставио похвале Аугусту, те је као добар дубровачки патриције, увео у сцену римске републиканске хероје-оба Брута и Катона. За мелодраму *Лавинија*¹⁷ аутор је узео грађу такође из *Енеиде*, следећи сиже по коме је судбина Латинове кћери била венчање са Енејом, како би се испунила воља богова. Значајно је напоменути да је Палмотић елементима мелодраматског-музиком, плесом и песмом-унео новине својствене барокном времену. У *Дошасџју* на пример, пред Енејиним очима певају скупови душа, „док сјене „храбрених у боју“ на позив Сибилин изводе бојне игре праћене пјевањем“ (Kombol 1945b: 248).

Вергилијевим спевом *Сузе сина размейноја* посебно се бавио Мирон Флашар у својој студији *Nascentes moritur – О џојици консолације и комџозиционом средишџу сјева* „*Сузе сина размейноја*“;¹⁸ објављеној у

¹⁴ О темама и мотивима преузетим из *Буколика*, Флашар посебно говори поводом Бунићевог (*Discorsi tra pastori*), у Нав. делу (*Virgilio nella letteratura serbo-croate...*).

¹⁵ Аутори наводе Бунићеве стихове (109-128), који почињу: „Ну, Горштаче, куда зађе/ с махнитома твојом свијести! Тешко ти те зло сад нађе, разбери се и освијести!“ (Дјела, 153), што одговара Вергилијевим почетним стиховима: „Ah Corydon, Corydon, quae te dementia cepit! Semiputata tibi frondosa vitis in ulmo est“ (Будимир, Флашар, 328).

¹⁶ „In questa occasione prese da Virgilio il discorso di Caronte, ma tralasciò le lodi ad Augusto, e, da buon patrizio della repubblica di Ragusa, fece entrare in scena anche gli eroi della Roma repubblicana (i due Bruti e Catone)“, М. Flašar, Nav. Delo, 788.

¹⁷ *Лавинија, џраједија џосџодина Ѓона Палмоџића, власџеллина дубровачкоја џриказана џрид двором џојишџа џосџодиновијех 1648, феџвара* (Џоно Палмоџић – *Избор из дела*, прир. З. Бојовић, Београд, 1999).

¹⁸ Гундулићево дело припада жанру барокних плачева, али је обликовано у маниристичком стилу, са изразитим цртама индивидуализма који се очитује у монологу блудног сина, по параболи из *Јеванђеља џо Луки* (15). Изложено је суштаство Христове мисли

Гласу САНУ, CCCLXXIX, Одељење језика и књижевности, 1996, 15, 85-113. Значајан је допринос аутора на указивање важности распореда текстуалних одељака и нумеричког односа стихова, у семантичком смислу. Кроз темељан приступ реторизованој поезији и њеним жанровима, Флашар је показао колико су дотадашње негативне оцене Гундулићеве „конвенционалне реторичности“ неосноване, а стварни уметнички домети спева изнимни. Посебну пажњу усредсређује на пет секстина II „плача“ (XXIX-XXXIII), у којима је сентенциозно обрађен мотив неизбежности смрти, одн. „опште место“ о смрти – *locus de morte*; настоји размотрити природу реторске топике, како би одстранио предубеђења о „општем месту“ као клишеираном начину казивања. У средишту Суза је реч о *locus de morte inevitabili*,¹⁹ а М. Флашар је пружио значајан допринос осветљавању главних Гундулићевих идеја у овом спеву, које уједно имају и универзални смисао (бавећи се темом смрти како кроз призму хришћанске скрушености, тако и античке рационалности). Новина у Флашаревом тумачењу открива значајне предности дубровачког барокног песника који је, обликујући свој религиозно-рефлексивни спев, ерудитивно сажео темељна сазнања из антике и њихову конкретну примену у потоњој реторизованој европској поезији, отклањајући тако предрасуде модерног времена о „општем месту“ као „литерарној конвенцији“.

Поезија Албија Тибула је утицала на дубровачке песнике својим темама првенствено везаним за лични љубавни доживљај. Песник који је поседовао *graeca eruditio* и угледао се на Тибула, транспонујући га самосвојно у дубровачки контекст је И. Цријевић, нарочито у елигији *In autumnum*, која представља аналогију Тибуловим јадиковкама због јесење усамљености и болешљивости, услед нездраве римске атмосфере. Динко Рађина је један од најранијих „преводаца“ Тибула и Проперција, а Будимир и Флашар наводе пример његове песме 55 из збирке *Пјесни разлике*, упоређујући је са Тибуловом песмом IV, 14 и показујући да је Дубровчанин у свој препев унео проширења, „убацујући у прилично веран превод два стиха који тумаче стихови оригинала“ (Будимир, Флашар 1963и: 392).²⁰ Препевао је и дужу

о значају покајања, што је било у складу са атмосфером у Европи XVII столећа и католичком, контрареформациском идеологијом коју песник и дело рефлектују.

¹⁹ Реч је о општем месту о неизбежности смрти, које код Гундулића добија коначно тумачење у духу хришћанских есхатолошких веровања. Флашар износи исцрпно ову проблематику у светлу ренесансне и барокне поетике, стављајући акценат на поетска остварења означена као *Consolationes*, повезана са „утехама“, одн. списима филозофске провенијенције повезаним са консолаторним сегментима надгробних беседа. Упоредном анализом, Флашар је утврдио да се све појединости консолаторне топике јављају и у средишњим секстинама Суза (нарочито у стиху „чоек се роди, мријет почина“).

²⁰ Аутори у циљу упоредног сагледавања латинског оригинала и дубровачког пререва, као и указивања на Рађинину самосвојну надградњу, пружају оба текста; Тибулов почиње стиховима: “*Rumor ait crebro nostram peccare puellam:/ nunc ego me surdis auribus esse*

елегију (II,12), а из почетних стихова „се може видети да је ту поступио много слободније парафразирајући и мењајући речи и мисли оригинала“ (Будимир, Флашар 1963j: 392).²¹ Једну Тибулову елегију, према речима аутора *Преїледа*, пружио је у слободној парафрази и ренесансни песник Доминко Златарић. Ради се о Златарићевој песни 101 (Zlatarić 1899a: 225) (има 118 стихова и дупло је дужа од Тибулове, II, 4 из *Corpus Tibullus-a*, која има 60). Златарић је „мисли Тибулове заодијевао сам у своје рухо. Тако одмах у почетку Тибул види, да му ваља робовати драгој, па се опрашта са слободом“ (Kasumović 1914g: 224). Златарићево слободно превођење огледа се и у испуштању имена, нпр. имена Аморовог на неколико места, Аполоновог, Тибулове драге-Немезе, а уноси и једну новину у антички контекст, вршећи христјанизацију својствену ренесансном времену и замењујући Венерин храм хришћанском црквом.

Један од најснажнијих утицаја на ренесансне песнике у Дубровнику, имао је Публије Овидије Насон. Аутори *Преїледа римске књижевности* у првом реду издвајају: Ш. Менчетића, Џ. Држића, М. Ветрановића, Д. Рањину, Д. Златарића, И. Ђурђевића, Џ. Бунића, Џ. Палмотића, А. Глеђевића и др. С обзиром на то, да су преводи Овидијеве поезије на италијански језик омогућили ширење његовог утицаја и у Дубровнику, он се читовао код песника који су стварали на народном језику, дајући својим стиховима призивок овидијевског елегичног тона (на пример, када ламентују над неумитном пролазношћу и недаћама старости, што представља опште место ренесансне поезије). Овидије је изразито утицао на дубровачке петраркисте Шишка Менчетића и Џора Држића, чија су дела сачувана у *Зборнику* Никше Рањине (1507), а обилују елементима античке провенијенције. Поред класичне митологије, Овидије је, уз Вергилија, најзаступљенији римски песник у поетском опусу дубровачких песника; препевавајући их, Менчетић и Држић су се служили латинским метром, најзаступљенијим у ренесанси. Изниман је утицај Овидијевих *Хероида* и *Метаморфоза*, као и Вергилијеве *Енеиде* и *Буколика*. Директних одраза овакве поезије нема много, јер се са њима преплићу италијански утицаји, а песници се посредно угледају у првом реду на Овидијеве љубавне теме, које уклопљене у њихову поезију чувају обележја римског узора.

Посебну пажњу Будимир и Флашар посвећују Доминку Златарићу, о чијем несумњивом преводачком таленту сведочи не само превод Софоклове *Електре* са грчког, већ и „успели превод популарне *Љубави*

velim...” (Исто), а Рањинини гласе: „Сповиједа њеки глас, да згреши ма вила,/ ка њекад свијех украс госпођа је била...” (Исто).

²¹ Овом приликом наводимо почетне стихове, према октавама које су изложили аутори *Преїледа*: „Може се рећ управ, да већ зна од змије,/ дјететом тко љубав уписа најприје“; “Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,/ nonne putas miras hunc habuisse manus?” (Исто, 392-393).

Пирама и Тизбе из Овидијевих *Преображења*, за који Павле Поповић казује да је „једна од најлепших ствари у дубровачкој књижевности 16. века“ (Будимир, Флашар 1963л: 431). Они упоредо наводе текстове латинског оригинала и дубровачког прпева, како би указали на Златарићеву аутентичну надградњу. *Љубав Пирама и Тизбе* (Zlatarić 1899d: 141-150) је једна од најстаријих обрада Овидија у дубровачкој књижевности; Златарић је издвојио део из IV књиге, са нешто више од стотину хексаметара и преточио их у своје двоструко-римоване дванаестерце, уз посвету песникињи Цвијети Зузорић. Будући да је у ренесансној Италији ово Овидијево дело било прилично популарно, Златарић је вероватно могао знати за извесне обраде италијанских писаца (Puratić 1972) (нпр. Бернарда Таса); они су настојали да преко својих обрада ове параболе, упуте моралне поуке младежи о кобним последицама које страст са собом носи. У складу са тим, није искључено да је и дубровачки песник настојао да својом особеном надградњом на латински предложак, укаже својим суграђанима на неопходност умереног живљења, а имплицитно је назначена и погубност дугогодишње вендете међу завађеним породицама, са трагичним исходом по потомство, о чему сведочи судбина вавилонских љубавника, Пирама и Тизбе.

Велики римски трагичар који је утицао на ренесансну „сенековску трагедију“ – Л. А. Сенека, оставио је значајан одјек у дубровачкој трагедији. Аутори *Прејледа* у првом реду издвајају С. Гучетића Бендевишевића, који је своју *Далиду* (1572) (Покрајац 2010: 257-321) засновао на елементима Ђиралдијеве трагедије, рађене по узору на Сенеку. До појаве Ђиралдијеве *Орбеке* трагедија је следила искључиво старогрчке узоре, а са Ђиралдијем први пут почиње да следи и римске, првенствено Сенеку у коме је овај аутор видео „достојанство, величину, праву трагичност, док је Грцима замерао на упрошћености и неједнакости“ (Neri 1904: 62). Идеја о трагедији као литерарном жанру била је нарочито подржавана открићем Сенекиних трагедија у раном XVI столећу, које ће утицати на ренесансна дела овога жанра, нарочитом језгровитошћу и истицањем моралних максима. Вероватно најдраматичнија од свих трагедија сенековског типа, *Далида* је у највећој мери обиловала сценама ужаса и крви, омиљеним међу ренесансном публиком; сенековско обележје у лику адријске принцезе исказано је и у њеним напредним ставовима и конструктивним критицизмом, усмереним против овешталих и строгих дубровачких закона. У бароку је прва исусовачка трагедија сенековског типа потекла од Миха Градића (ујака Ц. Палмотића), као превод латинске трагедије исусовца Бернарда Стефонија – *Жалоситносказје Крисија Цезара* (1614); драму је потом превео Томко Мрнавић, а оба превода су остала у рукопису.

Будимир и Флашар су дали изниман допринос упоредном проучавању утицаја латинских песника на дубровачке, у периоду од XV до XVIII столећа. Пружили су полазиште за сагледавање многобројних веза Дубровчана и римских класика, које се очитују у великом уделу античке тематике, метафорике, разноврсног репертоара стилских поступака, књижевних форми, метрике, било да су у питању позајмице разних фраза, обрта, орнамената (*loci communes*) из класичне поезије, било да је вршена контаминација неколико латинских извора (*membra undique collata*) из које би настајало аутентично дубровачко књижевно остварење. Будући класично школовани, дубровачки писци су познавали грчки и латински језик, а са римским песницима су блискији контакт остварили преко италијанских посредника, који су Латине такође подражавали учећи од њих. Стога је разумљиво да су многобројне реминисценције, на које указују аутори *Преиједа римске књижевности*, проистекле из темељног познавања античке и италијанске литературе изникле из јединственог римског изворишта, те су се наметале константно, чак и при обрадама других извора, различитих по духу и форми. Дубровачки песници су рефлексije из неисцрпног богатства латинског песништва уклапали у властити стил, дајући им другачије и ново значење у дубровачком контексту. Дело *De auctoribus romanis* пружило је полазиште за даље продубљивање упоредних веза старог Дубровника и латинске литературе; тако се стварају смернице за изналажење како непосредних, тако и имплицитних релација као основе за компаративну анализу дубровачких превода, парафраза и препева, од Катугла до Клаудија Клаудијана, при чему првенствено предњаче утицаји Овидијевог и Вергилијевог песничког дела.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Будимир, М. и Флашар, М. (1963). *Прејлед римске књижевности*. Београд: Научна књига.
- Budmani, P. (1902). *Pjerin Marina Držića*. *Rad Jazu*, 148, 51-80.
- Vergilije Maron, P. (2004). *Ekloge*. Београд: Liber-Ukronija.
- Vratović, V. (1954). Nekoliko Bruerevićevih prijevoda iz Horacija. *Živa antika*, IV, 2, 269-277.
- Vratović, V. (1989). *Hrvatski latinizam i rimska književnost*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Гундулић, И. (1953). *Дубравка*. Београд: Знање.
- Гундулић, Џ. (1967). *Осман*. Београд: СКЗ.
- Djela Dominka Zlatarića* (1899). Zagreb: Jazu, XXI.
- Djela Dživa Bunića Vučića* (1971). Zagreb: Jazu, XXXV.
- Živaljević, D. (1901). Neizrađeni Držićevi dramati. *Kolo*, I, 4, 229-232.
- Kasumović, I. (1914). Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika na dubrovačku liričku poesiju. Zagreb: *Rad Jazu*, 201, 175-198, 220-222; 203, 157-245; 205, 1-111.
- Kombol, M. (1945). *Poviest hrvatske književnosti do preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Neri, F. (1904). *La tragedia italiana del cinquecento*. Firenze: Galletti e Cocci.
- Novak, S. P. (1984). *Skup ili proizvodnja ugroženosti*, u *Planeta Držić*. Zagreb: CEKADE, 109-118.
- Павловић, Д. (1971). *Спјарија јујословенска књижевности*. Београд: Научна књига.
- Petronio, Ferluga F. (1990). *Fonti Greco-latine nel teatro di Junije Palmotić*. Abano Terme: Piovan.
- Pjesme Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića*. (1880). Zagreb: SPH, XI.
- Покрајац, Г. (2010). *Ог Хекубе до Ашмананџа (ка изворима дубровачке ренесансне шпјарије)*. Нови Сад: Орфелин.
- Potthoff, W. (1973). *Die Dramen des Junije Palmotić*. Wiesbaden: Ein Beitrag zur Geschichte des Theatres in Dubrovnik im 17. Jahrhundert, 189-197.
- Puratić, Ž. (1970-1971). *Prijepisi Ovidijevih heroida u dubrovačkoj književnosti*, Radovi VI Filozofskog fakulteta u Sarajevu, 147-171.
- Puratić, Ž. (1972). Neki prepjevi i preradbe Ovidijevih pjesama u hrvatskoj književnosti. *Živa antika*, XXII, 217-243.
- Rešetar, M. (1930). *Djela Marina Držića*. Zagreb: SPH, VII.
- Flašar, M. (1989). *Virgilio nella letteratura serbo-croate e slovena*, u *Enciclopedia Virgiliana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, II, 787-791.
- Флашар, М. (1996). *Nascentes morimur – О топици консолатије у композиционом средишту пева „Сузе сина разметнога“*. *Глас САНУ, CCCLXXIX, Одељење језика и књижевности*, 15, 85-113.
- Franičević, M. (1984). *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Шалабалић, Р. (1971). О Илији Цријевићу – напомена преводиоца. *Лейойис Мајице српске*, 147, 407, 3, 269-274.

Gordana Pokrajac
University of Novi Sad

THE COMPARATIVE ASPECT OF *SURVEY OF ROMAN LITERATURE* BY
BUDIMIR AND FLAŠAR (LATIN POETS AND RAGUSEAN LITERATURE)

SUMMARY

The comparative approach of M. Budimir and M. Flašar to the relationship between world literature and Ragusean literature is manifold. In their *Survey of Roman literature (De auctoribus romanis)*, they systematically trace the influence of Roman poetry on the Ragusean writers of the Renaissance, Baroque and the 18th century. They examine the influences of Plautus and Terentius on Držić's comedies (*Skup* and *Pjerin*), Catulus on Latinists (I. Crijević, D. Ranjina, I. Đurđević, and Š. Gundulić), and the importance of the elegies written by Tibulus and Propertius for Crijević. The implicit references of M. Mažibradić and D. Ranjina to Virgil reveal another significant classical hypotext within their poetic prospect. Special attention is paid to the reminiscences of the *Aeneid* in Gundulić's *Osman*, Bunić's *Pastoral poems*, and Palmotić's melodramas. Budimir and Flašar analyse the comparative points between Seneca and Ovid, on the one hand, and Ragusean authors (S. Gučetić, Š. Menčetić, Dž. Držić, and D. Zlatarić), on the other. Flašar's study *Nascent es morimur* is especially noteworthy because it contains an elucidation of the topic of consolation in Gundulić's *Tears of the prodigal son*. Budimir and Flašar's work is a starting point for the comparative and critical method of approaching Ragusean literature in this paper.

Keywords: Latin literature, Ragusa, comparative literature, Budimir, Flašar

Милица СПРЕМИЋ КОНЧАР*
 Универзитет у Београду

СЕР ТОМАС МАЛОРИ У ДИЈАЛОГУ С ПИСЦИМА ЕНГЛЕСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ АРТУРИЈАНСКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Малоријево дело *Смрти Артурува* (1485), као најобимнија и најцеловитија верзија артуријанске легенде у енглеској средњовековној књижевности, истовремено представља највиши домет и достојанствен завршетак енглеске гране ове најчувеније легенде европског средњег века. Изворишта Малоријевог дела су бројна – од почетака у псеудоисторијским хроникама какве су *Историја брџијанских краљева* Џефрија од Монмута (око 1136), Васов *Роман о Бруију* (око 1155) и Лајамонов *Бруиј* (око 1200), преко француских утицаја оличених у делима Кретјена де Троа и циклусу прозних витешких романа под називом *Вулиајиа*, па све до *Алијерџивне смрти Артуруве* (1350-1400) и *Артура у сџрофама* (1385-1400), испеваних у XIV веку. Ослањајући се на Елиотове ставове о књижевној традицији, овај рад се бави Малоријевим односом према претходној артуријанској традицији и трага за одговорима на питања како се *Смрти Артурува* у ту традицију уклапа, како је прекомпоује и мења, али и како се претходно постојећи књижевни поредак прилагођава новом члану.

Кључне речи: артуријанска легенда, Томас Малори, традиција

Малоријево дело *Смрти Артурува* (Sir Thomas Malory, *Le Morte Darthur*), први пут објављено у Лондону, у штампарији Вилијама Какстона (William Caxton) 1485. године, као најобимнија и најцеловитија обрада артуријанске легенде у енглеској средњовековној књижевности истовремено представља највиши домет и ефектан, достојанствен завршетак енглеске гране најчувеније легенде европског средњег века, легенде о краљу Артуру и витезовима Округлог стола. Ова прозна приповест од око хиљаду страница – у којој је описан Артуров живот од мистериозног зачећа потомогнутог Мерлиновом магијом преко блиставе војне и политичке каријере до смрти у трагичној последњој бици са Мордредом – садржи и обједињује све најзначајније нити легенде, али и многе њене детаље, мање познате епизоде и ликове. Иако пре Малорија неколико значајних аутора такође прати читав Артуров живот, успон и пад, нико пре а ни после њега, у потоњим вековима у којима је

* mspremic@eunet.rs

долазило до обнове интересовања за средњовековну артуријанску традицију, није створио дело упоредиво са Малоријевим, по обиму, разноврсности, узвишености и лепоти, али ни по реализму, противречностима и трагици.

Пошто оригинални Малоријев рукопис није сачуван, Какстоново издање *Смрти Артуруве*, које је он поделио на двадесет једну књигу и пет стотина седам поглавља, представља један од два постојећа изворника. Други изворник јесте издање које је приредио Ежен Винавер (Eugene Vinaver), на основу тзв. *Винчестерској рукопису* (*Winchester MS*), откривеног 1934. године. *Винчестерски рукопис* је први пут објављен 1947. године и сматра се ближим Малоријевом изгубљеном оригиналу од преписа који је у рукама имао Какстон, између осталог и зато што је винчестерски препис Малоријевог дела, у облику у којем је откривен, садржавао логичну унутрашњу поделу на осам *Прича*.

Почеци

Може се рећи да је историја енглеске гране средњовековне артуријанске традиције – историја дијалога. Тај дијалог, који је трајао три и по века, започиње прозном псеудоисторијском хроником Џефрија од Монмута писаном на латинском језику, под насловом *Историја брџијанских краљева* (Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae*, око 1136). Џефријеви извори су велшка усмена поезија и хроничарска проза настале пре X века, из којих произилази да су крајем V века Британци имали једног изузетног ратног заповедника (*dux bellorum*) по имену Артур који се успешно борио против Англосаксона и погинуо на бојном пољу у првој половини шестог века. Најзначајнији елемент Џефријеве приповести јесте, међутим, његова имагинација. Хроника описује догађаје у распону од око две хиљаде година, од Брута, потомка тројанског јунака Енеје и легендарног оснивача Британије, до позног седмог века наше ере, и у њој је први пут у енглеској књижевности испричана легенда о краљу Артуру. Прича почиње Артуровим мистериозним зачећем потпомогнутим Мерлиновом магијом, а онда прати његово преузимање престола после очеве смрти и ратове против Саксонаца, Пикта, Шкотланђана и Ираца, помоћу којих је учврстио власт. Артур се жени Гиневером и наставља освајачке походе у северној Европи и данашњој Француској. У Европу одлази и други пут, да се супротстави римском иператору Луцију, који од Артура захтева да му плаћа данак и призна његову врховну власт. Поражава Луција и са војском креће пут Рима, али му из Британије стижу вести да је његов нећак и регент Мордред узурпирао престо и да ванбрачно живи са Гиневером. Артур се враћа у Британију, убија Мордред, али у тој бици и сам буде смртно рањен.

Песник Вас је Џефријеву хронику препевао на нормански дијалекат старофранцуског језика и своме делу дао наслов *Роман о Брују* (*Wace, Roman de Brut*, 1155). Ово песничко дело од око петнаест хиљада октосилабичких

куплета у садржинском смислу доста верно прати свој изворник, али није дослован превод Џефрије *Историје*. Вас у причу о Артуру уноси витешки дух и описе љубави који не постоје код Џефрија, а његов највећи допринос артуријанској традицији огледа се у две новине којима је обogaћена легенда. Он, наиме, први помиње Округли сто као симбол једнакости Артурових витезова и први проговара о „британској нади“, односно о веровању да ће се Артур једнога дана вратити са Авалона исцељених рана да поново буде краљ.

На самом крају XII или првих година XIII века свештеник Лајамон препевава Васово дело на средњеенглески језик и даје му наслов *Бруи* (Layamon, *Brut*). Ово је прва верзија артуријанске легенде на енглеском језику. Лајамон користи стари, алитеративни стих, а његово песничко дело је два пута дуже од Васовог. У њему се осећа и стара традиција јер Артур подсећа на староенглеске племените, снажне, моћне, али и сурове краљеве. У погледу садржине Лајамонова верзија веома је блиска Васовој.

Дела Џефрија од Монмута, Васа и Лајамона чине темељ артуријанске традиције у енглеској књижевности. Све три верзије прате Артуров живот од рођења до смрти и незаобилазни су извори каснијим ауторима јер су у њима уобличене главне наративне нити легенде, испричани најзначајнији догађаји из каријере славног краља и пустоловине његових најпознатијих витезова, а кроз судбину краљице Гиневере дотакнуте су теме женске лепоте, дворске љубави, брачне оданости и неверства – с разорним последицама не само по супружнике већ и по Артурову државу и цивилизацију. Треба, међутим, напоменути да у овим делима ипак доминирају битке и покољи, примери суровости, пљачкања и пустошења, односно да су у њима превасходно приказани ратничка цивилизација и њен кодекс, а да су пасажии о љубави, оданости и пријатељству тек слабаши титраји неких других аспеката живота.

Француски утицаји

Богаћењу и оплемењивању артуријанске легенде највише доприносе француски песник Кретјен де Троа (Chrétien de Troyes) из друге половине XII века и циклус од пет француских прозних витешких романа анонимних аутора из првих деценија XIII века познат под именом *Вулгата* (*The Vulgate Cycle*). Кретјен де Троа у роману у стиху *Ланселот, или Витез са шалвија* (*Lancelot, ou Le Chevalier de la Charette*) међу Артурове витезове уводи Ланселота и развија његов лик у причи о Мелијагонтској отмици Гиневере и њеном избављењу захваљујући Ланселотовом племенитом витештву. По речима Питера Филда (P. J. C. Field), ова прича „устоставља троугао Артур-Гиневра-Ланселот за будућа поколења, као најважнију карактеристику Артуровог двора“ (Field 1978: 27). У другом Кретјеновом артуријанском делу, такође стихованом роману, насловљеном *Парсифал или Лејенда о Свјетом Гралу* (*Perceval ou Le*

Conte du Graal) „Свети Грал [се] појављује по први пута обрађен на уметнички начин“ (Мићевић 2009: XVIII). Питер Филд сматра да је, попут Ланселота на почетку претходног дела, и Парсифал на почетку *Лејенде о Свештом Гралу* само име, те да његова репутација најпре достиже Гавејнову, а потом је и надилази јер Гавејн остаје „овоземаљски човек, лакомислен и склон успутним љубавним везама“ (Field 1978: 28), а Парсифал спознаје важност понизности и покораванја Божјој вољи и он би, да је Кретјен успео да заврши дело, свакако пронашао Свети Грал. Важно је напоменути и да је Кретјен први аутор који помиње топиним Камелот (Kibler 1991: 1).

Аутори витешких романа који чине француску *Вулајиу* додатно су проширили тематски опсег артуријанске легенде и – што је можда још значајније – покушали да је испричају хронолошким редом. Тако први роман француске *Вулајије, Историја Свештог Грала (Estoire del Saint Graal)*, описује како је Јосиф од Ариматеје сакупио Христову крв у посуду коришћену на Тајној вечери и после дугог путовања донео Грал у Британију, чије је становништво покрстио, а потом Грал предао своме нећаку, првом краљу који га је чувао у дворцу Корбенику, чекајући витеза који ће га пронаћи (Field 1978: 29). Други роман, *Мерлин (Merlin)*, говори о Мерлиновом пореклу, детињству, способности предвиђања будућности и бављења магијом, значајним за настанак Округлог стола и Артурово зачеће. Мерлин је и саветник младог краља Артура пошто овај успешно прође тест вађења мача из камена и буде крунисан (Field 1978: 29). Трећи роман, *Ланселот (Lancelot)*, описује Ланселотов живот, од рођења до пред сам почетак потраге за Светим Гралом, а најважније теме су Ланселотов однос према краљу Артуру који га је крунисао, и краљици Гиневери у коју се заљубио на први поглед. Ланселот постаје Артуров најбољи витез, а други део ове обимне приповести говори о томе како је са ћерком краља Корбеника зачео Галахада, будућег витеза Грала, јер је на превару одведен у њене одаје, где му је речено да га чека краљица Гиневера. Када краљица чује за збивања у Корбенику, обузму је истовремено страст, осећај кривице и љубомора, што Ланселота одведе у лудило. После дугог лутања, он проналази дворац Корбеник у којем га излечи Грал (Field 1978: 29-30). Наредни роман, *Пошраја за Свештим Гралом (Queste del Saint Graal)*, почиње доласком Ланселотовог сина Галахада на двор и појавом Грала у гозбеној дворани Камелота. Задивљени призором чудесне светлости, која је нестала изненада као што се и појавила и почашћени најфинијим јелима и пићима из „посуде изобиља“, Артурови витезови одлучују да крену у потрагу за Гралом, али већина њих, попут Гавејна и Ектора, доживи неуспех и враћа се на двор. Галахад, Персевал и Борс проналазе Грал, а Ланселот у овој потрази постигне тек делимичан успех због греха прељубе са краљицом (Спремић 2013: 312). Последњи, пети витешки роман из *Вулајије, Смрт Артурова (Mort Artu)*, говори о пропасти Артурове витешке дружине и његове државе чији је узрок прељубничка веза

Ланселота и Гиневере. Овај роман садржи епизоду о трагичној смрти лепе девице од Астолата због Ланселотове неузвраћене љубави, лажну оптужбу да је Гиневера отровала једног витеза и чувену сцену када је Ланселот спасава са ломаче, нехотице убивши Гавејновог млађег брата Гарета. Скрхан болом због Гаретове смрти, Гавејн тражи освету – он и Артур опседају Ланселотов дворца, а када уз папину помоћ буде склопљен мир, Гиневера враћена Артуру, а Ланселот се повуче у Француску, Гавејн и даље инсистира на освети, и од ње одустаје тек када буде тешко рањен. Артур потом сазна да су Римљани заузели његове европске поседе, поражава их и убија римског цара, али тада му стижу вести из Енглеске о побуни Мордредоа којег је оставио за регента. Враћа се у Енглеску и убија Мордредоа у бици код Солзберија, али у њој и сам буде смртно рањен. Гиневера се замонаши, а Ланселот долази у Енглеску и убија Мордредове синове у бици, да би остатак живота провео као испосник (Field 1978: 30-31).

Француска грана артуријанске легенде заслужна је за увођење још једног изузетног витеза – Тристана – у Артурову дружину витезова Округлог стола. Прозни француски витешки роман под насловом *Тристџан* (*Tristan*) написан је такође у XIII веку, али не припада *Вулајити*, него је засебно дело, и описује пустиловине витеза Тристана, сестрића корнволског краља Марка и љубавника његове супруге, краљице Изолде. Попут прозног *Ланселотџа*, и прозни *Тристџан* је веома обимно дело, а уочљив је и паралелизам прељубничких веза – Ланселотове са Гиневеом и Тристанове са Изолдом. Тристанова љубав се, као и Ланселотова, завршава трагично – убија га краљ Марк док у његовом двору седи са Изолдом и свира јој харфу. У прозном *Тристџану* појављују се и два значајна, неконвенционална витеза – Паламед, витез Сарацен, безнадежно заљубљен у Изолду, и Динадан, који цинично подрива две највеће витешке вредности – бој и љубав (Field 1978: 32).

„Поврајџак“ легенде у Енглеску

Артуријанска дела настала у Енглеској после Кретјена, Вулгате и прозног Тристана носе печат обе традиције, домаће и француске. Два најзначајнија дела из друге половине XIV века јесу *Алиџератџивна смртџ Арџурова* (*The Alliterative Morte Arthure*, око 1350-1400) и *Арџур у стџрофама* (*The Stanzaic Morte Arthur*, око 1385-1400). *Алиџератџивну смртџ Арџурову* критичари сматрају кулминацијом традиције псеудоисторијских хроника, а *Арџура у стџрофама* кулминацијом традиције витешких романа (Tolhurst 1988: 287, 295). *Алиџератџивна смртџ Арџурова* је спев од око четири и по хиљаде стихова, испеван у време такозване обнове алитеративног стиха (alliterative revival). Анонимни аутор истиче да му је извор био Лајамонов *Бруџ*, а на поједним местима у спеву могуће је осетити и посредан

француски утицај. Примера ради, Ланселот се овде појављује као члан Артурове дружине. Ово дело заопочиње доласком изасланика римског цара Луција на Артуров двор и ултиматумом који му доносе од свога господара, а онда прати Артурове европске успехе, све до тренутка када му из Британије стижу трагичне вести због којих се враћа у домовину и гине у рату са Мордредом.

Арџур у сјрофама, наративна поема од око четири хиљаде стихова, такође приповеда о Мордредовој издаји и крају Артурове владавине, али њени главни протагонисти јесу Ланселот и Гиневера, док је њихова прељубничка веза примарни узрок трагедије. Извор овога дела јесте *Смрти Арџурова* из француске Вулгате, а од самог почетка је јасно да Ланселотова и Гиневерина веза траје годинама, да је љубав обострана и јака, али и да су свесни злих језика на двору и потенцијалне опасности да буду откривени. У поеми је могуће пратити успоне и падове у овом односу – Ланселотову верност краљици и немогућност да узврати љубав девици од Астолата, Гиневерину љубомуру и очај када јој Гавејн донесе погрешне вести да Ланселот воли другу, Ланселотову увређеност због Гиневериних неоснованих оптужби за неверство, бес који краљицу обузима док Ланселота протерује са двора, али и његово племенито витештво којим у двобоју са Мадором своју даму спасава од оптужбе за убиство и досуђене смртне казне (Спремић 2007: 260-261). Ланселот спасава краљицу са ломаче и други пут, пошто у Агравејновој и Мордредовој завери буду затечени заједно у Гиневериним одајама и све буде обелодањено Артуру. Последица завере јесте рат са Ланселотом – најпре уследи опсада његовог двора у Енглеској, а после папине интервенције и повратка Гиневере Артуру, он и Гавејн скупљају војску и одлазе да се сукобе са Ланселотом у Француској. Током рата у Француској, вођеног и поред Ланселотових настојања да постигну трајно примирје, Гавејн је тешко рањен, а Артур добија вести о Мордредовом преотимању престола и враћа се у Британију, у своју последњу борбу, борбу са Мордредом, у којој обојица буду смртно рањени.

Сер Томас Малори

У Малоријевој *Смрти Арџуровој* посредно и непосредно су сакупљени и испреплетани утицаји свих поменутих енглеских и француских извора. Из веома обимне артуријанске традиције која му претходи Малори узима све важне догађаје и личности, описује збивања у хронолошком и узрочно-последичном току и показује завидно умеће уметничког уобличавања народног материјала. Прва прича почиње љубављу Артуровог оца Утера Пендрагона према прелепој Игрејни, војвоткињи од Корнвола, и Мерлиновом магијом која Утеру, прерушеном у Игрејниног мужа, омогућава приступ

њеним одајама. Те ноћи зачет је Артур, а Игрејнин муж убијен, после чега се Утер ожени Игрејном и добија законитог наследника. Артур одраста у анонимности и, после очеве смрти, у жеку борбе великаша око упражњеног престола, вади мач из камена, чиме доказује да је законит наследник круне. Народ га прихвата за краља, али не и владари суседних области, против којих води неколико ратова и побеђује. Потом се жени Гиневером која у мираз доноси Округли сто и доводи стотину витезова. У Другој причи описана је круна формативне фазе развоја Артурове државе – победоносни поход на Рим. Пошто је у Британији оставио себи наклоњене намеснике, сер Бодвина и сер Константина, Артур умаршира у Рим, где од папе добија царску круну. Средишње приче – Трећа, Четврта и Пета – описују најлепше и најславније дане плементитог краља и његове витешке дружине. У њима нема борбе за власт ни освајачких похода, Артурова држава је на врхунцу моћи и стабилности, а мир је чвршћи него икада. Трећа прича је посвећена Ланселоту, Четврта Гарету а Пета Тристану. У Шестој причи описана је потрага за Светим Гралом, коју успешно окончавају само Галахад, Персевал и Борс, и чији опомињући исход наговештава несавршеност Артуровог света и окаљаност његових поданика гресима пожуде, гордости, похлепе и гнева. У последње две приче – Седмој и Осмој – интриге, завере и мржња излазе на видело, а непосредан повод краја Артурове државе јесте раскринкавање Ланселотове и Гиневерине прељубничке везе. На Гавејнов наговор Артур одлази у Француску, у рат против Ланселота, који убрзо мора да прекине јер му из домовине стижу вести да је његов ванбрачни син Мордред узурпирао престо и решио да се ожени Гиневером. У трагичној завршној бици нижу се стравични призори бојног поља прекривеног раскомаданим телима, а отац и син, Артур и Мордред, један другом задају смртне ране. Артуров витез Бедивер баца његов мач Екскалибур у језеро, одакле се појави рука и прихвати га, а вилинске краљице полагају смртно рањеног Артура у барку и одводе га на Авалон, одакле ће се можда једнога дана вратити да поново буде краљ.

Иако Малори није песник него прозни писац, по многим први велики енглески прозаиста, чини се да је у његовом односу према традицији заиста могуће приметити да је поседовао онај историјски осећај (*historical sense*) о којем Т. С. Елиот говори у чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат“ (Eliot 1945: 49). Малори не само да пише са свешћу и знањем о својим претходницима, већ их неретко и помиње, користећи фразу „француска књига“ (*Freynshe booke*), која се првенствено односи на француску Вулгату, али посредно и на њене корене – Кретјена де Троа, Васа и Џефрија од Монмута. Ако Малорија сместимо међу мртве песнике, енглеска грана средњовековне артуријанске традиције заиста се указује као својеврсни поредак (*order*), који је постојао пре *Смртии Артуруве*, и који је њеном појавом и саобраћавањем са традицијом и сам доживео промену. Настанак прва три члана тога

поретка – псеудоисторијских хроника Џефрија од Монмута, Васа и Лајамона – дословно једне из друге, путем превођења у средњовековном значењу те речи, из једноставне и лапидарне хроничарске прозе у стих – силабички и алитеративни – с латинског на старофранцуски, а потом на средњеенглески, уз богаћење детаљима и све разуђеније приповедање, подсећа на начин на који су грађене средњовековне катедрале. Могло би се рећи да је клирик Џефри од Монмута, монах бенедиктинског реда, поставио темеље приче о Артуру, неколико првих слојева, и наговестио могуће правце за наставак градње, а да је његова конструкција дограђивана и усложњавана генерацијама и вековима после њега. Тако ју је Вас, Норманин који је писао за двор краља Хенрија II и елиту свога времена, оплеменио духом француске поезије, а домаћи песник Лајамон, преовлађујућим алитеративним стихом и призорима суровости и јунаштва, у њу уградио одјеке староенглеске херојске традиције. Овај својеврсни контрапункт новог и старог видљив је и у *Артуруу у стиروفам* и *Алијџераливној смрти Артуруовој*, делима насталим после Кретјенове поезије, француске Вулгате и прозног Тристана, јер Артур у строфама сведочи о значајном продору француског рафинмана у легенду, а *Алијџераливна смрт Артуруова* о истрајном неговању домаће херојске традиције.

Да сер Томас Малори није написао *Смрт Артуруову* – највероватније у затвору, где је као политичка жртва Ратова ружа провео последњих десет година живота – поредак поменутих дела енглеске средњовековне артуријанске традиције (као и једног броја мање значајних, о којима овде не може бити речи) био би попут катедрале у сваком средњовековном граду – значајан, вишеслојан и упечатљив део културног наслеђа. Малоријева *Смрт Артуруова*, међутим, ову књижевну традицију чини упоредивом са најзначајнијом британском катедралом – кентербериском – по величини, важности, обухватности и уметничком постигнућу. Уз уважавање Елиотовог става да се у уметности не може говорити о напретку, али да може о промени, интегрисању претходног, оплемењивању и усложњавању (Eliot 1945: 51), треба нагласити да *Смрт Артуруова* представља круну енглеске средњовековне артуријанске традиције и да тај јединствен статус завређује из два разлога: прво, јер обједињује све кључне, вековима неговане нити традиције, и друго, јер је својом појавом заувек променила дотадашњи поредак, учинивши да се сви његови чланови, сваки на свој начин, укажу као нека врста наговештаја *Смрти Артуруове*, слично као што се делатност „универзитетских умова“ сматра припремом за појаву Шекспира на елизабетинским позорницама. Осим што представља највиши домет енглеске средњовековне артуријанске традиције, Малоријева *Смрт Артуруова* је, како је у уводу овога рада већ поменуто, и последње дело те традиције.

Познато је, наравно, да се интересовање за краља Артура обнавља и постоји и у потоњим временима, од Спенсерове *Вилинске краљице* до наших

дана, али мање се зна да је управо Малоријева *Смрт Артуријева* она ризница тема и мотива којој су се за грађу и надахнуће најчешће ако не и искључиво обраћали и обраћају модернији аутори. Малоријево дело, дакле, живи и у каснијим епохама и његов положај у елиотовском поретку непрестано се учвршћује кроз промене које у њега уноси свако ново артуријанско дело. У тези да постмалоријевски аутори у својим делима „попуњавају празнине у прочитаном“ Елизабет Арчибалд (Elizabeth Archibald), једно од водећих имена међу проучаваоцима артуријанске легенде данашњице,¹ заправо наглашава стожерну, динамичну и продуктивну улогу Малоријевог дела у елиотовски конципираном поретку енглеске гране артуријанске легенде. Један, додуше не скоро написан, али недавно објављен пример онога што Арчибалдова назива „попуњавањем празнина“ јесте недовршена артуријанска наративна поема Џона Роналда Рејела Толкина под насловом *Пад Артуријев* (J. R. R. Tolkien, *The Fall of Arthur*, 2013), писана тридесетих година XX века. То је приповест о Артуровом последњем ратном походу, рату против Саксона, током којег га је Мордред - остављен за намесника у Британији – издао и удружио се са његовим непријатељима у намери да му одузме круну. Своју причу Толкин смешта у време после раскринкавања прељубе Ланселота и Гиневере, Ланселотовог спасавања краљице са ломаче и нехотичног убиства Гарета и Гахериса, изгнанства прељубничког пара и њиховог коначног расанка, када Артур прима Гиневеру назад на двор као своју краљицу, а Ланселота заувек протера из витешке дружине и краљевине. Чини се да је у овој поеми Толкин „попуњавао празнине“ у Малоријевој портрету Ланселота, и у свега неколико десетина стихова приказао дубоко емотивног, интроспективног, грешном љубављу скрханог и осећајем кривице разореног човека, човека каквог нам Малори никада није дозволио да упознамо.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Archibald, E. (2014), 'For to pass the time this book shall be pleasant to read in', Reading Arthur through the Ages. Пленарно предавање на XXIV Конгресу Међународног артуријанског друштва (International Arthurian Society) одржано на Универзитету у Букурешту, 25. јула 2014. године.
- Eliot, T. S. (1945), "Tradition and the Individual Talent". *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen & Co. Ltd., 47-59.

¹ Пленарно предавање на XXIV Конгресу Међународног артуријанског друштва (International Medieval Society) под насловом 'For to pass the time this book shall be pleasant to read in': Reading Arthur through the Ages, одржано на Универзитету у Букурешту, 25. јула 2014. године.

- Field, P. J. C. (1978), "Introduction". P. J. C. Field (ed.) *Sir Thomas Malory, Le Morte Darthur, The Seventh and Eighth Tales*, Hodder and Stoughton: London, 1-67.
- Kibler, W. W. (1991), "Introduction". *Ch. de Troyes, Arthurian Romances* (transl. W.W. Kibler and C. W. Carroll). London: Penguin Books, 1-22.
- Мићевић, К. (2009), „Парсифал Кретјена де Троа“. *Крејџен де Троа, Парсифал или Лејенга о Свештом Гралу* (ур. и прев. К. Мићевић). Београд: Српска књижевна задруга, V-XXIII.
- Spremić, M. (2007) „Ginevera – istorija jednog ženskog glasa“. В. Čubrović i M. Daničić (ur.), *Glas u jeziku, književnosti i kulturi*. Beograd: Philologia, 255-264.
- Спремић, М. (2013), „Световне и духовне вредности у Малоријевој Смрти Артуровој“. В. Лопчић i В. Мишић Илић (ur.) *Jezik, književnost, vrednosti: književna istraživanja*, Niš: Filozofski fakultet, 305-314.
- Tolhurst, F. (1988), *The Once and Future Queen: The Development of Guenevere from Geoffrey of Monmouth to Malory*, *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society* Vol. L, 272-308.
- Tolkien, J. R. R. (2013), *The Fall of Arthur* (ed. Ch. Tolkien). London: Harper Collins Publishers.

Milica Spremić Končar
University of Belgrade

SIR THOMAS MALORY'S DIALOGUE WITH ENGLISH MEDIEVAL ARTHURIAN WRITERS

Summary

Malory's *Le Morte Darthur* (1485) as the longest all-embracing version of the Arthurian legend in English medieval literature is at once the climax and the dignified ending of the English branch of this most popular European medieval legend. Malory's sources are numerous – from the beginnings in pseudohistorical chronicles such as Geoffrey of Monmouth's *Historia regum Britanniae* (c. 1136), Wace's *Roman de Brut* (c. 1155) and Layamon's *Brut* (c. 1200), to the French influences, notably Chretien de Troi's romances and *The Vulgate Cycle*, to the English verse romances, *Alliterative Morte Arthure* (c. 1350-1400) and *The Stanzaic Morte Arthur* (c. 1385-1400). Referring to T. S. Eliot's attitude on literary tradition, this paper analyses Malory's relationship with the Arthurian authors preceding him and seeks to answer the questions of how *Le Morte Darthur* conforms to that tradition, how it recomposes and changes it, but also how the existing literary order adjusts to a new member.

Keywords: Arthurian legend, Sir Thomas Malory, tradition

Александра М. УГРЕНОВИЋ*
Универзитет у Београду

ГОЗБЕНИ ДИЈАЛОГ ЛАЗЕ КОСТИЋА И МИЛОША ЦРЊАНСКОГ („SANTA MARIA DELLA SALUTE“ И ЉУБАВ У ТОСКАНИ)

Оглед о неоплатонистичкој еротологији у песми *Santa Maria della Salute* Лазе Костића и путопису *Љубав у Тоскани* Милоша Црњанског наставак је опсежнијег истраживања *Неоилајонистичка концепција љубави у делима Милоша Црњанског*, којим су обухваћена песничка и прозна дела српског писца (*Лирика Ишаке, Приче о мушком, Дневник о Чарнојевићу, Писма из Париза, Љубав у Тоскани, Сеобе, Друга књига Сеоба*). Истраживање је било подстицај да се компаративном методом, утемељеном на античкој и руској, превасходно деветнаестовековној филозофији љубави, успостави дијалог између Лазе Костића и Милоша Црњанског са намером да се укаже на филозофску традицију у оквиру које се песма и путопис могу тумачити. Избор комплементарних текстова направљен је и према још једном, не мање важном критеријуму топонимије ренесансне Италије.

Кључне речи: Платон, *Гозба*, Владимир Соловјов, неоплатонизам, еротологија, романтизам, суматраизам, филозофија љубави

О томе да је Лаза Костић био филозоф-песник и да однос између филозофије и песништва заузима кључно место у његовој естетичкој мисли писао је Миодраг Радовић осамдесетих година прошлог века, идући трагом Анице Савић-Ребац, подсећајући да се „живи укрштај“ између филозофије и поезије односи превасходно на три Костићева дела, *Основно начело, Књију о Змају* и *Santa Maria della Salute*. Фасцинација Милоша Црњанског, са друге стране, ликом и делом Лазе Костића позната је како из његове приватне кореспонденције, тако и из дубоког опредељења за романтизам, чију поетику није напуштао од своје авангардне фазе.¹ Маргиналије о

* ugrenovic.sasa@gmail.com

¹ Занесеност Црњанског Лазом Костићем, о којем је планирао да напише докторат у Паризу (Раичевић 2004: 36) очигледна је из писма издавачу Цвијановићу из 1921. године: „Важно је, и ту сам готов на све жртве, да ми будете на помоћи да набавим све о Лази Костићу. Ја узимам озбиљно ту ствар и јако сам вам захвалан на досадашњим пошљкама. Писао сам гђи Аници Савић о тој ствари, њен отац има заоставштину Лазе Костића“ (нав. према Раичевић 2004: 52).

утицајима платонистичке филозофије већ су изречене поводом знамените песме Лазе Костића (Павловић 1981; Радовић 1983), док у белешци написаној одмах након објављивања путописа *Љубав у Тоскани* 1930. године, Исидора Секулић узгред примећује да Црњански своје путничке записе пише, сећајући се „Платона који говори о *илодоносној делиричној* и где између четири врсте делиричности издваја четврту, најбожанственију, делиричност љубави“ (Секулић 1930: 460).

Дијалектика љубави у Платоновој *Гозби* постулирана је у оквирима дијалектике сазнања. Платонистички ерос је ерос сазнања који на свом врхунцу постаје спознавање виших форми лепоте, због чега се граница између еротологије и естетике покаткад готово укида. Романтичарско наслеђе у песми „*Santa Maria della Salute*“ (1909) Лазе Костића и суматраистичко (неоромантичарско) у прозном и песничком опусу Милоша Црњанског (понајпре *Лирика Ийјаке*, 1919; *Приче о мушком*, 1920; *Дневник о Чарнојевићу*, 1921; *Сеобе*, 1929; *Љубав у Тоскани*, 1930; *Друџа књиџа Сеоба*, 1962) асимилували су Платонову дијалектику љубави, превасходно тезу о еротолошком ступњевитом усхођењу, путем естетских феномена, до коначне идеје љубави.

У путопису *Љубав у Тоскани* Црњански за своје суматраистичко језгро присваја платонистичку идеју о нераскидивој вези између еротског и естетског феномена, исказану у Сократовој беседи у похвалу бога Ерота у *Гозби*. Једна од путопишчевих рефлексива из Сијене је имплицитни цитат те Сократове беседе:

Тако је урезан, у под хришћанске цркве радознали и несносни каменорезац из Атине, онај Сократ, који нас учи Лепоти; оној која се угледа тек кад се сви редови лепота прођу, на највишем степену, у мистеријама љубави; чудесној Лепоти, нествореној и непролазној, која није лепа само сад, а у неком другом времену не, лепа само за нас, а ружна за друге; Лепоти која лица нема, нити има тела, која није знаност, нити говор, није на земљи, нити на небу, или у нечем другом, него је вечна и ради себе саме и у себи самој; Лепота која, док се друге рађају и губе, не расте, нити опада, него промена и нема. (Црњански 1966: 112)

У Платоновој еротологији духовна обремененост, својствена стваралачким духовима попут песника и уметника, жуди да рађа те трага за лепотом у којој би се могла породити. Страсно узбуђење у присуству лепоте, како тврди Сократ, неопходно је јер „љубави није до лепоте“, већ до зачињања и „рађања у лепоти“ које доноси највиши ступањ љубави – бесмртност, у мери која је доступна смртном бићу (Платон 2008: 72-73). Истински источник лепоте за духовно отежале песничке гласове у „*Santa Maria della Salute*“ и *Љубави у Тоскани* није, како би се претпоставило, женско биће, већ, у првом случају, венецијанска барокна црква *Santa Maria della Salute*, у другом, њој комплементарно италијанско ренесансно фрескосликарство. Наиме, зачињање љубави (прва фаза о којој Сократ говори) Платон назива телесном

љубављу. Међутим, инкантација и химнично-метанојични замах Костићеве песме сведоче о томе да песнички глас више од свега жуди за ослобађањем од такве чулне љубави, односно за духовним препородом. Конгенијална замисао постоји у путопису Милоша Црњанског, због чега је „породиља“ једна од најфреквентнијих метафора. Тело измоджено страшћу – како дугогодишње осујећеном физичком у романтичарској песми, тако и чулношћу меса, проистеклом из уроњености Црњанских јунака у рат, распадање и смрт – тражи духовни преображај и успокојење које, разуме се, никада неће наћи у властитом телу ни присуству женске лепоте. Тако ће Црњански телесну обремененост путеном љубављу описати као „дрхтање женских колена, ребара хртова и крила бубица“, а ослобођење од чулности, које га нагони на путовање у Асизи, Сијену, Пизу, Сан Ђимињано, подучавањем духовном љубављу за којом жуди и Костићев аутофикцијски љубавник.

Жена је за платоничаре оличење лепоте у којој се ерос може зачети, али женска чулна лепота није довољна да би се „разведрила и разлила“, како Сократ каже, „бременита душа“. Тога свестан, Костићев песнички занос се окреће другородним, уметничким изворима лепоте попут велелепне италијанске цркве. Наиме, Платон у *Гозби* назначава разлику између два Ероса, носилаца две врсте љубави, телесне (*Venus Vulgaris* / земаљска Венера), наглашено истакнуте у раскошним песничким сликама привиђења и дозивања мртве вољене жене, и небеске (*Venus Caelestis* / небеска Венера), осетне у скрушеном зазивању Богородице. Мотив венецијанског храма *Santa Maria della Salute*, чије се име понавља са сваким рефреном попут молитвеног појања, уједињује вулгарни и духовни ерос. Истовремено, ни женска лепота којом су се опијали ренесансни сликари и песници није лепота за којом се чезне, како би се у први мах помислило на основу бројних путопишчевих рефлексива о женској путености осликаној у италијанском фрескосликарству. Црњански је прихватио идеју о платонистичкој дијалектици два ероса, ероса који је оличен у жени (земаљски ерос) и Богородици или природи (небески ерос). Сви женски ликови у раним делима Милоша Црњанског оличавају вулгарни земаљски ерос, за Платона достојан само првог и најнижег степена љубави: Маца и Изабела из *Дневника о Чарнојевићу*, Салома (Ева) из приче *Адам и Ева (Приче о мушком)*, госпожа Дафина из *Сеоба*, Божичка и Евдокија из *Друје књије Сеоба*, а *Лирика Ийаке* се у целини заснива на оваквом концепту приземне и недостатне женске лепоте. Са друге стране, суматраизам Чарнојевића који проналази утеху у небу (*Дневник о Чарнојевићу*), жеђ тобцијског официра Адама за ванчулном лепотом (*Адам и Ева*), трансцендендирајућа љубав Вука и Павла Исаковича према Русији (*Сеобе, Друја књија Сеоба*), етеризам којим се лепота жене дословно замењује природним лепотама у *Лирици Ийаке* оличавају концепт Платоновог умног или небеског ероса.

Путопис Милоша Црњанског богат је лирски надахнутим описима фресака на којима се предочава амбивалентност Богородичиног лика, њена феминина и божанска страна, тим пре што је у италијанском фрескосликарству, а неретко и поезији сакрални приказ Богородице алтерниран са ликом чулне и похотне жене. Две деценије пре Црњансковог путописа, Лаза Костић ће стиховима који опевају пожудну љубав према вољеној жени прослављати култ Мадоне, сасвим у духу ренесансних фресака Богородице, чији је прототип била жена еротизована телесним задовољствима, неретко промискуитетна. За сијенске уметнике, тосканског ходочасника и Костићевог песничког јунака инспирација љубави, као усхођења ка сазнању лепоте, управо је Богородица, за Катарину Сијенску то је Христ, а за Црњанскове јунаке из суматраистичког периода то је пантеистички одуховљена природа. Тако се, примера ради, у сваком урањању суматраистичких јунака у природу, предочену еротизованим описима неба, река, јабланова, облака, руске земље, догађа чин порађања љубави да би, по Платону, ὥστε τό πᾶν αἴτω αὐτῶ ξυνδεδέσθαι (202e): „све у универзуму живело у повезаности“. О таквој повезаности сведочи и препознатљив поступак дематеријализације света, који у прози Милоша Црњанског има свој наративни еквивалент у комплексним техникама лиризације приповедне грађе.

Платонистички ерос је ступњевити пут сазнања, те су духовно прегнуће Костићевог аутофикцијског јунака или физичко савлађивање тела путовањем Црњансковог аутофикцијског ходочасника при одласку у, оба случаја, чулну Италију – земљу која је као „жариште усредсређене љубави какву је свет ретко доживео“ (Секулић 1930: 464) вековима неговала чисти телесни ерос наспрам Византије – вид самоподучавања како се од дрхтања тела у чулној страсти стиже до спокоја и мира, односно, како се од љубави према једном женском телу стиже до љубави према Богу, природи, уметности, отаџбини или човечанству. Алексеј Ф. Лосев, подржавајући идеју о синергичној телесно-духовној суштини платонистичке љубави, објашњава у свом коментару *Гозбе* како „Платон брани врхунац телесне љубави у свој њеној екстатичности и самозаборау, у свој њеној експлозивности и неиздржљивости на врхунцу. (...) Платон тражи такво одуховљење света у ком би тело било чисто, преображење тела духом, а не злим начелом“ (Лосев 1991: 204). Превиђајући свесно или несвесно амбивалентну природу платонистичког ероса, Исидора Секулић је замерила и Црњанском и Костићу одуховљавање вулгарне и „овапућивање“ духовне љубави. Оно што је Исидора у „најсилнијој љубавној песми српске књижевности“ укратко оценила као „неколико тешких изгоретина“ (Секулић 1941: 371), у белешци поводом *Љубави у Тоскани* поближе је објаснила:

Црњански није имао моћ да бар у Тоскани старој одвоји мистериј од плоти. (...) Ко би пред анђелима једног Лоренцетиа, или свецима једног Сасетиа (обијица баш из сијенске школе) хтео да мисли, или другима да напомиње моменте плотне и блудне, тај се, што рекао Пол Валери, тешко „буди“, то јест, тешко излази из своје

материје. (...) И заиста је М. Црњанског недостојна критика: говорити за свеца да није свет. (Секулић 1930: 463)

Са таквим ставом се не би сложио Николај Берђајев, који је у духу неоплатонистичког таласа, изразито снажног на прелазу два века, тврдио да је „истински религиозни и мистички живот човека увек оргазмичан“ (Бердаев 1991: 15-16). Поступак таквог неоплатонистичког преображавања тела духом присутан је у рефрену, којим Костић обједињује сва четири ступња Платонове дијалектике љубави, те хришћанска црква и Богородица добијају обресе путеног и похотног женског тела, док се смртна жена мадонизирањем уздиже у сакралне сфере. Исти поступак религијске оргазмичности, потребе за одуховљавањем телесности и ослобађањем од чулног егоизма, предочава се у *Љубави у Тоскани* сликама преплитања светих и профаних феномена, проститутке и Богородице, анђела и полно зрелих мушкараца, Фрање Асишког и мајмуна, делова црквеног здања и сензуалних делова људског тела, Христа и Баха, женске похоте која раздира тело Катарине Сијенске и љубави према Христу:

„По њима иду готски светитељи, витки и млади, као трубадури“; „Стубови коринтски (су) бели и глатки као тела хетера“; „Оно што ме је вијало цео дан, око ових плавих, горостасних мрамора, беше живот, обесан и бујан као неки гарави и црнооки, православни анђео, снажних стопала и чланака. До неба су трчала, сву ноћ, гола телеса о којима сам мислио. Њих ћу да затресем над васионом: љубавнике, блуднике, грешнике, монахе, Словене“; „Он (Содома, прим. аут.), који је и сам дошао из брда, испунио је Сијену, дивљу и егзалтирану, чулношћу, али ванредно спиритуалном и тужном. Спојити душу и тело.“² (Црњански 1966)

Тај пут од Платоновог првог до четвртог степена у усхођењу ка љубави (физичка љубав – љубав према уметности – спознаја лепоте и љубав према стварима уопште – љубав ка сазнању свих појава) пропраћен је у *Љубави у Тоскани* путопишчевим рефлексацијама о поступку мадонизирања лика вољене жене, посебно израженог у делима Дантеа или Содоме. Код Црњанског препознат антички идеал лепоте, калокагатије, био је предметом огледних разматрања у Костићевој естетици, те не изненађује како се у песми која је најавила српску поезију XX века може опазити идеја калокагатије, „укрштај“ женске појудне путености и Богородичине духовности, пред којим су се „обременени“ ренесансни сликари и песници „порађали“, ослобађајући се стега отежалог тела. Рефреном „Santa Maria della Salute“, у који је уткана и скрушена молитва Богородици и усхићено дозивање вољене жене у телесном спајању са њом, достигнут је платонистички идеал калокагатије пред којим се одвија катарзично ослобађање бремена младалачког греха и

² „М. Црњански види у Богородицама, светицама, анђелима (...), и види као инспирацију за уметничко изражавање кроз иконе, једно те једно: глад и силу плоти. (...) Одвише дефинитивно нас уверава Црњански не само о чулности, него и о блуди. „Блуд“ је у овој књизи поезије и љубави сувише честа реч“ (Секулић 1930: 462).

бремена песме као вокације. Притом, ни у Костићевој песми ни у песничком и прозном опусу Милоша Црњанског не треба превидети могући утицај естетике декаденције која, не успевајући да се ослободи власти жене и не прихватајући је као природно биће, чини у начелу оно што је у средњовековљу чинила хришћанска традиција са иноверским култом куртоазне љубави, преображавајући је у култ Мадоне. Контекстуализујући Костићеву песму у корпус текстова ренесансних писаца, Миодраг Радовић је уочио „песнички неоплатонизам са јаким призракама рафаелитског модела лепоте“ (Радовић 1983: 107) као сасвим одговарајући за песника чија се поетика заснива на укрштању хеленске и хришћанске традиције.³

Неоплатоничар који је остварио вероватно најозбиљнији утицај на младог Милоша Црњанског био је руски филозоф Владимир Соловјов (1853-1900) који је, речима Николаја Берђајева, у целости отелотворење „интелектуалне и еротске интуиције“.⁴ У *Смислу љубави* Соловјов проблематизује мушко-женску полну љубав чијем је остварењу највећа препрека егоизам. Приписујући себи безуслован значај и узимајући себе за средиште живота, појединац неправедно другима оспорава значај. Егоизам Костићевог песничког гласа, као и путописних и романеских јунака у делима Милоша Црњанског, огледа се у њиховој ограничениости на самоосећање тела услед преоптерећености чулним доживљајима. Отуд потреба путописца да лута Тосканом, питајући се у чему је тајна подвига који је достигла Катарина Сијенска, даха „модрога као платонизам“, чија се „душа осећала као пијан човек, јер пијан човек губи осећај себе самог“. У последњем писму из Париза *Финисјере* (1921) Црњански описује такво стање чулног егоизма или „самошти“ које га нагони да путује Тосканом:

„Тврдим да је у нама мржња за све живо, против рађања, меса, трбуха, жене, масти. (...) Јавља се жуд за мраком. Охолост и самоћа, мржња и жуд за убиством, и одласком све даље, јављају се у души. (...) Зар збиља охолост и снага, самоћа звери, слобода и мржња, не опијају слађе него млеко? Блед и уморан излазим из цркве, осећам како дрхтим, и смешим се. (...) Мирно, као туђин, дижем руку са сваке ствари.“ (Црњански 1966: 33)

Преклапање сладострасне љубави и духовне жалости, односно, повезивање слатког и горког, чемера и слада („Све ми то нуди за чим год чезну“, / јаде па сладе, чемер па мед, / сву своју душу, све своје жуде“; Костић 1989:

³ Није несувисло подсетити да је у расправи *Гејше и њејова народна свијесћ* Костић критиковао плотски доживљај жене у поезији Бранка Радичевића, те се у том приговору Радичевићевој неодоуховљеној еротици крије и Костићево „лице платонског заљубљеника у идеал овејане душевне жене или *лейе душе*“, како каже Радовић.

⁴ По речима Николаја Берђајева, Соловјов је „еротски филозоф у платонском смислу речи и важи за највећег руског филозофа XIX века. (...) У историји светске филозофије ја знам само два велика учења о љубави: учење Платона и Владимира Соловјова. Платонова *Гозба* и *Смисао љубави* су нешто најдубље и најпромишљеније од свега што су људи икада написали на ту тему“ (Бердяев 1989а: 22).

395) пореклом је не само из Платонове еротологије, већ и из ренесансних коментара *Гозбе*. Најпознатија тумачења *Гозбе* срећу се у *Коменџару Плаћоново* „Гозбе“ Марсилија Фичина (1433-1499). Покушавајући да открије дијалектичку природу љубави, Фичино је представља као јединство рођења и смрти. „Платон љубав назива“, каже Фичино, „горком ствари. И у праву је, зато што свако ко воли умире. Орфеј љубав назива *glucuricron*, тј. слатко-горком, зато што је љубав добровољна смрт. С обзиром на то да она делимично јесте смрт, она је горка, а пошто је то добровољна смрт, она мора бити слатка“ (Фичино 1981: 158). Први захтев који Фичино поставља пред љубавнике јесте спремност да се превазиђе окренутост егу („смрт“ ега). Соловјовљевски егоизам, неспремност на жртвовање ега и преношење центра властитог бића у вољено биће, присутан је у стиховима: „ (...) што год је муке на мене било, / да никог за то криви свет: / јер, што је души ломило крило, / те јој у јек душило лет, / све је то с ове главе луде“ (Костић 1989: 395) и „Две се у мени побише силе, / мозак и срце, памет и сласт, / дуго су бојак страховит биле, / ко бесни олуј и стари хрст; / напакон силе сусташе миле, / вијугав мозак одржа власт (...)“ (Костић 1989: 396).⁵

Смрт се у песми „Santa Maria della Salute“, *Љубави у Тоскани*, *Причама о мушком*, *Дневнику о Чарнојеву*, *Лирици Ишаке*, *Сеобама*, сасвим у складу са Соловјовљевим неоплатонизмом, неминовно доводи у исту раван са једним обликом чулног егоизма, са телесном љубављу, у случају да је она крајњи циљ мушко-женског односа. Телесни љубавни чин, један од мотива у Костићевој литургијски интонираној исповести Богородици, испеваној у форми еротичне екстазе, и раним делима Црњанског, сугерише тренутак властитог умирања. Николај Берђајев је у *Смислу стваралаштва* показао како таква телесна а неодоуховљена мушко-женска љубав није ништа мање до смрти, безнадежно трагичног и немоћног разбијања целовитог човека:

Сексуални чин је највиша и најинтензивнија тачка додира двају супротних полова, у њему као да свако излази из себе у друго, прекорачује границе свог пола. Постиже ли се у тој тачки сједињавање? Наравно, не. (...) Немогуће је бити личност у сексуалном чину, у том чину нема ничег индивидуалног, чак нема ничег ни специфично људског. У сексуалном чину човеком увек влада безлична стихија рода. (...) Сексуални чин је увек делимично уништење личности. (...) Личност у сексуалном чину не очекује бесмртност и вечност, већ распадање у мноштености нових живота који настају. (Берђајев 1989: 418)

Иако није написао засебну студију, Николај Берђајев (1874-1948) се у више наврата враћао промишљању еротолошких феномена у контексту

⁵ Лаза Костић, „човек театралне, наметљиве сујете, као неко коме је његов его био велика преокупација и велика патња“, по правилној оцени Миодрага Павловића, у својим *Опедима* описује појам субјективног идеализма, врло близак феномену соловјовљевског егоизма: „То није ништа друго до урођена тежња човека да се прошири по свој природи, да сву околину себи асимилује, то је онај нагон сваког детета да све поједе, да је све „његово“ што види“ (Костић 1965: 13).

европске културе и историје. Посебно се задржавајући на романтичарском поимању љубави пореклом из хришћанства, Берђајев је њене манифестације проналазио у секуларним аспектима – у витешком култу о Дивној Дами, Дантеовој поезији и европском роману. У трактату *Дух Досјојевској* Берђајев разликује две врсте љубави у делу Ф. М. Достојевског: љубав из сладострашћа (*eros*) и љубав из жалости-патње (*caritas*), притом наглашавајући да обе морају опстојавати у синтези *ероса-љубави*, путене, насилне и мучитељске и *ероса-џу-је*, духовне, серафимске. Ако се раздвоје, сладострасна љубав постаје мучна трагедија за јунаке и ропство које га чини жртвом животињског полног нагона (Берђајев 1991: 81). Тако, примера ради, Петар Рајић осећа гађење и мучнину у физичком односу са женама које му се нуде (*Дневник о Чарнојевићу*), јунаци из *Прича о мушком* подлежу трагедији „мушког“ која води у насиље, (само) мучење, беду и смрт, Вук Исакович бежи у рат од госпоже Дафине и породице која га везује телесним, крвним везама за себе (*Сеобе*), а Павле Исакович се ослобађа поробљавајућег телесног бремена аскетизмом и луталаштвом (*Друја књија Сеоба*). Љубав као уништење и мучење, за разлику од ероса-жалости, није непозната ни Костићевој еротологији. О томе сведоче репрезентативни примери поеме *Самсон и Делила* или трагедије *Максим Црнојевић*. Песнички субјекат је у љубавној поезији до песме „Santa Maria della Salute“ неретко био парадигматичан – за узор има лирског јунака из „Спомена на Руварца“, скептичног фаустовског човека који свет доживљава позитивистички, те је и љубавна тематика приземљена материјом, емпиријом и разумом.

Еротско усхођење, чији је почетак „порађање обременене душе“ у првим два исповедним строфама путем препознавања трансцендентне лепоте барокног венецијанског здања, одвија се постепеним успокојавањем ероса-љубави еросом-тугом, којег побуђује скрушено покајање пред Богородицом. Привидно оксиморонски атрибути „нежежене милине“ и страсти ублажене у „рајском хладу“, или епифанични описи „дивљег превијања тела“ које постепено доводи до „благости рађања“ код Црњанског, у светлу руског неоплатонизма добијају додатно значење „одуховљења света у ком би тело било чисто“. У стиховима који дочаравају сновидно привиђење мртве драге, или растакање женског лика и тела у васељенским пространствима, смртна жена постаје (романтичарски) идеал, а одмах за далекосежношћу трансценденталног идеала долази ерос-туга због немогућности досезања онога што измиче иманентној жудњи.⁶ Тумачећи Костићеву песму, Миодраг Павловић је са очевидним разлогом приметио да је „Santa Maria della Salute“ „клик највеће радости из неограничене патње“ (Павловић 1981: 251).

⁶ Тип односа према жени у књижевности навео је М. Радовића да Костића придружи плејади песника попут Шилера, Шекспира и Гетеа, који су неговали „рафаелитски идеал лепоте, идеалну лепоту која ће бити синтеза многих појединачних лепота“, наспрам песника који имају једну драгу као идеални лик (Радовић 1983).

Треба имати у виду да се феномен ероса-жалости не може поистовећивати са аскетским пасивним типом жалости, својственим августиновском одрицању од телесне љубави и апатији. Напротив, реч је о еросу, активној сили или, речима Анице Савић-Ребац, „васионској тежњи“ која, готово парадоксално, вуче према искуствима трансцендентног, према смирењу религиозним покајањем, туговањем и словенском меланхолијом. Песма *Пролої*, која отвара *Лирику Ийшаке* (1919) прва је најавила својим манифестним стиховима да ће ерос-туга одуховити итачку „пијанку и блуд“: „Ја певам тужнима: / да туга од свега ослобођава“. У *Сеобама и Друјој књижи Сеоба* меланхолична љубав према словенству из *Љубави у Тоскани* биће проширена љубављу према Русији, духовној противтежи отежалим од смрти и телесности Вуку и Павлу Исаковичу. Поступак одуховљавања (дематеријализације) света у коме тело постаје чисто када се „порађањем бремените душе“ пред изванредном лепотом ослободи отежалости, успињући се од вулгарне чулне љубави до љубави према отаџбини и васиони, присутан је у бројним фрагментима из *Љубави у Тоскани*:

„(...) И свом безмерном Русијом лаганим ходом пролази, што ја мишљах да сам у Тоскани нашао. Спрема се, клија, тако благо. (...) Обучем ли га бићем својим, биће моја благост и словенска утеха (...) назваће се и она Љубав, али ко ће знати да је нас ради по Тоскани шапутана та љупка реч словенска?“; „Све ја то путујем, помислих, ради намучене Русије. (...) Њу сам срео у расцветаној Тоскани. (...) Употребићу ради тих безбројних Гогољевих бедника Тоскану, а мислићу на Словенство, с пригушеним јецањем“; „И писање и пут слива се у смисао дисања због других, за многе...“ (Црњански 1966: 105-108)

По свему судећи, платонистичка концепција љубави у Костића и Црњанског пореклом је не само из античке, већ и из ренесансне и руске еротологије. Идеја да достизање духовне љубави не подразумева укидање или одрицање плоти и да се до духовности долази препорађањем и васкрсавањем тела, пошто се полна подвојеност (физиолошко сједињење) мора завршити смрћу, обликотворна је за еротологију Лазе Костића и Милоша Црњанског. Укрштање платонистичке космолошке (романтичарске) и персоналистичке (соловјовљевске) еротологије, осетне у опису физичког спајања мушког и женског начела у васељенским размерама, отварају перспективу ка блоковском принципу Вечне Женствености у делима обојице српских песника.⁷ Смисао љубави Соловјов проналази у достизању стања универзализма, космичке занесености и сједињености

⁷ У огледу о песми *Santa Maria della Salute* Миодраг Павловић препознаје елементе Соловјовљеве филозофије и Блокове симболистичке поезије, која је безусловно била под непосредним утицајем руског неоплатоничара: „Та песма је посестрима песама Александра Блока о прекрасној дами, њени симболи су блиски филозофско-космистичном симболу Софије, прамудрости хебрејске и гностичке, коју уводи у руску књижевност Владимир Соловјов“ (Павловић 1981: 250).

са васељеном, зарад постизања најузвишенијег степена љубави – осећања индивидуалне бесмртности, који ће, тек наговештен на крају тосканског путописа мотивом „звезде што вечно сја“, добити свој целовит и потпун израз у другом делу историјске епопеје *Сеобе* (1962) и особено њеној латинској завршници („Има сеоба. Смрти нема!“).

Ако би било неопходно у кратким цртама описати песнички кредо који обједињује еротологију Лазе Костића и Милоша Црњанског то би била, речима Николаја Берђајева, „еротска и интелектуална интуиција свејединства као визије лепоте“. Полна љубав, ступњевито одуховљена, пут је оваплоћењу Вечне Женствености, индивидуалног осећања бесмртности, односно, спајању човека и васељене као мушкарца и жене. Спорадични примери илуструју одуховљену сизигију човека и васељене, рецимо, у писму из Париза *Финисџере* („Први пут сам осетио да земља, на Сунцу, после кише дрхти“ или „Земља се овде разголитила мору“) или у *Љубави у Тоскани* („Земља је један пастир, а не два, који лежи полеђушке у трави и свира у фрулу“). „Јединствени симбол земаљске, небеске, уметничке и чисте лепоте“, како је Радовић назвао Костићеву песму, такође слави идеју полне љубави у којој је појединачно „друго“ истовремено и „све“, због чега су у Библији, вели Соловјов, градови, земље, народ Израиља, а онда и цело обновљено човечанство или васељенска Црква представљени у лику женских индивидуалности, што ниуколико није обична песничка метафора. Преношење полног „сизигијског односа на сфере колективног и свеопштег бића усавршава саму индивидуалност, а самим тим уздиже и овековечује основну индивидуалну форму љубави“ (Соловјов 1995: 57), о чему сведоче знаменити стихови: „Задивићемо светске колуте, / богове силне, камоли људе, / звездама ћемо померит путе, / сунцима засут сељенске студе, / да у све куте зоре заруде, / да од милине дуси полуде, / *Santa Maria della Salute*“ (Костић 1989: 398)⁸

⁸ Владимир Соловјов, у вези са бесмртношћу више душе, каже: „Али шта ће бескрајна сила Ерота дати узвишеној, умној души? (...) У чему се састоји и шта даје бескрајно рађање Ерота под влашћу ниже, чулне душе, довољно је познато не само људима, већ и животињама и биљкама. Али шта он рађа за ону душу која се узвисила над служењем смртном животу? (...) За његово (Еротово, прим.аут.) стваралаштво остаје оно гранично место или место додира двају светова које се назива лепотом“ (Соловјов 2004). Хотимице или не, Станислав Винавер ће себи својственим заносом описати управо тај неоплатонистички залог у последњој Костићевој песми: „На крају: тежња ка средишту (...) тежња ка Њој, као једна уопште сила у васиони! Та тежња даје Лази стихијску снагу космичког безумља, заноса и пркоса. Надахнут лепотом, он тежи ка њојзи, обузет врховном романтичном чежњом која правда све, допушта све. Чежња је последња и коначна реч романтике. (...) Гоњен, вучен том чежњом, он њоме обузима и читава васиону. Васиона се избезумила од чежње, од те највеће снаге. (...) Та чежња увлачи у се читава васиону, као њено лудило, њен занос, њен пркос. Све јечи, све пева, све зрачи од љубави: занесене, пркосне, безумне, свемоћне“ (Винавер 2005: 565-566).

Чини се да су песници, конгенијални у промишљању неоплатонистичке еротологије, одиста пронашли свој смисао љубави у „еротском узбуђењу као путу пројављивања лепоте у свету“ (Бердяев 1989: 57).

БИБЛИОГРАФИЈА

- Бердяев Н. А. (1989). *Философия любви. Смысл творчества* Москва: Из-дво „Правда“.
- Бердяев Н. А. (1989а). *Метафизика йола и любви. Эрос и личность: Философия йола и любви*. Москва: Прометей.
- Бердяев Н. А. (1991). *Самойознание (Ойый философской авйобиоирафии)*. Москва: Из-дво „Книга“.
- Винавер, Станислав. (2005). *Заноси и йркоси Лазе Косџића*. Београд: Дерета.
- Костић, Л. (1989). *Песме*. Нови Сад: Матица српска.
- Костић, Л. (1965). *Ойлеги*. Београд: Нолит.
- Лосев А. Ф. (1991). *Философия. Мифолойия. Кулџура*. Москва: Политиздат.
- Платон. (2003). *Гозба или о љубави*. Београд: Дерета.
- Павловић, М. (1981). *Есеји о срџским йесницима*. Београд: Вук Караџић.
- Радовић, Миодраг. (1983). *Лаза Косџић и свејска књижевносй*. Београд: Delta press.
- Раичевић, Г. (2004). Есеји Милоша Црњанског о српским романтичарима. *Зборник Майице срџске за књижевносй и језик*, 52/1, стр. 27-58.
- Савић-Ребац, А. (1973). *Хеленски видици*. Београд: СКЗ.
- Секулић, И. (1930). Белешка уз путопис „Љубав у Тоскани“. *Срџски књижевни йласник*, књ. III, стр. 459-465.
- Секулић, И. (1941). Лаза Костић. *Срџски књижевни йласник*, стр. 358-371.
- Соловјов, Владимир. (1995). *Смисао љубави*. Београд: Логос.
- Соловјов, Владимир. (2004). *Платонова живойна драма*. Београд: Логос.
- Фичино М. (1981). „Комментарий на Пир Платона“. *Эсџейика Ренессанса*. В 2-х т. Т. 1. / Сост. и науч. ред. В.П. Шестаков. Москва: Искусство.
- Црњански, М. (1966). *Сабрана дела Милоша Црњанскої; Пућойиси*. Београд: Просвета.
- Шестаков В. (1999). *Эрос и кулџура: философия любви и евройейское искуссйво*. Москва: Издательство Ресйублика.

Александра Угреновић
Универзитет у Београду

ПИРШЕСТВЕННЫЙ ДИАЛОГ
ЛАЗЫ КОСТИЧА И МИЛОША ЦРНЯНСКОГО
(*Санџа Мариа делла Салюџе и Любовь в Тоскане*)

Резюме

В данной статье рассматривается проблема платоновской и неоплатоновской эротологии в стихотворении *Санџа Мариа делла Салюџе* Лазы Костича и путевых заметок *Любовь в Тоскане* Милоша Црнянского. Предварительное исследование является продолжением обширной научной статьи *Неоэпиграмматическое понимание любви в произведениях Милоша Црнянского*, включающей сборник стихов *Лирика Ийаки* (1919), лирический роман *Зайиски о Чарновиче* (1921), путевые заметки *Любовь в Тоскане* (1930) и исторический роман *Переселение* Т. 1 и 2 (1929, 1962). Опубликованное исследование стало стимулом для использования сравнительного метода, основанного на античной (Платон) и русской философии любви (В. С. Соловьёв, А. Ф. Лосев, Н. А. Бердяев), с целью налаживания диалога между двумя сербскими поэтами и предназначения философской традиции к которой оба текста принадлежат. Выбор взаимодополняющих текстов сделан и в соответствии с не менее важным критерием топонимикой ренессансной Италии.

Ключевые слова: Платон, *Пир (Симпосий)*, Владимир С. Соловьёв, *Смысл любви*, неоплатонизм, эротология, Н. А. Бердяев, романтизм, суматраизм, философия любви

Миливоје МЛАЂЕНОВИЋ*
Педагошки факултет у Сомбору

ДИЈАЛОГ С ТРАДИЦИЈОМ У ДРАМИ *HOMO VOLANS* НЕНАДА ПРОКИЋА

Књижевно дело Лазе Костића представља значајно извориште интертекстуалних поступака у савременој драми (*Santa Maria della Salute* В. Лукића, *Homo volans* Н. Прокића, *Камо ноћи, камо дани* Р. Дорића). У средишту анализе је драмски текст *Homo volans* Ненада Прокића у којем тумачење књижевне традиције постаје доминантан ток драмске приче а драмски сукоб је заснован на спорењима око тумачења поезије Лазе Костића. У раду се такође утврђују фрагменти изворних текстова српских књижевника и критичара (Вељко Петровић, Јован Скрелић, Богдан Поповић, Исидора Секулић, Радивој Симоновић, итд.) који су аутору послужили у изградњи ликова. У раду се истиче да је средиште ове интертекстуалне драмске игре дијалог са Лазом Костићем. Главна обележје ове цитатне, интертекстуалне драмске полемике јесте поливалентни, интелектуални, естетички дијалог с књижевном традицијом.

Кључне речи: Ненад Прокић, Лаза Костић, драма, интертекстуалност, књижевна традиција

Одавно је уочена „сценичност“ крупне, стасите, скоро увек нагиздане појаве Лазе Костића. Миодраг Павловић пише да изгледа као човек „театралне, наметљиве сујете, као неко коме је његов его био велика преокупација и велика патња“ (Pavlović 1979: 423). И друге одлике Костићеве личности препоручују се као занимљив материјал за драмску употребу, а запажа их и Миодраг Поповић истичући како касноромантични уводничар српског симболизма „има скоро позоришну потребу да стално буде на сцени, и то у првом плану“ (Поповић 1975: 139).

Отуда у драмским делима *Santa Maria della Salute* Велимира Лукића, *Homo volans* Ненада Прокића,¹ *Камо ноћи, камо дани* Радослава Дорића, и др.

* milivoje.mladjenovic@yahoo.com

¹ У раду се разматра првенствено књижевна природа драме *Homo volans*, али је неизбежан и њен театролошки аспект. Аутор је драму написао по „поруџбини“ Мирјане Марковиновић, тадашње управнице Народног позоришта Сомбор, поводом четрдесетогодишњице професионалног рада овог театра. Праизведба драме о Лази Костићу у режији Дејана Мијача била је 7. септембра 1986. Сарадници: сценограф - Борис Максимовић, аутори музике - Браћа Вранешевић, кореографија - Ивана Тавчар. Далибор

Лаза Костић као главни или један од ликова, именован или препознатљив. Усредсредимо пажњу на интертекстуалне односе у драми *Ното воланс* Ненада Прокића, јер су они у драмском делу које се макар и привидно ослања на биографске чињенице песника доминантни и неизбежни.

Наслов драме *Ното воланс* упућује на дубинско интертекстуално поигравање, с једне стране ослања се на деривације мита о летећем човеку (*Flying Man*),² а с друге на симболичко-метафоричку раван. У бројним критикама и есејима о Лази Костићу, наглашавало се да је Костићева личност, његова природа неземаљска, космичка: „Увек је био горд, поносит, *негде јоре, изнад овој свећа*, у неким вишим херојским и мисаонијим зонама“ (Поповић 1975: 139) (истакао М.М.). Те су његове особине изражене управо употребом различитих облика глагола летети. Тако Исидора Секулић у есеју „Лаза Костић“ пита: „Хоће ли моћи, хтети да узлетџи³ велики песник?“ (Секулић 1972: 382). А Прокићева Исидора, као лик у драми, у дијалогу са Вељком (Петровићем), у одговору наглашава натприродну „моћ“ Песника:

„ИСИДОРА

Летео је међу јавом и мед сном. А дивно је знао, без муке, летети.

ВЕЉКО

Летео је над овим нашим Commonwelthom, над флуидима Zeitgasta, као наши стари златокрили химнографи.

ИСИДОРА

Летео је шарен лептир и летња птица.“ (Прокић 1985: 49)

Форетић о редитељском поступку Дејана Мијача истиче: „Умилну лепоту минијатурне сомборске сцене испунио је разбокореним низовима слика, које се сновито претапају једна у другу, рашчињавају се, нестају у финим прегибима Прокићеве (а и Костићеве) небеске механике. Мијачево мајсторство нашло је поузданог сулетача у сценографу Борису Максимовићу, а најчег драмског партнера у музици браће Вранешевић. Ријетко кад се деси да глумба буде толико у функцији режије, да буде кључ за отварање дамских простора, за њихову сценску градњу и разградњу“ (Форетић 1989: 304-305).

² Неспорно је да је Прокић упознат са традицијом и лутајићим мотивом летећих чаробњака, од Дедала и Икара, Шимуна мага до цртежа летећих направа Леонарда да Винчија, а зна и за ренесанског хрватског проналазача и конструктора Фауста Вранчића који је је, према неким изворима, скочио са једне од венецијанских кула. Подударност да Фауст Вранчић за свој неуспели летећи експеримент одабере Венецију, онај исти град који је неколико векова касније с усхићењем посећивао Лаза Костић и којег је, потом, одабрао за мотив, место „догађања“ најгласније песме српског језика, оставља утисак чистог случаја. Још је мања вероватноћа да је мотив „летећег човека“ могао да утиче да Ненад Прокић за наслов своје драме одабере ову синтагму мислећи на фактографску подударност биографија.

³ Овај снажан, перформативни глагол, постао је средишњи елемент редитељског концепта. У представи Дејана Мијача ознака фантастичног, чудесног у карактеру Песника, употребом позоришне технологије је материјализована: „Ослобођен земаљског терета, пјесник ће полетјети. И летјет ће у езотеричној, никада докраја објашњивој варци свога постојања. Као што је био енигма за своје сувременике, остат ће тајанство за интелектуалне филистре који долазе“ (Форетић 1989: 304-305).

Из овог дијалога, али и из наслова драме, све је јасно: Прокић није написао биографску драму, нити је реконструисао епоху у којој је Лаза Костић стварао. Према исказима ликова Јована (Скерлића), Љубомира (Недића), Богдана (Поповића), Вељка (Петровића), Исидоре (Секулић) може се наслутити да је реч о критичарима, савременицима Лазе Костића који су заступали биографски метод у критици. Жестоки опоненти Лазе Костића, најмоћнији ауторитети, водећи критичари у раздобљу српског модернизма појављују се у драми као делимично индивидуализован хор⁴ који коментарише, опомиње, саветује, оцењује дело Песника, али се и укључује у радњу. Хор критичара је и ознака чудесног, дезилузионистичког театра коме Прокић стреми.

Исидора, која уважава Костићево дело налази се ван круга критичара који исмевају Костића. Њено мишљење и говор одударају од начина на који мисле и говоре остале „симпозијумске фаце“ (Прокић 1985: 2) и њен став је једини импулс слабашном драмском сукобу, ако драмски сукоб схватамо у смислу традиционалне поетике драме:

ИСИДОРА

Зашто се ругате? Сасвим је могуће да он и тако путује кроз сферу тишине и грмљавине, хладоноће и жеге; кроз флуиде *Zeitgeista*. А сновиђења су, на самом крају двадесетог века, једини достојни облик живљења који је преостао. (Прокић 1985: 3)

Слично гледиште заступа и сам песник Лаза Костић: „Фантазија је исто тако реална као ма каква друга функција човечјег мозга, као ма каква друга појава у природи...“ (Костић 1975: 67). Истоветан текст о флуиду *Zeitgeist*-а понавља Радивој у Седмој слици, (Prokić 1985: 38) што је потпуно у складу с постмодернистичком поетиком драме у којој је понављање као поступак прилично коришћено. У драми *Homo volans* понављају се дијалози, целе драмске ситуације (из Прве слике у Осмој итд.).

Акциону противтежу „хору симпозијумских фаца“ представља „хор“ сомборских и других угледника, пријатеља Лазе Костића (Гедеон, Давид, Чордар, Радивој, епископ Митрофан). Пријатељско дружење и Песникове лумперајке с господом којој „златни ланци за сатове цуре из трбуха“ (Прокић 1985: 11) један су од разлога нетрпељивости коју испољавају позитивистички настројени критичари. При том је Прокић успео да избегне опасност претераног проучавања средине на коју Ролан Барт скреће пажњу у тексту „Историја или књижевност“ (Барт 1979: 117) а која „ако се

⁴ Патрис Павис објашњава да је двосмислени карактер хора манифестован кроз катарзично и култно дејство и компоненту чудесног утицао на то да се хор одржи „у оним повијесним тренуцима у којима се више не вјерује у великог појединца ако тај појединац није (већ?) ослобођен друштва и његових протурјечја“ (Pavice, 2004: 203) што одговара позицији Песника у односу на друштво у Прокићевој драми.

претерана пажња посвећује аутору, ако се геније посматра са сувише преду-сретљивости“ (Барт 1979: 117), може целу намеру да распрши у анегдоте.

Запажање о Прокићевом драматуршком поступку, које Владимир Стаменковић изриче поводом његове драме *У њојрази за Марсело Пру-сјом*, важеће је и у случају драме *Homo volans*. „Он је применио искуство филозофије с краја XIX столећа, метод који налаже да се до истине о животу неког човека, о суштини његове егзистенције, о природи институција које га окружују, искључиво долази тек када се познати подаци, постављени у оквиру једне променљиве перспективе, покажу у процесу у којем се не-престано мењамо и ми и свет око нас“ (Стаменковић 2000: 109).

И Јован Ђирилов, поводом драме *Metastabilni graal*, помиње Прокићев постмодернистички књижевни поступак: „И у тренутку када поверујемо да млади драмски писац прави пастиш неке драме из нама далеког света, све се то покаже као представа у представи, и тада пред нама настаје познати свет наше савремености, позориште овог времена“ (Ђирилов 1989: 184). И *Homo volans* је драма нашег времена, у њој се преплићу догађаји с почетка и с краја двадесетог века. Прави предмет приказивања у драми *Homo volans* јесте низ ситуација из песниковог живота, али и фиктивних ситуација из наше савремености у којима се говори о Лази Костићу. У основици је поигравање имитабилним обрасцем биографије „свемирског песника“, како га зове Миодраг Поповић (Поповић 1975: 155). *Homo volans* је до извесне мере пародирање жанра биографске драме, нарочито захтева за истинитошћу њеног садржаја.

Аутор, дакле, поступа постмодернистички: селекује одређене био-графске чињенице и претвара их у фикцију. У изградњи свог драмског „псеудожитија“ о Лази Костићу, Прокић не употребљава само књижевно-критичке и књижевноисторијске и биографске оцене и ставове, „извеш-таје“, већ се концентрише и на оживљавање неколико анегдота-биографема (Бити 2000: 34) које најбоље одсликавају личност Песника. Он издваја анег-доталне скице – биографеме: песников обичај да пише стојећи за високим радним столом; уживање у храни и пићу; навику сталног гимнастицирања, итд. У Прокићеву драму те цртице и анегдоте које су послужиле као основа за драмске ситуације доспеле су највише из *Успомена на др Лазу Костића* Радивоја Симоновића, „из прве руке“, али су оне у другостепеном облику уграђене и из других записа, као наслеђе популарног, поједностављеног виђења личности и дела Лазе Костића, као оне о „ачењу генија“, о склоности према каламбурима итд.

Већ истакнута везаност наслова за мит о летећем човеку, упућује на то да има хагиографских, али и пародији и иронији подвргнутих елемен-тата у драми: ознаке натприродног (небо, васиона, летење) укрштају се са ознакама земаљског живота (плотско, облапорно, раблеовско уживање).

Нарочита карактеристика драме *Homo volans* Ненада Прокића јесте интертекстуалност која се манифестује у различитим облицима. Ова особеност, иначе препознатљива као одлика Прокићеве поетике, кад је реч о драми *Homo volans* јесте потпуно мотивисана, односно она је нужна саставница пишевог књижевног поступка: писати драму о Лази Костићу немогуће је без темељног познавања свих дела Лазе Костића и дела о Лази Костићу. То потврђује и сам аутор говорећи да су „коришћени мотиви из Лазиног живота, а и из литературе, којом необично волим да се користим“ (Черфељ: 1986). Појединачни искази из књижевнокритичких текстова, поезије, приписани су различитим ликовима драме. Ти искази у новом контексту, зависно од тога ко их изговара, добијају и нова значења.

Прокић стапа и премешта текстове различитих аутора, из разно-разних извора. На првом месту користи текстове Лазе Костића, а потом текстове књижевних критичара и историчара (Јована Скерлића, Богдана Поповића, Љубомира Недића, Вељка Петровића, Исидоре Секулић, Миодрага Поповића, Јована Христића), Костићевог биографа Радивоја Симоновића, потом Езре Паунда, Јована Стерије Поповића, Хелдерлина итд. То су непосредни и намерни цитати и органско утеловљавање и комбиновање туђих текстова. Тако текст постаје поприште „пермутације и трансформације других текстова“ (Бити 2005: 225). Прокић узима текстове и у свом идеологему их истовремено чита на нов начин, преакцентује, стапа, премешта.

Мноштво је таквих примера. У Другој слици (драмска ситуација на Првој српској уметничкој изложби у Угарској коју је приредила Добротворна задруга Српкиња – Сомборкиња) – женски хор пева део песме Лазе Костића „Корнелију Станковићу“, из 1860. године у којој је познати рефрен: „Ко пева за српство / српство му отпева!“ (Костић 1985: 439). А у Петој слици наведен је исказ којим се потврђује много пута апострофирани конзервативизам Костићев: „Ту би помогла само добра песница“ (Поповић 1975: 140). Стихови Костићеви из песме „Пролог за Горски вијенац“ приписани су Песнику, у истој, петој слици у којој је приказан сусрет Песника и Новинарке: „Док на земљи стоји кам / најцрњи враг је Србин себи сам“ (Прокић 1985: 27 / Костић 1985: 47).⁵ У седмој слици Исидора говори део из „Вилованке“: „Као смели морепловац...“ (Прокић 1985: 53).

Надаље, у завршници Пете слике, у пародично-ироничном кључу, Песник говори текст из Стеријине *Покондирене тикве*: „А сад морам у висине...кад аморети дођу на посјешченије дух оставља своје блатно тело, те се у облаке диже да се наслаждива. Благодетелна муза и огњ стихотворства

⁵ Радивој Симоновић пише: „Лаза је умро доста разочаран и незадовољан са српским народом и његовом судбином и зато је рекао 1902: Најцрњи враг је Србин себи сам ...Разочарао се и са људима!“ (Симоновић 1986: 55).

надлазе...“ (Прокић 1985: 34). Овај текст је директно преузет из шесте сцене, другог чина *Покондирене тикве* из дијалога Саре и песника Ружичича (Стерија Поповић 2014: 121). Зашто Прокић доводи у везу Лазу Костића и песника Ружичича? Аутор се поиграва, исмева општа места о песницима српског класицизма.

У Прокићевој драми је и мноштво преузетих или парафразираних, пародираних делова текста из студија, есеја, књижевних анализа Костићевог дела. Из Поповићеве студије *Романтизам*, најчешће. Ликови драме који асоцирају својим именима на стварне личности из историје књижевности говоре делове текстова који њима припадају као стварним особама, али и текстове других аутора. То је богата интертекстуална база коју Прокић слободно реинтерпретира, скраћује, дописује. Присутни су рефлексии оцена Драгана М. Јеремића, Велибора Глигорић, Љубомира Неђића, Јована Христића, Исидоре Секулић.

У којој су функцији поменути текстови? Они делују потпуно сједињено, као део целине. Тако у Трећој слици која представља гозбу у Костићевом дому у Сомбору, а која је такође интертекстуални нанос, парафраза много пута истицане склоности ка баналном животу који подразумева и „добар кост“, у тишини после обилног ручка коју ремети „само дахтање, бректање и стењање госпде који су се прејели“ (Прокић 1985: 15), Песник говори прво на српском, а потом у оригиналу Хелдерлинову песму „Науживо сам се свих угода света“ („Das Angenehme dieser Welt hab ich genossen“). Хелдерлинови стихови док сомборска варош пијана и пресита спи, а коју оличавају Чордар, Давид, Гедеон, и други угледници, доимају се као органска целина с певањем и мишљењем Лазе Костића, одјекују болно као предсмртна опомена остарелог Песника. Опис гозбе је такође интертекстуални нанос, подсећа на раблеовску трпезу: „ајвар из Кладова, морске рибе више врсти, печујско вино, касапски ђувеч (...) *Јестии и њиии мон фре, јестии и њиии, њо је љубов.*“⁶ Маните се ваших богиња и грација, вила сатира и анђела“ (Прокић 1985: 14).

Иако делује као анегдота, биографем, као интертекстуални додир, пореклом из *Успомена на др Лазу Костића* Радивоја Симоновића који у петом поглављу *Лазе је био веселац и њурман* (Симоновић 1986: 39) описује вечере и теревенке, истовремено нагна читаоца на помисао да је иницирана Исидориним описом „Војвођанина после доброг ручка“: „Проблем војвођанског карактера – некако на истој линији са ручком – проблем је целокупне српске културне историје“ (Секулић 1972: 378).

⁶ У опис је спретно уметнута фраза из Стеријине *Покондирене тикве*. Лик Јаше Шашина, пандура за послугу Лазе Костића Прокић је изградио као представника оног старог света који изумире, стога с њим Песник комуницира архаичним језиком.

Најагонетније делује продор стихова Езре Паунда у структуру драме Прокићеве драме. Претрага драме *Homo volans* са циљем откривања директних и индиректних цитата, алузија и парафраза нема нарочитог аналитичког значаја, али неке подударности су заиста интригантне, без обзира да ли оне биле свесно или подсвесно интенција аутора. Езра Паунд објављује своје прве стихове, 1910. године, а у тој години Лаза Костић умире. Ове две изузетне песничке личности, макар то биле и слабашне везе, повезује и странствовање: обојица су истовремено и кивни на своју домовину, али и везани за њу. Кад је реч о поетици, Милован Данојлић истиче Паундов „ироничан однос према касном романтизму, развијену критичку свест, универзалистичке тенденције“ (Паунд 1975: 16), затим покушај обнове старине, хтео је да започне ренесансу ренесансе. И Лаза Костић делује превратнички: он хоће да романтизује хеленизам, да хеленизује романтизам. Паунд је атеиста, Лаза Костић верник, али какав верник? Он најпре хоће да буде Бог, а потом следи кајање, урањање у религиозност. Паунд одбацује „ускост и искључивост хришћанства“, занимају га више изворна религиозна осећања. „Богови постоје, записао је у *Вогичу кроз Kulchur*;. Паунд их осећа, у Венецији, на пример.“ (Паунд 1985: 24). Дакле, на оном истом месту где и Лаза Костић. Из Паундове збирке поезије Прокић преузима и кратку песму „То kalon“:⁷ „Чак ни у сновима мојим никада ми се подала ниси / И тамо си ми само служавке своје слала“ (Паунд 1975: 80 / Прокић 1985: 35). Овај необележени цитат јасна је алузија на снове Лазе Костића и његов *Дневник снова* који се углавном односе на Ленку Дунђерски.

Песник говори Паундову песму „Ballatetta“ („Никад сјај жући и тиши се не просу/ Кроз шуму;/ ни паучина бабљег лета/ Тако нежна није“⁸), а Балатета⁹ која је лик у Прокићевој драми говори десети фрагмент његове поеме „Хју Селвин Моберли (Живот и везе)“. Под угнутим поткровљем / Ено га, стилисте врлог, / Сиромашног, без славе; / Напустио је светски брлог...) (Прокић 1985: 8). Ови стихови имају снажан, компримован, алузивни набој. У лику Балатете, која се појављује у четвртој, петој и завршној, деветој слици драме Прокић отелотворује Костићево „поимање жене“¹⁰

⁷ ТО КАЛОН – старогрчки, лепо.

⁸ Паучина бабљег или Михољског лета сматрала се предивом вилењака, патуљака или девице Марије. Веровало се да ће ускоро бити венчање ако се летећа паучина уплела у косу младе девојке. Отуд је могуће да песма асоцира на Песникове позне године и најаву венчања са Јулијаном Паланачки.

⁹ *Ballatetta* – „мала балада“, итал. – она коју срцу мом заповеда. Лик у својој драми Прокић именује насловом Паундове песме, а текст песме додељује Песнику.

¹⁰ „Нема Јулке, нема Ленке, а нема ни „Santa Maria della Salute“. Мислим да су то толико пута коришћени мотиви да су се мало истрошили, излизали (...) Јулка и Ленка и све остале жене Лазиног живота су присутне у овој драми, у лику Балетете и Новинарке које је редитељ спојио у један лик. Тај вечни принцип, вечно женско, то је оно што сам

– „пренос осећања са мадоне на реалну жену, или мадонизирање стварне жене“ и „жене као врховног симбола свемира“ (Павловић 1979: 421, 425).

У једном интервјуу поводом припреме представе „*Homo volans*“ аутор објашњава свој драмски поступак: „Еклектик сам, доследан и ватрен. Оригиналност презирем: зашто бих свет задивљавао својом личном глупошћу, када могу да користим оно што је већ прошло одређене препреке и пробе, а када се узме оно што је опробано и стави у свој контекст, онда то заиста постаје твоје, јер је стављено у нове корелације“ (Черфељ: 1986).

Да ли је заиста реч о „чистом“ еклектицизму или поступку интертекстуалног умрежавања? Љубомир Маширевић објашњава: „Постоји разлика између чистог еклектицизма и постмодерног приступа интертекстуалне испреплетаности текстова. У којој мери ће аутор бити успешан у ослањању на интертекстуалне референце зависи од његовог талента“ (Маширевић 2007: 425). Добрим особинама „вештог“ аутора, Маширевић сматра рефлексивност (да ли је то прост пренос другог дела, или комбинација његовог значења), промене (колико измене и реконтекстуализовање цитираног дела доприноси новом делу у целини), препознатљивост (разумевање текста, ако се не разуме цитат или алузија која се односи на друго дело), меру преузимања (да ли је неко дело потпуно или делимично цитирано) и структурална ограничења (до које мере је гледалац кадар да контекстуализује текст, да га реципира). Уважавајући тај критеријум може се закључити да је Прокићев *Homo volans*, дело потпуно оригинално и аутентично иако је препуно интертекстуалних референци. „Аутору који се ослања на већ постојећа дела или апокрифне цитате из непостојећих књига и библиотека (Борхес), остаје могућност да исприча своју оригиналну причу. Преузет цитат или појам из другог дела може бити реконтекстуализован, може му бити промењено значење, чак може остати незапажен, а да целина приче ипак остане разумљива“ (Маширевић 2007: 423). У Прокићевој драми, као и сваком другом уметничком делу које се дотиче биографије, нужно је повезивање са другим текстовима, са проучавањем аутора који су проучавали, описивали и анализирали дело претходника, реч је о другом нивоу тумачења текста. *Homo volans* Ненада Прокића као мрежа знаковних система је у константном, компримованом, активном односу према другим текстовима.

покушао да презентирам, јер тај принцип подразумева да жена треба да буде све: и љубавница и мајка и још пуно, пуно подручја живота она покрива и она мора да буде то Све, зато је вечна“ (Черфељ 1986).

БИБЛИОГРАФИЈА

- Барт, Р. (1972). *Књижевност. Митологија. Семиологија*. Београд: Нолит.
- Бити, В. (2000). *Појмовник сувремене књижевне и културне теорије*. Загреб: Матица хрватска.
- Черфел, Л. (1986). *Ненад Прокић, млади драмски писац: Неко мора да буде луд – да би остали били здрави*. Нови Сад: Глас омладине. Преузето на <http://yugopir.blogspot.com/2014/09/nenad-prokic-mladi-dramski-pisac-neko.html>
- Ђирилов, Ј. (1989). *Драмски писци, моји савременици*. Нови Сад: Стеријино позорје.
- Фуретић, Д. (1989). *Нова драма. Свједочења о југославенским драматичарима и њиховим сценским рефлексима, 1972-1988*. Нови Сад/Ријека: Стеријино позорје/Издавачки центар Ријека.
- Hölderlin, F : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-h-262/93>
- Костић, Л. (1989). *Песме*, прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска.
- Костић, Л. (1975). *Поезија*, прир. Сретен Марић и Ђорђевић Вуковић. Београд: Нолит.
- Маширевић, Љ. (2007). *Култура интелектуалности*. у: Зборник Факултета драмских уметности Београд, бр. 11-12. стр.422-431.
- Паунд, Е. (1975). *Песме. Избор, превод, предговор и коментари Милован Данојлић*. Београд: БИГЗ
- Pavice, P. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti. Centar za dramsku umjetnost. Izdanja Antibarbarus.
- Павловић, М. (1979). „Santa Maria della Salute“ Лазе Костића. In: Драган Недељковић и Миодраг Радовић (ур.), *Уметност тумачења поезије*, Београд: Нолит.
- Прокић, Н. (1985) *Homo volans*. Нови Сад: Стеријино позорје. Центар за позоришну документацију. Инв. бр. 1065 (текст у рукопису).
- Поповић, М. (1975). *Романтизам 3*. Београд: Нолит.
- Поповић Стерија, Ј. (2014). *Сабране драме. Весела позорја*. Нови Сад: Стеријино позорје.
- Секулић, И. (1972). Лазе Костић. In: Зоран Глушчевић (ур.), *Епоха романтизма*, Београд: Нолит.
- Симоновић, др Р. (1986). *Успомена на др Лазу Костића*. Нови Сад/Сомбор: Књижевна заједница Новог Сада/Народна библиотека „Карло Бијелицки“.
- Стаменковић, В. (2000). *Крај ушћине и позоришне. Критике и есеји (1985-2000)*. Београд/Нови Сад: Откровење/Стеријино позорје.

Milivoje Mlađenović
University of Belgrade

DIALOGUE WITH TRADITION IN NENAD PROKIĆ'S *HOMO VOLANS*

Summary

The works of Laza Kostić have been a significant source for intertextual references in modern drama written in Serbian (V. Lukić's *Santa Maria della Salute*, N. Prokić's *Homo volans*, R. Dorić's *Kamo noći, kamo dani*, etc.). This paper presents an analysis of the play *Homo volans* by Nenad Prokić, who interweaves an understanding of literary tradition with the plot of the play and its dramatic conflict, featuring debates concerning the interpretation of Kostić's poetry.

Textual examination identifies fragments of original essays by Serbian writers and critics (Veljko Petrović, Jovan Skerlić, Bogdan Popović, Isidora Sekulić, Radivoj Simonović, etc.), which the author used to create his characters. Implied and all-permeating dialogue with Laza Kostić emerges as the central dramatic and semantic accomplishment of this intertextual play. At the same time, as it involves a number of other literary and critical sources, the play contains polyvalent dialogues with the Serbian literary tradition.

Keywords: Nenad Prokić, Laza Kostić, play, intertextuality, literary tradition

VII
УПОРЕДНА ЧИТАЊА:
ИНТЕРТЕКСТ / ИНТЕРКУЛТУРАЛНОСТ

*PARALLEL READINGS:
INTERTEXTUAL / INTERCULTURAL*

Жанета ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ*
Задужбина Иве Андрића, Београд

НА ДРИНИ ЂУПРИЈА ИВЕ АНДРИЋА И МОСТ СВЕТОГ КРАЉА ЛУЈА ТОРНТОНА ВАЈЛДЕРА

У раду се разматрају сличности и разлике између романа *На Дрини ћуприја* Иве Андрића и *Мост светог краља Луја* Торнтон Вајлдера, како са формалног, тако и са становишта идеја. Упоредна анализа композиције романа показује да се и Андрићево и Вајлдерово дело састоје од релативно независних, краћих прозних фрагмената који се, према одређеном критеријуму, компоњују у форму романа. Андрић се у стварању своје вишеградске хронике углавном служи приповеткама као посебним, заокруженим „комадима“ тако што их ниже, повезује и „пакује“ у форму романа. Поступком сужејног компоновања поглавља служи се и Вајлдер у свом роману-параболи. Андрић у роману о вишеградској ћуприји разматра пре свега однос општег према појединачном, заправо, утицај историје на појединачне људске судбине, а Вајлдер се, на плану односа апстрактног и конкретног, усредсређује на питање релације између божанске промисли и стицаја околности, односно, предодређености и случајности.

Кључне речи: Иво Андрић, Торнтон Вајлдер, *На Дрини ћуприја*, *Мост светог краља Луја*, хроника, роман-парабола, структура, композиција романа, историја, људска судбина, божја промисао, случајност

Подстицај за настанак овога рада лежи у једном давнашњем разговору који сам о литератури, књижевним утицајима и уметничком сродништву водила са Добрицом Ђосићем. Знајући за моја професионална интересовања, писац *Времена смрти* тада ми је рекао да му је сам Андрић посведочио да је у конципирању и развијању идеје о вишеградској хронички велики удео имао роман *Мост светог краља Луја* Торнтон Вајлдера.¹ Тај податак веома ме је заинтересовао, тим пре што је Андрић ретко говорио о својим непосредним књижевним узорима.

* zia@sbb.rs

¹ Торнтон Вајлдер (Thornton Wilder) рођен је 1897, а умро 1975, исте године кад и Андрић. Дипломирао је француску књижевност и језик на Принстону. Године 1926. објављује први роман *Кабала*, настао под утицајем боравка у Риму, те роман *Мост светог краља Луја* за који 1927. године добија Пулицерову награду. Већ тим својим романома, као и потоњим делима *Жена с Андроса* (1930), *На корак до смрти* (1942), *Маршовске идеје* (1948) и доцнијим делом *Дан осми* (1967), он стаје раме уз раме са најзначајнијим појавама америчке књижевности 20. века – са Хемингвејем, Фокнером, Фицџералдом, Стејнбеком.

Стварајући у младости у маниру хрватске модерне, пре свега у окриљу Матошевог „шињела“, затим под извесним утицајем експресионизма, а онда највећим делом и Вука као аутентичног реалисте у књижевном обликовању стварности, Иво Андрић је ипак самосвојна књижевна појава, рекло би се, без претеча, али и без изразитијих следбеника.²

Током година рада на Андрићевој рукописној заоставштини, у његовим бележницама и свескама, међу исписима и цитатима из дела Дантеа, Петрарке, Манцинија, Волтера, Монтења, Балзака, Флобера, Монтерлана, Малармеа, Гетеа, Хајнеа, Хелдерлина, Мана, Кафке, Свифта, Дикенса, Пушкина, Гогоља, Толстоја, Достојевског, Мајаковског, Његоша, Вука и многих других стваралаца, нисам до сада наишла на име Торнтон Вајлдера. Ни у интервјуима, изјавама, одговорима на анкете, писмима, разговорима са писцима, критичарима, историчарима књижевности и новинарима, Андрић не спомиње ни Вајлдерова дела нити његов могући утицај. Посебно сам пажљиво пратила Андрићеве белешке, исписе из прочитане литературе и преписке који су претходили раду на роману о вишеградском мосту.

Ако је већ сâм писац своје млађем колеги открио могући утицај на генезу романа, питам се када је могао прочитати роман *Мост светлости краља Луја* који је награђен Пулицеровом наградом за књижевност за 1927. годину. Две године доцније, 1929, роман се појављује у немачком преводу, француска публика среће се са тим делом 1948. године, а на српском језику роман је објављен тек 1967. године.

Године 1927. Андрић се налази на дипломатској служби у Француској, где је и могао сазнати вест о Пулицеровој награди. Две године пред Други светски рат Андрић проводи као опуномоћени посланик Краљевине Југославије у Берлину. Како се види из концепата, брујона и припремних бележака, током тридесетих година у писцу зри идеја о вишеградској хроници коју ће довршити 1943, а објавити 1945. године. Чини се највероватнијим да је Вајлдеров роман на немачком Андрић могао прочитати у Берлину или током своје добровољне самоизлоције у Београду за време Другог светског рата. Истини за вољу, у приватној библиотеци Иве Андрића нема нити једног Вајлдеровог дела, па је, могућно, писац у рукама

² Много је у нашој критици било речи о утицају Серена Кјеркегора на Андрићево рано дело. Писац је, међутим, инсистирао на чињеници да се Кјеркегорово дело *Или-Или* случајно нашло у његовом завежљају у тамници. Релативизујући утицај тога скандинавског филозофа на његово стваралаштво Андрић каже: „У завежљају се, дакле, уместо Кјеркегора, могла наћи књига љубавних прича. И касније би се то вероватно тумачило: Ово само потврђује да је присуство љубавних мотива, еротике у Андрићевој поезији и прози веома... итд, итд. Но, на срећу, био је то ипак Кјеркегор, друштво које се само може пожелети, које је, међутим, од тада до данас, у књижевном, филозофском смислу, остало код мене углавном на степену извесног духовног сродства и субјективне наклоности“ (Андрић 1994: 178).

имао позајмљени примерак романа који, потом, није набавио за своју личну колекцију књига.

Рекло би се да је Андрић у једном тренутку, у почетној фази рада на роману *На Дрини ћуприја*, имао дилему на који начин да организује обимну и богату грађу. Са идејом да у свом роману прође кроз векове, да својом повешћу обухвати дуг временски период од тренутка када будући ктитор моста почетком 16. века као десетогодишњи дечак бива одведен у Стамбол, па све до првих граната које се на почетку Великог рата распрскавају на мосту, Андрић је морао формулисати поступак и назначити структуру и композицију романа.³ Управо у том сегменту видим могући утицај Вајлдерове књиге на Андрићев роман. Али, пођимо од онога што је прво и што је најочигледније: од наслова.

Називи оба романа садрже појам моста, грађевине која, најчешће, спаја супротне обале неке воде, у оба случаја реч је о реци. Мост се у свим културама најпре разуме као својеврсни симбол спајања различитости, уједињења разнородних тежњи и помирења супротности, као и племените људске потребе да се победи трошност и надвлада пролазност. Мост над реком израз је и људске потребе да се не стане пред запреком, највиши је дар човекове креативности и племените потребе да досегне и разуме „другост“.

На симболичком, дакле, плану и Вајлдер и Андрић ослањају се на традицију – за њих је мост недвосмислен симбол повезивања: не само да сједињује леву и десну обалу Дрине, не само да наставља реком раскинути пут, не само да повезује Србију са Босном, него на једном вишем плану, та драгоцену грађевину представља место сусретања Истока и Запада, чему је, у највећој мери, посвећен Андрићев књижевни опус. За Андрића ћуприја је, заправо, идентитетски важна јер је формирала поглед на свет генерација касабалија, чувајући контунуитет одбраном сећања и памћења.

За разлику од Андрића који је одрастао уз вишеградску ћуприју и за њу био везан не само физички већ и емоционално, Вајлдер није био у Перуу пре него што је написао роман (упутиће се у земљу Инка први пут 1941. године). Као што је ћуприја на Дрини стварна, тако је и мост светог

³ Међутим, догађаји у временском распону од четири века, у Андрићевој хроници нису распоређени ни издалека равномерно. Прве четири главе посвећене су приповедању о градњи моста, са повременим реминисценцијама на прошлост насеља, а онда и на предања и легенде које су прагиле живот и градњу моста у 16. веку. Пета глава говори о првој великој поплави крајем 18. века, шеста и седма посвећене су Карађорђевој устанку и траговима те буне у касабима. Осма глава унеколико је посебна јер се усредсређује не на некакву општу несрећу или изузетни догађај од општег значаја, већ на појединчану трагедију Фате Авдагине. Сва остала поглавља, од деветог до двадесет четвртог, посвећене су периоду од 1878. до 1914. године, времену успона и почетка пада Монархије у Босни. У оквиру тог историјског периода, успоравајући историјско време, писац највећу пажњу посвећује опису прилика пред Први светски рат и његовом почетку (уп. Милутиновић 2004: 101-102).

краља Луја био стваран: исплетен од прућа 1350. године, одржао се више од пет векова, да би био избачен из употребе под крај 19. века (<http://www.funtrivia.com/en/subtopics/The-Bridge-of-San-Luis-Rey-201521.html>). Он, дакле, није фиктивна творевина Торнтона Вајлдера, иако га писац није могао видети. Рушење моста, смештено у Вајлдеровом роману у годину 1714, међутим, у потпуности је плод пишчеве имагинације.

Узевши за назив романа део стиха из народне песме, Андрић се одлучује за турцизам „ћуприја“, претпостављам, из неколико разлога. Осим тежишта на епској традицији која га је у детињству и младости надањивала и обликовала, он се ослања и на искуства свакодневног живота: одрастајућу у Вишеграду, он је знао да постоје у вароши и око ње многи мостови, али да је само једна ћуприја. Она је чвориште живота на обалама Дрине: када се каже „ћуприја“ зна се да је реч о мосту који је као своју задужбину и дуг завичају саградио Мехмедпаша, велики везир пореклом из околине Вишеграда. За Вишеграђане током векова, за самог Андрића и за његове јунаке, ћуприја није тек преводница која спаја обале, већ камено средиште и најважнија тачка око које се рађала варош и око које су се ројиле људске судбине. Мост је давао идентитет вароши и њеним становницима, који су били обележени његовом разгранатом повешћу и предањима што су се око њега плела. Снови, прижељкивања и стрепње народа што се свио око Дрине, сложени у митове, легенде и веровања, у приче, песме, изреке и пословице, били су тако онај беоцут међу нараштајима Андрићевих јунака, између мртвих, живих и оних који ће тек доћи.

Вајлдеров мост светог краља Луја оплеле су од прућа древне перуанске Инке над реком, на путу између Лиме и Куска. За његове јунаке с почетка 18. века тај стари мост био је, с једне стране, симбол трајања и веза са вечношћу, а са друге стране, назван по средњовековном француском монарху светом Лују деветом, који је предводио неколико крсташких похода, имао је карактер светог места. Осим тога, мост је представљао једну од константи живота становника Лиме: у њиховој свести он је постојао одувек и заувек, као појам и посебно место сећања које претрајава и надживљава све овоземаљске промене. Он је био уграђен у темеље самог бића житеља Лиме, формирајући њихово осећање посебности рођено управо у вези са изузетношћу историје и традиције моста.

Локализујући називом један топоним као централно место радње романа, двојица писаца одлучују се да ћуприју или мост узму као жижу, као сабирно место одакле ће се, као некаквом центрипеталном силом на њему сакупљати и умрежавати људске судбине. Посматрајући мост и живот у вишеградској касаби у дијахронијској равни, кроз шум времена, Андрић се одлучује да од ћуприје направи живу позорницу и стециште људских судбина на повесној мапи града. Мост као сочиво у себе усисава векове и појединачне људске историје који су суштински везани за то „срце касабе“.

Мост светог краља Луја у Лими писац види у једном часу, у јасној и одређеној синхронијској равни, одакле се, међутим, људске судбине зракасто расплићу: од једног тренутка у трајању моста, од његовог коначног слома, људске судбине посматрају се ретрокативно, погледом у прошлост, чиме се радња шири и у дијахронијску раван.

Пређимо сада на композицијску раван и структуру романа *На Дрини ђуприја* и романа *Мост свейої краља Луја*.

До појаве Андрићевих романа *На Дрини ђуприја* и *Травничка хроника* роман је већ одавно прешао пут разглобљавања реалистичке романескне традиције и успоставио читав низ нових обликовних могућности. Међутим, у Андрићевом романсијерском опусу има мало трагова експеримента на плану форме и поступка и крупних померања у организацији књижевног текста који су били карактеристични за књижевне „револуције“ у време његове списатељске делатности.

Могло би се рећи да на лествици романа као *ојвореної дела*, Андрићеве романескне творевине заузимају позицију такозваног новелистичког романа. До романа је Андрић дошао једним наоко заобилазним, али рекло би се, природним путем. Он се у стварању романа углавном служи приповеткама као посебним, заокруженим „комадима“ тако што их ниже, повезује и „пакује“ у форму романа. Поступком сижејног компоновања комада Андрић се користи, пре свега, у роману *На Дрини ђуприја*, али и други његови романи, *Омерџаша Лаиас* и *Проклеїа авлија* те, у мањој мери, и *Травничка хроника*, настали су по сличном принципу. Реч је, заправо, о једном ширем методолошком начелу конструктивних принципа Андрићеве романескне прозе.

Није на одмет на овом месту сетити се Андрићеве мисли да никада није писао књиге „него рашивене и разбацане текстове који су се с временом, са више или мање логике, повезивали у књиге-романе или збирке приповедака“ (Андрић 1981в: 201). И одиста, његови су романи, готово по правилу, настајали постепеним низањем одвојених, засебних наративних целина, заправо, склапани су уланчавањем, повезивањем мањих приповедачких форми око једне осе, а недовршени роман *Омерџаша Лаиас* формиран је од релативно независних приповедних целина. Језгро Андрићеве књижевне уметности јесте прича, а приповетка његов основни жанр.

Осмотримо ли ствар и са друге стране, из обрнутог угла, видећемо да многе Андрићеве приповетке, управо због постојања општег плана у њима, иако се завршавају више него ефектним поентама које су драгуљ Андрићеве приповедачке уметности, изгледају као делови неке могуће веће целине.

Отуд се у Андрићевом приповедачком корпусу могу уочити читави циклуси прича који су повезани или ликовима о којима говоре, или историјским периодом, или заједничком темом, типом личности које доминирају прозом, врстом односа међу ликовима (фратарски циклус, приче

о деци, циклус прича о турским временима у историји Босне, затим тзв. фантастичне приче, циклус прича о аустроугарском присуству у Босни, јеврејске приче, приче о настраним људима и митоманима, приче о злу и насиљу, приповетке о малим биографијама, приче о жени, београдске, сарајевске приче, приче о чувеној 1878. години, породичне приче, комплекс прича о бунтовној 1906. години, приповетке о Вишеграду).

Андрићеви романи, најпре вишеградска хроника, углавном се састоје од спојених, фрагментаризованих форми, које представљају довршене, кохерентне приповедачке целине. Оне, међутим, у романима добијају једно посве ново, контекстуално значење које писац гради на јединственој основи: у вишеградској хроници осу око које се оне сабирају представља биографија и хронологија моста са широко раширеним низом збивања која прате његову историју и јунака који њиме ходе.

Било да је Андрић низао независне целине, спајајући их у хронику о мосту, било да су се као засебне приче поглавља романа ројиле око почетног заметка, једно је сигурно: *На Дрини ћујрија*, у форми лабаве хронике, у двадесет четири поглавља, без главног јунака, ако се као протагониста не узме мост, без централне фабуле, представља једну свеобухватну и чврсту, доследно пројектовану слику националних, професионалних и обичајних различитости и супротстављености, распрострањених на неколико векова.

Једно од главних питања Андрићеве поетике јесте однос према историји и могућност књижевне артикулације одређеног повесног искуства. Стога Андрић тај живописни каледоскоп променљивих људских судбина доводи у природни склад са лепотом моста који траје столећима. Готово свако поглавље романа он завршава једном узбудљивом каденцом о његовој важности, лепоти и надисторијском смислу његовога постојања.

И када је реч о Вајлдеровом роману *Мост свештој краља Луја*, као најупечатљивије јавља се питање композиције дела које је у директној вези са развојем и реализацијом ауторске замисли: “урамљујућа“ композиција романа, са јасно истакнутим прологом, трима средишњим, релативно независним поглављима и епилогом, служи да се исприповеда прича о скривеним путевима бојје воље.

Централно питање Вајлдеровог романа јесте питање тајанствених веза између случајности и закономерности, између стицаја околности и предодређености. Управо таква запитаност указује на суштину његовог метода, као што истовремено сведочи и о разлозима пишчевог опредељења за форму такозваног романа-параболе: у оквиру такве форме писац инсистира на поређењу између одређеног објективног, конкретног збивања и некакве опште истине која се жели представити читаоцу. Роман-парабола могао би се дефинисати као прозна форма у оквиру које се уз помоћ кратке, измишљене и алегоријске приче, излаже углавном морално-дидактички

садржај (Škreb, Flašar 1985: 522-523). Управо таква форма дозвољава писцу да сагледа перспективу решавања проблема односа конкретног и апстрактног, појединачног и општег.

Обимом невелики, Вајлдеров роман, кроз пет релативно независних поглавља, приповеда о судбинама петоро јунака које смрт затиче у трагичном догађају рушења древног моста у Лими, на почетку 18. века, 20. јула 1714. године.

Случајни сведок те драме, фрањевац-мисионар Ђуниперо, док с ужасом посматра пет тела у суноврату са прекинутог моста, пита се зашто је погинуло баш тих петоро људи? Који је разлог тих смрти? Опседнут мислима о смислу живота и смрти, покушавајући да одговори на питање да ли човековим животом управља случај или пак, божја промисао, фра Ђуниперо одлучује да истражи судбине тих пет личности, не би ли докучио стварни смисао њихове истовремене погибије. У својој мисионарској истрајности, он је решен да докаже да петоро Лименаца није страдало случајно, да их је Бог изабрао да на њима покаже своју мудрост, и да у животу као и у смрти постоји тачно одређен план: „Ту ће најзад моћи да се прозре Његова воља у чистом стању“ (Vajlder 1967: 6).

Током шест година истраживања, фра Ђуниперо исписује обиман рукопис о њиховим животима. Изазвавши сумњу инквизиције, фрањевац који је домороце приводио Христу, бива спаљен на ломачи. Пламену је био предат и његов рукопис. Међутим, стицајем околности, постојао је и тајни препис његове књиге који је сачуван у прашњавом куту једне лимеанске библиотеке и до кога на почетку 20. века долази Вајлдеров приповедач. Тај приповедачки глас служи се заправо тајним фра Ђуниперовим рукописом, али га интерпретира из угла пишевог савременика, исписујући, тако, неку врсту „ауторске књиге“.

Прво поглавље романа окончава се ауторским гласом који у читаоцима буди наду да ће даљи ток радње објаснити и решити задато питање: „Неки кажу да нећемо никада сазнати, и да смо пред боговима ми као муве које дечаци побију неког летњег дана, а неки кажу, напротив, да ни врашцу не опадне перо из крила ако на њ није указао прст Божји“ (Vajlder 1967: 8).

Почетна глава романа под називом „Можда случај“ (пролог) и пета глава са насловом „Можда виша воља“ (епилог), уоквирују основни слој романа, средишња поглавља, која су фокусирана на судбине петоро погинулих. Приповедање се развија на два плана, што би се могло довести у везу и с карактеристикама романа-параболе, у оквиру које се конкретан, једнозначан садржај доводи у везу са алегоријским, симболичним, па и езотеричним значењем.

У прологу, као и у епилогу романа, наглашена је иронична, приповедачева идеја којом се изражава сумња у сврсисходност фратровога наума. Читалац овде јасно осећа присуство приповедача, његове мисли и судове,

његову иронију, па чак и посебну интонацију. Он се отворено ограђује од фра Ђунипера, претендујући на своју сижејну линију која је реализована у средишњој равни приповедања.

Називи првог и последњег поглавља јасно указују да аутор, заправо, за разлику од свога јунака фра Ђунипера, не само да није одговорио на питање да ли постоји Божја воља у чистом виду, него, очигледно, нема ни намеру да на њега да одговор, верујући, по чеховски, да уметност постоји не да одговара на питања, него да их поставља.

Сви Вајлдерови јунаци који живот окончавају на мосту светог краља Луја, пролазе пут трагања за љубављу, али умиру не достигавши оваплоћење своје љубавне тежње. Сви који воле, у Вајлдеровом роману, у раскорак су са онима које воле. Највећа страст свих који на мосту гину, била је њихова љубав. Различите су то врсте љубави: примитивна, чисто телесна љубав, посвећена братска љубав, љубав мајке према ћерки, духовна љубав... Пролазећи мостом, сви они размишљају о могућности „новога живота“, али скончавају пре него што ће до њега стићи. У томе је, можда, и симболична веза с називом моста: свети краљ Луј умро је у Тунису пре него што је стигао до Јерусалима.

У епилогу, поентира се питање односа живота, љубави и смрти. Средишњи део романа говори о љубави сваког од јунака која је непоновљива, индивидуална и оригинална и као таква представља део оног општег, трансцендентног карактера осећања о којем приповеда амерички писац. Он, на крају, бира да кључне речи о суштственој природи љубави, као амалгаму који повезује рођење, живот и смрт, повери игуманији једнога манастира, која се у свему разликује од сурових заговорника инквизиције: „Али је љубави било доста; сви ти појединачни изрази љубави враћају се љубави која их је створила. Чак ни сећање није потребно за љубав. Постоји свет живих и свет покојних, а мост између њих јесте љубав, једино што надживљује, једини смисао“ (Vajlder 1967: 134).

Вратимо се сада на Андрића. Ако је Вајлдер у свој роман о догађајима у Лими на почетку 18. века, увео савременог приповедача, онда свакако треба истаћи да и Андрић посеже за неком врстом ауторске интервенције. Иако је Андрић као романијер у вишеградској хроници узео улогу безличног, објективног приповедача који непристрасно и доследно хронолошки и поступно излаже историју настанка и трајања Мехмедпашине задужбине, с времена на време приповедач се појави у улози учесника, обележавајући своје присуство у роману првим лицем множине. На тај начин, он се уписује у многољудну историјску фреску сведока и судеоника у богатој повести касабе и њене знамените ћуприје.

У првој глави романа, писац на једном месту, са последње тачке у дијахронији романа, из године 1914. када почиње Први светски рат, у ретроспективној секвенци евоцира значај моста за генерације касабалија, видећи

себе међу њима: „А колико је наших, у току столећа и низу нараштаја, преседело овде зору или акшам или ноћне часове кад се неприметно помера цео звездани свод над главом! Многи и многи од нас седео је ту, поднимљен и наслоњен на тесан, гладак камен, и при вечитој игри светлости на планинама и облака на небу, размрсивао вечно исте а увек на други начин замршене конце наших касабалијских судбина“ (Андрић 1981б: 18). Приповедач, дакле, наступа као један од анонимних, неименованих актера у животу града, један од оних који имају свест и искуство о проживљеном времену у вишеградској вароши. На једном другом месту, Андрићев приповедач ићи ће и корак даље, па ће од неименованог, безличног становника касабаре, постати припадник групе српских касабалија. Говорећи о животу Срба током борби у Вишеграду за време Првог светског рата, писац каже: „У Ристића кући, која је одмах изнад парохове, већа и лепша од ње, а склоњена и заштићена од топовске ватре са обе стране стрмим шљивицима, склонило се највише нашег света из чаршије“ (Андрић 1981б: 372).

Питање књижевних утицаја осетљиво је и важно питање у стваралачком простору сваког уметника. Различити утицаји могу се уочавати у области идеја и идеологија, на тематском и мотивском плану, у процесу реализације форме, структуре и композиције, жанровске одређености, стилских карактеристика, књижевне технике, а онда и културне традиције, типа односа уметника и друштва и слично. Међутим, никада не би требало да се изгуби из вида да уметност ретко настаје праволинијски и белодано као резултат непосредних књижевних или других утицаја. Реч је најчешће о суптилном, невидљивом и неухављивом струјању од узора ка конзументу утицаја. И то најпре у оној области и у оним елементима који кореспондирају са већ постојећим склоностима и ставовима аутора који је изложен утицају. Да није тако, не би било ни чаролије великих уметничких дела, која нас заносе непоновљивошћу и оригиналношћу свога бића.

На једном месту у *Знаковима њоред њуша* Андрић сликовито описује „технику“ свога рада и везу читања односно књижевног утицаја са процесом креације: „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 које дотле нисам налазио храбрости да га отпочнем, јер ми је изгледао тежак и несхватљив“ (Андрић 1981а: 290).

Чини се да бисмо у таквој светлости могли да разумемо и мисао коју је Андрић о подстицају за рад на роману *На Дрини ћуприја* давно изрекао писцу Добрици Ђосићу.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Андрић, И. (1981а). *Знакови ѿред љуџа*. Београд (и др): Просвета (и др).
- Андрић, И. (1981б). *На Дрини ђуџија*. Београд (и др): Просвета (и др).
- Андрић, И. (1981в). *Свеске*. Београд (и др): Просвета (и др).
- Андрић, И. (1994). *Писац ѿвори својим делом*. Београд: БИГЗ.
- Vajlder, T. (1967). *Most svetog kralja Luja*. Beograd: Izdavački zavod „Jugoslavija“.
- Милутиновић, З. (2004), Машина пролази кроз Вишеград. *Свеске Загужбине Иве Андрића*, 21, 101-124.
- Škreb, Z. i Flašar, M (ur.) (1985). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Yardley, J. (2009). “Second Reading: Jonathan Yardley on Thornton Wilder’s *Bridge of San Luis Rey*”. <http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2009/12/07/AR2009120703677.html>
- <http://www.funtrivia.com/en/subtopics/The-Bridge-of-San-Luis-Rey-201521.html>

Žaneta Đukić Perišić

The Memorial Museum of Ivo Andrić, Belgrade

THE BRIDGE ON THE DRINA BY IVO ANDRIĆ AND
THE BRIDGE OF SAN LUIS REY BY THORNTON WILDER

Summary

This paper discusses the similarities and differences between the novels *The Bridge on the Drina* by Ivo Andrić and *The Bridge of San Luis Rey* by Thornton Wilder, with regard to both formal and compositional aspects of the novels, and in terms of the ideas presented. Comparative analysis of the composition of the novels shows that both consist of assembled, though relatively independent fictional sequences. In creating his novel, Andrić mainly uses short stories as separate, rounded “pieces” and links and “packages” them together in the form of a novel. A similar process of composing and assembling pieces is used in Thornton Wilder’s *The Bridge of San Luis Rey*. Andrić’s novel about the Višegrad bridge primarily considers the attitude of the general towards the individual, and, in fact, the influence of history on individual human destiny, while Wilder, at the level of the relationship between abstract and concrete, focuses on the question of the relationship between divine providence and circumstantial phenomena, i.e., predestination and randomness.

Keywords: Ivo Andrić, Thornton Wilder, *The Bridge on the Drina*, *The Bridge of San Luis Rey*, chronicle, structure, composition, history, human destiny, divine providence

László TAKÁCS*
Pázmány Péter Catholic University
Piliscsaba-Budapest

NIETZSCHE, WILDE, AND THE POETICS OF THE NOVEL¹ (DEZSŐ KOSZTOLÁNYI, *NERO, THE BLOODY POET*)

Dezső Kosztolányi (Subotica, 1885 – Budapest, 1936) admired both Nietzsche and Wilde in his youth, as a university student. He read Nietzsche's essays and Wilde's poems, plays and novels. This paper focuses on Nietzsche's and Wilde's famous theories: the theory of *eternal recurrence* by Nietzsche and Wilde's point of view stating that "art imitates art far more than art imitates life". In 1921, Kosztolányi published his first novel: *Nero, the Bloody Poet*. He knew the historical data very well, but he adopted a new chronological and logical structure to describing the story of Nero's life. The whole novel revolves around the concepts of literature and art. Its structure, the correlation of its different parts, and the new ordering of historical events illustrate how deeply Kosztolányi was influenced by Nietzsche's theory of *eternal recurrence* and by Wilde's doctrine.

Keywords: Dezső Kosztolányi, Nietzsche, Wilde, composition, novel structure, eternal recurrence

Dezső Kosztolányi, one of the most influential writers of twentieth-century Hungary, was born in 1885 in Subotica. From 1903, he studied and lived in Budapest, where he became an associate of newspapers and published several poems that made his name well-known in the capital. Later, he published a collection of short stories, translated dramas and poems of contemporary authors, so he was considered one of the most productive writers of the period.² One of his beloved contemporaries was Oscar Wilde, whose works became very popular in European countries after his tragic and sad death:³ his play

* takacs.laszlo@btk.ppke.hu

¹ This research was sponsored by the Hungarian National Research, Development and Innovation Office (NKFIH) (K 108 700). The author of the paper is a member of the Research Group supported by the Hungarian Academy of Sciences (MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport [= Web-based Critical Edition Project]).

² Szegedy-Maszák, M. (2010). Dezső Kosztolányi (1885-1936). *The Hungarian Quarterly*, 51, 43-55.

³ For the reception of Wilde's works see: Evangelista, S. (2011). Introduction: Oscar Wilde: European by Sympathy. In: Evangelista, S. (ed.) *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. London – New York: continuum, 2011. passim.

Salome and several of his comedies were often performed on stage,⁴ and his aphorisms were often quoted and imitated during the first and second decades of the 20th century. Among others, Kosztolányi translated Wilde's *The Duchess of Padua* (1910), *Salome* (1922), *The Picture of Dorian Gray* (1922), and all his poems (1926) into Hungarian.⁵ After the First World War, Kosztolányi turned to writing longer works such as novels. His first attempt was titled *The Bad Doctor* (*A rossz orvos* – 1920), which describes the death of a child whose parents call a negligent doctor to visit their sick child, and the doctor does not recognize the real nature of the child's illness, so the child dies. In the following six years, between 1920 and 1926, Kosztolányi wrote four more novels, some of which were also translated into Serbian. *Ševa* (*Pacsirta*), for instance, was translated by Marko Čudić,⁶ and *Kornel Večernji* (*Esti Kornél*) by Sava Babić.⁷

In this paper, I am focusing on the first of these four novels, *Nero, the Bloody Poet* or *Darker Muses* according to another version of its English title.⁸ First of all, I would like to emphasize that *Nero, the Bloody Poet* holds an extraordinary position among Kosztolányi's works. This is the only novel in which the writer goes back to the Roman past, to ancient history. His other works are set in the contexts of Hungarian history, either at the time of the *fin de siècle*, or in the post-war and post-revolution period.⁹ Secondly, from another point of view, this is the only novel to delegate an important role to the figures and phenomena of literary life. Nero is presented as a poet here rather than an emperor, and literature itself, as we will see, has the central position in the novel.

Some of Kosztolányi's contemporary critics interpreted the novel as a description of the controversies of contemporary Hungarian literary life, as if the protagonist of the novel had been the portrayal of one of Kosztolányi's colleagues, who was later considered his rival wanting to usurp his leading

⁴ Tydeman, W. (1996). Oscar Wilde: *Salome*. In: Tydeman, W. and Price, S. (eds.) (1996). *Oscar Wilde: Salome*. Cambridge: Cambridge University Press, 12-77.

⁵ Lajosi, K. (2002). The Reception of Oscar Wilde in Hungary: Translator as Critic – Critic as Artist – Translator as Artist. In: Böker U., Corballis, R. and Hibbard, J. A. (eds.) (2002) *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde During the Last 100 Years*. Internazionale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Amsterdam – New York: Editions Rodopi B. V., 257-268.

⁶ Kostolanji, D. (1998). *Ševa*, Marko Čudić (transl.) Beograd: Radio B92.

⁷ Kostolanji, D. (1999) *Kornel Večernji*, Sava Babić (transl.) Beograd.

⁸ English translations: Kosztolányi, D. (1927). *The Bloody Poet: A Novel about Nero*, with a prefatory letter by Thomas Mann, translated by Fadiman, C. P., New York: Macy – Masius; Kosztolányi, D. (1990) *Darker muses, the Poet Nero*, translated by Fadiman, C. P., revised by Szirtes, G., with a prefatory letter by Thomas Mann, afterword by Cushing, G. F., Budapest: Corvina (Corvina Hungarian Classics).

⁹ Ablovatski, E. (2006). Between Red Army and White Guard: Women in Budapest, 1919. In: Wingfield, N. M. and Bucur, M. (eds.) *Gender and War in Twentieth Century Eastern Europe*. Wingfield and Maria Bucur, Indiana University Press, 70.

position in cultural life.¹⁰ However, the novel is not a pamphlet, and nor is it a so-called key-novel. Fortunately, many of Kosztolányi's letters and manuscripts have survived, so a huge part of the manuscript of this novel and the notes which were collected by the author before writing the novel are accessible. In some interviews Kosztolányi himself stated that the idea of the novel was born at Café Aragno in Rome, the famous meeting place of poetasters, artists and representatives of intellectual life, where he realized that the Roman past must have been very similar.¹¹ There is no reason for us to doubt his statement, and therefore there is no reason to adopt a key-novel interpretation in this case.

According to his notes and letters Kosztolányi studied Roman history, he read the historical sources or Friedländer's famous monograph, *Die Sittengeschichte Roms*, and finally he sent the manuscript to an expert in classical philology.¹² All these events illustrate how important the historical facts were to him. On the other hand, there is evidence that he wanted to reconstruct history in an attempt to find a new answer to Emperor Nero's mental contortions.

In the reconstruction of the historical events, Kosztolányi emphasized the role of literature: the whole story and Nero's breakdown begin with Claudius' death. Nero can only express his feelings about the event by writing an elegy. He plays the role of Elektra, who cries for the dead Agamemnon. Thereafter, the most varied characters appear in the novel: fictional and non-fictional ones, such as Seneca, Lucan, Fannius and Zodicus, the two poetasters, who are members of Nero's company, and last but not least Britannicus, who is presented as the most talented young poet in contemporary Rome. Some more fictional figures also appear as members and adherents of the *Collegium Poetarum*, or the society of Roman lyre-players, as it is called in the novel.

Kosztolányi clearly knew the history of Nero's time very well, but following his own idea, he constructed a new and artificial historical event structure. Now I would like to emphasize that his two main leading principles were based on

¹⁰ Namely, Dezső Szabó, for more information see: 166.

¹¹ As he testifies in an interview: „La sera stessa mi ritrovai, più tardi, da „Aragno“. Un gruppo di scrittori e di pittori parlava e discuteva molto. Disputava su le questioni eterne e insolubili della letteratura e della pittura, della bellezza e dell'arte, della tradizione e delle espressioni più nuove. Io tacevo. Pensavo di tornare indietro, di risalire i secoli, di sognare per mia gioia esclusiva il passato di Roma, il periodo imperiale, l'età di Nerone. Il mio Nerone è un sanguinario dilettante; voglio dire che vorrebbe scrivere la poesia epica, e non gli riesce. Allora, ricorre alla crudeltà. Vive, come uomo, quello che non ha saputo creare come artista. Insomma, si adatta, viene a patti. Discende. Avrebbe voluto essere poeta. E invece, disgratio, non può essere che Imperatore.” Cf. Colonna, B. (1928) *L'eremo di Monte Tabor*, dove lavora il traduttore di Dux (Dal nostro inviato speciale) Budapest, aprile. (1928. május 4.)

¹² For the testimonies, see the critical edition of the novel: Kosztolányi, D. (2011) *Nero, a véres költő*, (kritikai kiadás), [Dezső Kosztolányi, *Nero, the Bloody Poet*, critical edition] sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta Takács, L. [edited by Takács, L.] Pozsony – Budapest: Kalligram.

Nitzsche's *eternal recurrence* theory¹³ and on one of Oscar Wilde's aphorisms: "Life imitates Art far more than Art imitates Life."¹⁴ The structure of the novel clearly shows the eminent influence of both.

It is a well-known fact how important a role literature and literary performance played in Nero's life: after the assassination of his mother – as the historian Tacitus writes¹⁵ – he invited young poetasters to his house, where they read out their poems and corrected one another's works collectively. According to historical sources, the Emperor also wrote poems which he performed in the circus, although these poems never foreshadowed the coming tragedies; on the contrary, they served as reflections of earlier events, such as the assassination and other tragedies.¹⁶ After his mother, Agrippina's, death, Nero played the part of Orestes, who had killed

¹³ Loeb, P. S. (2013) Eternal recurrence. In: Gemes, K. and Richardson, J. (eds.) (2013) *The Oxford Handbook of Nietzsche*. Oxford: Oxford University Press, 645-671.

¹⁴ Wilde, O. (1905). The Decay of Lying. In: Wilde, O. (1905) *Intentions, The Decay of Lying, Pen, Pencil and Poison, The Critic as Artist, The Truth of Masks*. New York: Brentano's, 31-32: „[...] CYRIL: Well, before you read it to me, I should like to ask you a question. What do you mean by saying that life, 'poor, probable, uninteresting human life,' will try to reproduce the marvels of art? I can quite understand your objection to art being treated as a mirror. You think it would reduce genius to the position of a cracked looking-glass. But you don't mean to say that you seriously believe that Life imitates Art, that Life in fact is the mirror, and Art the reality? VIVIAN: Certainly I do. Paradox though it may seem – and paradoxes are always dangerous things – it is none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life. We have all seen in our own day in England how a certain curious and fascinating type of beauty, invented and emphasised by two imaginative painters, has so influenced Life that whenever one goes to a private view or to an artistic salon one sees, here the mystic eyes of Rossetti's dream, the long ivory throat, the strange square-cut jaw, the loosened shadowy hair that he so ardently loved, there the sweet maidenhood of *The Golden Stair*, the blossom-like mouth and weary loveliness of the *Laus Amoris*, the passion-pale face of Andromeda, the thin hands and lithe beauty of the Vivian in *Merlin's Dream*. And it has always been so. A great artist invents a type, and Life tries to copy it, to reproduce it in a popular form, like an enterprising publisher. [...]”

¹⁵ Tacitus, *Annals*, 14, 16: “And yet, lest it should be only the histrionic skill of the emperor which won publicity, he affected also a zeal for poetry and gathered a group of associates with some faculty for versification but not such as to have yet attracted remark. These, after dining, sat with him, devising a connection for the lines they had brought from home or invented on the spot, and eking out the phrases suggested, for better or worse, by their master; the method being obvious even from the general cast of the poems, which run without energy or inspiration and lack unity of style. Even to the teachers of philosophy he accorded a little time — but after dinner, and in order to amuse himself by the wrangling which attended the exposition of their conflicting dogmas. Nor was there any dearth of gloomy-browed and sad-eyed sages eager to figure among the diversions of majesty” [translated by Jackson, J. E.: Tacitus, *Annals*, Books 13-16 (Loeb Classical Library) Harvard University Press, 1937].

¹⁶ Sueton, *The Life of Nero*, 21: “He also put on the mask and sang tragedies representing gods and heroes and even heroines and goddesses, having the masks fashioned in the likeness of his own features or those of the women of whom he chanced to be enamoured. Among other themes he sang ‘Canace in Labor’, ‘Orestes the Matricide’, ‘The Blinding of Oedipus’ and the ‘Frenzy of Hercules’” [translated by Rolfe, J. C.: Sueton, *Lives of the Caesars I-II*. (Loeb Classical Library) Harvard University Press, 1914].

his mother to avenge his father's assassination.¹⁷ In addition, as a rather legendary story states, Nero sang about the destruction of Troy as he burnt Rome down.¹⁸

Kosztolányi reverses the relationship of life and literature (but he does not play with the Kantian origin and relationship of this idea, as Genette reveals, so Kosztolányi does not make a reverse *mimesis*)¹⁹: at the beginning of the novel, after Claudius' death, when Nero understands his solitude and the inevitable end of life, he writes an elegy and shows it to his master, the writer Seneca. On hearing the long poem, the boring verses, the catastrophically wrong adjectives and metaphors, the philosopher-statesman realizes that the new Emperor is terribly untalented. However, hoping that he can govern a poetaster rather than a devoted leader of the state, Seneca pretends by declaring that Nero is very talented.

In the scene when Nero and Seneca meet, the latter is working on his tragedy *Thyestes*. The story of Atreus and Thyestes is the first story of fraternal assassination and revenge. In the next scene we are in the palace, where members of the Claudian family are participating in a dinner. During the merry, but foreboding feast, Britannicus is poisoned. As the acme of the Thyestes story is a feast, in the novel the occasion of the fraternal assassination is also a dinner.²⁰

And then, as in history, the next assassination follows – the tragic end of Nero's mother, Agrippina. The writer follows historical reality here: Nero's mother is sailing in the gulf of Naples when she is attacked by Roman sailors. Because she can swim, she is able to reach the beach and her villa. During the attack, Nero, probably to create an alibi, plays the part of Orestes in the theatre. He is nervous because he is not certain how his plan will turn out. Waiting

¹⁷ Tacitus, *Annals*, 15, 33: "In the consulate of Gaius Laecanius and Marcus Licinius, a desire that grew every day sharper impelled Nero to appear regularly on the public stage — hitherto he had sung in his palace or his gardens at the Juvenile Games, which now he began to scorn as thinly attended functions, too circumscribed for so ample a voice. Not daring, however, to take the first step at Rome, he fixed upon Naples as a Greek city: after so much preface, he reflected, he might cross into Achaia, win the glorious and time-hallowed crowns of song, and then, with heightened reputation, elicit the plaudits of his countrymen. Accordingly, a mob which had been collected from the town, together with spectators drawn by rumours of the event from the neighbouring colonies and municipalities, the suite which attends the emperor whether in compliment or upon various duties, and, in addition, a few maniples of soldiers, filled the Neapolitan theatre" (translated by Jackson, J. E, see n. 16.). This passage confirms that Nero presented himself as a lyre-player in the year 64 AD, five years later after his mother was killed.

¹⁸ Tacitus, *Annals*, 15, 39: "Yet his measures, popular as their character might be, failed of their effect; for the report had spread that, at the very moment when Rome was aflame, he had mounted his private stage, and typifying the ills of the present by the calamities of the past, had sung the destruction of Troy" (translated by Jackson, J. E, see n. 16.).

¹⁹ Genette, G. (2005). *Essays in Aesthetics*. Translated by Cohn, D. Nebraska: University of Nebraska Press, 38-39.

²⁰ The time of the composition of this drama is uncertain: Thorburn, J. E. (2005). *Companion to Classical Drama*. Facts on File, 548.

for news, he arrives at the villa in the mask and costume of Orestes. His wife, Poppaea Sabina, is waiting for him there as well. In this case, the well-known mythical story precedes the assassination: life resembles art.

As a third example, I will quote the story of Seneca's death. Although Seneca was never imprisoned by Nero, Kosztolányi reconstructs the events: the philosopher-writer was imprisoned, but was later released. In the scene of his last appearance, Seneca and his young wife are sitting in their luxury garden. As in history, as we know from the famous passage from Tacitus' *Annals*,²¹ a centurion arrives presenting the death warrant. Seneca is ready to die and he starts a long retrospective speech. Some elements of this speech, which is really an apology, echo Wilde's and Nietzsche's words, and not those of a Stoic. The situation of Seneca's release from prison recalls the lines and context of Wilde's *De profundis*. At another point, Seneca describes himself as being similar to nature: "I was neutral or indifferent as nature." Such words would have been regarded as sacrilege from a Stoic's mouth.²²

Finishing his apology, the philosopher gives an explanation for the suicide of his nephew, Lucan. Earlier, Lucan had been one of Nero's friends and a pillar of the emperor's literary circle. When he presented his eulogy on Nero during the first Neronia, the games founded by Nero in Hellenistic style, Nero probably became jealous and prohibited the publication of Lucan's epic poem, the famous *Civil War* (*Bellum civile* or *Pharsalia* in Latin).²³ Finally, Seneca asks for a copy of this epic poem. His dying nephew, the poet Lucan – as his ancient biography testifies – quoted the part of the poem describing the death of a Gallic warrior.²⁴ Before his own suicide, the philosopher quotes the same verses. The literary description of a dying warrior again precedes a real death.

To sum up: if we analyze the parts of the novel structure in which literary works are mentioned, we can conclude that all the assassinations described in *Nero the Bloody Poet* are preceded by a reference to a piece of literary work or mythical tale. I consider such instances very important because when Kosztolányi does not follow the chronological order of historical events, his awareness in the reconstruction of history becomes manifest. The presence of other Wildean elements²⁵ confirms the idea that Kosztolányi's reconstruction was based on the English writer's aphorism.

Next, Nietzsche's influence will be examined. His deep impact on turn-of-the-century philosophy, literature, and art is a well-known fact. It is a

²¹ Tacitus, *Annals*, 15, 60-63.

²² The Stoic sentence *naturam sequere duces* presents nature as a positive example for humans: cf. Trinacty, Ch. V. (2014). *Senecan Tragedy and Reception of Augustan Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 2014, 21.

²³ Cf. Tacitus, *Annals*, 15, 49.

²⁴ Fantham, E. (2011) A Controversial Life. In: Asso, P. (ed.) *A Companion to Lucan*, Leiden: Brill, 3-20. especially: 19-20.

²⁵ For instance, the motive of Seneca's imprisonment seems to be an allusion to that of Wilde and the philosopher's last long speech as his own *De profundis*.

commonplace that he was the most influential philosopher of the period. Kosztolányi's letters reveal that he also knew Nietzsche's works very well. At first he admired, then criticized Nietzsche's ideas. Still, the structure of the novel in question can be regarded as a brilliant example of eternal recurrence.

In a nutshell, the novel has thirty three chapters, and if we analyze the chapters at the beginning and at the end of the novel, we discover a clearly symmetrical structure. The first and final chapters were written at the same time. This is confirmed by the fact that Kosztolányi, who was using different types of paper thanks to the post-war times, wrote the beginning and the end of the novel on paper of the same type. (The manuscript contains more than twenty different types of papers!)

After taking a closer look at the chapters themselves, the following can be concluded. The first chapter gives a general overview of Rome on the day of Claudius' agony. It is a warm summer's day. After lunchtime, there is nobody in Rome, only a sleeping slave selling cakes, a tired soldier who gives a Roman coin and who is drinking water, a couple of young lovers meeting and running away, and we can hear the barking of a dog. In the final chapter, there is the dead Nero. His head is in the hands of his nurse, who whispers the following to the dead man: "*Nero, little Nero, you are only sleeping*", and then she places an *obolos* in Nero's mouth so that Charon, the ferryman of the underworld, would take him across the river Styx.

Subsequently, in Chapter Two Claudius dies, while in Chapter Thirty-two, Nero commits suicide. Both of them want to take a sip of water. In Chapter Three, the young emperor is taken into the palace, while in Chapter Thirty-one, Nero is taken away from the palace. In Chapter Four, Seneca, Nero's master, appears for the first time, while the philosopher dies in Chapter Thirty, i.e. disappears from the novel. This symmetrical structure puts an emphasis on other parts of the novel as well, e.g. on Chapter Seventeen, which is in the centre/middle of the novel. In this chapter, on the day of *Feralia*, the festival of the dead, a day when Romans mustn't speak a word, the emperor visits the room of the dead prince Britannicus, finds his lyre, and twangs it, thus committing sacrilege.

To sum up, we can conclude that the motifs clearly show that the circle is closed. At the end of the story, Nero lies dead like a sleeping child. It is as if we were watching scenes of a movie in reverse. The nurse and the sleeping boy, dreaming with a fever, are the characters of the last scene. The nurse is described as a person, who is familiar with the beginning and the end:

Eclogé drew back the sheet and held the lamp over the corpse. She showed neither surprise nor fear. She was his nurse; she had suckled him and she would bury him, she who was equally familiar with the cradle and the grave.²⁶

²⁶ Kosztolányi, D. (1927) *The Bloody Poet, A Novel about Nero*, with a prefatory letter by Thomas Mann, translated from the German by Fadiman, C. P., New York: Macy-Masius, 343.

Moreover, the motifs of the first and the last chapters show recurrence in a very transparent manner. Every motif has a pendant in the other: both days are summer days. On the one hand, there is a sleeping old slave, on the other an old nurse, who is also a slave, and a sleeping boy. And at the end of Chapter One, Kosztolányi mentions the River Tiberis, while in the last scene Charon and the river of the underworld are mentioned. The motifs do return at the end of the novel, but with a changed quality. The novel structure reflects both Nietzsche's idea of *eternal recurrence* and its criticism as well.

It is highly likely that the composition of Kosztolányi's novel was defined and governed by these two very influential ideas from the turn of the 20th century.

REFERENCES

- Ablovatski, E. (2006). Between Red Army and White Guard: Women in Budapest, 1919. In: Wingfield, N. M. and Bucur, M. (eds.) *Gender and War in Twentieth Century Eastern Europe*. Wingfield and Maria Bucur, Indiana University Press, 70.
- Evangelista, S. (2011). Introduction: Oscar Wilde: European by Sympathy. In: Evangelista, S. (ed.) *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. London – New York: continuum, 2011.
- Fantham, E. (2011) A Controversial Life. In: Asso, P. (ed.) *A Companion to Lucan*, Leiden: Brill, 3-20.
- Genette, G. (2005). *Essays in Aesthetics*. Translated by Cohn, D. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Kostolanji, D. (1998). *Ševa*, Marko Čudić (transl.) Beograd: Radio B92.
- Kostolanji, D. (1999) *Kornel Večernji*, Sava Babić (transl.) Beograd.
- Kosztolányi, D. (1927). *The bloody poet : A novel about Nero*, with a prefatory letter by Thomas Mann, translated by Fadiman, C. P., New York: Macy – Masius.
- Kosztolányi, D. (1990) *Darker muses, the poet Nero*, translated by Fadiman, C. P., revised by Szirtes, G., with a prefatory letter by Thomas Mann, afterword by Cushing, G. F., Budapest: Corvina (Corvina Hungarian Classics).
- Kosztolányi, D. (2011) *Nero, a véres költő*, (kritikai kiadás), [Dezső Kosztolányi, Nero, the bloody poet, critical edition] sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta Takács, L. [edited by Takács, L.] Pozsony – Budapest: Kalligram.
- Lajosi, K. (2002). The Reception of Oscar Wilde in Hungary: Translator as Critic – Critic as Artist – Translator as Artist. In: Böker U., Corballis, R. and Hibbard, J. A. (eds.) (2002) *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde During the Last 100 Years*. Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Amsterdam – New York: Editions Rodopi B. V., 257-268.
- Loeb, P. S. (2013). Eternal recurrence. In: Gemes, K. and Richardson, J. (eds.) *The Oxford Handbook of Nietzsche*. Oxford: Oxford University Press, 645-671.
- Mihály Szegedy-Maszák (2010). Dezső Kosztolányi (1885-1936). *The Hungarian Quarterly*, 51, 43-55.

- Thorburn, J. E. (2005). *Companion to Classical Drama*. Facts on File.
- Trinacty, Ch. V. (2014). *Senecan Tragedy and Reception of Augustan Poetry*, Oxford: Oxford University Press.
- Tydeman, W. (1996). Oscar Wilde: Salome. In: Tydeman, W. and Price, S. (eds.) *Oscar Wilde: Salome*. Cambridge: Cambridge University Press, 12-77.
- Wilde, O. (1905). The Decay of Lying. In: Wilde, O. *Intentions, The decay of lying, Pen pencil and poison, The critic as artist, The truth of masks*. New York: Brentano's.

Ласло Такач

Католички универзитет „Пазмањи Петер“, Будимпешта

НИЧЕ, ВАЈЛД И ПОЕТИКА РОМАНА
(ДЕЖЕ КОСТОЛАЊИ, *НЕРОН*, *КРВАВИ ПЕСНИК*)

Сажетак

Иако је Деже Костолањи, један од најзначајнијих мађарских књижевних стваралаца XX века, био познат као песник и приповедач, написао је, почетком двадесетих година двадесетог века више романа, који се данас сматрају класичном лектиром. Први роман у низу био је *Крвави њесник Нерон* у којем писац описује душевну трансформацију владару-уметника. Костолањи је познавао изворе који се односе на живот крволочног владара, међутим, њих је подредио сопственој песничкој концепцији. За то му је, с једне стране, путоказ пружио Ниче, чија је дела познавао већ у младости, а с друге стране, Оскар Вајлд, чија је дела (међу осталима и *Слику Доријана Греја*) у том периоду преводио. Познати Вајлдов парадокс према којем „живот већма подражава уметност, него што уметност подражава живот“, имао је главну улогу у формирању конструкције догађаја у роману, као што је и појам „вечно враћање истог“ немачког филозофа, од средишњег значаја за композицију романа.

Кључне речи: Деже Костолањи, Ниче, Вајлд, композиција, романескна структура, вечно враћање истог

Оливера ЖИЖОВИЋ*
 Државни универзитет у Новом Пазару

КАСАНДРИНА ИСТИНА

У раду се разматра роман немачке књижевнице Кристе Волф *Касандра*, који нуди савремено читање античког мита и нов, двадесетовековни поглед на Тројански рат. Показује се да роман превазилази друштвено-историјски тренутак свог настанка, односно хладноратовске прилике 80-их година XX века и да је сагледавање мита које нам нуди Криста Волф и данас плодотворно. То је добрим делом постигнуто *психолошким* приступом, али и *деконструкцијом*, која се заснива на *полютичком* „читању“ предочених митема.

Чувена тројанска пророчица, на прагу смрти, у дугачком унутрашњем монологу, себи полаже рачуне не само о догађајима који су довели до рата и уништења Троје, онако како се то одвијало унутар тројанских зидина, већ у последњим сатима живота беспопштедно сагледава себе, своје до тада неосвешћене или непризнате мотиве, компромисе на које је пристајала и сопствено затварање очију пред очигледним, чиме, као Аполонова свештеница, најзад испуњава најважнији и најтежи захтев бога у чијој је служби била – захтев о самоспознаји.

Кључне речи: Криста Волф, Касандра, Аполон, прорицање, снови, Тројански рат, *Илијада*, самоспознаја

Најзначајније и најобимније античко књижевно сведочење о Касандри, ћерки тројанског краља Пријама, налазимо у *Ајамемнону*, првој драми Есхилове трилогије *Оресидија*. Читање ове драме оставиће снажан утисак на Кристу Волф, немачку књижевницу која ће се почетком 80-их година XX века сусрести са митом о Касандри и отпочети свој дијалог са њим, да би након студиозних истраживања и промишљања, 1983. године објавила роман *Касандра*. Своју *Касандру* она пише у Источној Немачкој, у заостреној хладноратовској атмосфери, када је, како сама каже, чак и атомски рат „стратешки био програмиран и најозбиљније разматран као могуће решење затегнутости између два блока“. Питајући се: „Када се и како појавила, у западњачкој мисли и делању, та тежња за самоуништењем?“ (Гудо 2003: 119), Криста Волф се усредсређује на први у западноевропској књижевности описани ратни сукоб, на Тројански рат.

* oljazizovic@gmail.com

Мада свој роман пише у Источној Немачкој, неколико година пре пада Берлинског зида (који у том тренутку нико, па ни ауторка, не слуги), с јасним алузијама на актуелни историјски тренутак,¹ показује се да је њено читање мита и данас плодотворно. То је постигнуто добрим делом захваљујући инсистирању на верзији мита која је предочена у Еурипидовој драми *Хелена*, а у којој Хелена и није у Троји већ у Египту, чиме се наглашава да се рат не води зарад лепоте (односно виших вредности, идеала и тежњи), већ око привида и свесно конструисаних лажи, с којима су, код Кресте Волф, недвосмислено упознате и тројанске и грчке вође. Њихова једина брига јесте да то сазнање остане скривено док се рат не распламса, односно док се његов повод не заборави, тим пре што су се обе стране за рат много раније припремиле и само су чекале повољну прилику да га отпочну. Тако предочена „митска ситуација“ постаје широко применљива метафора за бројне, у свим временима актуелне сукобе, укључујући и ово наше.

У роману Кресте Волф Касандра је у истој ситуацији као и код Есхила – она се налази испред Агамемнонове палате, где је доведена као ратни плен и где ће до краја дана бити убијена. Али, док код Есхила она води дугачак дијалог са хором, при чему је дата из угла Грка и пре свега је усредсређена на саопштавање будућности дома Атреја, дакле онога што Грке занима, Касандра Кресте Волф је превасходно Тројанка, која себи, на прагу смрти, у дугачком унутрашњем монологу, полаже рачуне не само о сопственој улози и положају већ и о догађајима који су довели до рата и уништења Троје, онако како се то одвијало унутар тројанских зидина. Попут Едипа, она пред одлазак у таму застаје, не би ли сагледала догађаје и своју улогу у њима, и разјаснила себи како је дошла до тачке до које је унапред знала да ће доћи.

Тако нас Креста Волф суочава са *тројанским* гласом и сведочењем, које се издваја у историји књижевности, будући да је до сада, укључујући и Вергилијеву *Енеиду*, усвајан хомеровски, дакле грчки културни образац, чак и кад је предочавана тројанска позиција. Тај образац ће, по Касандрином предвиђању, завладати целим светом, што она не може да прихвати и због чега радије бира смрт, мада је, захваљујући надоградњи мита за којом Креста Волф посеже, постојала могућност да Касандра, заједно са Енејом, напусти Троју и тако буде спасена.

Тројанска пророчица раскринкава општеважеће механизме којима власт прибегава и којима се користи током припрема и вођења рата. Међутим, чак и Касандра до својих увида долази постепено, дуго времена

¹ Много касније, у *Збојом сабласџима* К. Волф ће рећи: „Волела сам ту земљу. Знала сам да јој је дошао крај зато што више није била у стању да интегрише најбоље, зато што је тражила људске жртве. То је оно што сам описала у *Касандри* [...]; била сам радознала да ли ће се [цензори] усудити да схвате поруку приче: *несџанак Троје је неизбежан*. Нису се усудили, и прича је штампана без икаквог исецања. Читаоци Немачке ДР схватили су“ (Наведено према: Гудо 2003: 112).

немајући снаге да реално сагледа своју породицу, а пре свих оца Пријама, који је, заправо, исти као и Агамемнон – чудовишни вођа Грка који је жртвовао ћерку Ифигенију због похода на Троју, односно из политичких разлога и зарад славе, моћи и власти. То заправо чини и Пријам, најпре због неповољног пророчанства, након којег ће бити спреман да жртвује новорођеног Париса, а много година касније, и својеврсним жртвовањем друге деце, у првом реду саме Касандре, али, рецимо, и ћерке Поликсене.²

Значајан допринос актуелности приче о Касандри, Криста Волф постиже не само посезањем за верзијом мита по којој Хелена није у Троји, па се рат води око лажи и привида, већ и специфичним начином на који се окреће миту. Откривајући предности изабраног поступка, сама ауторка примећује: „Један лик креће се у оквиру који се мора поштовати, али ако бисмо у то поље довољно дубоко зашли, отворили би се *иростори неслућене слободе*, простори које треба испитати, оживети, протумачити, измислити. *Бацији савремени њојлед на античку њричу*“ (Гудо 2003: 118).³ Криста Волф то добрим делом постиже *психолошким* приступом миту, али и његовом *деконструкцијом*, која се заснива на *полијичком* „читању“ предочених митема.

На површнијем, тематском нивоу, ово, рецимо, потврђује Касандрина констатација да се, макар на двору, знало да су приче о божанском пореклу јунака – попут оне да је Парисов отац заправо Аполон – *алејорије*, док се, са друге стране, јасно наводи сведочење Калханта да је Ахилеј дао много оружја и вина да би се о њему ширила легенда да је Тетидин син.

Слично је и са пророштвом и пророцима, до којих је заиста веома држано, али су они неретко били у служби двора, па Касандрин брат близнац Хелен, који је и сам Аполонов свештеник, не пориче да има наручених предсказања, а наручују их краљевска кућа и храм. Заправо, Хелен и Касандра су унапред, у оквиру породице, а из политичких разлога, били предодређени за свештенички позив, што је митолошки формулисано причом о змијама које су у Аполоновом светилишту уснулим двогодишњим близанцима лизале уши и тиме им пренеле пророчки дар. Показује се да су пророчишта била институције, добрим делом у служби система, па је за контролу изрицања типизираних и неретко наручених пророчанства најбоље било ослонити се на чланове краљевске породице.

Касандра је, међутим, одбијала да то чини, најпре због *аушенијичној* пророчког дара који је поседовала, али и због свог карактера, из ког је и проистекла њена амбивалентна позиција у оквиру породице, двора и града у којем је живела, па тиме и њено суштинско неприпадање, издвојеност и изолованост, што ће знатно отежати њен положај и судбину.

² Поликсена је свесно жртвована тиме што је добила задатак да намами Ахилеја, који је у њу био заљубљен, у Аполонов храм, где ће га Парис убити.

³ Сва истицања, О. Ж.

Јер, Касандра је поседовала специфичан пророчки дар, о којем говори Платон у *Тимају*. Реч је о божанском, то јест пророчком лудилу, које је, сматра Платон, последица настојања богова „да поправе и оно што је у нама рђаво“ (71e) (Платон 1981: 116). Ерик Додс се слаже са Платоном,⁴ и као покровитеља пророчког лудила означава Аполона, а не, како би се најпре можда очекивало, Диониса. Он то објашњава аполонским „*иосреднишиивом које циља на знање, било будуће или скривене садашњости*“. Аполон је неко ко зна „правила сложене игре коју су богови играли с људима“, при чему је он и „Онај који спречава зло“ (Додс 2005: 58, 67), између осталог, и кроз пророчанска упозорења.

По Додсовом мишљењу, аполонијска екстаза се битно разликује од дионизијског искуства, које је у суштини колективно и заразно, док је аполонско посредништво, о којем он говори, „*редак дар изабраних њојединаца*“ (2005: 58). У овом контексту је та разлика битна, јер Касандра поседује управо такав дар, односно, митолошки формулисано, добија га од Аполона. Спајање пророштва и лудила није, међутим, „*убичајена оракуларна врста*“ (Додс 2005: 60), што у роману Кристе Волф потврђује и битна разлика у начинима прорицања, па и садржајима пророчанстава која изричу Хелен, или пак свештеник Пантој, с једне стране, и Касандра с друге. У њеном случају увек је реч о спонтаној и неурачунљивој појави, односно о пророковању у стању опседнутости или пак посредством пророчких снова, што опет, како наглашава Платон, подразумева удаљеност од свести, разума и моћи расуђивања.

Да је, међутим, чак и у таквом њеном делању било својеврсне политике, Касандра признаје себи тек на прагу смрти, схвативши да је желела да постане свештеница како би „*стекла моћ*“ и како би је знање *издило изнад грувих*. При томе је знатан утицај имала и њена „*усрдна жудња*“ да успостави „*ирисне односе с Божанстивом*“, као и „*ненаклоност [...] према приближавању световних мушкараца*“ (Волф 1990: 60).

Тиме долазимо до психолошког „читања“ мита, јер Криста Волф епизоду Касандриног стицања пророчког дара, односно њено одбијање Аполона и предочавање последица тог чина, најпре трансформише у *сан*, да би потом овој митологеми дала шире значење и учинила је метафором која у битном осветљава Касандрин лик и судбину. Наиме, уочи рукоположења за свештеницу, Касандра је сањала Аполона, али не у блиставим зрацима и његовом позитивном виду, што је уобичајена епифанија овог бога, већ преображеног у *вука* и окруженог *мишевима*. Знајући да Касандра жуди за пророчким даром, бог у сну жели да јој се приближи као мушкарац, али, када схвати да је не може савладати, јер она дар жели *безусловно*,⁵ пљује јој

⁴ Платон у *Федру* разликује четири врсте „божанског лудила“: профетско, које потиче од Аполона, магијско или ритуално, које долази од Диониса, песничко, које инспиришу Музе и љубавно лудило које узрокују Афродита и Ерос.

⁵ „Желела сам да postanem свештеница. Желела пророчки дар, безусловно“ (Волф 1990: 44).

у уста, чиме Касандра стиче пророчки дар, али уједно бива и кажњена, јер њеним речима нико неће веровати. Стога своје увиде у будућност она назива „жишком ужаса“ и даром који је „сама себи исањала“ (Волф 1990: 30).

Показаће се да је овде пре свега реч о симболичном и психолошком „читању“ мита, јер се у *сну* јавља Аполон Ликијски, односно вучје обличје бога сунца. Вук је, попут Аполона, симбол светла, будући да види ноћу, али је, са својим разјапљеним чељустима, и симбол зла, прождирања и подземља, због чега је, рецимо, и Хад, као господар подземља, заогрнут вучјом кожом. Осим вука, и мишеви који се јављају у Касандрином сну, Аполонове су свете животиње. Миш који шири кугу симбол је Аполона од куге, који је истовремено, као бог жетве, и онај који штити од мишева. Уништитељска и штеточинска улога мишева искоришћена је и у *Илијади* ради *осветије*, што је аспект бога који ће и Касандра искусити. Стога она и сања Аполона у том виду.

Заправо, реч је о њеном *односу према истинама* до којих ће, захваљујући божанском дару, долазити, а у које, како и сама признаје, неће веровати. Тиме се открива смисао Касандриног и Аполоновог амбивалентног односа, при чему се Криста Волф ослања на начин како је генеза тог односа предочена код Есхила, да би томе дала нов, психолошки продубљен смисао, због чега мит морамо схватити метафорично.

Аполон је, као што је познато, бог прорицања, који има моћ спознаје и сагледавања будућности, као и бог светлости и сазнања уопште. Касандра, међутим, није спремна да му се до краја препусти, што јој он не прашта и због чега ће морати да упозна његову осветничку природу.

Психолошка суштина неспремности да се до краја препусти Аполону, код Кресте Волф је сажето исказана у Касандрином признању: „Примећујем да ја *ово шио знам веровајћи не моју*. Тако је *одувек било*, тако ће да *буде навек*“ (Волф 1990: 89). Током читавог живота Касандра ће долазити до истинитих, суштински важних увида и сазнања, у која *ни сама неће имајћи снаје да йоверује*, јер ће у питању бити крајње неповољна и злослутна пророчанства.

Сећајући се како јој је Ахилеј првог дана рата, на њене очи, у Аполоновом храму, сурово и не поштујући елементарна ратничка и религиозна правила, убио брата Триола, Касандра ће приметити: „Ко је умео да гледа, видео је још првог дана: Ми овај губимо рат!“ (Волф 1990: 84) За такав увид, дакле, није потребан пророчки дар, већ храброст да се види оно што је очигледно. Међутим, како показује Касандрин унутрашњи монолог, тешкоће сагледавања ближњих, а пре свега себе самих, много су веће него увиди о непријатељу.

Тако ће јој тек Аризба, мајка Пријамовог сина, а Касандриног полубрата Есака – откривајући јој истину о Парису и његовом одстрањивању са двора као новорођенчета због злослутног пророчанства – скренути пажњу да заправо нема суштинске разлике између поступка према Парису и жртвовања Ифигеније. Касандра признаје да то није схватала, јер

је посреди био син и јер се то није тицало ње, *ћерке*. Ово болно сазнање она ће прихватити тек када и сама, по очевом наређењу, буде одстрањена са двора и чак заточена, како се не би гласно противила плану убиства Ахилеја у Аполоновом храму и свесном жртвовању сестре Поликсене.

Слично је и са Касандриним самообмањивањем да је главни кривац за рат и дешавања у граду Еумел, човек коме је била потчињена дворска стража и који се старао о дисциплини у Троји. Енејин отац Анхиз ће јој, међутим, отворено рећи да је Пријам тај који је Еумелу омогућио да напредује и влада градом, чиме су сви стављени пред избор између *два зла* – сопственог и туђег, то јест између Еумела и Ахилеја. Касандра ће, попут осталих, бити принуђена да се повинује свему што се дешава, тим пре што ће јој Пријам, када се отворено заложити за прекид рата, који ће, како објашњава оцу, неминовно изгубити јер га воде око фантома, рећи: „Ко сад не држи се нас, о глави нам ради“ (Волф 1990: 81). Порука је јасна: ко не подржава рат – тај је издајник, укључујући и краљеву ћерку, што је логика која приморава на ћутање све који се противе рату, и поред тога што знају да тај пут води потпуном уништењу.

Тако се и Касандра, у злосрећи, покорава двору и обећава да ће чувати тајну о Хелени, чиме и сама постаје истински становник „палате ћутања“, против које се својевремено, распитујући се о тајнама из прошлости, борила, и којој, како је веровала, никада није истински припадала.

Преиспитујући своје поступке на прагу смрти, Касандра ће најзад себи признати и аутоцензуру, па тиме и то да је суштински *припадала Двору*. „Због оца, којег сам волела, избегавала сам да гласно извикujem државну тајну“. То назива „*зрнцием срачунајосиши*“ у свом самоодрицању (Волф 1990: 80). Заправо, и она ће прихватити наметнута правила игре и тиме се одрећи себе.

Тако долазимо до основних питања која Криста Волф поставља у свом стваралаштву, па и у овом роману, а то су: „Ко сам ја и шта ме спречава да будем оно што јесам?“ и: „Зашто постајемо такви какви јесмо?“

Снажна жеља за сазнањем Касандру ће на крају, уз бројне отпоре и тешкоће, довести до *самосознаје*, што је најтежи задатак који Аполон поставља пред своје следбенике, којима је са зидова храма у Делфима поручивао: „Спознај самог себе“. Тек ће на прагу смрти, у унутрашњем монологу који се одвија испред Агамемнонове палате, Касандра испунити и тај, најважнији и најтежи Аполонов захтев и тако постати његова *истиинска* свештеница. Својевремена сневна неспремност да се до краја препусти Аполону, на најдубљем нивоу, представља отпор управо овом задатку.

Нашавши се на прагу смрти, она се, стога, не окреће само уназад, ка спољашњим, друштвено-историјским догађајима, а пре свега рату и механизмима који су га покренули и које је он покренуо, већ жели да освети и оно унутрашње, због чега понире у себе, односно у таму несвесног, у коју по први пут до краја уноси светиљку свести. Јер, „преоптерећена даром

видовњачким, била сам слепа“ (Волф 1990: 80), каже најпознатија тројанска пророчица, свесна да јој сада „ваља завирити у се, *до сржи, илачајћи суишћину*“ (Волф 1990: 13). Она је спремна да, најзад, сагледа и сопствену улогу у свему што се догодило, а што је у крајњем исходу резултирало разарањем Троје.

И сама увучена у механизме рата, Касандра тек на крају схвата да је, би вајући принуђена да бира између два зла, много више ћутала или прећуткивала него што је говорила. У суровој самоанализи, она долази до значајних увида о себи, о компромисима на које је пристајала, затварању очију пред очигледним, бројним самозаваравањима и слабостима, као што се суочава и са сопственим, већ поменути, неосвешћеним и непризнатим мотивима. У томе је она, и поред пророчког дара и снажне жеље за сазнањем, готово налик свима другима, „веселом пуку слепаца“. Свест о томе граматички је речито изражена употребом множине у увиду: „Мравима налик, одлазимо у сваку ватру. У сваку воду. У сваку реку крви. Само да не морамо *иладати*. Шта? Себе“ (Волф 1990: 50).

Процес суровог самопосматрања и самораскринкавања она ће, ипак, назвати *живојиношћу*, примећујући чак да никада није била „животнија него у часу [...] смрти, сад“, при чему под животним подразумева „незазирање од најтеже, мењање о себи *стиечене, сојстивене слике*“ (Волф 1990: 27).

Заправо, један део Касандре одувек је био у својеврсној вези са подземљем и Хадом, одакле и потичу њени хтонски аспекти и епитети. Читав Касандрин живот може се посматрати као својеврсно, изнова понављано путовање у Доњи свет, што кроз искуство изолације, што кроз стања пророчког лудила у која је западала, а која је и сама назвала „путовање у Доњи Свет“ (Волф 1990: 71), што кроз затварање у Гробницу хероја, чиме је, по казни оца, а због одбијања да ћути, безмало била жива сахрањена.

Хтонски аспект пророчког дара није, како се можда чини на први поглед, необичан и далек чак ни Олимпљанину Аполону, чија је свештеница Касандра била. Јер, како нам казује мит, Аполон је делфијско пророчиште преотео од змаја Питона, који је имао недвосмислене хтонске атрибуте, сачуване у питијским играма и свештеници Питији, која је прорицала у Аполоновом светилишту у Делфима.

Имајући у виду Аполонов најзначајнији захтев, онај о самоспознаји, ни његова веза са хтонским, односно Хадом, психолошки посматрано, није необична и неочекивана. Јер, „улазак у Доњи свет указује на прелазак с материјалне на психолошку перспективу“ (Хилман 2013: 89), што потврђује и Касандрина позиција током читавог живота, а посебно место у њој „кроз које су [...] неке друкчије стварности прокопавале у наш свет чврстих тела“. Оне су „за ових пет чула [...], недокучне и непојамне па их због тога морамо порицати“ (Волф 1990: 121).

Стога је један од кључних Касандриних проблема, који је добрим делом извор њене патње и трагичне судбине, стална амбивалентност и

суштинско неприпадање ничему и никоме. Она не само да добија пророчки дар у који нико не верује, јер је и сама желела *йоловичан* однос са Аполоном, већ суштински не припада – ни себи, ни другима, ни Троји,⁶ ни двору, ни својој породици. То се односи и на храм, односно религију и бога којем је служила, јер је постепено изгубила и веру у Аполона и престала да му се моли. Све је код ње било до пола: и – и, односно ни – ни, због чега се трагична збивања не одвијају само око ње, већ и у њој самој.

Једини изузетак, мада је и он делимичан, јесте њена веза са Енејом, што је креативна и веома плодносна надоградња мита за којом посеже Криста Волф. Њихова веза је истински дубока и аутентична, мада ће Касандра на крају одбити да крене са Енејом, остајући доследна себи и својој судбини. Објашњавајући тај свој избор, она каже: „По цену смрти морала [сам] да одбијем: *йойичињавање једној улози која је у ойреци са мнош*“. Јер, „свима, што преживели буду, нови ће господари закон *дикйириати свој*“ (Волф 1990: 109, 157), који је она више него добро упознала током десет година рата.⁷ Будући да Енеја одлази, како би на другом месту основао нову Троју, ни он неће умаћи закону који намећу ратници-победници, Грци. Ускоро ће и он *морати да буде јунак*, што за Касандрину значи бити *убица*, и због чега га више не може волети.⁸

Тиме Касандра постаје истинска трагична јунакиња, можда и више него што је то била захваљујући амбивалентној позицији коју је заузимала током живота. Схвативши да живот треба живети зарад живота, а не зарад смрти, то јест убијања других и умирања, она, наизглед парадоксално, бира смрт; јер у животу, какав јој се нуди, опет неће бити *исйинској живоиша – слободној и једносйавној*, већ ће само отпочети нов ланац насиља, сада по грчким правилима. Ипак, као недосегнути идеал остаје Касандрина нада да ће, можда, у будућности, бити „људи који ће своју *йобеду умейи да йрейворе у живоиш*!“ (Волф 1990: 133).

⁶ „Не рођењем, којешта, већ кроз приповедања по двориштима ја сам постала Тројанка. [...] док чамовах у кошари [заточена, како би ћутала], престала сам то да будем. Сада, кад Троја више не постоји, поново јесам: Тројанка. Ништа више“ (Волф 1990: 41). Касандра каже и да је „навикла да буде(м) *изузейтак*“ (Волф 1990: 20).

⁷ У тренутку освајања Троје, Грци су цивилизацијски били на знатно нижем ступњу од високо развијене тројанске културе. Занимљиву аналогију, блиску Касандриним увидима, налазимо у једној од „Три ратне песме“ Јована Христића, под насловом „Троја“. „Дође време да се опет листају древне књиге са крвавим причама / о томе како Ахејци *унишйише* Троју и *йобйише* све Тројанце / и како њих славише потом. А о Троји више ни речи. // Бози осудише Тројанце на смрт, да остану само у туђим *йесмама* / које ће писати *они шйио своје још никада имали нису* / и остаће да живе *йо йоше шйио разорише Троју*“ (Христић 2003: 40).

⁸ У *Касандри* Кристе Волф, Енеја практично и не учествује у Тројанском рату, већ су му поверени трговачки послови, због којих углавном и није у Троји, већ на Црном мору, чиме се издваја и због чега га, између осталог, Касандра и воли. На тај начин ауторка мотивише и крај романа, односно Касандрину одлуку да не крене с Енејом, јер ће он нужно морати да постане јунак, тј. ратник, а тиме и убица, што до тада једино он, од свих Тројанаца, није био.

Занимљиво је да Криста Волф, у хладноратовским околностима 80-их година XX века, мит о Касандри и причу о Ахилеју „чита“, у неким аспектима готово истоветно, како је то чинила и Симон Веј у нацистичком окружењу, 1940. године. У чувеном есеју „Илијада или песма о сили“, Симон Веј пише: „Људи се у *Илијади* не деле на поражене, на робове и молиоце, са једне стране, и на победнике, вође, са друге; у *Илијади* нема ни једног човека који у неком тренутку не би био приморан да јој се повинује.“ „Сви су нам у једном тренутку представљени као *побеђени*“. На крају есеја, она закључује да се горчина, присутна у *Илијади*, тиче „јединог правог разлога горчине, потчињености људске душе сили, што на крају крајева значи, потчињености материји“ (Веј 2008).

Сет Шајн запажа да Вејова чита *Илијаду* као антиратну поему, што значи да њене друштвене и културне вредности прећутно замењује својим властитим спиритуалним категоријама. То, међутим, „није исправно читање епа“, јер тиме „искривљујемо и погрешно читамо *Илијаду*“, умећући вредности свог времена и културе у њен „објективан, изнутра конзистентан приказ рата и смрти и став према њима“ (Schein 1989: 97-98).

Али, оно што је у интерпретацији, односно у науци грешка, у књижевности може постати предност, што је управо случај са романом *Касандра* Кристе Волф, који нам нуди реинтерпретацију мита и ново, нашем погледу на свет блиско „читање“ Тројанског рата, односно рата уопште.

Тако се Касандрин унутрашњи монолог преобраћа у дијалог, не толико са прошлoшћу и оним што је Тројанце одвело у пропаст и смрт, колико у дијалог са нашом савременошћу, па и будућношћу, односно са оним што се догађа нама, а што се може и, вероватно ће се догађати и након нас. Свој поглед у прошлост, ка Касандри која је знала будућност, Криста Волф упућује како бисмо и ми сагледали сопствену будућност, али, можда пре свега, како бисмо се одважили да упознамо и бескомпромисно сагледамо себе саме.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Веј, С. (2008). „Илијада или песма о сили“. Превела Ивана Велимирац. *Поља*, 450, март-април. (02.06.2014.) <www.polja.rs>.
- Волф, К. (1990). *Касандра*. Превео Драго Тешевић. Сарајево: Свјетлост.
- Мари Г. (прир.) (2003). *Касандра*. Превела Љиљана Мирковић. Београд: Слио.
- Додс, Е. Р. (2005). *Грци и ирационално*. Превео Бранимир Глигорић. Београд: Службени гласник.
- Платон (1981). *Тимај*. Превела Марјанца Пакиж. Београд: Младост.
- Хилман, Џ. (2013). *Сан и Доњи свей*. Превела Мирјана Совровић. Београд: Федон.
- Христић, Ј. (2003). *У њавни час*. Приредио Леон Којен. Београд: Чигоја штампа.
- Schein, S. L. (1989). *Смртни јунак: увод у Хомерову Илијаду*. Превео Здеслав Дукат. Загреб: Глобус.

Olivera Žižović
University of Novi Pazar

CASSANDRA'S TRUTH

Summary

When reading Christa Wolf's novel *Cassandra*, written in the Cold War atmosphere of the 1980s, we see a new way of examining a classical myth in a contemporary manner and of taking a new, 20th-century look at the first war described in European literature, the Trojan War.

It is notable, however, that Christa Wolf's novel goes beyond the socio-historical moment of its appearance and that the reading of it is still prolific today. This is accomplished mostly by a *psychological* approach to the myth and its *deconstruction*, based on a *political* overview of the mythemes depicted. While the deconstruction of the myth can be observed in the example of prophecy as an institution and the relationship of the court and common people to predictions, the psychological reading of the myth is, among other things, present in observing Cassandra's position, and, above all else, as a part of her ambivalent relationship to Apollo, to whom she served as a priestess.

In this way, in a long inner monologue, the famous Greek prophetess, at death's door, observes not only the events that led to the war and the ruin of Troy, as it took place within the Trojan walls, but also unsparingly observes herself during the last hours of her life, all of her unawakened or unacknowledged motives, all the compromises she agreed to, and her own refusal to see the obvious. Thus, she finally fulfils the most important and most difficult requirement of the god she served – the requirement of self-knowledge.

It is noticeable that Christa Wolf reads some aspects of the myth of Cassandra and of the story of Achilles in an almost identical manner as Simone Weil in her famous essay *The Iliad or the Poem of Force* (*L'Iliade ou la poème de la force*), which was written in the Nazi environment of 1940. However, while Simone Weil makes an interpretation error, seeing *Iliad* only as an anti-war poem and imposing her own social and cultural values on it, we see that something seen as an error in science can become an advantage in literature, as is the case with Christa Wolf's novel *Cassandra*.

Keywords: Christa Wolf, Cassandra, Apollo, divination, dreams, Trojan War, *The Iliad*, self-knowledge

Сергеј МАЦУРА*
Универзитет у Београду

ЧОВЈЕК ПРЕДОДРЕЂЕН ДА НАПАЈА РАКЕТУ: ЈЕДНА ВЕРЗИЈА ОРФЕЈА У ДУГИ ГРАВИТАЦИЈЕ

Рад има за циљ да покаже како се главни јунак *Дуге Гравитације* Томаса Пинчона, поручник Тајрон Слотроп, може посматрати као пародијска верзија мита о Орфеју у његовим најпознатијим цртама: када га америчка војска пошаље на тајни задатак да пронађе прототип немачке суперракетe крајем Другог свјетског рата, у планинама Харц силази у смрћу испуњене дубине Главне фабрике Фау-2, с њених најнижих нивоа излеће на свјетло дана последије јурњаве налик на холивудске акционе филмове (док припадници освајачке војске пјевају скаредне лимерике), а потом наставља путовање испуњено претјераним баханалијама на броду *Анубис*, док се у посљедњем дијелу романа најпросто дезинтегрише и ишчезава. Додатни доказ у прилог тврдњи о пародији орфејског мита налази се и у првој епизоди IV дијела, када Слотроп у рјечици проналази своју усну хармонику, са намјером погрешно названу „лиром“. Након што прочита (фрагментарну) вијест о атомској експлозији над Хирошимом, Слотроп почиње да се урушава као јединствен ентитет у нарацији, и растаче се на незнано колико дијелова и нестаје на начин аналоган Орфејевом стапању са природом.

Кључне ријечи: Орфеј, трансформација, мит, премјештање, иронијски модус, потрага, лира

У интермедијалном смислу, роман Томаса Пинчона *Дуга гравитације* (*Gravity's Rainbow*, 1973) може се повезати са митом о Орфеју по барем два основа: 1) епиграф романа као својеврсна епистема дискурзивне творевине експлицитно садржи принцип трансформације, изоморфно видљив и у неколико миленијума старијем миту о трачком пјевачу, и 2) док се мит у класична времена приповиједао усмено и често био дио обреда, овај роман постоји превасходно у форми текста као један од најхваљенијих споменика постмодернизма. Есенција нарације везане за главног јунака, америчког поручника Тајрона Слотропа, очитује се у изјави ракетног конструктора Вернера фон Брауна: „Природа не познаје ишчезнуће; једино познаје промјену облика. Све што ме је наука научила, и наставља да ме

* sergej.macura@fil.bg.ac.rs

учи, оснажује моје вјеровање у наставак нашег духовног постојања послје смрти.“ (Punchon 2000: 1)

У каквом год окружењу постојао, био приповиједан усмено или писмено, и мит о Орфеју утјеловљује трансформацију на два нивоа: спољашњем и унутрашњем. На спољашњем фону, мит има слојевиту структуру кроз трансмисију самог текста, и често се рачва у више завршетака, о чему налазимо примјер у ауторитативном и поузданом *Речнику ирчке и римске митологије*: једни кажу да су Орфеја растргле Трачанке зато што је презрео Диониса, други да је до тога дошло зато што је установио мистерије које не укључују жене, трећи зато што је Орфеј сједио у шуми па су га оне на препад убиле, итд (Срејовић–Цермановић 1992: 311). Ове разлике настају кумулативно кроз вријеме у распону од неколико вијекова, а редовно се дешава и да овако разгранат мит доживљава нове обраде кроз други језик или језике, чиме његово сижејно преобликовање усложњава рецепцију код нових нараштаја публике. У унутрашњем смислу, тешко је пронаћи иједан други класични мит чији сиже капиларно инсистира на трансформацији Орфејове дивотне пјесничке и стваралачке енергије, која не престаје ни када му тијело растргну, јер његово тијело, сахрањено под Олимпом, утиче на љепшу пјесму славуја него у другим крајевима; глава је пјевала тугованку све док није допловила до Лезба, и од тада се на Лезбу с највише успјеха неговала лирска поезија (Срејовић–Цермановић 1992: 311). Кроз остатак чланка пратиће се паралелизам неких приповједних мотива и функција на пресеку мита и романа, посебно када се обрати пажња на доживљаје главног јунака у *Дуји иравишације*.

Подударност образаца који се јављају у оба текста Нортроп Фрај је назвао премјештањем (енгл. *displacement*), пошто мит даје главне обресе и обим вербалног свемира који касније заузима и књижевност. Књижевност је флексибилнија него мит, и испуњава тај свемир цјелокупније: пјесник или романописац може деловати у подручјима људског живота наизглед удаљенима од нејасних богова и дивовских фабулативних контура митологије (Frye 1974a: 165). На тај начин однос између мита и књижевности не треба разматрати само у оквиру директно изведених приповијести, као на примјер, Китсову верзију Ендимиона која неоспорно произлази из грчког мита, него и ваља схватити митологију као читав распон вербалног изражавања и матрицу саме књижевности, којој се велико стваралаштво непрекидно враћа (Frye 1974a: 166). Посебно се примјећује масован заокрет од реализма и натурализма ка ремитологизацији лијепе књижевности у првој половини XX вијека, да би у постмодернизму интертекстуални дијалог достигао још шире и имплицитније размјере.

Инстанца која покреће радњу у приповједним текстовима збирно се назива јунак, а Фрај је по моћи деловања сврстава у пет хронолошки

опадајућих категорија: од мита, у коме је јунак надмоћан по врсти другим људима и околини, преко витешког романа, високомиметског и нискомиметског модуса до ироније, у којој је заробљен, фрустриран и апсурдан, гравитационо средиште европске наративне књижевности у овом погледу се спушта до расплињавања делатног лика (Frye 1979: 45-46). Исти аутор постулира да је суштински мит управо онај у којем се приповијест концентрише око фигуре дијелом сунца, дијелом вегетативне плодности, дијелом бога а дијелом и људског бића. Радња у оваквом миту одвија се у четири фазе: зора (прољеће, рођење, митови о стварању), зенит (љето, женидба, митови апотеозе), сутон (јесен, фаза смрти, митови изолације и жртвовања), и тмина (зима, распад, митови тријумфа хаоса, пораза и сумрака богова), што на наративном микроплану мотива моћи живог свијета, односно репрезентативне фигуре, архетипски сажима претходно наведене модусе из миленијума књижевног развоја у „једнодневну“ причу (Frye 1974b: 240). Апсорпција природног циклуса у митологију даје миту двије структуре које се налазе на плану аналогије; узлазно кретање које проналазимо у митовима прољећа или зоре, рођења, свадбе и васкрсења, и силазно кретање у митовима смрти, метаморфозе или жртвовања. На сродан начин, дијалектика у миту која пројигура небо или рај изнад нашег свијета и пакао, односно царство сјенки испод, поново се јавља у књижевности као идеализовани свијет пасторале и витешког романа и апсурдни, фрустрирани свијет ироније и сатире (Frye 1974a: 166). Силазак из вишег свијета припада миту трагедије, силазак у нижи свијет миту ироније, успон из нижег свијета миту комедије, а успон у виши свијет витешком роману; већ само спуштање у нижи свијет наговјештава упадљиву оквирну везу мита о Орфеју и *Дује иравитиације* кроз један од најтемељнијих митова – мит потраге.

Са неколико стотина важнијих и споредних ликова, са обухватом референци који сеже од антропологије до ракетног инжењерства, од америчке верзије калвинизма до далекоисточних мандала, ово енциклопедијско штиво врло је тешко обухватити иоле задовољавајућим синопсисом, али једна његова нит може се сажети у неколико редака, пошто се рад управо тим наративним сегментом и бави. Промискуитетног поручника америчке војске Тајрона Слотропа обавјештајна служба шаље на тајни задатак да пронађе прототип суперракетe, надограђене верзије Фау-2 под називом 00000. Пролази обуку у Лондону, стиже до Француске, прелази Швајцарску и по плану улази у срце Њемачке, у планине Харц. Ту проналази напуштене погоне за израду ракета унутар Централне фабрике, која је израдила на хиљаде пројектила по цијену великих жртава и патњи логораша скупљених и пресељених из Бухенвалда. Просторни оквир дела романа у којем Слотроп истражује судбину најнапреднијег оружја (упутно је рећи: фиктивног, због високог реализма текстуалне матрице који мами неискуснијег

читаоца на помисао како је сваки приказани детаљ уједно и преузет из стварности) за један степен је суморнији него било који крајолик до тада моделован у приповијести. Како се пробија до циља, Слотроп затиче све видније посљедице ратних разарања, што се и догодило на самом крају рата, будући да је немачка војска у матици пружала грчевитији отпор него у привремено окупираним територијама под Трећим рајхом. Врло примјетна сличност с митом о Орфеју читује се у самом чину силаска у фабрику и ходу кроз тунеле који се протежу неколико километара у дубину планина – суштинске компоненте у овој епизоди, као силазак у доњи свијет и суочавање са сјенима мртвих, јављају се у оба текста као архетип, односно његово премјештање у прозу XX вијека. Компонента коју бисмо могли назвати и варијаблом центрира се око предмета потраге: за разлику од Орфеја, Слотроп не тражи никакву љубљену Еуридику, већ прототип најнапредније ракете Другог свјетског рата, у чему се види дијаметрални контраст између мита и ироније по јунаковој моћи деловања. Разлика у тренутним ефектима њихових чинова чита је и иде у корист Орфеја: „Кад се Подземљем разлегла Орфејева свирка, Еумениде су заплакале, Кербер је постао кротак, Харон је зауставио свој чамац, Иксионов точак је престао да се обрће, Сизиф је сео на камен, Тантал је заборавио на глад и жеђ, а Данаиде су престале да обављају свој залудни посао“ (Срејовић–Цермановић 1992: 311). У окупационој зони (овде названој Зона да би попримила више метафизичке особине) Слотроп наилази на окружење пуно смрти и пустоши, којем не може помоћи ни издалека својом усном хармоником, за разлику од силе Орфејове лире:

Слотроп углавиња у дио града без кровова. Старци у црном лепећу као шишмиши међу зидовима. Дућане и настамбе овде давно су опљачкали присилни радници из логора Дора. [...] Од прозора лишеног стакла на испусту текстилне радње, у тмуши иза гипсане лутке која лежи ћелава и раскречена, руку подигнутих ка небу, шака искривљених за букете или коктел чаше које никад више неће држати, Слотроп зачује неку девојку како пјева. Уз сопствену пратњу балалајке. (Pynchon 2000: 289)

Усред ништавила, појачаног контрастом некадашње тоpline цивилизацијског окружења које је ратом претворено у прах и пепео садашње девастације, што кроз остатке људског свијета додатно истиче елементе доњег свијета, Слотроп се пробија даље ка Главној фабрици и циљу потраге скривеном у њој. Док то чини, уплиће се у све присутнију мрежу интертекстуалних мотива из орфејског мита, прошарану комичним детаљима тако карактеристичним за груби војнички хумор у предасима битака или на истеку ратова. Наиме, у данима када Артиљеријско-техничка служба пакује дијелове за око стотину пронађених ракета, неколицина војника продаје сувенире у облику ракете или њене дијелове који могу код куће послужити као шоље за кафу. Извјесни „Мајкро“ Грејем наводи наивне

намјернике до улаза у тунеле, па их води кроз подземни свијет за високу цијену улазнице:

Мајкро зна тајна врата за пролазе у стијенама који воде ка Дори, заробљеничком логору одмах до Главне фабрике. Сваки члан групе добија електричну лампу. Слиједе ужурбана, основна упутства шта чинити у случају сусрета са мртвима. „Сјетите се да су овде увијек били у ставу одбране. Када су Американци ослободили Дору, заробљеници који су још били живи кренули су у пљачку материјала – харали су, јели и напијали се док им се не смучи. За друге, Смрт је стигла као Америчка војска, и ослободила их духовно. Тако да су склони да сада духовно бјесне.“ (Punchon 2000: 296)

Форма романа отежава се новим компликацијама у сижеу, које пристижу из другачијих митолошких система него што је то грчки, а један се у текст уплиће из потпуно неочекиваног географског окружења – земље Намибије, која је неко вријеме провела као немачка територија и прошла кроз врло тешке историјске епизоде. Слотроп среће пуковника Енцијана, коме је мајка била Намибијка, а отац Европљанин, а сада је задужен за специјалне задатке у фиктивној јединици Вермахта познатој као Црни командоси. Африканац је прешао у начин постојања који би се могао назвати полухтонским, с обзиром на то да његов народ доведен из постојбине живи у напуштеним окнима рудника у мјесту Нордхаузен и испуњава сврху опслуживања ракете, док биолошки одумире у апокалиптичној атмосфери. Збирно се за њих зна као за житеље мравоједове јазбине, која је тотемска животиња у Намибији означавала најсиромашније припаднике народа Хереро, без стоке у власништву, и изоловане ван осталих насеља. У отацбини је та јазбина била моћан симбол плодности и живота, док у новој земљи њен статус није био сасвим јасан. До које је мјере окупација негативно утицала на поимање животне сврхе говори и то што је сваки врач одвезивао чвор са узице додијељен новорођенима када би их хришћански мисионари покрстили, а они су у Њемачкој као траг старе симболике носили голу узицу без иједног чвора и називали се Избрисани. У домородачком језику бинарна опозиција Отукунгуруа / Омакунгуруа односила се на разлику између неживог и успињућег (префикс *oйу-*) са једне и живог и људског (префикс *ома-*) са друге стране, а у окнима су се називали искључиво у првој варијанти. У распаднутој ратно-државној машинерији касне модерности, испуњеној интензивним миграцијама мноштва народа и генетских подтипова, Слотроп као иронијски имплицитни Орфеј на директан начин присуствује стапању неколико митолошких система у јединствени доминантни дискурс ракетне науке – Херероси одбројавају посљедње племенске дане и сусрећу се са смаком свијета у сјеверној земљи за коју вјерују да је настањена једноногим, једноруким ратницима што у сваки сутон убијају сунце, а оно се не може родити испод земље као у прапостојбини, него остаје закопано у вјечност; у каснијој епизоди поручник се предаје баха-

налијама на броду *Анубис*, чије име долази од врло поштованог египатског бога балзамовања, погребних обреда и смрти; потом се у градићу близу Визмара по посљедњи пут прерушава, овом приликом у фикционалног јунака-свињу званог Плехацунга, за кога је аутор извор нашао код Грима, и указује на Тора по томе што користи муњу и размиче небеса када делује против злотвора; и овај херој је неприпитомљен, будући да нису успјели да га пренесу из паганског у хришћански контекст, „у Светог Петра или Роланда“ (Pynchon 2000: 568).

Мјесто масовне смрти у погонима Фау-2 сада врви од војника који оперишу производном линијом и проучавају саставне дијелове ракета, а да иронија буде потпунија и сроднија Фрајевом поимању тог модуса, и присилни рад у фабрици и пренос најмодерније технологије, што на Запад што у Совјетски Савез, одвијали су се по строгим плановима и прорачунима који не маре ни за каквог појединца, него га напротив минимализују, заробљавају, фрустрирају и чине апсурдним. Од донедавног људског становања у утроби планине остало је следеће:

Духови су или били прилике мртвих или приказе живих. Али овде у Зони категорије су се гадно смијешале. Статус имена које вам недостаје, које волите и тражите за сада је постао двосмислен и удаљен, али ово је више од бирократије масовног одсуства – неки још живе, неки су умрли, али многи, многи су заборавили који су. Њихова обличја неће послужити. Овде доље само су омотачи остављени на свјетлу, у мраку: слике Неизвјесности... (Pynchon 2000: 303)

У иронијској обради мита о Орфеју коју нам нуди Пинчон назире се одсуство прецизније и чвршће хијерархије актаната у доњем свијету, као и самог устројства позадинске матрице наспрам које се догађаји одвијају, док у класичном миту постоји условно схватљив слијед догађаја, са тачно одређеном улогом коју сваки од ликова има: судије одлажу одлуку о Еуридикиној судбини, а суђаје почињу да предудит изнова, док је владари Подземља враћају пјевачу, уз пресудни мотив забране (Срејовић–Цермановић 1992: 311). Узалудност потраге постмодернистичког јунака, можда још јасније него бауљање по разореној Европи, очитује се у неиспуњењу примарног задатка за који је претходно обучаван мјесецима (а открива и да га је отац као дечака уговором уступио за бихејвиоралне експерименте управо повезане с материјалом супер-ракете), па ова нарација и не стиже до релативно симетричне најдаље тачке одакле се јунак враћа у горњи свијет. Умјесто проналажења прототипа ракете, по тунелима се дешава лакрдијска јурњава мајора Марвија за Слотропом у којој се учесници служе и приручним рудничким вагонима и из њих пуцају за бјегунцем не штедећи метке, што уноси елементе јефтине варијанте нискомиметског модуса, у овом случају пародије серијски произвођених холивудских вестерна, комедија и шпијунских филмова.

Недостатак мотивације у миту из класичне старине на неки далек начин подударан је њеном недостатку у овом постмодерном роману; у оба случаја, прималац се навикава на сулудо неповезане догађаје и на лик који им не може избјећи, али се и у свијету мита и у свијету ироније дешавају многе немогуће радње људи, само због различите мотивације – у првом случају, по вољи богова, а у другом, по диктату обезбоженог хаоса у расапу околне материје. Слотроп постаје карикатурално немоћан пред унапријед зацртаном судбином, чије деловање приповједач непрекидно кроз роман приписује његовим пуританским коријенима у Новој Енглеској и доктрини одбачености (енгл. *preterition*) као изразу екстремног калвинизма и метафори немоћи пред трансценденталним, надисторијским силама. Сваки из свог разлога, јунаци неће обавити задатак на који су послати од судбине или од обавјештајне службе понаособ, а по неуспјеху мисије Орфеј ће дуго, може се рећи и неприродно, туговати за Еуридиком, док ће Слотроп немушто лутати по Њемачкој и неко вријеме безглаво упадати у сексуалне авантуре с којом год женом стигне. Грчки лик чува успомену на драгану, а постмодернистички се у свијету ироније предаје бесмисленом и испразном физиолошком стапању са поживинченом људском сабраћом, која су морално и егзистенцијално себе довела на ниво хадских сјенки и обитавају у фази распада ове верзије орфејског мита.

Нераскидиви атрибут Орфеја налази се у његовој музичкој способности и дејству те етеричне умјетности на цјелокупну околину којом је пролазио: „Док је певао, јата птица кружила су изнад његове главе, рибе су искакале из мора, реке су заустављале своје токове, дрвеће му је прилазило да га заштити од сунца, а све животиње сакупљале су се крај његових ногу“ (Срејовић–Цермановић 1992: 310). Како то често бива у трансмисији мита, приповједачи су му у заслуге придодали и проналазак азбуке, земљорадње и других корисних ствари, па чак и то да је неко вријеме боравио у Египту и пренио Дионисове мистерије у Хеладу. За разлику од лире са девет струна, Слотроп је опремљен знатно прозаичнијим инструментом, тако карактеристичним за америчке војнике Другог свјетског рата – усном хармоником, погодном за аматерско извођење блуз мелодија у часовима предах од ратних занимања. За хармонику се веже халуцинантна аналепса фокализована кроз Слотропа, истинита или не, како ју је у бостонском плесалишту 1939. године изгубио и за њом ронио кроз одвод тоалета у висцералној визији. Овај инструмент, како напомиње Пинчонов знаменити тумач Стивен Вајзенбергер, управо и треба да буде марке „хонер“, пошто та фирма држи свјетско тржиште скоро потпуно под контролом, а сам инструмент служи као знак истовјетности са Орфејом, митским свирачем и раскомаданом светом Лудом. Такође, име фирме која је производи (нем. *Hohner*) стоји раме уз раме са етимолошком игром ријечима која даје

именицу *Höhner*, подругљивац, а истовремено и фигурира у сатири, врло присутној у роману од почетка до краја (Weisenburger 2006: 324-325). Колико је аутор водио рачуна о мотивском приближавању Орфеја и Слотропа у вези са инструментом види се доста јасно и из епизоде са почетка ИВ дијела књиге, док поручник натапа хармонику у поточићу:

Кроз текућу воду, рупице старог „хонера“ који је Слотроп пронашао криве се једна по једна, квадрати се савијају попут нота, визуални блуз који свира бистри поток. Има свирача на лири и цимбалу у свим ријекама, где год се вода гнба. Као што је онај Рилке прорекао:

И ако те земно заборави – :
течем, – реци земљи тихо-смерној.
Јесам, – бучно-брзој води реци.
(Pynchon 2000: 622, стихове превео Б. Живојиновић)

Недуго прије него што Слотроп нестане са попршта радње романа сам јунак се присјећа завршетка апсолутно посљедњег од Рилкеових *Сонета посвећених Орфеју*, чиме се сличност два јунака потврђује и помоћу новог интертекстуалног оријентира, кроз чисту лирску поезију, а не једино по сличностима приповједних мотива у миту и роману.

Поред ове суштински трансформативне идеје као једног од лајтмотива *Дује правихације*, јунак ускоро попушта и пред остварењем физичког преображаја – расплињава се релативно брзо у читаоца кухињских рецепата који у листу купуса види самог себе, присјећајући се радних акција у Масачусету свог детињства из Депресије, дијелова аутомобила, дечјих лица кроз прозоре воза, два такта плесне музике, смијеха у кукурузишту у рано јутро, рада мотоцикла у празном ходу љетног сутона: „...А сада, у Зони, касније тога дана постао је раскршће, послије обилне кише које се не сјећа, Слотроп види врло густу дугу овде, [...] а груди му се напуне те застане плачући, без мисли у глави, само се осјећајући природно...“ (Pynchon 2000: 626) Када се стопи са природом и нестане без видног трага, испуњава вишеструку функцију митолошко-мистичне фигуре: постаје Луда из шпила тарот карата, раскриљен као крст на земљи, личи на Исуса, испод фаличног симбола дуге забијене у земљу подсјећа на Кришну, а са хармоником је Орфеј, растргани грчки бог (Weisenburger 2006: 321). Када се више нигде не може пронаћи у људском обличју, за Слотропа чак и његове колеге из обавјештајне организације не знају ко је у ствари био, на који се начин ентропијско растурање његове онтолошке димензије доводи до бесконачно много одговора на питање како је скончао и у коју је нову стварност прешао. Као што се десило са Орфејом, ни у овој приповијести неће се сазнати у којем простору и у којем времену се посљедњи пут појавио наочиглед неког поузданог свједока.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Frye, N. (1974a). Myth, Fiction and Displacement. In: Handy, W. and M. Westbrook (eds.). *Twentieth Century Criticism: The Major Statements*. New York: The Free Press, 156-169.
- Frye, N. (1974b). The Archetypes of Literature. In: Handy, W. and M. Westbrook (eds.). *Twentieth Century Criticism: The Major Statements*. New York: The Free Press, 233-243.
- Frye, N. (1979). *Anatomija kritike*. Prevod Giga Gračan. Zagreb: Naprijed.
- Pynchon, T. (2000). *Gravity's Rainbow*. London: Vintage.
- Rilke, R.M. (1986). Izabrane pesme. Izbor, prevod i predgovor Branimir Živojinović. Beograd: Nolit.
- Srejšović, D. i A. Cermanović. (1992). *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Weisenburger, S. (2006). *A Gravity's Rainbow Companion*. Athens and London: The University of Georgia Press.

Sergej Macura
University of Belgrade

THE MAN PREDESTINED TO FUEL THE ROCKET:
A VERSION OF ORPHEUS IN THOMAS PYNCHON'S *GRAVITY'S RAINBOW*

Summary

This paper aims to demonstrate that the protagonist of *Gravity's Rainbow* by Thomas Pynchon, Lieutenant Tyrone Slothrop, can be viewed as a parodic version of the myth of Orpheus in its best-known features. When he is sent on a secret mission by the US Army at the end of World War II in order to find the prototype of a German super-rocket, he descends into the death-filled depths of the V-2 Main Plant in the Harz Mountains. From its bottom levels, he dashes out into daylight following a chase similar to Hollywood action films (while members of the conquering army are singing bawdy limericks), only to continue his quest filled with excessive bacchanals aboard the *Anubis*, while in the last section of the novel he simply disintegrates and vanishes. An additional argument in favour of the parody of the Orphean myth can also be found in Episode 1 of Part 4, when Slothrop recovers his harmonica from a stream, ambivalently termed "the harp." After reading the (fragmentary) news of the atomic explosion over Hiroshima, Slothrop begins to dissipate as an integral entity in the narrative, dissolving into an unknown number of pieces, disappearing in a manner analogous to Orpheus' fusion with nature.

Keywords: Orpheus, transformation, myth, displacement, ironical mode, quest, lyra

КОМПАРАТИВНА КЊИЖЕВНОСТ:
ТЕОРИЈА, ТУМАЧЕЊА, ПЕРСПЕКТИВЕ

ENCOMPASSING COMPARATIVE LITERATURE:
THEORY, INTERPRETATION, PERSPECTIVES

Издавач / Published by
Филолошки факултет
Београд, Студентски трг 3

За издавача / For the Publisher
Александра Вранеш

Уреднице / Editors
Адријана Марчетић
Зорица Бечановић Николић
Весна Елез

Прелом и дизајн корица / Book and Cover Design
Исидора Марчетић

Штампа / Printed by



e-mail: office@chigoja.com
www.chigoja.co.rs

Тираж / Number of Copies
250 примерака

ISBN 978-86-6153-309-9

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.09(082)

КОМПАРАТИВНА књижевност: теорија,
тумачења, перспективе / приредиле Адријана
Марчетић, Зорица Бечановић Николић, Весна
Елез = Encompassing Comparative Literature:
theory, interpretation, perspectives / edited by
Adriјana Marčetić, Zorica Večanović Nikolić,
Vesna Elez. - Београд: Филолошки факултет
Универзитета, 2016 (Београд: Чигоја штампа). -
501 стр. : илустр. ; 24 cm

Радови на више језика. - "Објављивањем
тематског зборника радова Компаративна
књижевност: теорија, тумачења, перспективе...
Катедра за општу књижевност и теорију
књижевности желела је да... обележи један важан
јубилеј, шездесету годишњицу свог обнављања."
--> стр. 11. - Тираж 250. - Стр. 11-14: Предговор /
Адријана Марчетић. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад.
- Summaries; Резюме.

ISBN 978-86-6153-309-9

1. Ур. ств. nasl.
 2. Марчетић, Адријана, 1961- [уредник]
[аутор додатног текста]
 3. Бечановић-Николић, Зорица, 1963- [уредник]
 4. Елез, Весна, 1975- [уредник]
- а) Компаративна књижевност - Зборници
COBISS.SR-ID 220145420