

ТЕОРИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Зборник радова у част
професора др Александра Илића



ДОСИЈЕ
СТУДИО

ТЕОРИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА
Зборник радова у част професора др Александра Илића

Главни уредник

др Миодраг Лома, редовни професор,
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Одговорни уредник

др Корнелије Квас, редовни професор,
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Тематску целину под насловом *Теорија*

уредио је др Предраг Бребановић, ванредни професор,
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Тематску целину под насловом *Интерпретација*

уредио је др Предраг Мирчетић

Тематску целину под насловом *Александар Илић*

уредио је др Вук Петровић, доцент,
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Секретар редакције

Љиљана Врачарић (ljiljanavracaric@yahoo.com)

Рецензенти

др Миодраг Вукчевић, редовни професор,
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

др Војислав Јелић, редовни професор,
Филозофски факултет, Универзитет у Београду

др Александра Манчић, научни саветник,
Институт за књижевност и уметност, Београд

Издавачи

Филолошки факултет, Универзитет у Београду
и

Досије студио, Београд

За издаваче

проф. др Ива Драшкић-Вићановић
Мирко Милићевић

ТЕОРИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

ЗБОРНИК РАДОВА
У ЧАСТ ПРОФЕСОРА
ДР АЛЕКСАНДРА ИЛИЋА

Београд • 2021

Рецензенти појединачних чланака

- др Јосип Бабић, редовни професор у пензији, Филозофски факултет, Свеучилиште Јосипа Јурја Штросмајера у Осигеку
- др Мира Богдановић, предавач у пензији, Academie De Horst, Driebergen, Холандија
- др Јасмина Војводић, редовни професор, Филозофски факултет, Свеучилиште у Загребу
- др Сања Голијанин Елез, редовни професор, Педагошки факултет у Сомбору, Универзитет у Новом Саду
- др Петар Грујичић, ванредни професор, Факултет савремених уметности у Београду
- др Мирка Зоговић, редовни професор у пензији, Филолошки факултет, Универзитет у Београду
- др Јелена Кнежевић, доцент, Филолошки факултет, Универзитет Црне Горе
- др Перина Меић, ванредни професор, Филозофски факултет, Свеучилиште у Мостару
- др Снежана Милинковић, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду
- др Снежана Милосављевић Милић, редовни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Нишу
- др Октавија Неделку, редовни професор, Факултет за стране језике и књижевности, Универзитет у Букурешту
- др Горан Радоњић, доцент, Филолошки факултет, Универзитет Црне Горе
- др Бранко Ромчевић, ванредни професор, Факултет безбедности, Универзитет у Београду
- др Младен Шукало, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Бањој Луци
- и уредници овог *Зборника*

САДРЖАЈ

- 7 | ПРВИ ДЕО: *ТЕОРИЈА*
- 9 | Младен М. Шукало: Статус савремене теоријске мисли у образовном процесу
 - 27 | Новица Ж. Милић: Дон Кихот и књижевност
 - 44 | Davor Dukić: Još jednom o problemima književne historije: Vodička – Guillén – Perkins
- 61 | ДРУГИ ДЕО: *ИНТЕРПРЕТАЦИЈА*
- 63 | Branko Đ. Tošović: Ivo Andrić i ruska književnost
 - 81 | Slobodan K. Grubačić: Orfej u Pragu: Lutka i anđeo u poeziji Rajnera Marije Rilkea
 - 96 | Мирослав Топић / Петар Ж. Буњак: О Сјенкјевичевом *Светионичару*, још једном
 - 116 | Petar B. Grujičić: Problemi scenske aktuelizacije u komedijama Vaclava Havela
 - 130 | Александар Н. Илић: Одједи ренесансне поетике у барокном спеву *Осман*
- 147 | ТРЕЋИ ДЕО: *АЛЕКСАНДАР ИЛИЋ*
- 149 | Zoran A. Živković: Prevodilac i zaborav
 - 155 | Корнелије Д. Квас: Реалистичка мотивација, актуализам и посибилизам
 - 173 | Predrag P. Brebanović: Crna knjiga avangarde
 - 201 | Вук М. Петровић: Политика чехословачке авангардне поезије
 - 218 | Predrag S. Mirčetić: Sanjar Đoto u Pazolinijevom *Dekameronu*
 - 244 | Миодраг Б. Лома: Александар Илић и структурализам Јана Мукаржовског

ПРВИ ДЕО
ТЕОРИЈА

Младен М. Шукало*
 Универзитет у Бањој Луци

СТАТУС САВРЕМЕНЕ ТЕОРИЈСКЕ МИСЛИ У ОБРАЗОВНОМ ПРОЦЕСУ

Површним увидом у наставне планове и програме српског језика и књижевности уочава се да у њу нису укључени значајни теоријски доприноси у науци о књижевности руског формализма, чешког и француског структурализма, те постструктурализма. Неспорно је да се однос према књижевности успоставља током основног и средњег образовног циклуса, па се намеће запитаност како може да функционише настава књижевности заснована на традиционалним и, у појединим случајевима, превазиђеним категоријама, затим и запитаност о функционисању наставе књижевности у високом образовању. Међутим, савремени (ако нам је, рецимо, руски формализам *савремен*) токови тумачења књижевности и књижевних дјела ван образовног система показују сасвим другачију слику. Овај рад покушава да отвори питање парадоксалности оваквог статуса савремене теоријске мисли.

Кључне ријечи: руски формализам, чешки структурализам, француски структурализам, *hommage*, Роман Јакобсон, Михаил Бахтин.

1. *Hommage* као жанр?

Писати за зборнике, за споменице *у част* одређене личности или поводом значајних догађаја обавезује аутора да својим прилогом одговори на више питања посредујући између себе и оног коме се (или чему) указује поменути *hommage*. Међутим, насловом овог чланка – „Статус савремене теоријске мисли у образовном процесу“ – претендује се да се на посредан начин сачини, чак удвостручи позиција овог *hommage*-текста. Осим стварног повода, чини ми се да је нужно указати на чињеницу да је прошло више од сто година од појављивања првих зборника ОПОЈАЗ-а, од настанка Московског лингвистичког кружока, као и од објелодањивања *Курса опште лингвистике* Фердинанда де Сосира и да тим догађајима није посвећена адекватна пажња. Евентуални *hommage*-и, својом безгласношћу, нису испунили своју функцију.

Уобичајено је да се у таквим приликама (указивања, посредног и непосредног, на значај одређених личности или догађаја) позива одређени број „изабраних“, одређени број „почаствованих“, који могу испунити очекивања приређивача хрестоматије

* mladen.sukalo@flf.unibl.org

hommage-текстова. Чини се да би, судећи по мноштву таквих пригодних зборника које сам био у ситуацији да сагледам или да испишем прилоге за њих, лепеза критеријума бирања позваних аутора могла да буде изузетно разноврсна, од приватне до професионалне сфере, од личних до научних интересовања, од значајних до мање значајних аутора (ако је уопште допуштено изрицати овакав тип оцјене), и тако даље.

Пригодни карактер (књижевног, научног и сл.) исказа није непозната пракса, од Симонидових, Бакхилидових или Пиндарових епиникија до „надгробница“, епитафа и других облика пјесничких или, некада, реторских посвета како одређеним догађајима тако и личностима. У истински вриједним остварењима полазишна пригодност временом пада у други план (ма колико да је била примарна при настанку), као што је случај са Пиндаровим одама, и она почињу да говоре сама собом.

Давао сам више пута свој прилог за такве homage-зборнике (а како године одмичу, изгледа, то се све чешће дешава), и увијек је лебдјела запитаност: *Зашто ја?* и *Како ја да се поставим?* према задатку који се ријетко одбија. Публицистичко-мемоарска оријентација понекад може да задовољи неке оквири, али је она овом приликом одстрањена. То не значи да је нужно искључивање појединачне субјективне повезаности са укупним бићем и значењем које обиљежава личност којој је посвећен homage-зборник. Тиме се наслућује могућност да се чланци намјенски написани могу описати као специфичан жанровски облик.

Из такве перспективе гледано, чини се да постављени оквири ауторима не смањују слободу за тематизовање властитих прилога. Уколико се искључе рад или радови који обрађују, у овом случају – допринос колеге Александра Илића као наставника, преводиоца, критичара итд., чини ми се да би и други радови могли посредно да говоре о њему, његовим темама како обрађеним тако и оним само назначеним, чиме би се спектар значења homage-зборника знатно проширио. Тиме би се показала и интелектуална (не само лична) блискост међу људима, дух академске заједнице, односно укупног амбијента, без обзира на било које облике утврђивања припадности или неприпадности одређеном духовном простору, што, опет, може на посебан начин да свједочи о жанровским специфичностима оваквих прилога.

Суштина наредних редова, поред посредно тематизованог homage-а темама блиским Александру Илићу, може да дјелује као варијанта програмских идеја, међутим, такву врсту могуће оријентације поништава природа homage-чланка, јер се његова интенционалност помијера у потврди оног што се претпоставља као овако замишљени homage-исказ.

2. Полазиште

Протекло је 35 година од појаве зборника чланака *Како предавати књижевност. Теоријске основе наставе*, који је приредио Александар Јовановић. Посебну занимљивост те збирке текстова представља чињеница да је већина њих написана намјенски за тај зборник (али без пригодности), и то што су на насловну упитаност одговоре понудили зналци какви су Зденко Шкроб, Зоран Константиновић, Миливој Солар, Светозар Петровић, Иво Тартаља, Мирослав Бекер, Зоран Кравар, Вида Е. Марковић, Димитрије Богдановић, Никола Кољевић, Драган Стојановић и Гајо Пелеш. Приређивач А. Јовановић на почетку својих уводних напомена истиче да је „о настави књижевности – чији значај сви истичу, али је мало ко задовољан – код нас недовољно писано“ (Јовановић/Škreb i dr. 1984: 7). Како тада, чини се да је стање и сада: нити се пише, нити се тај феномен промишља. Зато можемо, можда, да се сложимо са давно изреченим ставом Терија Иглтона, да је „данашња криза на подручју проучавања књижевности заправо криза дефиниције самога предмета“ (Eagleton 1987: 229), јер криза у *поучавању* производи *немоћ у проучавању*.

Није ми намјера да идем трагом питања назначених у наведеном зборнику, ма колико да су актуелна, и ма колико је нужно да се о њима и данас расправља. Упитаност, али без знака питања, проблематизује и нешто ван обрађених аспеката. Гледано из властите перспективе, чини ми се да нема озбиљне наставе, у свим дисциплинама које школство обухвата, без запитаности како одређена знања пренијети другима. То је питање „мучило“ скоро све мислиоце од Платона све до данас. Не само његова *Држава*, већ и мноштво других како философских расправа тако и умјетничких остварења трага за одговором на питање како допријети до слушаоца, читаоца, гледаоца. И Канта, и Хегела, и Ничеа, и Јасперса можемо да читамо кроз тако постављено питање, а не само кроз њихове намјенске (или пригодне) списе гдје говоре о универзитету као институцији. Сјетимо се само Заратустриних ријечи:

Тада сам полетио натраг, к дому – све то брже: тако сам доспио до вас, сувременници, тако сам доспио у земљу образовања¹. [...] Али шта ми се десило? Како ме год било страх – морао сам се смијати! Никад моје око не видје нешто тако шарено попрскано! (Nietzsche 1975: 109)

Овакво подсјећање ипак не упућује да се може говорити о некој „земљи образовања“, али сам сигуран у бљештаво шаренило које нас обавија.

¹ Подвукао М. Ш.

То к а к о ? неодвојиво је од оног ш т а ? и заједно су дјелатни у успостављању мисаоних, поетичких и свих других концепција из којих изничу другачији методолошки системи и другачији принципи поимања свијета и стварности, тиме и књижевности. Зато ћу, на основу неколико примјера, случајно одабраних, покушати не да говорим о томе како *предавати књижевност*, већ да укажем на недостатак савремених темеља који би требало да отворе, да покрену истраживања око теме *шта се код нас предаје као књижевност*.

По досадашњем искуству, први, па макар и спорадичан, сусрет студената са Бахтиновим појмом *хронотоп* деси се на факултету. И поред те чињенице, њега прати стална запитаност око ширег контекста који намеће ауторово објашњење поријекла овог појма:

Суштинску узајамну везу временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности, називаћемо *хронотоп* (што у буквалном преводу значи »времепростор«). Тај термин употребљава се у математици, а увела га је и доказала теорија релативитета (Ајнштајн). За нас није важан онај специјални смисао који он има у теорији релативитета, преносимо га овамо – у науку о књижевности – *готово као метафору (готово, али не сасвим)²*; за нас је у њему значајно изражавање нераскидивости простора и времена (време као четврта димензија простора). Хронотоп схватамо као формално-садржајну категорију књижевности (овде не дотичемо хронотоп у другим сферама културе) (Бахтин 1989: 193).

Она запитаност извире из исказа да се хронотоп преузима из дискурса својственог природним наукама и уводи у књижевну науку „готово као метафора (готово, али не сасвим)“.³ Овакво поигравање компликује разумијевање, ма колико да начин именовања и појмовног одређивања књижевних феномена (и не само њих) може да буде занимљив као и облици њихове употребе у чину интерпретације. Како природа овог рада није усмјерена питањима теоријске оправданости и уопште теоријског функционисања и улоге усвајања термилошке апаратуре (о чему ће можда бити говора неком другом приликом), неће се посебно улазити у ову врсту Бахтинове метафоризације. Нагласак би требало да буде на систему употребе како овог тако и сваког другог појма.

² Подвукао М. Ш.

³ Занимљиво је да је студија „Облици времена и хронотопа у роману“, из које је узет претходни навод, написана 1937–1938, а објављена први пут тек 1975. године.

У први план се извлачи запитаност о оправданости закашњелог кориштења овог термина у образовном процесу. Зашто закашњелог? У настави из физике средњошколци се упознају са основама теорије релативитета као једном од битних фаза у развоју ове дисциплине, што значи да би и Бахтинова употреба овог појма и учешће у његовој теорији романа, односно теоријским оквирима науке о књижевности, била разумљивија и лакше прихватљива у таквом контексту него када се то накнадно деси и, још, ван контекста стицања знања из природних наука.

Друго је питање да ли појам *хронотоп* сам по себи има такву вриједност да заслужује да буде саставни дио прије свега средњошколске наставе књижевности. По неким ауторима, попут Данијел-Анрија Пажоа, он у себи посједује аспекте који потврђују његову „дидактичку“ релевантност, док се други и не осврћу на овај појам, иако се он повремено среће у појединим критичко-интерпретативним расправама. Тако, за Т. Иглтона, Бахтинова мисао је релевантна, јер је он најзначајнији критичар Сосирове лингвистике, и зато што језик по њему „морамо проматрати као инхерентно 'дијалогски' процес“, а „појмити га можемо једино као нешто што је нужно управљено према другима“ (Pageaux 1994: 131). Скоро сличну позицију прихватања овог руског теоретичара исказао је и Антоан Компањон:

Код Бахтина је појам дијалогизма претежно усмерен ка свету, ка друштвеном 'тексту'. Ако је дијалогизам, односно друштвена интеракција између дискурса, свуда, ако је дијалогизам услов постојања дискурса, Бахтин разликује родове који су више или мање дијалогски. Тако је роман дијалогски род у правом смислу речи – што нас уосталом враћа на привилеговану везу између дијалогизма и реализма – те, у (реалистичком) роману, *монолошком* Толстојевом делу (које је мање реалистично) Бахтин супротставља *полифонијско* дело Достојевског (које је реалистичније), а које на сцену изводи множину гласова и свести (Компањон 2001: 136).

Компањон, дакле, уз дијалогизам назначавача термин/појам полифонијности као битан аспект Бахтинове теорије. Прецизнијим сагледавањем његових теоријских поставки, уочава се суштинска ослоњеност свих ових аутора на „раног“ Бахтина, то јест на аспекте изнесене у студији *Проблеми поетике Достојевског* (1963, прво издање, 1929), тачније речено, ослоњеност на прву⁴ и пету⁵ главу

⁴ Њен наслов гласи: „Полифонијски роман Достојевског и осветљавање тога романа у критичкој литератури“.

⁵ Наслов је „Реч код Достојевског“.

наведене студије, док ће се, рецимо, четврта⁶ глава, из које ће се великим дијелом даље развијати његова потоња мисао, заобићи, односно потиснути у други план. Прије свега мислим на проблем *карневализације* која ће бити окосница касније студије *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* (1965). Другим ријечима, скоро да се оквири Бахтинове теорије могу свести на неколико равноправних појмова међу којим су најдоминантнији *дијалогизам*, *полифоничност*, *карневализација* и *хронотоп*.

Посебна је занимљивост што *хронотоп* није једини појам који се из природних наука усељава у хуманистички, естетички и књижевнонаучни дискурс. Овдје ћу да подсетим само на неке од њих: одавно расправљамо о *параболама* и *хиперболама*, тек понекад се дотакнемо *кристализације* која се на различите начине појављује код Стендала и Нортропа Фраја. Фрајево истицање различитих књижевних манифестација које производе *центрифугалне* и *центрипеталне силе* нема блискости са „усељавањем“ ових термина у књижевни (мета)дискурс код Марсела Пруста који је, вјероватно, утицао на Данила Киша (Шукало 1999: 136): „Кад нешто читамо“, пише Н. Фрај,

откривамо да се наша пажња креће истовремено у два смера. Пратећи онај који се креће према споља, тј. центрифугални, непрестано излазимо изван оног што читамо, од појединих речи долазимо до онога што оне значе, или практично, до уобичајене везе између тих речи коју имамо у сећању. Следећи други пут, који је окренут ка унутра, те је отуда центрипетални, покушавамо да из речи докучимо смисао већег вербалног обрасца који те речи сачињавају“ (Фрај 2007: 87–88).

Још кад томе додамо постмодернистичку наклоност *ентропији* (појам који средином XIX вијека „измишља“ њемачки физичар Роберт Клаузијус), затим *топологију* или *књижевна поља* из визиуре Ернста Роберта Курцијуса или Пјера Бурдјеа, појмовна лепеза може више да указује на извјесну хаотичност него на нужну функционалност ка којој би требало да теже овдје исписани редови. Али, сви овдје споменути појмови, иако случајно одабрани из мноштва других сличног поријекла, такође имају вриједност која се може нудити кроз појам *хронотопа*.

Овакво евидентирање термина модерне и савремене теоријске мисли који мимоилазе средњошколски ниво образовања – може да

⁶ Њен наслов је: „Жанровске карактеристике у делима Достојевског и сижено-композиционе одлике тих дела“.

иде у бескрај, скоро до израде неког специфичног књижевно-теоријског појмовника. И не само када је у питању појмовно наслеђе XX вијека. Поглавље књиге *Демон теорије* Антоана Компањона, у којем се дотиче Бахтина, посвећено је *мимесису*, кључном поетичком појму који вуче коријене од Платона и Аристотела и траје све до данас. Њега је на извјестан начин рехабилитовао њемачки професор Ерих Ауербах насловивши своју студију о приказивању стварности у западноевропској књижевности *Мимесис* (1946). Ни ова књижевна категорија, схватали је било у њеном историјском виду, било као својину XX вијека – такође није у видокругу креатора средњошколског програма наставе књижевности.

Без опсежнијег истраживања тешко је извући истински закључак зашто је такво стање када је савремена књижевна наука у питању и овакав њен рефлекс у образовном систему. Стиче се утисак да у академском свијету има оних који потцјењују, који не вјерују да млади људи (како ђаци тако и студенти) посједују моћ рецепције тих и таквих појмовних категорија, па их искључују за нека каснија времена „људског сазријевања“. Да ли је, у овом контексту, бар када је књижевност у питању, могуће развијати научни домен на универзитету? Оваквим питањем ће се забасати у просторе расправе сасвим другачије природе од примарно постављене. А није га могуће избјећи, јер се оно подудара са свим питањима која прате идеју (модерног) универзитета током више од два посљедња вијека, тј. идеју његове друштвене функционалности и оправданости.

Двије су књиге намјерно узете као полазиште у трагању за одговором на примарно постављено питање, питање одсуства савремене или модерне књижевно-теоријске праксе у образовном процесу. Кажем намјерно, јер су преведене код нас врло брзо по првом објављивању, али и зато што дјелује да могу да буду добар путоказ онима који утврђују статус савремене књижевне теорије у образовном процесу. Ријеч је о књигама *Literary Theory* (*Књижевна теорија*, 1983) Терија Иглтона и *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (*Демон теорије. Књижевност и опште значење*, 1998) Антоана Компањона. Обје почивају у истим оквирима, јер се излагање заснива на приказу темеља двадесетовјековне књижевно-теоријске праксе, с тим што на различите начине настоје да представе њихову употребну вриједност.

Иглтон је сумњичав према свом задатку:

У чему је *смисао* књижевне теорије? Зашто се уопће њоме бавимо? Зар нема озбиљнијих питања на свијету него што су кодови, означитељи и читатељски субјекти? (Eagleton 1987: 309)

С друге стране, Компањон наглашава како му је намјера била да у разматрање узме темељне појмове књижевности, тј.

њене основне елементе, односно у исто време предуслове сваког говора о књижевности, сваког књижевног истраживања, и понекад експлицитне, али најчешће имплицитне хипотезе које се износе када се, у круговима стручњака, али и љубитеља, говори о некој песми, роману, или било каквој књизи. Теорији књижевности припада да те уобичајене хипотезе обелодани, да бисмо боље знали шта заправо радимо када их износимо (Компањон 2001: 332).

Ако бисмо њихове књиге посматрали из такве перспективе, чак искључујући и вредносни суд о њима, лако бисмо се определијели да их сврстамо у ранг приручника, и то оних корисних књига на размеђи између средњошколског и универзитетског образовања. У сваком случају, резимирање двадесетовјековне теоријске праксе у њима могло би да буде полазиште за студирање књижевности, али не и довољно за озбиљније (научно) проучавање. Наравно да се овим исказом не жели рећи да би њихова остварења требало да буду средњошколска лектира, премда би њихов садржај могао или требало да буде саставни дио промишљања књижевних текстова прије доласка на универзитет. На основу Иглтоновог и Компањоновог сагледавања теоријских основа постављених у XX вијеку (али и многих других сличних књига или приручника у свијету), не занемарујући и критички однос према њима (протекло је доста воде како између настанака тих двију књига тако и између њихове појаве и тренутка када се исписују ови редови)⁷ – могле би се утврдити окоснице педагошке употребљивости савремених токова у науци о књижевности од руског формализма до чешког и француског структурализма.

Истицање ова три методолошка обрасца је свјесно постављено, али не да би се искључили други видови приступа књижевности

⁷ Осим мноштва паушалних оцјена, као занимљиву чињеницу можемо навести како Иглтон образлаже токове развоја и суштину семиотике: по њему творац семиотике је Ч. С. Перс, а потом нагласак пребацује на казивање о Ј. Лотману (Eagleton 1987: 115). У контексту постструктуралистичких токова, за Иглтона је Јулија Кристева на првом мјесту „феминистичка критичарка и филозоф“ (исто: 148), мада ће, приказујући психоаналитичку критику, истаћи и њен значај за развој ове дисциплине: „’Језик’ семиотичког за Кристеву је средство за уништавање симболичког поретка“ (исто: 202). Међутим, тешко је објаснити како и зашто Иглтону потпуно измиче из видокруга теоријски допринос Умберта Ека, поготово што Еко своје семиотичке судове, за разлику од Кристеве и Лотмана, изводи директно из Персове философије.

од англосаксонске „нове критике“ до феноменологије, теорије рецепције, деконструкције или најсавременијих видова културолошких приступа, који подразумевају између осталих и феминистичку или постколонијалну критику, а које највећим дијелом баштине структуралистичку методологију.

Озбиљна критичка, односно критичко-интерпретативна и књижевнонаучна пракса углавном не заостаје за општим научним и теоријским токовима. То би показала библиографија таквих радова, од појединачних студија до монографија и докторских дисертација, укључујући и преводилачку праксу. А, како ти радови немају дидактичког одјека, чини се да критичка мисао „упразно“ слиједи савремене књижевнонаучне токове. Међутим, дидактички аспект, исказан кроз наставне планове и програме основних и средњих школа (није сјајнија ситуација ни у високом образовању) ближи је дOMETИМА деветнаестовјековног позитивистичког усмјерења, па би се могло говорити о некој врсти неопозитивизма, односно позитивизма скривеног под појмовним плаштом (не и методолошким) модерних и постмодерних теорија.

3. Лингвистичко наслеђе, примјерне фигуре и Роман Јакобсон

Мишел Фуко је у својим предавањима на Колеж де Франсу упозорио на погубност „дисциплинаризације знања“ која је зачета у XVIII вијеку (Фуко 1998: 211). Истина, он је дјеломично именује у сасвим другачијем контексту од оног који му се придаје овдје, а суштина се може сагледати у чињеници потпуне постмодернистичке фрагментације знања и дисциплина које поништавају осјећајност за цјеловитост: тако, нужно је да се стекну знања из теорије релативитета, али не и оних аспеката који се „усељавају“ у друге области, попут бахтиновског хронотопа. Таквом оријентацијом се поништава значај свих аспеката цјелине знања, што доводи до обезврјеђивања прије свега значаја и улоге хуманистичких дисциплина у савременом друштву, јер сви захтјеви о практичној употреби знања обесмишљавају потребу свијести о постојању цјелине. Просвјетитељско-рационалистичко стварање нове таксиномије као посебне врсте нове „организације“ људских знања произвешће, и производиће све до данас, *настанак* низа нових дисциплина и „дисциплиница“. Зато не може да чуди напомена Терија Иглтона:

Дефиниције књижевности у данашњем смислу, почеле су се зачињати тек у доба које данас називамо »романтичарским раздобљем«. Савремено значење ријечи »књижевност« учврстила се

тек у деветнаестом стољећу па је књижевност у данашњем смислу ријечи повијесно млада појава, измишљена крајем осамнаестог стољећа (Eagleton 1987: 28).

Али, ово је изречено прије скоро четири деценије!

Фукоово наслућивање или наглашавање погубности те и такве дисциплинаризације, које није било тада у таквом замаху и са таквим полетом као данас – није толико проблематично само по себи колико због тако велике расцјепканости знања које је све даље од спознаје цјелине. Није проблематично што омладина треба да стиче знања о теорији релативитета из физике, а не и о хронотопу када је наука о књижевности у питању, већ је проблематично што се у образовном систему поједине дисциплине (или „наставни предмети“ по важећој номенклатури) не упућују једна ка другој: таква расцјепканост, или неувезаност, чак алогичност, дјелују погубно за сваку дисциплину (предмет) понаособ, јер све оне под таквим условима иду ка властитом поништењу. Након разбијања цјелине система знања долази до заговарања *интердисциплинаризације* као новог методолошког обрасца, при чему се не зна колики су и какви су оквири за таква вишеструка знања и спознаје, као ни то на коју ће страну да превагне тас за вредновање.

Кад се данас говори о књижевности као *језичкој умјетности* мало ко призива у памћење дјело Волфганга Кајзера *Језичко умјетничко дјело* (1948). Помињање овог дјела проистеклог из феноменолошке традиције у науци о књижевности која је оставила видног трага и код нас – више је метафоричке природе: синтагма „језичко умјетничко дјело“ искрснуће пред нас из сваког приручника (чак и оних средњошколских!) који се дотиче књижевности. И добро је што је тако, осим у једној ствари: када се бавимо књижевношћу, поимање језика је површно до баналности, јер информација, па и свијести о двадесетовјековној лингвистичкој револуцији – уопште нема. Да ли су, рецимо, опозиције из сосировске традиције (*signifié/signifiant; langue/parole*) толико некомуникативне или толико небитне, па и превазиђене, да о њима не треба ништа знати? И како се, онда односити према *елементима семиологије* Ролана Барта, окосници будућих семиотичких истраживања, која налази упориште у Сосировим идејама што почивају на двије језичке осе, синтагматској и парадигматској, чему се прикључују и сучељавања денотације и конотације? Питања се ланчано надовезују, израњају једна из других, поготово у чињеници да је француски структурализам (за разлику од чешког) израстао из система бинарних опозиција, а и један и други, као и руски формализам, из лингвистички постављених парадигми.

Поново улазимо у фукоовску ауру дисциплинаризације знања: онима који су школовани (не образовани) ван лингвистичких дисциплина данас се радо одузима право да о њима расправљају. Одбацују се лако сва упозорења да специјалистичка уситњавања знања омогућавају занатску савршеност која не доприноси ничему осим испуњавању тренутних задатака чија је сврховитост упитна спрам сутрашњице. Хомерова *Илијада*, Софоклов *Едип*, Дантеова *Божанствена комедија*, Шекспиров *Хамлет*, Гетеов *Фауст*, Његошев *Горски вијенац*, Бодлерово *Цвијеће зла*, Толстојев *Рат и мир*, Кафкин *Процес*, Андрићева *Проклета авлија*, поред свега што је својевремено о њима казивано и даље трају као цјелине, истовремено отворени и затворени, а свеобухватни системи, одупирући се увијек новим методолошким принципима: ти принципи стално застаријевају истовремено омогућавајући рађање неких нових. Другачије речено, образовни процес би морао да буде флексибилнији према духу времена, односно према свему оном што доноси ново вријеме, с тим да то буде у сфери промјенљивих а не учахурених, утврђених, или, чак, непромјенљивих спознајних категорија. Овим као да се наговјештава нужност подјеле знања у двије сфере, или у два домена: оног што је канонизовано и недодирљиво спрам оног што временом застаријева и нужно намеће потребу за мијењањем.

У каквој су позицији методолошки доприноси теоријске мисли XX вијека? Одговор на ово питање измиче, о чему свједоче напомене Антоана Компањона:

Теорија се институционализовала, преобразила се у метод, постала је мала педагошка техника често једнако сувопарна као експликације текста које је некад ватрено нападала. Застој је чини се уписан у школску судбину сваке теорије. [...] Теорија је нашла своје место и није више оно што је била: она је ту у смислу у коме су ту сви књижевни векови, у коме се на универзитету дотичу све стручности, свака на свом месту. Она је стављена у преграду, нешкодљива, чека студенте у договорени час, без друге размене са другим струčnostима или са друштвом осим преко посредовања студената што лутају од једне дисциплине до друге. Није живља од других, у смислу да више не говори зашто и како би требало проучавати књижевност, каква је умесност, садашњи улог књижевног проучавања. Но ништа је није заменило у тој улози, а књижевност се уосталом више много не проучава (Компањон 2001: 7, 9).

Већ је наведена Иглтонова опаска за Бахтина као једног од најзначајнијих критичара сосировске лингвистике. Има низ

занимљивих позитивистичких назнака када су његов живот, његово дјело и његова мисао у питању: на научној сцени се појављује тридесетих година XX вијека, у вријеме када остају без даха руски формалисти. Међутим, Бахтину је савремено дјеловање тзв. чешког структурализма, а заједничко је њему и Чесима што нестају из видокруга током Другог свјетског рата, како би поново оживјели крајем 60-их и почетком 70-их година XX вијека, у вријеме када европском и научном сценом владају идеје француског структурализма и из њега проистеклог постструктурализма.

Лингвистичко – боље рећи сосировско лингвистичко – наслеђе је основица из које проистичу сви двадесетовјековни књижевнонаучни-изми, не само његовог највећег критичара Бахтина. Уз све апсурде који прате сагледавање статуса, значаја и улоге теоријских кретања током XX вијека, додатне неспоразуме може да изазове један исказ Антоана Компањона:

Бахтиново дело, као *контрапункт руским, па француским формалистима*⁸ који дело затварају у иманентне структуре, у текст који сматрамо комплексном структуром гласова, динамичним сукобом хетерогених језика и стилова, поново уводи стварност, историју и друштво (Компањон 2001: 136).

Поигравајући се терминолошким ознакама (руски и француски *формалисти*), као да Компањон упућује на темељне оквире теоријског мишљења, али и на чувени чланак Клода Леви-Строса „Структура и форма. Размишљања о једном делу Владимира Пропа“ (1960), чије насловно именовање подстиче да се појмови *структура* и *форма* преиспитају из нове перспективе. Такве интенције превазилазе оквире овог рада.

Наведено Компањоново појмовно, скоро синонимијско поистовјећивање структурализма и формализма представља индиректну потврду лингвистичког поријекла методолошких оријентација у XX вијеку, с чиме је донекле сагласан и Тери Иглтон:

Роман Јакобсон, лингвист из круга руских формалиста, успоставио је, међутим, снажну везу између формализма и савременог структурализма. Јакобсон је био на челу московског лингвистичког круга, скупине формалиста утемељене 1919. У Праг је емигрирао 1920. и постао једним од водећих теоретичара чешког структурализма. Прашки лингвистички круг настао је 1926. и дјеловао до Другог свјетског рата. Јакобсон је касније одселио у Сједињене Америчке Државе, гдје је у доба другог свјетског рата упознао француског антрополога Claudea Lévi-Straussa, па је из тога интелектуалног дру-

⁸ Подвукао М. Ш.

жења настала главнина модерног структурализма. Јакобсон је свуда оставио трага: и у формализму, и у чешком структурализму и у модерној лингвистици (Eagleton 1987: 112).

Уз тврдњу да је у Прагу Јакобсонова улога била „огромна“, Александар Илић додаје, скоро пјеснички:

Пред радозналим Чесима, Јакобсон је распаковао пртљаг, а из Русије су стизале нове и нове пошиљке: футуристи, конструктивисти, Мајаковски, Мејерхолд, Опојаз, Шкловски и формалисти, Хлебњиков, Замјатин (Пић 2010: 29)

За Новицу Петковића Јакобсон „има право на два гласа, јер, поред општеизвесних лингвистичких, њему припада низ бриљантних радова из области књижевне теорије и критике“ (Петковић 1975: 8). Али много је занимљивији Петковићев навод из књиге *Славенска филологија у вријеме рата и револуције* Романа Јакобсона и Пјотра Г. Богатирјова (1923), гдје се назначавају сличности и разлике у дјеловању Московског лингвистичког кружока и Опојаза, али и наслућују неке од будућих оријентација Прашког лингвистичког кружока:

док Московски лингвистички кружок полази од става да је поезија језик у његовој естетској функцији, Петрограђани утврђују да поетски мотив не представља увек развијање језичког материјала. Даље, док једни доказују потребу за социолошким заснивањем развоја уметничких форми, други инсистирају на пуној аутономији ових посљедњих (исто: 20).

С друге стране, амерички професор Фредерик Џејмсон у студији *У тамници језика* (1972) не повезује изричито Јакобсона са француским структуралистима, али при тумачењу теоријског доприноса Жака Лакана наслућује се његово подразумевање блискости у мишљењу Француза и Руса.⁹

Као и *прича о хронотопу* (али и мноштво других, овдје неевидентираних, појмова који су баштина теорије XX вијека), тако би се могла развијати и *прича о Роману Јакобсону*: скоро да се може говорити о томе како је његов допринос и улога потиснута из наше културне свијести. О томе свједоче на посредан начин сарајевски приручник *Модерна тумачења књижевности* (1980)¹⁰ и њихова реплика након неколико деценија *Сувремена тумачења књижевности и књижевнокритичко наслеђе XX*

⁹ Ово не изненађује, поготово што је Леви-Строс, Јакобсонов пријатељ још од 40-их година, био изузетно близак са Лаканом.

¹⁰ Аутори прилога у овој књизи су Милан Ђурчинов, Никола Кољевић, Никола Ковач, Твртко Куленовић, Зденко Лешаић и Новица Петковић.

стољећа (2006)¹¹, али и *Књижевне теорије XX вијека* пољских аутора Ане Бужињске и Михала Павела Марковског. (Опет се држим само оне литературе која постоји на српском језику!) Сличан однос према Јакобсону показују и двије хрестоматије – *Сувремене књижевне теорије* Мирослава Бекера (1986) и *Теоријска мисао о књижевности* Петра Милосављевића (1991).

Немам претензије да о наведеним дјелима дајем критички осврт, али има једна занимљивост која се не може заобићи. Ријеч је о *примјерним фигурама* (да се послужим термином Е. Р. Курцијуса) модерне теоријске мисли. У *Модерним тумачењима књижевности* такав статус су, уз приказе одређених праваца и методолошких тенденција, добили Лисјен Голдман и Нортроп Фрај. Иако наслеђују ово дјело, *Сувремена тумачења књижевности* статус примјерних фигура, умјесто Голдману и Фрају, придају М. М. Бахтину, Ј. Лотману, Ж. Дериди и Ј. Кристевој. С друге стране, пољски аутори Бужињска и Марковски на уводним странацама образлажу своја опредјељења:

Дидактичка премиса која лежи у основи његове концепције [концепције приручника¹²] ставља акценат више на школе него на значајне личности које су ишле правцима супротним обавезујућим теоријама. Зато овде нема посебних поглавља посвећених ни Нортропу Фрају, ни Ериху Ауербаху, ни Ренеу Жирану, ни Харолду Блуму, мада су помињани; али зато постоје поглавља посвећена структурализму, психоанализи, деконструкцији и постколонијалној критици, јер је пре свега реч о скицирању широке методолошке панораме на основу које би постали читљивији изразити идиоми. Једини изузетак од овог правила је теорија Михаила Бахтина, и то с обзиром на њен велики утицај – који до данас траје – на европску и америчку науку о књижевности (Буџињска/Markovski 2009: 9).

Може се само претпостављати зашто нема мјеста за Романа Јакобсона међу *примјерним фигурама*. Чини се да је њихов избор сведен на појединачне, субјективне оцјене које су више плод нечијих критичких и поетичких склоности одређеним методолошким тенденцијама него резултат стварног процјењивања свеукупних теоријских кретања током XX вијека. Ако се његов допринос покуша сагледати из перспективе образовног процеса, може се уочити да је у појединим културама један од његових кључних термина – *литерарност*, постао саставни дио средњошколске

¹¹ Аутори у овом дјелу су Зденко Лешић, Ханифа Капицић-Османагић, Марина Катњић-Бакаршић и Твртко Куленовић.

¹² Напомиње М. Ш.

наставе, што није случај код нас. Из претходног дијела излагања посредно се може закључити да се оцјена присутности одређених теоријских аспеката у настави књижевности може сагледавати у двије врсте именована: с једне стране је то истицање појединих *примјерних фигура* (Јакобсон, Бахтин, Ролан Барт, итд.), а са друге кориштење, модерне терминолошке апаратуре, но у оба случаја се ради о специфичној врсти успостављања *hommage*-а не само новим појмовима или појединим личностима, већ и дисциплини – теорији књижевности – која нужно омогућава суштинско сагледавање књижевности. На крају питање: да ли Јакобсоново наглашавање *литерарности, доминанте*, сагледавање фигура кроз *два пола – метафорички и метонимијски* или проблема *комуникативности* поетских дјела заслужују да буду саставни дио средњошколског образовног процеса код нас?

4. Исходиште

Цијело излагање се врти око два проблема: с једне стране, ријеч је о проблему употребљивости савремене књижевнотеоријске апаратуре (ако су нам *савремене* – неистрошене и неупотребљаване појмовне категорије старе 50 или 100 година), док је, са друге стране, питање оправданости увођења у педагошке оквире твораца нових приступа књижевности. Ако се одстрани „модна заводљивост“ коју може да наметне осавремењивање, свака новина би морала да се одвија под плаштом питања: **ШТА ЈЕ ПРОЦЕС НАСТАВЕ ИЗ КЊИЖЕВНОСТИ? И како спознајне, критичко-интерпретативне аспекте – усагласити унутар тог процеса са теоријским дискурсом? Поготово ако се има у виду да су и наведени прикази савремених књижевнотеоријских токова дати у основним контурама које нагињу чак и стереотипности.**

Цјелокупна теоријска мисао XX вијека је била антипозитивистички оријентисана. У низу аспеката које су нове школе доносиле, један од битних елемената је и питање књижевне историографије. Сва настава књижевности, од основног до високог образовања је постављена историографски, тачније речено као хронолошки приказ токова развоја књижевности. То није толико спорно као модел, осим у чињеници – ако се занемари позитивистичка оријентација наставе – да се *историја књижевности предаје као историја књижевности без историјске осјећајности, без историчности* какву нуде Роман Јакобсон и Јури Тињанов, Феликс Водичка, Михаил Бахтин, Ролан Барт, Мишел Фуко и

тако даље.. Или како то Томас С. Елиот исказује у свом чувеном чланку „Традиција и индивидуални таленат“ (1919):

Осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак. 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 савремениости (Eliot 1963: 35).

На крају свега реченог, очигледно је да је нужна реконструкција наставног процеса када су у питању и теоријски и историографски домен у настави књижевности.

Као путоказ могу да послуже ријечи енглеског философа Бертранда Расела које је исказао у предговору своје студије *Људско знање* (1948):

Стране које следе нису намењене само, или првенствено професионалним филозофима, већ једном ширем кругу читалаца који се занимају за филозофска питања, а желе, или могу, да им повете само једно ограничено време. Декарт, Лајбниц, Лок, Беркли и Хјум писали су за такве читаоце, и ја мислим да је врло лоше што се филозофија – у последњих отприлике стотину и шездесет година – почела да сматра за дисциплину исто тако техничку као што је математика. [...] Филозофија у правом смислу речи бави се питањима која занимају сваког образованог човека, и губи много од своје вредности, ако је само неколико професионалаца у стању да разуме шта она говори (Rasl 1961: 39).

Можда би овакав приступ настави књижевности, односно постављању програма наставе књижевности, обезбиједио њену другачију судбину не само у образовном процесу већ и у ширем друштвеном контексту у временима несклоним читању, јер књижевност није ништа друго до читање.

Литература

- Којен, Л. (1998). *Јакобсон, Поетика и метрика*. Београд: Народна књига / Алфа.
- Компањон, А. (2001). *Демон теорије*. Нови Сад: Светови.
- Курцијус, Е. Р. (1996). *Европска књижевност и латински средњи век*. Београд: Српска књижевна задруга.

- Петковић, Н. (1975). *Језик у књижевном делу, Варијације на теме Опојаза*. Београд: Нолит.
- Стојановић Пантовић, Б. / Гвозден, В. (ур.) (2011). *Прегледни речник компаративистичке терминологије у књижевности и култури*. Нови Сад: Академска књига.
- Фрај, Н. (2007). *Анатомија критике, Четири есеја*. Београд: Нолит / Нови Сад: Орфеус.
- Фуко, М. (1998). *Треба бранити друштво. Предавања на Колеж де Франсу из 1976. године*. Нови Сад: Светови.
- Шукало, М. (1999). *Љубичаста ореол Данила Киша*. Приштина: Григорије Божовић. Бања Лука / Београд: Задужбина Петар Кочић.

*

- Ambrogio, I. (1977). *Formalizam i avangarda u Rusiji*. Zagreb: Stvarnost.
- Bahtin, M. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Beker, M. (1986). *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Bužinjska, A. / Markovski, M. P. (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Đurčinov, M. / Koljević, N. i dr. (1988). *Moderna tumačenja književnosti*. Sarajevo: Svjetlost.
- Eliot, T. S. (1963). *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta.
- Eagleton, T. (1987). *Književna teorija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Ilić, A. (2010). *Od forme do strukture, Ruski formalizam / Češki strukturalizam*. Beograd: Interprint.
- Jameson, F. (1978). *U tamnici jezika, Kritički prikaz strukturalizma i ruskog formalizma*. Zagreb: Stvarnost.
- Jovanović, A. / Škreb, Z. i dr. (1984). *Kako predavati književnost?, Teorijske osnove nastave*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Levi-Stros, K. (1982). *Struktura i forma, Razmišljanja o jednom delu Vladimira Propa. Prop V., Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta. 203–238.
- Lešić, Z. / Kapidžić-Osmanagić, H. i dr. (2006). *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*. Sarajevo: Sarajevo Publishing.
- Milosavljević, P. (ur.) (1991). *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi.

- Nietzsche, F. (1975). *Tako je govorio Zaratustra, Knjiga za svakoga i ni za koga*. Zagreb: Mladost.
- Pageaux, D.-H. (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris: Arman Colin.
- Petrov, A. (ur.) (1970). *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta.
- Popović, T. (2007). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- Rasl, B. (1961). *Ljudsko znanje, Njegov obim i granice*. Beograd: Nolit.
- Živković, D. (ur.) (1985). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost u Beogradu / Nolit.
- Cvitan, D. (ur.) (1970). *Strukturalizam*. Posebno izdanje časopisa *Kritika*, 4. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Mladen M. Šukalo

University of Banja Luka

The Status of Contemporary Theoretical Thought in the Educational Process

– *Summary* –

A simple insight into the curricula of Serbian language and literature teaching reveals that it does not include important theoretical contributions of Russian formalism, Czech and French structuralism and post-structuralism to literary studies. It is unquestionable that the attitude towards literature is established during primary and secondary educational cycles, which makes us wonder how the teaching of literature can function if it is based on traditional approaches, and in some cases, on outdated categories. Furthermore, we are also made to ask ourselves about the functioning of literature teaching in higher education. However, contemporary (if we can say that Russian formalism is contemporary) ways of interpreting literature and literary works beyond the education system show a completely different picture. This paper will try to raise the question of the paradoxical status of contemporary theoretical thought.

Keywords: Russian formalism, Czech structuralism, French structuralism, homage, Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin.

Новица Ж. Милић*

Универзитет Сингидунум, Београд, Факултет за медије и комуникације

ДОН КИХОТ И КЊИЖЕВНОСТ

Овај рад се ослања на предавања које је аутор држао низ година студентима Катедре за општу књижевност између 2001. и 2008. године, на истом месту на којем је имао част да четврт столећа раније слуша излагања проф. Александра Илића о европској ренесансној књижевности. Рад представља поглед на Сервантесов роман *Дон Кихот* из угла рађања модерног романа – жанра који је постојао и пре, али који тек са модерним иронијским, историјским и поетичким искуством ренесансног доба постаје оно што ће бити у наредним вековима – вероватно најшире прихваћен и најчешћи облик истраживања света и живота. Иронију овај Сервантесов роман успоставља у дистанци и према себи, свом јунаку, начинима приповедања, и према ранијој књижевности – не само према тзв. витешким романима и пикарским приповестима, већ и према литератури и култури ранијег, средњовековног времена. Из историјског угла, роман алудира на прошлост колико и савременост или понекад непосредно обрађује колико једну толико и другу, а поетички обухвата и друге раније жанрове, попут пасторале и фантастике наслеђене из грчко-римске антике. Нарочито се у раду обраћа пажња на однос два дела романа, првог из 1605. и другог из 1615. године, кад се, у другом делу, мења приповедача перспектива: јунак Дон Кихот остаје и пустилов и велики читалац раније витешке књижевности, али сада и јунак о којем постоје чак два романа: Сервантесов први део и кривотворени „наставак“ извесног Авељанеде, који су други ликови у Сервантесовом роману читали, чиме се добија нека врста металитерарног књижевног плана. Надаље, више није проблематика само она развијена у првом делу – како један лик чита свет сходно штиви раније, витешке литературе – већ се сада развија и тема нечитљивости, не само „погрешног разумевања“ света као раније, већ начелне нечитљивости властите судбине и места у свету, а тиме и тема скривене нечитљивости књижевног дела, одакле се рађа и феномен тзв. вишезначности песништва. То се види нарочито ако се Сервантесова поетика упореди са каснијим поетикама, у овом случају са Борхесовом из приче о Пјеру Менару.

Кључне речи: Сервантес, Дон Кихот, ренесансна књижевност, модерни роман, иронија, читљивост, нечитљивост, Борхес.

Средином лета друге половине или при крају XVI века један мршави, издужени педесетогодишњак, који је своје име Кезада, Кихада, или, вероватније, Кихано донекле променио у Дон Кихот (Кихоте) од Манче, увучен у зарђали оклоп и са нечим на глави што би требало да је шлем, наоружан копљем и штитом, у рано јутро, пре дана, на свом коњу полази да тражи пустиловине. Зашто? Како би витешки и племенито исправљао неправде по свету, при-тицао у помоћ невољницима, спасавао угрожене. Могла би то

* novica.milic@fmk.edu.rs

бити *devotio moderna*, о којој је много раније већ говорио Еразмо Ротердамски, „модерно посвећење“ хришћанским и људским идеалима праведности и спасења, што би била дужност образованог човека у новом времену; та ће Еразмова замисао имати великог одјека у Шпанији XVI столећа, мада ће бити извор забуна и застрањења, понекад и јереси или барем сумњи у јерес њених присталица, званих и „еразмисти“. Могао би, такође, бити и одговор на велике колонијалне подухвате које је предузела Шпанија у новооткривеном свету, у „Индијама“, то јест на америчким континентима, куд се кретало под званичним изговором ширења хришћанске вере, евангелизације пагана и ширења царства Божјег; манчански витез био би реплика на освајаче у име Светог писма. Историја, она културна и књижевна, била би тако у позадини Дон Кихотових намера. Али у ужем значењу, како видимо из извештаја о његовим пустоловинама, могла је то бити витешка литература, романиране приповести које су цветале у латинским земљама, посебно у Шпанији, током истог тог столећа, попут оних о Амадису из Галије, или Амадису из Гресије, у којима се храбри хришћански витез одриче грађанског живота и полази у борбу против снажнијих непријатеља, најчешће обликованих по митском обрасцу чудовишта или фигура из света бајки и народних предања – витез на тај начин обнавља замисао тзв. наоружаног хришћанства, односно мисију самог Христа који долази да спасе свет и успостави ново царство правде. Додуше, ово луталаштво посвећено спасењу, главна тема витешких романа, прозних наследника витешких спева и романси, добиће пред крај овог раздобља својеврсну пародију у тзв. пикарском роману, у ком је јунак луталица, сада мангуп и преварант, који прича о свом животу у аутобиографској форми, и у којој тема скитничења пружа широко поље за сликање разних социјалних и културних слојева, попут *Ласариља од Тормеса* (1554) анонимног аутора, *Гусмана од Алфараће* Матеа Алемана, или Кеведовог *Животописа лупежа*. Појава пикарског романа већ наговештава да је претходни, витешки, на свом заласку; Сервантес ће свој роман о Дон Кихоту моћи да постави и као пародију витештва и витешких романа, и да у њега укључи поједине елементе пикарских повести, пре свега „поглед одоздо“ на свет живота и на поступке људи.

Али роман о Дон Кихоту биће много више од тога: означиће, својом појавом, рађање модерног романа као нове литерарне моћи, не само по облику, већ и као могућности да се средствима литературе истражују димензије света и постојања, историје и појединца, на начине на које дотле књижевност то није могла. Роман, чије почетке можемо трасирати све до старе египатске књижевности, преко античког романа било пасторалног типа

(Лонгов *Дафнид и Хлоја*), било римске фантастичке сатире (Апулејев *Златни магарац*), преко трагова у средњовековним хагиографијама, а онда у напорима ренесансних приповедача да својим збиркама обезбеде целину преко тзв. оквирне приче (Бокачо, Чосер, Маргарита од Наваре), са Сервантесом заправо добија своје парадигматско дело за потоњу модерност. Та се парадигма на површини састоји од дуге приповести о једном или више главних јунака испричане кроз епизоде као видове развоја радње, заплета и расплета, пружајући један преглед света као отворености у коју се тај преглед смешта својим исечком. Иза илузије тоталитета који роман ствара, иза привида континуитета времена, простора, мотивације, заправо налазимо низове у којима се тај исти свет дискурсивно плурализује: роман зна за слободну употребу језика у разним регистрима, од високих, свечаних, узвишених, метафизички или пасторално усмерених, па све до нижих, свакодневних, колоквијалних; он у начелу допушта употребу различитих стилова, па и других мањих облика које може да употреби као своје сегменте, епизодно или локално се развијајући кроз њих; роман је отуда отворенија форма од многих других, хибридизација врста и родова, њихових техника и образаца. Роман такође рачуна на начелну плурализацију перспектива из којих или у којима представља (репрезентује) догађаје, на више нивоа уопштавања и/или конкретизације, на варијације и премештања становишта, углова из којих дискурсивни субјекти посматрају догађај у којем су учесници или су му сведоци; с тим је повезана и плурализација субјективности – роман има више тачака субјективације, увек је у њему више од једног лика, ликови су између себе у стању разлика доведених до одређених тензија, што отвара поље за заједничку драму; понекад плурализација субјективности иде и унутар једног лика, он се развија као однос, разлика или тензија према себи самом, као драма властитог карактера. Без плурализације истине, перспективизма и одређене релативизације сазнајне инстанце, што је све учинак ренесансног књижевног и мисаоног искуства, не би било ни романа као важног вида модерне свести и њеног самопреиспитивања.

Сервантес на више начина умножава своје перспективе. Чини то најпре плурализацијом наративних гласова. Ауторско „ја“, које се на почетку, у прологу, обраћа читаоцу:

Докони читаоче, и да ти се не кунем, можеш ми веровати да желим да ова књига, као чедо мога ума, буде најлепша, најумиљатија и најчеднија, како се само може замислити –

доста брзо заузима став дистанце („Али ја, који, ако и изгледам да сам отац Дон Кихоту, тек сам му поочим“), открива се, у

деветом поглављу првог дела романа, као један, последњи у низу преносника повести коју је, давно пре њега, створио неко други. У тој глави, нагло прекинувши епизоду двобоја свог главног јунака са извесним Бискајцем, остављајући их да дословно чекају („са уздигнутим и голим мачевима, готове да зададу два љута ударца“) на наставак радње, ауторско „ја“, дотле изједначено са нараторским, окреће се питању саме приче и њеног извора. Сада нам приповеда како је на пијаци у Толеду налетео на

некаква дерана како продаје једном свилару неке тетраде и старе хартије: па како имам страст да читам, ако ће бити и хартије с улице, побуђен том мојом природном склоношћу узем један свитак од оних што их је деран продавао и познам да је исписан арапским писменима. Али, иако сам то познао, нисам умео да читам, те се дигнем да нађем каквог пошпањоленог Мориска, да прочита.

Тај Мориско (Мавар, потомак Арапа који су, као и Јевреји, протерани из Шпаније крајем XV века), кога ће упослити да потом преведе откупљене хартије, каже му да наслов списа гласи: *Повест о Дон Кихоту од Манче, списана Сидом Аметом Бененцелијом, арапским повесничарем*. Тиме се супротставља ланац приповедача, преносника, аутора: Сид Амет Бененцелија, потом маварски преводилац, а тек на крају, као трећа рука, само ауторско „ја“. Ова конвенционална дистанца између приповедача, који се представља као приређивач и редактор нечијег туђег рукописа или историје, у исти мах чува сећање на ситуацију у којој се налазио класичан, антички аутор, онај ко је само „приређивао“, што значи изабирало, распоређивало и донекле подешавао митолошку ризницу прича и ликова за потребе своје публике, али ту ситуацију и мења, утолико што поименице уводи различите преноснике и повећава размак између њих. Он тиме отвара већи простор за наративне маневре, шири волумен приповедног поља, омогућава поигравање конвенцијама и превредновање самог система уверљивости и вероватноће – тако ће ауторско „ја“ моћи да се ограда, у случајевима кад то захтева одређени ефекат, од првобитног приповедача, бацајући на овог потоњег одговорност за одређене неусаглашености или амбиваленције. Тим пре што ће се за Сид Амета Бененцелију казати и да је „писац Арапин, а том је народу својствено да лаже“, као што ће се на другом месту величати његова „мудрост и поштење“ („у свему врло савестан“, XVI гл.; „мудри и вредни“, XXVII гл.). Конвенција барем двоструког – у случају Сервантесовог текста и троструког – наратора могла је бити непосредно преузета из витешког романа

(*Амадис из Галије*, најпознатији витешки роман који ће се често помињати у *Дон Кихоту*, такође се ослања на ову конвенцију, сходно којој је ауторска улога подељена између маварског хроничара и хришћанског редактора), и она ће остати важно својство модерног романа, често отворено наглашена у романима XVIII и XIX века, а биће својеврсна пародија нараторске позиције пикарског романа (који је са своје стране пародија витешког романа), у ком се, по правилу, изједначава нараторски глас и глас главног јунака у аутобиографској исповести.

Наиме, аутобиографија би се могла, сходно својој идентификацији приповедача и главног јунака, при којој се причање развија под плаштом сведочења или исповести, узети за саму слику уверљивости, веродостојности и самосвести: у њој би се свако представљање изједначавало са самотумачењем субјекта, па стога и затварало празан простор између наративне представе и реалног догађаја. Али то је само привидно тако. Барем два догађаја аутобиографски јунак не може испричати из угла сведока или исповести о себи – почетак, односно крај властитог живота. Ова парцијалност аутобиографског исказа заправо почива на начелној могућности да се о себи не говори дословна истина, већ да се јунак-приповедач преда измишљању, фабулацији. Сама нарација у начелу отвара простор за фикционализацију, то јест за разлику између гласа који приповеда и говора којим се приповеда или којим се говори о нечему другоме. Из поља те разлике може доћи до различитих обрта – Сервантес неће пропустити ту прилику у свом умножавању приповедачких гласова, као што неће пропустити прилику да укаже на амбиваленцију аутобиографског дискурса и, посебно, пикарске конвенције приповедања о себи. У XXII поглављу („О слободи коју је Дон Кихот дао многим несрећницима које су против њихове воље онамо водили куда нису марили да иду“) сусрећемо међу осуђеницима галиотима и једног који се представља да је написао повест о свом животу; то је Хинес од Пасамонта, лик који ће се јављати у више наврата у роману као епизодна фигура. Његова пикарска књига није довршена („Како ће да буде довршена“, пита се он, „кад ми ни живот још није довршен?“), а он сâм је једна од фигура амбиваленције и превртљивости: кад Дон Кихот, у заблуди да спасава праведнике, буде ослободио галиоте, Хинес ће узвратити тако што ће опљачкати свог спасиоца. Уопште ће се тема спасавања ближњих у невољи – из хоризонта месијанства и Христа спаситеља, у кључу витешког, оружаног хришћанства, али и изван тог кључа, као тема спасења на земљи, понављања Христове жртве и намере у овом животу – развијати кроз више епизода у роману, тако да постаје

једна од средишњих, а на извесну *imitatio Christi*, омиљену тему позног средњег века и њене ренесансне обнове под видом еразмовске *devotio moderna*, могло би упућивати и само арапско име „изворног хроничара“ Сид Амета Бененџелије (Сид Хамет Бененгели: „господин / који хвали Господа / син Јеванђеља“).

И док умножавање приповедачких фигура, од симболичког (конвенционалног) арапског хроничара, преко имагинарног маварског преводиоца, до реалног наратора који се тако скрива иза претходних и уклања из самог штива, утврђује илузију објективистичког приповедања, али и допушта окретање текста према себи у игри амбиваленција и дистанце, повећава волумен приповедања и гради мрежу различитих перспектива и регистара, дотле је главна фигура романа, Дон Кихот, и сама у највећој мери фигура амбиваленције. Као што је познато, Дон Кихот непрестано својом имагинацијом надодређује симболичко-конвенционално значење појава које сусреће. Али његова сањарска природа није резултат натуралне генезе, већ артефактичка, књишка: лудост Дон Кихота има извор у превеликој, преобимној, и у сваком значењу претераној лектури. Такође, и то је од не малог значаја, та лектура има своју поетику. Наиме, и други ликови *Дон Кихота*, посебно берберин и парох, односно војвода и војвоткиња или Сансон Караско у другом делу романа, радо се предају читању витешких и осталих романа; код Дон Кихота је лектура у спречи с поетиком миметичког разумевања књижевности, са херменеутиком имитације. Знамо колико је ова платоновска, метафизичка херменеутика владала старим добом и ренесансом: подражавање је било у исти мах основа за разумевање генезе фикције, као и за њену легитимацију, то јест ограничавање. Овај проблем – колико текст одражава, опонаша или подражава друге текстове, односно природу, то јест да ли су људска субјективност и њене представе о себи, свету и својим способностима миметичке и на који начин – у својој суштини је теоријско-филозофски проблем: он особом скицира читаву једну епистемологију, као теорију сазнања, односно етику, као теорију понашања и владања. Дон Кихотово лудило учинак је лектуре према чијим ефектима се јунак понаша миметички: он хоће да опонаша изван књига оно што је нашао у књигама. И док његова дела, понашање и догодовштине теку, из његовог угла, као што реалније приближавање фиктивном, сâм роман се према тој мимези понаша иронично: врхунац ироније на рачун миметичких интенција главног јунака можда је развијен у XXV поглављу кад Витез Тужнога Лика борави у Сијера Морени, где се предаје, лишен других искушења и пустоловина, „подражавању испаштања Белтенебросова“, то јест аскетизму

које се и дословце изокреће наглавце, онако како се и Витез, наг и предат својој лудости, изокреће наглавце и надаље дуби на глави: „У томе и јесте тананост мога посла“, објашњава Дон Кихот свом пратиоцу,

Јер то да лутајући витез помери памећу што има повода, то нити је лепо ни што особито; али мајсторија је полудети без повода, па дати разумети својој дами: кад ово овако радим без повода, да шта бих тек чинио кад би повода било?

Тиме је повод, као тачка с које је разлог себе развио из потенцијалног у реално, престао да важи у пољу реалног: реално се сасвим сакрило иза имагинарног, умишљеног, фиктивног, које се са своје стране распрострло преко симболичког, преко симбола у ширем смислу као конвенције према којима знаци упућују на ствари тако да о томе сви имамо заједничке, опште представе око којих се разумемо. Овде разумевање тече у супротном правцу: субјект (Дон Кихот) разумева сходно својој машти, имагинацији, у сликама које сâм гради, одлазећи на страну од конвенционалне симболике речи и знакова, општих представа и социјално прихватљивих значења. Тананост његовог посла састојала би се у замени симболичког имагинарним, у преношењу или метафоризацији тамо где то конвенције забрањују или спречавају: он је као фигура забуне и лудости, претеривања и транспозиције условљен могућностима језика да своје интерне регистре пренесе једне преко других, да своју унутрашњу разлику између симбола као конвенције и знака као слике протегне дотле да се између тих инстанци покидају везе, да саму разлику коју језик повлачи од ствари пребаци у разлику језика као ствари и језика као слике ствари. И док је главни јунак лик једне збрке или идентификације омогућене језиком, дотле је роман конфигурација разлика и њихових повлачења у разним правцима, иронизација на рачун претходних идентификација и забуна.

Употреба говора у његовој симболичкој функцији или регистру омогућава нам да значења разумемо конвенционално, преко општих представа, било да је њихова вредност дословна или пренесена: реч узета као симбол тада функционише по моделу античке *тесере*, знака сачињеног од две разломљене половине које се могу спојити изнова у целину неког смисла. На тој употреби почива разумљивост неке репрезентације и мање или више опште слагање око њене семантике. Међутим, кад се нека ознака узме, из ма ког то разлога било, као самостални ентитет, као иступи из регистра симбола, ослободи се представом коју заступа или репрезентацијом коју јој предаје заједничка конвенција, онда

говорни елемент почиње да тражи своје ново, неконвенционално значење. Уколико му имагинација пружи слику која одступа од уобичајене представе и субјект у њој нађе смисао који му је потребан, заобилазећи питање о томе да ли је та слика конвенционално истинита или је она привид, фантазма, симулакрум, тада се разумевање одвија у хоризонту имагинарног регистра. Символички и имагинарни регистар говора не разликују се по склопу, али се разликују по суштини: први истинитост (или вредност истине) знака везује за опште конвенције и представе, други за појединачне, сингуларне слике и случајеве. Тако су, у VIII поглављу романа, ветрењаче за Санча Панса јасне представе које ваља разумети као млинове, а ми, као читаоци, за које су ветрењаче речи или симболи у једној књизи, такође их разумемо као симболе које, иако их можда никад нисмо видели, лако допуњујемо оним на шта упућују њихова представљена значења. Међутим, за Дон Кихота уместо тих представа ветрењаче се осамостаљују као знакови чија значења сада долазе из света маште: он их тумачи као опасне дивове с којима ће повести бој. И док бисмо у првом случају, заједно са Санчом Пансом, заобишли ове направе, тек са Дон Кихотом стичемо шансу да их проверимо у реалности: то нису дивови, саме ствари као ствари по себи функционишу на свој начин, реалност сама не говори ни кроз представе ни кроз слике, реално „храмље“ у односу на симболичке или имагинарне регистре говора. Реално такође улази у говор, али је оно место празнине, неуспеха, ћутања око кога се говор организује и у симболичким и у имагинарним функцијама. Како би се код Дон Кихота сравниле ове две функције, биће увек изнова потребно да се непосредно суочи са стварима које говорна мрежа обавија било општим представама, било личним фантазмима, али које саме не говоре, већ напросто постоје, јесу – и за сваки говор остају загонетка.

Епизода битке с ветрењачама је једна од најпознатијих из читавог романа и скоро да је амблематска. И не само за роман о Дон Кихоту и за његов лик. Она је постала амблематска или симболичка за свако настојање, од жеље па до потхвата, да се учини нешто племенито, а против сувише тврде стварности, за племенитост која надилази и супротставља се реалностима, највише реалностима историје. „Борити се с ветрењачама“ постало је ознака за борбу против премоћних сила историје, која је оправдана јер је морална или револуционарна, етичка или превратничка, па макар сами непосредни резултати били мршави или никакви, пре утопијски него реални. Али из саме историје на коју би ово место у роману посредно упућивало стижу другачији знако-

ви. Ветрењаче су биле техничка новотарија у Шпанији на крају XVI и на почетку XVII века. Дон Кихотов сукоб је сукоб с технологијом, сукоб старог доба са новим. Пре него револуционар, Дон Кихот из ове епизоде показује се више као реакционар, као представник старог времена, конзервативна фигура која не жели да прихвати нововековље, модерност. И више од тога: ако знамо да су ветрењаче пре свега изум који се из Холандије раширио по Европи и тако доспео до Шпаније, а сетимо се да су у та времена Холандија и Шпанија љути противници на морима, непријатељи због колонијалних амбиција у новооткривеним прекоокеанским земљама, епизода борбе с ветрењачама добија још један, ако не негативан а оно сумњив призив. То све чини да се лик Дон Кихота у роману развија као амбивалентна, чак поливалентна фигура, да између саме романескне повести и историје света постоје тензије, дистанце, обрти и преокрети који обема странама отварају нова поља.

И док први део романа рачуна на то да ћемо читање усмеравати у правцу изједначавања текста и онога како јунак тумачи свет, други део романа, објављен десет година након првог дела, уноси читаву једну нову димензију у простор свога писма. Дон Кихот поново креће да тражи пустоловине, али је сада то промењени Дон Кихот. Још од епизоде у Сијера Морени он разлику која се испоставља између симболичког значења појава и имагинарне пројекције у његовом духу – и коју све чешће увиђа, чим се његове илузије распрше – оправдава постојањем тзв. злих волшебника, чаробњака или злодуха који га систематски varaју, али чијој превари не може да измакне пре него што је на делу не провери. Поље реалног, оно на које у конвенционалној употреби језика упућује симболички регистар дискурса, кад речи или знаке уопште везујемо за неку ствар, за референт као еквивалент ознаке, а чему заправо приступамо прелазећи кроз имагинарно, с том разликом што у тзв. стандардној, редовној употреби говора имагинарно не стоји, као код Дон Кихота, на путу савјивања симбола и реалности, већ се стапа са њима, овде опет остаје празно. Уместо онога што би била реалност, Дон Кихот види чаролију. Модерно доба, на чијем је почетку и Сервантесов роман, развијаће посебну технику експеримента као начина провере наших мисаоних, симболичких конструкција: ако постоји једна дискурсивна, теоријска конструкција о кретању звезда, на пример, техником експериментисања, провера, уз инструменте који се изналазе за ту технику, повећаваће се сагласност те концепције са оним сликама које нам се испостављају као слике стварности, света или космоса. Одређени прорачун биће плаузибилан уколико се огледом потврди као слика која одговара реалном. Модерно

доба ће тако развијати своја сазнања у правцу истине као адекватности наших менталних, симболичких представа и ствари на које упућује; имагинација ће бити део технике прорачуна, уклапаће се у сравњивање симболичког и реалног и неће им стајати на путу. Донкихотовске фигуре, у којима би се имагинација истицала као препрека за овакво сравњивање, служиће за опомену на могућу лудост, на екстраваганцију маште, на одступање од истинитог, правог пута методског сазнања и понашања. Кад свега две деценија након Сервантесовог романа Рене Декарт буде писао свој *Дискурс о методи* (1636), он ће се, скоро непосредно, осврнути на „витешке екстраваганције“, имајући у виду оно што ће модерно раздобље назвати „донкихотеријом“, претеривањем имагинације на рачун методске употребе разума. Тако ће роман о Дон Кихоту, и уопште модерна имагинативна књижевност, заузети другу, негативну страну, страну наличја за модерни пројект научног, методског сазнања. И упркос томе што ће се на позадини „непоуздане“, „екстравагантне“, сликама и имагинацијом детерминисане области зване литература од те области непрестано отискивати и разлучивати област методски поузданог, научног сазнања, науке као такве, Декарт ће, у својству онога ко је положио темеље модерној научној епистемологији, у својим *Медитацијама*, крајњу, коначну извесност људског сазнања и субјекта оправдати позивањем на трансцендентну гаранцију: Бог, каже Декарт, не може ме варати у погледу тога да мислим у часу кад мислим и да стога јесам онда кад јесам. Такву, крајњу извесност у самоспознаји субјекта, гарантује неко ко је изван сваког хоризонта субјекта, па и сазнања као људског сазнања; уколико такве гаранције не би било, образлаже Декарт, неминовно бисмо пали у наручје неког „злог волшебника“, „злодуха“ (*le malin génie*), онако, управо у оно како Дон Кихот сматра да је запао кад доживи неуспех својих имагинарних пројекција. У модерном пројекту научног сазнања и овладавања светом литература ће играти улогу подсетника на могућност грешке, застрањивања маште, лутања субјективности; та ће улога бити на свој начин конститутивна, без обзира на одбијање научне модерности да је призна. И у мери у којој је Декарт оснивач модерне научне, епистемолошке парадигме, у тој је мери и Сервантес својим романом положио темеље за пројект књижевности као имагинативне делатности која нам о стварном говори преко слика, маште и илузије. Иако супротстављена један другом, та два пројекта су на свој начин нераздвојна.

Ако први део *Дон Кихота* ставља у средиште проблем читања као извора пометње за главног јунака – Дон Кихот чита витешке романе услед чега помери памећу – други део *Дон Кихота*

ставља у средиште и ово читање и спис који је о томе читању био написан. Наиме, у другом делу сусрећемо бројне ликове који су већ читали први део романа, који већ „знају“ Дон Кихотове пустоловине и његов карактер јер су читали књиге о њему. Постоје барем два круга читања и списка: у првом је Дон Кихот и његова лектира; у другом је први круг, али и лектире оних који су већ читали први део. Трећи круг читања, који обухвата претходна два, састоји се, наравно, од нас који о свему томе читамо у укупном Сервантесовом роману. Ови кругови или хоризонти нису исти, иако се понекад потоњи слажу преко првих и прете да их затамне. Ствар се додатно компликује и тиме што је, пред појаву другог дела Сервантесовог романа, у јесен 1614. године објављен још један наставак, литерарно знатно слабији, Дон Кихотових авантура из пера извесног Авељанеде. Ко је тај настављач, то је остало загонетка све до данас. Сервантес даје штуре податке о могућем аутору овог неочекиваног наставка, одакле сазнајемо да би иза псеудонима стајао такође неки писац-војник, близак кругу око Лопе де Веге. Поједини новији истраживачи (Рикер де Мартин, на пример) сматрају да би писац тог наставка могао бити онај исти Хинес од Пасамонта кога је Сервантес представио у веома ироничном светлу у XXII глави првог дела свог романа. Уколико би та претпоставка била тачна – а поједини детаљи као да је могу потврдити – тада бисмо имали још један, нов обрт у игри илузије и истине, фикције и реалног: јунак, макар и епизодни, сâм постаје аутор, књига се прелива преко свог руба како би се отворила за нове књиге. Ову ће могућност Сервантес на свој начин искористити: Дон Кихот из његовог романа повлачиће границу између себе и „лажног“ Дон Кихота Авељанединог, као разлику између стварног и фиктивног, иако су, у простору књига, обојица подједнако фиктивни ликови, фигуре имагинације. Могућност да се фикција сада ослони на фикцију, да књига живи даље тако што ће ослањати свој већ започети, али претходни живот, да се писање нових пустоловина и епизода ужлеби у читања која су већ обављена, да се, укратко, роман окрене према самом себи, та је могућност у другом делу из самог средишта романа доспела на површину. И док *Дон Кихот* у првом делу започиње као ренесансни текст који извире из амбиваленција симболичног и имагинарног, из двосмислености о томе шта је истина а шта фикција, у другом делу он се претвара у барокну уметност која се окреће према себи, како би описала око себе нове кругове.

Други део – објављен 1615. године, деценију после првог дела – зато ће донети нове фигуре аутора. Наиме, у другом делу ће они који одређују збивања бити ликови – попут војводе и

војвоткиње и њиховог окружења, или попут лиценцијата Сансона Караска итд. – који су читаоци романа о Дон Кихоту: сâм јунак се, заправо, креће кроз артефицијелни простор инсценација које су унапред спремљене за њега. Као у великој игри огледала, или у театру у којем једнако иступају двојници протагонисте, кретање Дон Кихотово биће извор нових забуна, утолико што је он једини лик који пак није читао роман о себи. Он, који је толико читао, сада не чита – и мада је његова ранија лектира одредила његову судбину, његова судбина сада зависи од једне нечитљивости чије је средиште у њему самоме. Ако је раније био фигура која имагинарно испоставља на рачун симболичког, при чему је реално остајало немо, нечитљиво, и бивало извор за његов неуспех, сада је он у очима других, својих читалаца који су ступили и сами на позорницу, како би наставили игру знакова и говора оформљеног првим делом романа, један симбол чија значења долазе из имагинације његових нових читалаца, а он сâм стоји као једна врста реалног о које се ова нова игра симбола и имагинације слама. Он се суочава са властитим двојницима, он ће се на крају романа, у завршној глави другог дела, суочити са самим собом и својом смрћу. Издужен његов лик биће знак питања који је своју сенку бацио на читав свет описан у роману, али и на свет изван романа, у игри књижевности са оним што је у њој читљиво – а то значи разумљиво у општим представама језика – и са оним што је нечитљиво – у разликама које говор крије, понавља, и подстиче онда кад покушамо да га заменимо за свет. Читајући свет како би потврдио књиге, Дон Кихот је сведочанство о томе да између света и књига, у језику који треба да нам омогући свако читање, постоје раздори које не можемо прескочити, мреже у којима смо већ унапред уловљени, чим покушамо да њима уловимо ствари, разлике које су у исти мах услови могућности да се разумемо и услови немогућности да то учинимо једном за свагда. Сервантесов роман настаје из овог простора разлике, као први модерни роман о расцепу субјекта између језика и света, разума и маште, културе и историје.

У дну тог расцепа стоји и рез и повезаност читања и нечитљивости. Ако се вратимо на почетак, на епизоду у којој нам писац, односно његов главни приповедач, прича како је настао роман који читамо, налазимо да је у дну генезе једна нечитљивост. Наиме, на пијаци у Толеду је приповедач налетео на неке папире, а како воли да чита, „па макар то биле и уличне хартије“, њега је то до те мере заинтересовало да је купио свежањ који се нудио. Међутим, те су хартије биле испуњене арапским писменима, које приповедач не уме да чита. Све надаље је, из

ове почетне нечитљивости, из нечитљивог темеља на којем ће се изградити роман, ствар преноса, превода, метафоре. Прво ће неки дечак с пијаце пренети, превести, учинити читљивим тај темељ; онда ће се то поље изворне нечитљивости одредити и именом извесног Бененцелије, Арапина. Па ће се и главном јунаку повести, Кехади преименованом и самопреименованом у Дон Кихота, одредити као кључна особина нечитљивост унутар претераног читања – он ће, наиме, читати витешке романе у тој мери, с таквим заносом, и у толикој количини да ће му они остати сасвим нечитљиви као романи, односно као фикције или измишљотине о ликовима и догодовштинама. Ако је Серватесов роман и стварни почетак, и узор, парадигма модерног романа, онда модерност почива на једној нечитљивости, односно и на фикцији о нечитљивости као на извору све друге фикције, а не само на томе да једно, потоње дело чита раније дело и тако гради традицију. Традиција је пренос, превод, преношење једних дела у друге; она је предаја истог различитом, превод једних дискурсивних регистара и слојева у друге. И увек у оном преданом остаје неки удео, траг, или слој нечитљивог, како би се, око тог празног места за читање створило ново дело.

Борхес ће то искористити у својој познатој причи „Пјер Менар, аутор Дон Кихота“ (1939). Такође под маском коју је већ користио Сервантес, Борхес говори гласом свог приповедача који је нека врста историчара, квалификованог читаоца, који ће причати о другом аутору, књижевнику. Тај књижевник, Менар, научио је – врло донкихотски – поново да напише роман о Витезу тужног лика, и да дословно (*verbalmente*) испише оно што је већ било исписано и објављено почетком XVII века. Менаров текст ће дословно бити једнак Сервантесовом, потпуно идентичан изворнику, али, каже Борхесова прича, „тако рећи бескрајно богатији“. Менар неће то учинити преписивањем, већ без гледања у изворник, властитом имагинацијом, ослоњеном на тек далеко, мутно сећање и читање Сервантесовог романа. Нећу улазити у бројне литерарне и металитерарне алузије које врве у Борхесовом тексту, нити у детаље приче, осим у неколико „ситница“ које су измицале пажњи читалаца, критичара и тумача Борхесове парадоксалне замисли о „Пјеру Менару, аутору Дон Кихота“. Наиме, Борхес нам, као успут, негде при крају приповедања, каже – или нам то каже његов приповедач – да је Менар, не успевши да оконча свој подухват, иза себе оставио

дело које се састоји од поглавља деветог и тридесет осмог првог дела Дон Кихота и једног одломка двадесет и другог поглавља (esa

obra... conste de los capitulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós).

Та поглавља пак у Сервантесовом *Дон Кихоту*, сама су захваћена мотивом нечитљивости. Поглавље двадесет и друго је оно у ком Дон Кихот ослобађа осуђенике, међу којима има и злочинаца, које све сматра „несрећницима које су против њихове воље водили тамо куд нису желели да иду“; племенитост Витеза Тужнога Лика разоткрива се као саучешће или барем небрига о злочинствима, све услед тога што није како ваља прочитао намере зликоваца и читав догађај њиховог одвођења на заслужену робију. Будући да их није како ваља прочитао, те епизодне ликове и саму ситуацију, Дон Кихот од племенитог витеза постаје ослобађањем зликоваца – властита супротност, и сâм зликовац. Поглавље тридесет и осмо представља „знамениту беседу коју је Дон Кихот одржао о оружју и о науци“. Оружје је у свету Сервантесовог романа средство последње, коначне одлуке о животу и смрти, истини и неистини, познатом и непознатом, а „наука“ – у роману је означена као *las letras*, што су, осим знања, и „слова“, „књиге“, „писмена“, „написано“, односно литература у свим значењима тог израза – јесте нешто што сада лоше пролази у Дон Кихотовој беседи. „Нека ми не излазе на очи они који веле да књиге имају предност над оружјем, јер ћу им казати, па били они ко им драго, да не знају шта говоре“, каже Витез. Он који је пореметио памећу услед књига, претераног и наопаког читања, он који је и сâм једна књишка фигура која постоји у фикцији једног романа, окренут је сада против књига, читања, слова, фикције у фикцији. Како читати тај парадокс? У првом реду као нечитљивост на коју Дон Кихот ослања свој аргумент, нечитљивост која истиче своју супротност, наводну предност читљивости оружја.

Коначно, девета глава коју је „поново написао“ Менар оно је поглавље из Сервантесовог романа у ком се говори о генези приче, односно и нечитљивости изворника купљеног на пијаци у Толеду.

Борхесова прича није само чувени пример „постмодернизма“ у литератури, већ нам је важна утолико што нам може помоћи да кажемо нешто о читавом том добу ренесансе, односно почецима модерног доба из угла мотива читања и нечитљивог, и то на више начина, или у више перспектива. Најпре, може се рећи да је западни средњи век, теолошко доба европске историје, учинило лектиру антике – нарочито оне старогрчке, а већим делом и римске – нечитљивом, јер ју потиснуло, каткад и одбацило, као наслеђе једног паганског света, а да је ренесанса – „обнова“, односно „препород“ – покренута као покушај да се то нечитљиво

опет прочита. И не само прочита, већ да се у оном што је претходна ера учинила нечитљивим пронађу увиди за читање – схватање, разумевање, поступање – властите савремености. И да се то опет прочитано испише за нова читања.

Потом, у том новом, обновљеном, препорађајућем читању антике појављује се, осамостаљује до извесне мере, нова фигура човека. Чине то „хуманисти“ који ће бити, дословно, читаоци тзв. световних списа, световне, а не више само теолошке литературе. Кад буде касније европско просветитељство с краја XVIII и нарочито током XIX века створило данашњу слику о ренесанси као „обнови антике“ – а реч је о обнови занимања за антику, што није исто, односно о занимању за савременост које је текло и преко обнове занимања за стара времена – створиће се и представа о „хуманизму“ из ренесансног доба као човекољубљу, и утолико ће нам се заклонити – и учинити делимично нечитљивим – значење ренесансног хуманизма као нове врсте читања старих списа. Једна нечитљивост ће створити другачије читање, а ово поново створити или отворити нову нечитљивост. Није реч о „дијалектици“ читања и нечитљивости, у којој би се, као у свакој дијалектичкој прогесији, једно сменило „вишим“ стањем или ступњем, при чему би та дијалектика свакако морала бити вођена повећавањем или „уздизањем“ читања као пресудније вредности у историји културе и света. Не, у мери у којој су читљивост и читање као операција шире него што је то срицање слова у речи, а речи у реченице, неопходне за културу, утолико је нечитљивост – ова о којој пишемо, и која је шира од тзв. неписмености или непознавања текста – неопходна стварању. Стварање и култура нису синоними, култура се – можда оном својом важном страном коју су открили Ниче, а онда и Фројд, па и други иза њих – као скуп етаблираних вредности може веома снажно супротставити стварању.

Ренесанса је настала и из једне нечитљивости, не само услед наслага средњовековне теолошке парадигме мишљења и говорења, и не само услед теолошког одбацивања паганске антике, већ и услед тога што је сама, и то код својих највећих аутора, „погрешно“ читала и своје доба, и антику. „Погрешка“ те врсте није случајна, односно „нечитљивост“ ренесансе је била део њеног пројекта или програма, у широким распонима нове космологије из које је читала и звезде на начин астрологије, и новог материјализма који је читала и магијски, мантички, гатањем по херметичким или мистичким учењима, и нове врсте мишљења које је трансценденцију с неба свукло на земљу, стварајући нове

или обновљене врсте метафизике сходно занимању за тада другачија читања Платона и Аристотела, па и нове врсте певања, односно литературе, која је код Дантеа читала свој субјект још увек у амалгаму теологије и антике, хришћанства и паганства, а онда, преко Бокача, све до Раблеа, Монтења и Сервантеса, код којих се читању – и писању – модерни свет излаже као још једна нечитљивост пред којом не треба стати, већ јој се – управо средствима писања, оруђима стварања – ваља сучелице поставити у промењеном разумевању тог света. Док Кихот је, тако, фигура која је и нечитљива, јер припада једном старом свету – он сâм овако како је описан код Сервантеса у роману пре је средњовековна фигура наоружаног хришћанина, витеза који још верује у теолошко-етичке вредности и идеју спасења – и фигура за ново доба, јер ће се сваки даљи лик који се буде упустио у модерно доба, које траје и дан данас, са вером да може свој свет прочитати до краја – испоставити као лик једне или друге, овакве или онакве „донкихотерије“. Чак и наше читање овог ренесансног романа припада таквој врсти „донкихотерије“, не само сервантесовске, већ и оне „менаровске“, борхесовске, ако само поверујемо да смо ренесансу као доба, једног од њених водећих аутора – успели да прочитамо до краја. Све до чега смо, надамо се, дошли – представља само наш наговор на нова читања с овим аутором који је, у својој читљивости и својој нечитљивости, још увек један од најважнијих извора нашег света, наше модерности, па стога и наше савремености.

Литература

Милић, Н. (2002). *Модерно схватање књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Сервантес, М. де (1895). *Велеумни племић Дон Кихот од Манче*, књ. 1–4. Београд: Задужбина Илије М. Коларца.

*

Cervantes, M. de (1998). *Don Quijote de la Mancha*, vols. I–II. Francisco Rico (edición dirigida por). Barcelona: Instituto Cervantes.

Ascunce Arrieta, J. Á. (1997). *Los quijotes del Quijote: Historia de una aventura creativa*. Kassel: Reichenberger.

Borges, J. L. (1997): *Ficciones*, Madrid: Alianza.

Dobbs, R. (ed) (2006). *Don Quixote and the History of the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson, C.B (2006). *Don Quijote Across Four Centuries – 1605–2005*. New York: Routledge.

Ortega y Gasset, J. (1914). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Residencia de Estudiantes.

Sacerio-Gari, E. (1980). Towards Pierre Menard. *Modern Language Notes*, 95, 2, 400–471.

Salazar Rincon, J. (1986). *El mundo social del Quijote*. Madrid: Gredos.

Novica Milić

Faculty of Media and Communications, Singidunum University, Belgrade

Don Quixote and Literature

– Summary –

The present essay makes an effort to see Cervantes' novel *Don Quixote* within the perspective of the birth of the modern novel as a literary genre – a genre that had existed before Cervantes but only with the modern ironic, historic and poetic experience of the Renaissance epoch became what it would be in the centuries to come – the most accepted and the most useful form of reflecting upon the world and life. Using irony, the novel about Don Quixote distances itself from both its main hero and earlier literature, as well as from earlier medieval times and culture. Historically, the novel deals with the past and the present, in a broad and new perspective unknown in previous epics. We particularly paid attention to the change between the two parts of the novel – the first one from 1605 and the second part from 1615 – when the hero Don Quixote, who had read the world from its lectures of chivalric novels, is now being read by other characters in the novel, since in the meantime they read the first part and the fake sequel of the unknown author named Avellaneda. Now he does not read his own story and becomes a figure of certain unreadability, which gives rise to many ambiguities and polysemy in the novel. This new topic of unreadability is of crucial importance for the overall meaning of Cervantes' novel and it could be seen in detail in the light of Jorge Luis Borges's story „Pierre Menard, Author of *Don Quixote*“.

Keywords: Cervantes, Don Quixote, Renaissance literature, modern novel, irony, readability, unreadability, Borges.

Davor Dukić*

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za kroatistiku

JOŠ JEDNOM O PROBLEMIMA KNJIŽEVNE HISTORIJE: VODIČKA – GUILLÉN – PERKINS

Aleksandar Ilić objavio je 1987. u srpskom prijevodu pod naslovom *Problemi književne istorije* prvo poglavlje knjige Felixa Vodičke *Struktura vývoje (Struktura razvoja, 1969)*. Riječ je o pet studija o teoriji i metodologiji književne historije uglednog češkog strukturalista izvorno objavljenih još 1942. godine. U radu se poslije uvodnog prikaza Vodičkinog razumijevanja književne historije odgovara na pitanje kako s njime korespondiraju kasniji pogledi na istu problematiku kod Claudija Guilléna i Davida Perkinsa, dvojice teoretičara književne historije koji se nisu oslanjali na Vodičkine teze. Češkom je znanstveniku daleko bliži bio sistemski usmjeren i umjerenom imanentizmu skloni Guillén, dok se Perkinsov pristup može ponajprije promatrati u svjetlu poststrukturalističke kritike tradicionalne sintetske književne historiografije kao sinegdohe za književnu historiju u cjelini. U zaključnom se dijelu priloga ukratko razmatra ideja sistemske metodologije književne historije i njena mogućeg oslonca na strukturalističke postavke F. Vodičke.

ključne riječi: teorija književne historije, imanentizam, književna historiografija, strukturalizam, književnohistorijska metodologija, književnohistorijska sinteza.

Uvod

Svoj sam prvi stručni tekst, pod naslovom „Granice imanentnosti u književnoj historiji“, objavio 1988. u zagrebačkom časopisu *Kulturni radnik* (Dukić 1988). Bio je to prikaz srpskog izdanja knjižice *Problemi književne istorije* (Novi Sad 1987) češkog strukturaliste Felixa Vodičke (1909–1974), člana Praškog lingvističkog kružoka. Riječ je zapravo o prvom poglavlju njegove knjige *Struktura vývoje (Struktura razvoja, 1969)* sastavljenom od pet studija o teoriji i metodologiji književne historije što ih je autor izvorno objavio još 1942. godine.¹ U relativno opsežnom prikazu propustio sam navesti prevoditeljevo ime pa je ljubazan poziv urednikâ da sudjelujem prilogom u ovom zborniku prigoda da, premda s velikim zakašnjenjem, ispravim taj propust. Tim više jer ugledni beogradski profesor komparatistike Aleksandar

* ddukic@ffzg.hr

¹ Ovo su naslovi tih pet studija: „Polazište i predmet književne istorije“ (str. 5–12), „Razvoj književne strukture“ (str. 13–30), „Geneza književnih dela i njihov odnos prema istorijskoj stvarnosti“ (str. 31–54), „Istorija odjeka književnih dela“ (str. 55–75) i „Književnoistorijske celine“ (str. 76–100).

Ilić nije bio samo prevoditelj kapitalnih djela praških strukturalista (J. Mukařovský, F. Vodička) nego i produktivan istraživač tog važnog segmenta europske književnoznanstvene baštine (Ilić 2010). U ovom se prilogu nastoji propitati nasljeđe praškog strukturalizma u suvremenoj historiji² književnosti, tj. potražiti odgovor na pitanje: Je li riječ samo o mrtvoj baštini, o potencijalno inspirativnim postavkama ili o i danas – osamdesetak godina poslije objavljivanja izvornih tekstova i tridesetak godina poslije njihove dostupnosti domaćoj znanstvenoj javnosti – relevantnoj istraživačkoj paradigmi?

Polazišta teorije književne historije Felixa Vodičke

Felix Vodička određuje istraživačko polje književne historije već u prvoj rečenici prve studije: „Polazište književnoistorijskog proučavanja čine pre svega sve *jezičke manifestacije koje imaju estetsku funkciju*.“ (Vodička 1987: 5; isticanje u izv.) Pritom estetska funkcija nije esencijalna, izvanvremenska kvaliteta – u iznimnim slučajevima u određenim razdobljima djelo ju može izgubiti ili zadobiti. Isto tako nije nužno da je estetska funkcija dominantna u djelu, ali svakako treba biti prisutna da bi ono ušlo u obzor interesa književne historije, što u starijoj književnohistoriografskoj tradiciji nije uvijek bio slučaj, kao primjerice pri proučavanju reformacijskih djela češke književne povijesti u kojem se historija književnosti preklapala s historijom ideja ili kulture (isto: 5–6). Istraživački se fokus na tako definiran, više-manje literaran predmet u prvom redu usmjerava radi ispitivanja njegove književne strukture i tendencija njezine promjene. Vodička *strukturu*, taj središnji, ali pomalo fluidni koncept istraživačke paradigme kojoj i sâm pripada – definira na očekivano slobodan način, kao

nešto što postoji iza književnih dela kao zamišljeni inventar svih mogućnosti književnog stvaranja, ma kako ovaj inventar bio ograničen na pojedinog autora, pojedinu književnu vrstu, ili pojedino razdoblje (romantizam, realizam itd.) [...] nematerijalni, u podsvesti čitalaca smješten skup komponenata (koje se pritom manifestuju u svim delima) (isto: 16).

Struktura se, dakle, ostvaruje u pojedinom književnom djelu, a na sličan način i u književnoj vrsti koja se određuje kao „tip organizacije

² U standardnom hrvatskom jeziku riječ „povijest“ koristi se u dva značenja: kao oznaka za 'prošlu stvarnost', te za 'znanost koja proučava prošlost'. U 1980-im godinama historičarka i teoretičarka historije Mirjana Gross zalagala se za to da se barem u stručnim tekstovima ta dva značenja odijele i različitim terminima: *povijest* i *historija*. Njezin prijedlog struka uglavnom nije slijedila. U ovom prilogu spomenuta se semantička distinkcija nastoji terminološki dosljedno označavati.

književne strukture“ (isto: 77). Pritom se kao tri najvažnije iznadtekstne cjeline („istorijski nizovi“) koje istražuje književni historičar izdvajaju opus, književna vrsta i nacionalna književnost (isto: 13). Doduše, na drugom će mjestu iste knjige, u posljednjoj, petoj studiji Vodička istaknuti veći broj mogućih pravaca i polazišta književnohistorijskih istraživanja: djelo – autor – nacionalna književnost, kao tri polazišta jednog istraživačkog pravca; zatim književne vrste – književni postupci – pojedine komponente književne strukture kao drugi pravac, te naposljetku i konkretne teme kao treći. U potonjem slučaju, ako je riječ o stvarnim događajima kao temi književnog djela, istraživačku pozornost zaokuplja književna reprezentacija (znak) tog događaja, a ne vjerodostojnost njegova prikaza (isto: 76–77). Ako su svi ti pravci istraživanja jednakovrijedni i legitimni, postavlja se pitanje: Kako usporediti strukture različitih književnih vrsta u opusu i nacionalnoj književnosti? Drugim riječima, jesu li Vodičkinu imanentnom književnohistorijskom pristupu primjerene samo analize pojedinih djela i književnih vrsta, odnosno pojedinih elemenata strukture? Ta pitanja potiče i zaključak o općem, temeljnom cilju književnohistorijskih istraživanja:

u objektivnoj analizi razvitka književne strukture književni historičar se pre svega bavi strukturalnom analizom književnih dela, beleženjem promena u razvitku, saznavanjem tendencija razvitka i utvrđivanjem evolutivne vrednosti pojedinačnih književnih manifestacija (isto: 30).

Kategoriju *autora* Vodička uglavnom izjednačava s pripadajućim *opusom* te pritom naglašava ograničenost pisca konvencijama, jezikom i tradicijom, pa i kada je riječ o književnoj transpoziciji osobnih iskustava (isto: 45–47). U rekonstrukciji „cjelovitosti autora“ osobito su važne strukturne komponente pripovjedača i lirskog subjekta („tumač lirskih stanja“, isto: 90). Autor funkcionira kao svojevrsni književni znak – emancipiran od pisca kao građanske osobe – što potvrđuje njegova podložnost konkretizaciji i vrednovanju, pojavama koje inače karakteriziraju recepciju književnih djela (isto: 90–91; usp. Galan 1976: 470).

U Vodičkinu imanentističkom određenju nacionalne književnosti kao treće „književnohistorijske cjeline“ odlučujući kriterij razlikovanja i jamac autonomije jest jezik, a ne izvanknjiževne kategorije kao što su „narod, pleme, društvo, [...] rasa“ (Водичка 1987: 91). Taj je argument, izvorno preuzet od Mukašovskog, ponajprije primjeren proučavanju pjesništva (isto: 92–93). Vodička sažeto, gotovo taksativno, ali s potencijalom daljnje razrade, upućuje i na druge faktore kohezije, odnosno težišta u proučavanju nacionalne književnosti: književnu/estetsku

normu, tradiciju, utjecaj stranih književnosti, socijalnu raslojenost književne publike, odnos prema vladajućoj ideologiji, utjecaje drugih društvenih i kulturnih sfera na književnost (isto: 93–95).

Kao posebnu a „tipičnu cjelinu književnohistorijskog istraživanja“ Vodička ističe razdoblje (isto: 78). Na umu ponajprije ima periodizaciju (nacionalne) književnosti u skladu s književnim kriterijima, u prvom redu prema rekonstrukciji povijesnih književnih normi. Razdoblje je kruna književnohistorijskog istraživanja, koje uvijek polazi od pojedinačnih djela (isto: 85–86).

Veze književnosti s različitim aspektima povijesne stvarnosti mogu biti interes drugih znanosti, ali i znanosti o književnosti, no u potonjem slučaju te su veze uvijek sekundarne u odnosu na istraživanje književne strukture – sekundarne u smislu važnosti za historiju književnosti, ali i u smislu rasporeda istraživačkih poslova.

Književna je historija za Vodičku, zajedno s književnom teorijom/poetikom, grana znanosti o književnosti sa sustavno postavljenim istraživačkim programom koji vodi otkrivanju uloge književnosti u odnosu na druge umjetnosti i cjelinu kulture u povijesti neke nacije (isto: 7–8; 99–100). Načela autonomije i/ili imanentizma – istraživačkog prvenstva teksta, tj. književne strukture – postulati su tog istraživačkog programa (isto: 83). Vodička ne raspravlja, barem ne eksplicitno, o književnoj historiografiji i njezinoj funkciji u svijetu diseminacije znanja, pa njegovu teoriju ne pogađaju prigovori o, primjerice, ulozi narativne književne historiografije u oblikovanju nacije i nacionalizma. Potencijalno slaba mjesta Vodičkine teorije moraju se, dakle, tražiti drugdje. Najprije, nameće se pitanje: Pati li Vodičkin metodološki nacrt od nedorađenosti, nedovoljne strukturiranosti? Može li on – makar i uz djelomičnu modifikaciju – apsorbirati istraživačke pravce i probleme poslije 1960-ih koji kao da stoje u oporbi prema praškom strukturalizmu? Prije odgovora, pa bili oni i samo hipotetički, valja ispitati odnos Vodičkine teorije književne historije i dvaju utjecajnijih kasnijih pristupa istom problemu.

Claudio Guillén: sistemski pristup i umjereni književnohistorijski imanentizam

Dvije godine nakon što je izašla knjiga Felixa Vodičke *Struktura vývoje* čijih prvih pet studija o metodologiji književne historije – objavljenih kao zasebna knjižica u srpskom prijevodu Aleksandra Ilića – predstavljaju ishodište rasprave u ovom prilogu, španjolsko-američki komparatist književnosti i teoretičar književne historije Claudio Guillén (1924–2007) objavio je knjigu *Literature as System: Essays*

Toward the Theory of Literary History (Princeton University Press, 1971), također zbirku već ranije, između 1957. i 1970. godine, publiciranih a za ponovno izdanje prevedenih ili doradenih radova. Makrokompozicija njegove knjige oprečna je Vodičkinj: posljednja tri od ukupno jedanaest ogleđa – okupljeni u završnoj, petoj cjelini knjige – posvećeni su teoriji književne historije, i oni su predmet ove rasprave.³ Guillén očigledno ne poznaje Vodičkin rad, ni na jednom mjestu ga ne navodi, pa je time interesantniji komparativni, s tezama češkog književnog znanstvenika uspoređeni, uvid u njegova polazišta teorije književne historije.

Književnu historiju Guillén vidi kao „granu opšte istorije“ (Giljen 1982: 436), a ne vezuje ju poput Vodičke uz historiju drugih umjetnosti. Teorijska se promišljanja književne historije tiču njezine „organizacije“ (isto: 417), čime se naglasak, kao i kod Vodičke, stavlja na metodologiju istraživanja književne povijesti, a ne na pitanja prezentacije istraživačkih rezultata, tj. na samu književnu historiografiju.

Sličnosti dvaju teoretičara književne historije vidljive su i u točki određenja predmeta istraživanja. Da bi tekst književne povijesti uopće bio relevantan za književnu historiju on prema Guillénu treba biti: 1) „specifičan“; 2) „istoričan“ i 3) sistemski (isto: 438; 427, 429). Prvi se uvjet tiče književne specifičnosti, odnosno literarnosti, drugi podložnosti unutarnjim dijakronijskim promjenama (promjenama strukture u terminologiji Vodičke), a treći pripadnosti književnom sistemu, tj. nekim njegovim komponentama. Za razumijevanje potonjeg potrebno je nakratko osvrnuti se na temeljnu Guillénovu terminologiju, točnije priručno definirati njegove osnovne termine, jer sâm se autor kloni strogih definicija.⁴ *Sistem* je najapstraktnija Guillénova kategorija kojom se cjelovito obuhvaća književna produkcija u svojoj raznolikosti, a u pravilu se sastoji od relativno malog broja komponenata. Jedan od primjera književnog sistema, vjerojatno najpoznatiji, jest trijadna podjela književnosti na epski, dramski i lirski rod; sličan mu je i trodijelni sistem stilova. Unatoč svojoj apstraktnosti *sistem* je duboko ukorijenjen u sam predmet istraživanja („Ti sistemi su se [...] dogodili“) (isto: 344), a nije tek puka orijentacijska kategorija poput primjerice

³ Knjiga mi je bila dostupna samo u srpskom prijevodu Tihomira Vučkovića (*Književnost kao sistem: ogledi o teoriji književne istorije*, Beograd: Nolit, 1982) i ona se ovdje navodi u cjelini, a ne pojedinačno tri spomenuta ogleđa koji u knjizi nose ove naslove: „Književnost kao sistem“ („Literature as System“, str. 333–371), „Naknadna razmišljanja o književnim razdobljima“ („Second Thoughts on Literary Periods“, str. 372–416) i „O predmetu književnog menjanja“ („On the Object of Literary Change“, str. 417–452). Naslovi eseja u originalu, te neki citirani fragmenti poznati su mi samo iz sekundarne literature.

⁴ U kratkom kritičkom prikazu Guillénove knjige E. Miner prigovara upravo nedovoljnoj jasnoći i zakašnjenim definicijama ključnih pojmova (Miner 1972).

(stilsko)periodizacijskih termina. Konkretnu književnopovijesnu manifestaciju književnog sistema, tj. konstelaciju njegovih komponenata u određenom povijesnom vremenu, Guillén naziva *strukturuom*, dok za „unutrašnja načela jedinstva“ pojedinog djela, ono što bi Vodička nazvao njegovom strukturuom, rabi termin *forma*. Tako bi sistem i struktura bili termini književne historije, a forma termin književne kritike (isto: 430–433).

Guillén ističe upravo terminološku, a zapravo teorijsku, neustavljenu književne historije, osobito pojmova poput *struje*, *škole*, *pokreta* koji bi trebali preciznije odrediti koncept *razdoblja* kao svojevrsnog grozda tih književnopovijesnih pojava, što ga čini usporedivim s *konjunkturuom* u području ekonomske historije (isto: 409, 411–412). Za bolje razumijevanje Guillénova shvaćanja književnog razdoblja treba pridodati i njegovo učestalo pozivanje na braudelovski koncept „mnogostrukosti vremena“ („multiplicity of time“), tj. istovremenosti raznovremenog, spoj promjena i kontinuiteta u književnoj produkciji (isto: 389–391, 393, 439).

Pri rekonstrukciji Guillénovih istraživačkih metoda treba poći od njegove postavke o nužnoj selektivnosti i konstruktivnosti književne historije (isto: 387, 421, 451). Na tom je tragu i njegova kritika induktivnog pristupa u humanistici i društvenim znanostima (isto: 381–382), koja se spušta i na probleme historiografskog opisa književne prošlosti: Guillén kritizira atomizam književne historije, tj. princip nizanja opisa pojedinih sastavnica književne povijesti (isto: 427). Naposljetku, odbacuje i radikalni metodološki imanentizam koji bi se mogao pripisati praškim strukturalistima pa i Felixu Vodički:

Elem, ja sasvim razumem da su autonomija i specifičnost dve međusobno veoma različite stvari, i ni na časak ne preporučujem da se istorija književnosti posmatra sjajno izdvojena od istorije društva, ekonomija i vladajućih vrednosti. Ovde me, u stvari, tako mnogo zanima istoričnost da uzimam da od nje nije oslobođena. Uzimam da nije plodotvorno i dalje govoriti o „književnosti“ na čisto estetički, retorički, neistoričan način, s jedne strane, a o „istoriji“, s druge strane, a zatim, kad je izvedena tako oštra podjela jedne od druge, nastojati da se između njih vaspostave smisaoni „odnosi“ (isto: 422).

Sličnosti dvaju teoretičara književne historije izbijaju opet na vidjelo kad se promotri koncept *nacionalne književnosti*. I Guillén, naime, poput Vodičke smatra da je jezik (uz „iskustvo“) polazište proučavane književnosti, ideju nacionalne književnosti povezuje s modernim nacionalističkim pokretima, pa kritizira njezinu anakronu projekciju u starija razdoblja (isto: 440–442). Stoga on više nade polaže u književnohistorijski pristup cjelinama ispod razine nacionalne

književnosti (i razdoblja) kao što su žanrovi i modaliteti (isto: 443), kako Guillén naziva književne fenomene koji objedinjuju književne vrste, odnosno prelaze žanrovske granice poput književnih rodova, satire, alegorije i sl. (isto: 343).

Sličnost i komplementarnost Guillénove i Vodičkine teorije/metodologije književne historije izenađujuća je, s obzirom na vrlo vjerojatan izostanak izravnih utjecaja.⁵ Međusobne se razlike najuvjerljivije mogu objasniti razlikama u istraživačkoj praksi: Vodička je bio specijalist za modernu povijest jedne „male“ europske književnosti i tako razumljivo sklon problematizaciji metodoloških detalja i radikalnijim oblicima književnohistorijskog imanentizma,⁶ Guillén pak kao komparatist i specijalist za romanske književnosti bio je skloniji širim potezima, pomalo esejističkom diskurzu, ali i otvoreniji lakšem prelaznoj granici drugih područja historijskih istraživanja.

David Perkins: književna historija kao reprezentacija književne povijesti

David Perkins (1928), profesor engleske i američke književnosti na Sveučilištu Harvard, objavio je 1992. knjigu *Je li književna historija moguća? (Is Literary History possible?)*, vrlo utjecajno djelo iz područja teorije književne historije. Knjiga se sastoji od osam poglavlja, čvrsto strukturiranih u monografsku cjelinu, što Perkinsov prilog toj književnoznanstvenoj disciplini na formalnoj razini čini ambicioznijim od Vodičkina i Guillénova. No, na sadržajnoj/spoznajnoj razini knjiga ne ostavlja takav dojam. Ime češkog znanstvenika spominje se u njoj usputno i samo jednom – uz imena Jurija Tynjanova i Jana Mukařovskog – a i to u niječnom kontekstu, upućivanjem na izostanak utjecaja češkog na francuski strukturalizam (Perkins 1992: 11).⁷ Tek nešto bolje

⁵ S Vodičkinim se teorijskim postavkama o književnoj historiji Guillén mogao neizravno upoznati preko *Teorije književnosti* R. Welleka i A. Warrena, točnije njezina posljednjeg poglavlja o književnoj historiji, što ga je napisao Wellek. No ni u tom se tekstu ne primjećuje produktivna recepcija Vodičke (u knjizi se mjestimice navodi Mukařovský, ali ne i Vodička). Wellekovo shvaćanje književne historije obilježavaju usmjerenost na književnu historiografiju, a ne na književnohistorijsku metodologiju, te umjereni imanentizam koji ostavlja prostora i drugim, kontekstualističkim pristupima, ali u pitanjima periodizacije, analize književnog razdoblja i objašnjenju promjena u književnoj povijesti inzistira na načelima unutrašnjeg pristupa (Velek, Voren 1985: 292–310).

⁶ O Vodičkinjoj profesionalnoj biografiji, osobito o ranim radovima i kontekstu nastanka njegovih književnohistorijsko-metodoloških studija usp.: Galan 1976: 457–463.

⁷ Perkins se s Vodičkinom teorijom književne historije teoretski mogao upoznati preko njemačkog prijevoda njegovih radova, v.: F. Vodička, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976, S. 30–86.

prošao je Guillén: indeks knjige bilježi četiri pojavnice njegova imena, sve u četvrtom poglavlju o klasificiranju književnosti („Literary Classifications: How Have They Been Made?“, isto: 61–84) i sve samo kao usputna, ilustrativna spominjanja Guillénovih istraživačkih interesa (književna periodizacija, žanrovi) ili preuzetih uvida o mnogostrukosti povijesnog vremena. Za kritički prikaz Perkinsova pristupa književnoj historiji važniji od ovog možda slučajnog, a svakako neinkriminirajućeg zapostavljanja dvojice prethodnika – jest njegovo dominantno fokusiranje na književnu historiografiju. Jer premda se sintagma „književna historija“ (literary history) u Perkinsovoj knjizi pojavljuje u sva tri moguća značenja u engleskom jeziku – a već ta mnogoznačnost nije dobro polazište za preciznu analitiku – podjela značenjskih konkretizacija krajnje je nesimetrična: spomenuta sintagma najrjeđe označava ’književnu prošlost/povijest’ („representation of literary history“), nešto češće ’disciplinu proučavanja književnosti’ („literary history as a discipline“) a najčešće ’oblik književne historiografije’ (u brojnim pojavnicama u množini kao „literary histories“). I kada ih ne imenuje izravno američki anglist i teoretičar književne historije najčešće razmišlja upravo o knjigama-sintezama ili pregledima književne povijesti. Stoga bi možda primjereniji naslov njegovoj knjizi bio „Je li moguće pisati književnu historiju?“ („Is it possible to write literary history“), što je citat iz ovdje već spominjane Wellekove studije o književnoj historiji u glasovitoj *Teoriji književnosti*, a koji se citat pojavljuje na jednom mjestu i u Perkinsovoj knjizi (str. 12). Uostalom, Perkins u prvom poglavlju naslova „Sadašnje stanje rasprave“ („The Present State of Discussion“, isto: 1–27) nedvosmisleno otkriva temeljni problem vlastitih promišljanja književne historije:

Knjiga se usredotočuje na ono što je možda najvažniji i zasigurno najmanje razmatran aspekt ove velike teme. To je problem glavnog oblika, drugim riječima, strukture koja organizira i međusobno povezuje rezultate istraživanja te ih prenosi čitatelju (isto: 19–20).⁸

Teško je kritički precijeniti značenje tog Perkinsova fokusiranja na „glavni oblik“ književne historiografije.⁹ Upravo navedeni metateorijski iskaz upućuje na njegovu tezu o strukturnoj sukladnosti književnohistorijske metodologije i književnohistoriografske sinteze: potonja

⁸ „This book focuses on what is perhaps the most important and certainly the least-considered aspect of this large theme. This is the problem of major form, in other words, of the structure that organizes and interrelates the results of research and conveys them to the reader“ (Perkins 1992: 19–20).

⁹ U tom se smislu ne slažem sa Sanfordom Pinskerom koji smatra da Perkins u svojoj knjizi u prvom redu ispituje intelektualnu respektabilnost književne historije kao discipline (Pinsker 1992: 780). Jer ako je to i bila Perkinsova namjera, njezina se provedba svela uglavnom na kritičku analizu jednog dijela književne historiografije.

zrcali „organizaciju (književne) povijesti“, a to znači sâmu metodologiju. Stoga će već u prvom poglavlju knjige iz domene književne historije potisnuti pitanja povijesnih promjena u recepciji i utjecaju književnih djela, te zastupati tradicionalno preferiranje produkcije, odnosno značenje književnog teksta u njegovu izvornom povijesnom kontekstu, i to ne samo zato što za rekonstrukciju povijesti recepcije kronično nedostaju izvori nego ponajprije zato što je istodobno praćenje izvornog i svakog budućeg kontekstualiziranja književnog teksta praktički neprovedivo u sintezi književne povijesti (isto: 23–26). Već u drugom i trećem poglavlju Perkins kritički raspravlja o dva prema njemu temeljna tipa književne historiografije – tradicionalnoj narativnoj književnoj sintezi¹⁰ („Narrative Literary History“, isto: 29–51) i postmodernoj enciklopediji („The Postmodern Encyclopedia“, isto: 53–60). Narativnost u sintetskim prikazima književne povijesti tiče se njihovih temeljnih sukladnosti s fikcionalnom prozom: logički subjekt (primjerice, nacionalna književnost, pojedino razdoblje ili neki književni žanr) kao pandan književnom junaku, prikaz njegovog mijenjanja kroz vrijeme kao okosnica naracije, pri čemu taj prikaz ima početak, sredinu i kraj. Nadalje, sintetske naracije o književnoj povijesti baš kao i tradicionalnu književnu narativnu prozu obilježavaju emocionalni iskazi pripovjedača, njegova pristranost u prikazu književnih suprotstavljanja („partisanship“) i težnja autora za estetizacijom teksta. Ovaj književnohistoriografski žanr podatan je retoričkoj/poetološkoj analizi: primjerice, pretpovijest – vrijeme koje prethodi pravom početku priče koju sinteza pripovijeda – obično se prikazuje kao homogeno razdoblje, dok završetak teži klimaksu, „jasnom i dramatskom zatvaranju“, pri čemu je semantika naracije teleološki strukturirana (isto: 36–38). Usto, u težnji za neizbježnim vrednovanjem književnih djela i za plauzibilnim prikazom prošle književne stvarnosti književni historičari koji prakticiraju ovaj žanr nužno pribjegavaju brojnim digresivnim komentarima. Neizbježna selektivnost izabranih događaja ne umanjuje spoznajni potencijal narativnih sinteza, jer naracija jest oblik apstrahiranja bitnog od nebitnog. Štoviše, Perkins i „konceptualni prikaz književne povijesti“ („conceptual literary history“) vidi samo kao podvrstu narativnih sinteza. Konceptualne sinteze/monografije doduše zadovoljavaju estetske i intelektualne zahtjeve književne historiografije, ali ne i plauzibilnost u prikazu prošle književne stvarnosti, jer u njima nema mjesta za mnoštvenost/raznolikost i višeznačnost književne

¹⁰ Zbog terminološke preciznosti rabim pojam „sinteza“ koji je u značenju 'cjelovita historiografskog pregleda' često korišten u domaćoj literaturi. Perkins nema taj pojam, a njegovo je značenje sadržano u sintagmi „narrative history“.

povijesti (isto: 49–51).¹¹ Potonji zahtjev može ispuniti drugi tip sintetske književne historiografije koji Perkins naziva „postmodernom enciklopedijom“, koji u svojim pojedinim dijelovima/esejima, a najčešće i kronološkim kriterijem njihova rasporeda zadržava elemente narativnosti. Ipak, bitna razlika postmodernih enciklopedija u odnosu na narativne sintetske prikaze književne povijesti leži u nedostatku jedinstvene priče, a time i čvrste, sustavne povezanosti njezinih potencijalnih segmenata. Kao najreprezentativnije tada recentne postmoderne enciklopedije Perkins ukratko prikazuje i analizira dvije knjige: *Columbia Literary History of the United States* (ur. E. Elliott i dr., New York. Columbia UP 1987) i *A New History of French Literature* (ur. D. Hollier, Cambridge. Harvard UP 1989). Obje knjige karakterizira razmjerno velik broj uglavnom tematski/problemski nepovezanih eseja što su ih napisali različiti autori, nedjednoliko osvjetljavanje književne prošlosti (primjer je zapostavljanje M. Prousta u sintezi francuske književnosti) i mjestimične kontradikcije. Prednosti postmoderne enciklopedije pred narativnom sintezom – multiperspektivnost, sugestija uvjerljivog povijesnog diskontinuiteta i otvorenost različitim čitateljskim konkretizacijama, uglavnom uz pomoć indeksa pojmova na kraju knjige – imaju svoju cijenu, pa Perkins na kraju ovog poglavlja zaključuje: „ona [postmoderna enciklopedija]¹² ne organizira prošlost, i u tom smislu, nije historijski prikaz. U njezinu čitanju malo je uzbuđenja.“¹³ Takav zaključak, te više nego dvostruko manje posvećenog prostora postmodernoj enciklopediji nego književnohistorijskoj naraciji jasno upućuju na to kojem obliku sintetske književne historiografije Perkins daje prednost.

I premda ni u preostalim pet poglavlja problem historiografske reprezentacije književne povijesti neće izlaziti iz vidokruga autorove rasprave, emancipaciji književnohistorijske metodologije od književne historiografije Perkins je ipak bio najbliži u šestom i sedmom poglavlju, u kojima raspravlja o dva osnovna tipa objašnjenja promjena u književnosti, ističući i tu kako su „organiziranje književne povijesti“ i njezino „objašnjavanje“ usko povezani.¹⁴ U šestom poglavlju „Objašnjenje

¹¹ *Plauzibilnost* je za Perkinsa temeljni, nužni preduvjet koji mora ispuniti književna historiografija, da bi bila prihvaćena u nekoj zajednici, a koji se može definirati kao logički koherentna interpretacija književne prošlosti koja poštuje osnovne norme racionalnosti vlastita vremena (Perkins 1992: 16–17).

¹² Opaska D. D.

¹³ „It does not organize the past, and in this sense, it is not history. There is little excitement in reading it“ (Perkins 1992: 60).

¹⁴ „Organizing literary history and explaining it are of course intimately related“ (isto: 121).

književne promjene: povijesni kontekstualizam“ („The Explanation of Literary Change: Historical Contextualism“, isto: 121–152) Perkins podvrgava oštroj kritici sve oblike povijesne kontekstualizacije književne povijesti. Taj je pristup problematičan već na načelnoj razini: teza da kontekst oblikuje tekst je nedokaziv aksiom (isto: 124), potpuni kontekst nekog teksta toliko je opsežan da je praktički nepoznatljiv i neopisiv (isto: 125), stoga je svaka kontekstualizacija zapravo istraživačev izbor iz mnogostrukih konteksta, što će osobito zlorabiti novi historizam (isto: 122, 148).¹⁵ Naposljetku, činjenica da u istim kontekstima nastaju različiti književni tekstovi ne može se kontekstualno objasniti (isto: 126). U književnohistoriografskoj praksi praktični problemi nastaju pokušajem što iscrpnijeg prikaza konteksta, čime se gubi veza s tekstom (isto: 127), a kontekstualni pristupi, osobito noviji, često podcjenjuju formalnu stranu književnog teksta poput žanrovskih konvencija, intertekstualnosti, očuđavanja i sličnih književnih postupaka (isto: 137–138). Potonje se može tumačiti kao indirektan zagovor imanentnog pristupa književnoj povijesti, no i on će već u sljedećem, sedmom poglavlju „Teorije imanentne promjene“ („Theories of Immanent Change“, str. 153–173) doći pod Perkinsovo kritičko povećalo. Već je istaknuto da u Perkinsovu kanonu imanentnog pristupa književnosti češki strukturalisti, pa tako ni Vodička, nisu našli svoje mjesto. Njih zastupa ruski formalist Jurij Tynjanov, a pridružili su mu se Ferdinand Brunetière, Walter Jackson Bate i Harold Bloom u glavnim ulogama, te čitav niz europskih historičara književnosti i kulture u sporednim (primjerice, J. Livingston Lowes, F. Schlegel, H. Wölfflin, F. Strich i dr.). Ako se komparativno-aksiološki procjenjuje stupanj Perkinsove kritičnosti, imanentni je pristup svakako prošao bolje od kontekstualističkog, ali i ovdje američki teoretičar nalazi načelne probleme u realizaciji tog pristupa, poput preferiranja autorske pozicije (isto: 167), te normativnog, a ne deskriptivnog karaktera teorije čitanja/interpretacije književnog teksta kod ruskih formalista i H. Blooma (isto: 166). Naj-snažniji kritički udarac imanentnom pristupu Perkins zadaje upravo postupkom njegove povijesne kontekstualizacije:

imanentne su teorije, povijesno gledano, produkt društvenog i ekonomskog razvoja koji tjeraju umjetnost ili da postane robom ili da se, u odnosu na društvo, premjesti na rubne pozicije takozvane autonomije ili opozicije.¹⁶

¹⁵ Pored Stephena Greenblatta (*Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, 1988), u Perkinsov kanon kontekstualnog pristupa ulaze još i Wilhelm Dilthey (studija o Novalisu u knjizi *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1865), Sandra Gilbert i Susan Gubar (*The Mad-woman in the Attic*, 1979) i Alan Liu (*Wordsworth: The Sense of History*, 1989).

¹⁶ „Immanent theories, historically considered, are a product of social and economic developments that compelled art either to become a commodity or to move into

Ipak, Perkins ne krije svoj izrazito afirmativan stav prema književnohistorijskim idejama Jurija Tynjanova, njegove eseje „Književna činjenica“ i „Književna evolucija“ naziva „veličanstvenima“ („magnificent“; isto: 159–160), a pri samom kraju poglavlja kao da žali za tim što Tynjanovljeve ideje nisu naišle na književnohistoriografsku primjenu, za što razloge vidi u njihovoj nedovoljnoj diseminaciji, u suvremenoj prevlasti kontekstualizma, ali i u prevelikim zahtjevima koje one postavljaju pred književnog historičara (isto: 172–173).

Kako je Perkinsov odgovor na naslovno pitanje vlastite knjige *Je li književna historija moguća?*, zapravo – negativan (Latané 1992: 109; Moisan 1993: 228), logično je da izostaje prijedlog metodoloških rješenja, premda njegov deskriptivni pristup, kako sam nastojao pokazati, nije oslobođen vrednovanja koje nije isključivo kritizerski negativno: on povremeno daje prednost nekima od alternativa – narativnoj ispred enciklopedijske sinteze književne povijesti (Hart 1993: 187), imanentnom pred kontekstualnim pristupom. Ipak, i zaključno osmo poglavlje, o funkcijama književne historije („The Functions of Literary History“, Perkins 1992: 175–186) jest prije svega deskriptivna kritika postojećeg stanja u književnoj histor(iografiji), pri čemu se tu i tamo iskaže i pokoji čvršći vrijednosni stav, primjerice o neospornom identitetskom potencijalu književne tradicije za pripadajuću nacionalnu, klasnu, religijsku, rasnu ili rodnu zajednicu (isto: 180–181). Čini se, dakle, da je Perkinsov književnohistorijski skepticizam ponajprije uvjetovan njegovim polazištem u književnoj historiografiji, a ne u književnoj historiji, tj. njezinoj metodologiji. Upravo zato američki teoretičar književne historije i ima problema s primjenom teorije recepcije i kontekstualističkih pristupa u proučavanju književne povijesti.

Zaključak: Sistemski vs. poststrukturalistički pristup u književnoj historiji

Ako „reprezentacija i objašnjenje [književne povijesti] nikad ne mogu biti kompletni, o čemu postoji konsenzus književnih historičara i teoretičara“ (isto: 13), onda je književna historija humanistička disciplina kao i svaka druga: usmjerena proizvodnji znanja koje nikad nije potpuno i završeno, a često nije ni pravocrtno; onda su i izvještaji o stanju stvari u pojedinim segmentima te discipline (književna historiografija) nužno provizorni/otvoreni. Pojedini književnohistoriografski žanrovi, pa ni „glavni oblici“ (sinteze) ne mogu biti više od manjkave sinegdohe književne historije kao discipline znanosti o književnosti.

the marginal positions, in relation to society, of soi-disant autonomy or opposition“ (Perkins 1992: 164–165).

Suprotna ideja: da istraživanja povijesti imaju za cilj historiografsku sintezu zapravo je pozitivistička ideja, pa je i Perkinsova opterećenost poststrukturalističkom krizom književne historije paradoksalno, *no-lens volens* oblik književnohistorijskog neopozitivizma. U tom smislu i Perkins dijeli poststrukturalističku sumnjičavost prema književnoj historiji koja argumentaciju nalazi uglavnom u kritičkoj analizi pozitivističke književne historiografije.

Književna bi historija kao humanistička disciplina u permanentnoj krizi novu konjunkturu možda trebala tražiti u svojoj sistemskoj rekonstrukciji (Moisan 1993: 230).¹⁷ A upravo od Vodičke i Guilléna može se baštiniti ideja sistemskih istraživanja, ideja književne historije kao humanističke discipline, a ne samo vještine (re)prezentacije književne povijesti. Praški je strukturalizam, a s njime izravno ili neizravno i Vodička, bio inspiriran suvremenom strukturalnom lingvistikom (Galan 1979: 276–277), dok je imenentistička polazišta naslijedio od ruskog formalizma i dalje ih razvijao. Poststrukturalizam, tj. kontekstualni pristupi i koncept diskursa u posljednjih su gotovo pola stoljeća upućivali na to da najbliži „niz“ književnosti ne treba tražiti u jeziku nego upravo u nizovima tekstova komunikacijske funkcije. Pitanja koja postavlja poststrukturalizam, a riječ je uglavnom o tematološkoj zaokupljenosti nekim aktualnim problemom – mogu u sistemski usmjerenom književnoj historiji biti relevantna samo ako i sama čine podsistem književnohistorijskog sistema. Taj bi podsistem tek trebalo izgraditi – teoretičari koji su ovdje bili predmetom analize ne nude tematološka rješenja. U mnogim drugim segmentima književne historije – ponajprije u pitanjima dijakronije književnih struktura, odnosa autora i književnog djela, te periodizacije književne povijesti – Vodičkini su metodološki naputci i danas aktualni. Oni, doduše, nisu detaljno razrađeni jer to očigledno nije ni bila namjera tada vrlo mladog historičara češke književnosti, koji je poslije prvih praktičnih iskustava, a inspiriran idejama Praškog lingvističkog kružoka – nastojao tek skicirati zadaće budućih istraživanja književne povijesti. Naposljetku, jasno je da novi sistemski/sintetski prikazi književne povijesti ne mogu više biti kanonom usmjeren kronološki hod kroz povijest u kojem nema adekvatnog mjesta za kontekst – premda bi problematizacija vrednovanja

¹⁷ Pogrešnom se čini Perkinsova teza da „u našem modernom svijetu razumijevanje mora biti disciplinarno i sistematično, kako bi bilo persuazivno“ („In our modern world, understanding must be disciplinary and systematic if it is to be persuasive“) (isto: 177). Indikativno jest da je ovdje suvremenost označio atributom „moderan“, a ne „postmoderan“, ali i sâm je na više mjesta tvrdio suprotno: primjerice, pri već spomenutoj kritici novog historizma kao verzije kontekstualnog pristupa (isto: 148–152), ili pak u lucidno-ciničnom povezivanju poststrukturalističke karakterizacije povijesne stvarnosti kao partikularne, heterogene i nestrukturirane s tezom Karla Mannheima da upravo takva percepcija povijesti karakterizira politički dominantnu klasu (isto: 59).

književnih djela trebala ostati sadržana u svakoj sintezi. Niti poetološko-deskriptivni, „umanjeni model“ prošlog književnog života koji uvažava raslojenost književne proizvodnje, a kakav predlaže Vodička, ne može dokraja zadovoljiti suvremenog književnog historičara, iako je riječ o stručno znatno uvjerljivijem konceptu književne historiografije od tradicionalne narativne sinteze. Model kojemu bi trebalo težiti mogao bi biti još ambiciozniji, i to tako što bi odražavao i sâmo istraživanje (istraživačke probleme), čime bi istodobno bio i model književne povijesti i model književne historije, koji pritom pokušava uvažavati i raslojenost književnosti, i istovremenost raznovremenog, i višestruke kontekste. Perkinsova dvojba narativna sinteza ili postmoderna enciklopedija ovdje dobiva kompromisan odgovor: solidno rješenje pruža enciklopedija vođenja čvrstom rukom sistema. Digitalna humanistika nudi pak alate za takav ambiciozan pristup koji barem pospješuju, ako već dokraja ne omogućuju – i ambiciozan projekt imanentne književne historije. U sistemskom se pristupu čak i pitanje prvenstva književnohistorijske analize/interpretacije – književni tekst u imanentnom, paralelno osvjetljavanje teksta i konteksta u kontekstualističkom pristupu – ne čini tako važnim.

Literatura

- Dukić, D. (1988). Granice imanentnosti u književnoj historiji. Feliks Vodička, *Problemi književne istorije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1987. *Kulturni radnik*, 1, 151–157.
- Galan, F. W. (1976). Toward a Structuralist Literary History: The Contribution of Felix Vodička. *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Matejka, L. (ed.). Ann Arbor: University of Michigan. 456–476.
- Galan, F. W. (1979). Literary System and Systemic Change: The Prague School Theory of Literary History. *PMLA*, 2, 275–285.
- Giljen [Guillén], K. [C.] (1982). *Književnost kao sistem: Ogledi o teoriji književne istorije*. Beograd: Nolit.
- Hart, Th. R. (1993). Is Literary History Possible? By David Perkins. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992. *Comparative Literature*, 2, 187–189.
- Ilić, A. (2010). *Od forme do strukture: Ruski formalizam / Češki strukturalizam*. Beograd: Interprint.
- Latané, D. E. (1992). Is Literary History Possible? By David Perkins. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992. *South Atlantic Review*, 4, 109–111.
- Miner, E. (1972). Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History by Claudio Guillén. Princeton: Princeton University Press 1971. *Criticism*, 1, 78–80.

- Moisan, C. (1993.). *Is Literary History Possible?* By David Perkins. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992. *Poetics Today*, 1, 228–230.
- Perkins, D. (1992). *Is Literary History Possible?* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Pinsker, S. (1992). The Questions Literary Theoreticians Ask. *The Georgia Review*, 4, 780–785.
- Velek [Wellek], R.; Voren [Warren], O. [A.] (1985). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.

*

Водићка, Ф. (1987). *Проблеми књижевне историје*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Davor Dukić

University of Zagreb, Faculty of Philosophy

The Issue of Literary History Reconsidered: Vodička – Guillén – Perkins

– *Summary* –

The point of departure of the paper is the theory of literary history of Felix Vodička, contained in his five articles originally published in 1942 and since 1987 available to experts in the ex-Yugoslav area through the Serbian translation by Aleksandar Ilić. The evaluation and analysis of Vodička's theory are conducted through a comparison with two younger prominent theorists of literary history: Claudio Guillén and David Perkins. Vodička conceptualized probably the most consistent methodology for the immanent approach to literary history. This is evidenced by some of his basic literary-historical theses: the research starts with a literary text; the goal of literary history is to reveal changes in the structure of literary texts; the category of the author is closely related to his oeuvre, the inscriptions of autobiography and contemporary reality into a literary text are seen as specific literary phenomena, and the author him/herself is, like a literary text, subject to concretization and evaluation; national literature is determined by the language and not by the nation; the comparison with non-literary aspects of history and society comes only after a thorough analysis of the literary structure. C. Guillén probably was probably not familiar with Vodička's works, but similarities between the two theorists of literary history are surprisingly striking. Guillén declaratively rejects the strict methodological immanentism and considers the history of literature to be part of general history, his concept of literary history is less developed than that of Vodička, but with the Czech scholar he shares: the focus on the literality and structure of the text, literary criteria for determining periodization, and the decisive importance of language in the classification of particular literatures. D. Perkins in his ambitious book *Is Literary History Possible?* (1992) does not cite the works of Vodička, while citing Guillén's works rarely and incidentally. Therefore, there are great differences in his approach compared to his two predecessors. Perkins' detailed analysis and lucid insights concern mostly literary

historiography, namely its two synthetic genres, which Perkins designates as “narrative literary history” and “postmodern encyclopedia”. Nevertheless, the American theorist demonstrates a certain closeness to structuralist approaches or a kind of conservatism by critical preference for narrative literary histories and immanent approaches (explanations of literary changes) over postmodern encyclopedias and contextualist approaches to literary text. The methodology of literary history of F. Vodička is still relevant today. If the future of literary historiography is a systematically coherent encyclopedia, reflecting both the literary past and the literary-historical (disciplinary) present, then Vodička’s immanent approach may be an important part of it, just as modern poststructuralist/thematic interests should be included in that system.

Keywords: theory of literary history, intrinsic approach, literary historiography, structuralism, methodology of literary history, synthesis of literary history.

ДРУГИ ДЕО
ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

*Branko Đ. Tošović**

profesor emeritus, Univerzitet Karl Franc, Grac, Institut za slavistiku

IVO ANDRIĆ I RUSKA KNJIŽEVNOST

U radu se razmatra mjesto ruske književnosti u stvaralaštvu Iva Andrića, ruski uticaj na njega, Andrićev odnos prema ruskim književnicima i njihovim djelima. U centru analize nalazi se interakcija Iva Andrića i stvaralaca zlatnog doba ruske proze (XIX vijek), te velikih ruskih pisaca XX stoljeća. Posebna pažnja posvećena je odnosu Iva Andrića prema Turgenjevu, Dostojevskom i Gorkom, a u značajnoj meri i prema Puškinu, Gogolju, Tolstoju, Čehovu i Šolohovu.

Ključne riječi: Ivo Andrić, ruska književnost, ruski pisci i pjesnici, uticaj, interakcija.

O.

Ivo Andrić (1892–1975) rastao je i razvijao se pod uticajem različitih tokova u svjetskoj književnosti, u kojoj se po značaju djelovanja izdvajaju njemačka, francuska i ruska literatura.¹ Svaka od njih pomogla je Andriću da trasira i uobliči književnu stazu, formira osobenu poetiku i napiše djela dostojna Nobelove nagrade.

1.

Ruska književnost jedna je od najjačih i najutjecajnijih nacionalnih literatura, a njen XIX vijek spada među najznačajnije i najplodnije periode u historiji svjetske književnosti. Ovo zlatno stoljeće posebno je bilo plodno u prvoj polovini toga vijeka. Sve je počelo sa poezijom i prozom A. S. Puškina, djelima M. J. Ljermontova, basnama I. A. Krilova, a završilo se pjesmama F. I. Tjutčeva. U drugoj polovini centralne figure bile su N. V. Gogolj, L. N. Tolstoj, M. Dostojevski, M. J. Saltykov-Ščedrin, I. S. Turgenjev, A. N. Ostrovski. Na razmeđu XIX i XX stoljeća djelovali su A. A. Blok, A. P. Čehov, M. A. Gorki, I. A. Bunjin. Zatim su došli V. V. Majakovski, S. A. Jesenjin, M. A. Šolohov, B. L. Pasternak, A. I. Solženjicin, J. A. Brodski... Oni su obogatili evropsku i svjetsku riznicu velikim proznim, pjesničkim i dramskim djelima, te izvršili snažan uticaj na mnoge pisce i pjesnike. To se odnosi i na Iva Andrića. Iz njegovih tekstova, razgovora i intervjuva vidi se da je dobro

* branko.tosovic@uni-graz.at

¹ Tu bi se mogla dodati i poljska književnost.

poznavao rusku književnost, da je mnoga njena djela čitao, neka i u originalu (znao je ruski jezik). I ne samo to: on se, direktno ili indirektno, na njih naslanjao, i po nekim ruskim obrascima gradio, mijenjao i usavršavao svoju poetiku. Postoji čitava galerija ruskih književnih stvaralaca koji se na ovaj ili onaj način mogu dovesti u vezu sa Andrićem. Među njima po jačini interakcije izdvajaju se F. M. Dostojevski i A. M. Gorki.

2.

Andrićev pogled na rusku književnost najglobalnije je došao do izražaja u govoru na večeri posvećenoj ruskoj književnosti (Andrić 1945–1947²). U njemu se ističe da kroz rusku književnost govori savjest čovječanstva, a da su njena klasična djela postala, kao opšte dobro, kameni miljaši u razvoju ljudske misli, dok su Oblomov, Hljestakov i Raskoljnikov ušli kao jasni i posve određeni „termini“ u rječnik „misaonog svijeta“. Andrić tvrdi da ruska književnost čitavo jedno stoljeće hrani i vodi čovječanstvo, ne zato što mu se hegemonistički nametnula, nego zato što sadrži u sebi, kao nijedna druga živa književnost, put ljudske misli i glas ljudskog srca. On smatra da bogatstvom i raznolikošću tema i širinom registra ruska literatura ima djela za sve ukuse i temperamenta, a kao njene karakteristične crte izdvaja: bogatstvo problematike, smjelost i iskrenost rješenja, savršenstvo umjetničke obrade, visoko moralno osjećanje, široko razumijevanje sudbine čovjeka, jedinstveno shvatanje vrijednosti i svetinja ljudskog rada, stalnu težnju ka pravednijem poretku i boljoj i dostojnijoj sudbini čovjeka. Po tim osobinama ruska je književnost nadmašila sve književnosti svijeta, prešla granice svoje zemlje i svoga jezika, te postala učiteljicom svih naroda, svih ljudi koji teže napretku, boljim i savršenijim oblicima života. Andrić konstatuje da je već na početku XIX vijeka bilo jasno da je ruski narod predestiniran da iz svoje sredine dâ takvu književnost. Ruska literarna djela su po svojim temama i nadahnućima dolazila pravo iz ruskog tla i nalazila odjeka i razumijevanja kod gradskog stanovništva i inteligencije. Andrić povezuje dva velika vijeka ruske književnosti – XIX i XX – te ističe da je književnost prvog bila preteča, smjeli, često mučenički vjesnik onoga što je trebalo da dođe i što je sa Oktobarskom revolucijom 1917. godine zaisla i došlo. Mišljenja je da književnost nove, sovjetske Rusije ne samo da nije iznevjerila historijsku misao ruske književnosti nego se još jače uz narod vezala. Andrić korijene nove sovjetske literature vidi u staroj

² Tekstualni primjeri uzimani su iz Andrićevog Gralis-Korpusa (stoga se ne navode strane).

ruskoj književnosti obogaćenoj novim iskustvima, saznanjima i pogledima. Za njega je posve prirodno da je književnost u zemlji ostvarenog socijalizma prešla od kritičkog realizma na socijalistički realizam i da je u tome ostala vjerna dobroj tradiciji. Jer, ako je tačna Turgenjevljeva misao da književnost ima za cilj i objekat „živu životnu istinu“, onda je – nastavlja Andrić – nova sovjetska književnost mogla i morala da uzme za predmet stvarnost svoje socijalističke države. Ona je to i učinila, te postala hrana radnom i borbenom narodu u miru i ratu.

Andrić se u analizi poziva na tri naša velikana: Vuka Karadžića, Vatroslava Jagića i P. P. Njegoša. Za Vuka kaže da je napisao Kopitaru sljedeće riječi:

Ja ne znam ima li još gdje na svijetu da se ljudi o književnosti ovako trude i njom zabavljaju; kako god što se na starom Flajšmarktu govori i radi o trgovini, tako ovdje o literaturi.

Vatroslav Jagić, živeći u Rusiji, osjetio je, po Andrićevom mišljenju, budući preporod i veličinu ruskog naroda baš u vezi sa ruskom književnošću. Njegoš je umirući davao glavarima i preko njih narodu svoje posljednje savjete sa samrtničke postelje.

I u tom velikom trenutku, kad se istina dobro vidi i slobodno govori, on je, po kazivanju jednog savremenika, rekao Crnogorcima: „Držite se Rusije... i biće vam svako dobro!“

Andrić je govor završio riječima:

Mislim, drugovi i drugarice, da na kraju možemo i mi da kažemo i našoj čitalačkoj publici i našim književnicima: u književnosti, kao i u svemu ostalom, „držite se Rusije!“

3.

Stvaralaštvo Iva Andrića i A. S. Puškina (1799–1837), između ostalog, podudara se i u tome što su obojica imala po jedan najkreativniji period. Za Andrića je to bio Drugi svjetski rat (kada je napisao i dovršio svoje najveće romane), a za A. S. Puškina boldinjska jesen (болдинская осень) 1830. I jedan i drugi obrađuju motiv škrtice, s tim što je kod Andrića posredi junakinja (*Gospođica*, Rajka Radaković), a kod Puškina muškarac – *Vitez tvrdica* [*Скпноу рыцарь*]. Oba pisca imaju djelo u čijem se naslovu nalazi kriolema *mećava*: pripovijetka *Dubrovačka mećava* Iva Andrića i *Mećava* [*Мемель*] A. S. Puškina. Za beogradsko izdavačko preduzeće Kultura Andrić je na jednoj stranici recenzirao prevod Puškinove poezije koji je načinila Desanka Maksimović. Pritom je postavio načelno pitanje da li vrijedi drugačije

prevoditi ovo Puškinovo djelo (Andrić 1994a: 106). Crnjanski je u prikazu *Ex Ponta* precizirao osjećanje i atmosferu djela kao obris slojevitom umotane puškinovske i karamazovske tuge u govoru (Berbić Imširović 2019: 323).

4.

U odnosu Iva Andrića i N. V. Gogolja (1809–1852) pada u oči podudarnost u sudbini dvaju romana: *Proklete avlije* i *Mrtvih duša*. Oba djela doživjela su osjetna skraćena – Andrić je *Avliju* dvostruko smanjio, a Gogolj drugi tom *Mrtvih duša* – spalio. Sâm Andrić konstatuje da je taj Gogoljev roman trebalo da bude znatno širi, a ispalo je sasvim drugačije: „I deo *M. D.* bio je tek deseti deo onoga što je trebalo da bude II deo“ (Andrić s. d.). Andrić je detaljno analizirao prepisku N. V. Gogolja i iz nje, kao i iz niza njegovih djela – pravio izvode (njih ima najviše u odnosu na sve druge ruske pisce). Bilježio je interesantne misli i ponekad ih citirao, recimo, onda kada je govorio da voli da putuje u Bosnu, jer mu se u njoj uho smiruje i odmara na kratkim i razvučenim dužinama riječi i imena, koje je slušao u djetinjstvu, da bi zatim dodao: „Gogolj je za tu priliku imao dobru rusku reč 'nazvučat-sja', što bi u grubom prevodu moglo da znači: snabdeti se zvukovima zavičaja“ (Jandrić 1982: 48). Već u svojoj 20. godini života Andrić je bio upoznat sa stvaralaštvom N. V. Gogolja, o čemu svjedoči i podatak da u pismu Milošu Vidakoviću iz Višegrada 15. jula 1912. spominje Gogoljevu komičnost (Andrić 2000: 20).³

5.

Kada su u pitanju paralele između Iva Andrića i drugih ruskih pisaca, treba izdvojiti sličnosti i razlike između Andrića i I. S. Turgenjeva (1818–1883). To je predmet šire analize Sava Penčića (Penčić 1981: 731–741), u kojoj su se iskristalisala dva osnova zaključka: a) po mnogim fundamentalnim svojstvima Andrić i Turgenjev su antipodi, b) između njih postoji određena srodnost, sličnost.

Različitosti se mogu rezimirati u osam tačaka:

- a) Turgenjev se bavio živom i tekućom savremenošću sopstvene zemlje i sopstvenog naroda; Andrić se prevashodno bavio njihovom prošlošću.
- b) Turgenjev je bio principijelno ravnodušan prema bilo kakvim istorijskim temama; Andrić je na njima izgradio najveći i

³ Više o odnosu Andrić ↔ Gogolj v. Батаева 1997; Glišić 2016: 258.

umjetnički najznačajniji dio pripovjedačkog i romansijerskog opusa.

- c) Turgenjev je bio građanski, društveno i idejno angažovani stvaralac, javni radnik, aktivni sudionik u aktualnim društvenim i političkim dilemama svoga doba; Andrić je za svoje osnovno načelo proklamovao neučestvovanje u raspravama i problemima tekuće, konkretne životne i društvene svakodnevice.
- d) Turgenjevljevo djelo je svojevrsna duhovna istorija njegovoga doba, široko okrenuta prema društvu u kojem je pisac živio; Andrićevo djelo je, sa manjim izuzecima, u sebe zatvoreni i sâm sebi okrenuti svijet u kojem nema prostora za bilo kakve subjektivne autorske ideološke ili društvene angažmane.
- e) Turgenjev je pisao da bi pokrenuo i unapredio jednu konkretnu društvenu stvarnost; Andrić je najkrupnija i najznačajnija društveno-istorijska događanja prevodio u prostor umjetnosti, ona su za njega samo medij i materijal umjetničkog oblikovanja i mišljenja.
- f) Dijametralno suprotne stvaralačke pozicije Iva Andrića i I. S. Turgenjeva imale su čitav niz logičnih reperkusija na stil, metod i prozni postupak jednog i drugog autora, na izbor teme, funkciju naratora, posebno na izbor i model junaka.
- g) Turgenjeva je zanimao prevashodno junak subjektivne projekcije, snažna i posebno označena individualnost; Andrić se najčešće bavio takozvanim likom-funkcijom, junakom-nosiocem državne moći, simbolom snage i autoriteta državne vlasti.
- h) Dok je ideološka i društvena akcija Turgenjevljevog junaka, romantičara i zanesenjaka, uperena protiv autoriteta i simbola državne moći i moći vlasti (u osnovi njegovog angažmana stoji snažna potreba za ličnim čuvstvenim ostvarenjem, za ličnom srećom), čuvstveni život Andrićevih junaka odvija se na periferiji njihovog državnog i istorijskog misionarstva, najčešće kao deformisana čuvstvenost, kao mutna i animalna strastvena izopačenost.

Srodnost se manifestuje u sljedećem:

- a) Oba pisca karakteriše isto zajedničko svojstvo – tragična sudbinska označenost, u konačnom ishodu – fatum smrti; tragični osjećaj svijeta kod Andrića je univerzalan, a kod Turgenjeva je prije svega došao do izražaja u jednoj posebno označenoj liniji njegovoga stvaralaštva koja se začela vrlo rano.
- b) Beskraj vasiona, vječno vreme neprekidnog trajanja istorije, predmeti neuništivog ljudskog neimarstva – i kod Turgenjeva

i kod Andrića mjera su ljudske sudbine i ljudskih poduhvata, simbolična slika njihove kratkovječnosti, trošnosti i prolaznosti.

- c) Vječno je izvan konkretne, pojedinačne ljudske sudbine koju Turgenjev i Andrić slikaju, koja je unutrašnjim ustrojstvom predodređena za tragičan ishod, i isti smisao imaju kama, koja sustiže graditelja višegradske ćuprije Mehmed-pašu Sokolovića, i lapis, kojeg u datom trenutku nije bilo da Bazarov izgori smrtonosnu ranu.
- d) U naponu moći i razmahu snage uvijek postoji nekakva nepredvidljiva, banalna i fatalna pojedinost koja sjenku tragične ironije i kod Turgenjeva i kod Andrića baca upravo na one likove koji su nosioci moći ili ideje moći, koji su zaželjeli nešto više i napravili neko prekoračenje bilo u pravcu zla, kakav je često slučaj sa Andrićevim junacima, ili u pravcu plemenitog zanosa, koji karakteriše junake Turgenjeva. Ta prekoračenja se i u jednom i u drugom slučaju vrše u odnosu na jednu u imaginaciji sazdanu ideju o prirodnim i dopustivim granicama čovjekove moći.
- e) Ljudska snaga izvan tih prirodnih i dopustivih granica, prema Andriću, sama u sebi nosi klice sopstvene propasti, a pretjerani zanos i polet Turgenjev nije oprostio ni tako bezazlenom junaku kao što je Pavluša iz *Bežine livade*.
- f) Oba pisca njegovala su pjesme u prozi – Turgenjev *Senilije*, a Andrić prozno-lirske zapise *Ex Ponto*, *Nemiri* i *Nesanice*; ova djela, sasvim srodna po formi, po stilsko-kompozicionoj strukturi, imaju istu namjenu i donekle istu sudbinu, s tim što su Andrićeve „male proze“ nastale na početku, a kod Turgenjeva na kraju stvaralačkog puta.
- g) Najčešći, u izvjesnom smislu čak i konstantni motivi Turgenjevlevih i Andrićevih pjesama u prozi jesu osjećanje usamljenosti, osjećanje apsurdna, besmislenosti života, straha, i na kraju – smrti.
- h) Motiv usamljenosti razliven je po cijelom stvaralaštvu Andrića i Turgenjeva.
- i) Izlaz iz „neopisivog užasa“ bila je meditacija o smrti koja je takođe zajednički motiv Andrićevih i Turgenjevlevih malih proza. Motiv smrti u Andrićevoj zbirci *Ex Ponto* i Turgenjevljevoj *Senilije* sastavni je dio diskretno izraženog, ali neosporno prisutnog istorijskog konteksta sa prizorima stvarnih smrti, koji su i jednog i drugog umjetnika navodili na duboka razmišljanja. Kod Andrića je to Prvi svjetski rat, kod Turgenjeva Rusko-turski rat 1878. godine.

6.

F. M. Dostojevski (1821–1881) jedan je od stožernih pisaca u odnosu Andrić ↔ ruska književnost. Andrić je, tumačeći individualnu i kolektivnu svijest – stupio u filozofsko-književnu interakciju sa Dostojevskim. Za Andrića je ovaj pisac, uz Tomasa Mana – najkrupnija figura na razmeđu XIX i XX vijeka, jer je sa njima, kako kaže, počela nova evropska književnost (Jandrić 1982: 189). Naš je pisac baštinió od F. M. Dostojevskog i Tomasa Mana, prema sopstvenom priznanju, krajnje racionalan, štedljiv i funkcionalan odnos prema deskripciji (Trnavac Čaldović 2016: 756). Andrić nije posebno isticao nijednu knjigu F. M. Dostojevskog, jer su mu sve bile „podjednako lepe i umetnički ujednačene“ (Jandrić 1982: 190). Njega su najviše uzбудili *Zapisi iz mrtvog doma* (*Записки из мертвого дома*), *Piščev dnevnik* (*Дневник писателя*) bio mu je vrlo zanimljiv, dok je u mladosti drhtaó nad *Zlim dusima* (*Бесы*) (isto: 190–191). Andrić je priznavao da je na njegovo stvaralaštvo uticao ovaj ruski pisac, ali nikada nije mogao da kaže u kolikoj mjeri (isto: 189]. To se posebno odnosi na opis prirode: Dostojevski je među prvima u svjetskoj književnosti zapostavio pejzaž, fizički izgled i odjeću junaka, jer je za njega duša bila najprivlačniji pejzaž (isto). Andrić priznaje da je opis predjela potisnuo pod izvjesnim uticajem Dostojevskog i Mana, opisujući ga samo u onoj mjeri koliko je potrebno da se shvati sudbina čovjeka i njegovog djelovanja, smatrajući da je priroda onaj okvir u koji treba da se smjesti čovjek i njegova misao. Dostojevskog je uz Kafku Andrić izdvajao među evropskim i svjetskim piscima, jer, po njegovom mišljenju, njih dvojica čine, „bez sumnje, kapiju nove književnosti, ne samo u Evropi, već i u celom svetu“ (isto: 314). Oni su poznavali svoj zanat, a u literaturi malo je takvih majstora (isto: 316). Dostojevskog Andrić ubraja u red onih pisaca koji su cijelim svojim bićem i bez prestanka, bili odani književnosti (isto: 191). Naš pisac posebno ističe radinost Dostojevskog, koji je pisao kao pravi robijaš: on je, poput Kafke i Fløbera, znao da bdije nad svojim djelima i po šesnaest sati. „Bezmaló da im u tome niko nije ravan u svetu, čak ni Balzak, koga bije glas da je danonoćno sedeo za pisaćim stolom“ (isto: 191). Stoga mu je čudno da su neki protiv Dostojevskog i Kafke (isto: 315). Ovaj posljednji opredijelio se za kolebanje kao put do cilja, što je, ističe Andrić, možda došlo od Dostojevskog.

Pored mnogo pozitivnog, Andrić je kod Dostojevskog nalazio i slabosti. Recimo 1919. čitao je njegove tekstove i došao do zaključka da ima stranica za koje bi bolje bilo da ih nikad nije napisao: „to su časovi niske podlosti koje ima svak, ali o kojima se ne smije pisati niti govoriti“ (Andrić 2000: 171). Koliko je bio zainteresovan za ovog ruskog

pisca svjedoči i podatak da je iz Bukurešta 6. marta 1992. zamolio Svetislava Cvijanovića da mu pošalje *Mladu ženu* F. M. Dostojevskog koji je ovaj izdavač objavio 1921 (isto: 318). Andrić je cijenio prepisku Dostojevskog, a takođe Flobera i Kafke. U najužem spisku pisaca čija je djela Andrić preporučivao za čitanje, pored Dostojevskog, nalaze se još dva ruska pisca – Ilja Erenburg i Andrej Platonov, a od drugih: Kafka, Anri de Monterlan, Flober, Hari Martinson, Ejvind Jonson, Margerit Jursenar, Rože Marten di Gar, Viljem Fokner, Gete, Kjerkegor, Šekspir, Angas Vilson i dr. (Jandrić 1982: 9).

Nikola Milošević tvrdi da se umjetnička ostvarenja Andrića i Krležve veoma razlikuju po načinu umjetničkog oblikovanja i da se pandan takvoj razlici može naći još samo u stvaralaštvu Dostojevskog i Tolstoja (Milošević 1976: 179). Andrića i Dostojevskog spaja izvanredan pripovjedački dar, obojica su fokusirana na čovjekov unutrašnji svijet, obojica su u izvjesnoj mjeri i zagonetne ličnosti (Ivanova 2015: 279).

Kada je u pitanju sličnost konkretnih tekstova dvaju pisaca, izdvajaju se *Prokleta avlija* i *Zapisi iz mrtvog doma* istom temom (zatočeništvom intelektualaca).⁴ Andrićev traktat o apsolutnoj sreći Tome Galusa (*Zanos i stradanje Tome Galusa*) podsjeća na apsolutnu, ali i fatalnu sreću koja obuzima lik „idiota“ kod Dostojevskog pred epileptični napad (Grubačić 2019: 339). Djetinjstvo je Andriću, baš kao i F. M. Dostojevskom, vrijeme koje određuje sudbine ljudi (Liović 2019: 446).

Andrić ističe da je, sporeći se s mnogim protivnicima, Dostojevski, s pravom, ukazivao na „sveopštost i svečovječnost“ Puškinovog genija (Jandrić 1982: 327). Nakon konstatacije da tajne svojih djela pisci odnose u grob, Andrić dodaje da je to, možda, najiskrenije rekao Dostojevski povodom Puškina. Andriću je bilo žao umjetnika koji su stvarali u čamotinji, pa kao primjer navodi Dostojevskog.⁵

7.

Iva Andrića i L. N. Tolstoja (1828–1910) povezuju, prije svega, istorijski romani. Kod oba pisca postoji isti motiv – Napoleonov rat protiv Rusije 1812, s tim što je u četvorotomnom romanu *Rat i mir* on obrađen u obliku prave epopeje, a u jednotomnoj *Travničkoj hronici* – fragmentarno kao odjek zbivanja sa ruskih prostora u uskoj

⁴ Više o tome v.: Ivanova 2015: 279–285.

⁵ O drugim aspektima interakcije Andrić ↔ Dostojevski v.: Kalezić 1982; Prunkl 1981 (arhetipski lik kod Andrića i Dostojevskog); Stojnić 1979 (tematsko jedinstvo i strukturne razlike između *Zapisa iz mrtvog doma* F. M. Dostojevskog, *Proklete avlije* Iva Andrića i *Grobnice za Borisa Davidovića* Danila Kiša); Vujnović 2005 (Andrićeva Anika i Grušenjka Dostojevskog).

travničkoj dolini.⁶ Njeni ženski likovi imali su svoje individualne karaktere, sudbine i skrovite tamne strane, svaki na svoj način, kao srećne i nesrećne porodice L. N. Tolstoja (Nikolić 2019: 542). U govoru na večeri posvećenoj ruskoj književnosti, odmah poslije Drugog svjetskog rata – Andrić se, između ostalog, poziva na hrvatskog novinara Krunoslava Heruca, koji je u pismima iz Rusije došao do niza zapažanja i konstatacija o velikoj ulozi književnosti u Rusiji i književnosti Rusije u svijetu. A govoreći o jednoj knjizi Lava Tolstoja, koja je tada objavljena, rekao je:

On [Tolstoj] nam najjasnije predočava ono goruće pitanje kojim se sada sve rusko društvo zanima o odnošaju inteligencije prema narodu, o reguliranju ručnog i umnog rada (Andrić 1945–1947a).

I zaista, nastavlja Andrić, Tolstoj je već tada bacio u svijet veliku riječ, kad je rekao „da rad ne treba da bude strašilo za jedne i teška robija za druge, nego da on mora biti opšta, radosna stvar koja sjedinjava ljude“. (isto). Andrić je isticao da je Tolstoj, za razliku, od Dostojevskog i Gogolja, „dozvolio sebi da ne shvati Puškina“ (Jandrić 1982: 116).⁷

8.

Jedna od osnovnih podudarnosti između Andrića i A. P. Čehova (1860–1904) leži u njihovom stilu i načinu izražavanja. Oba autora su isticala kratkoću i lakoničnost kao bitnu odrednicu lijepog, uzornog načina izražavanja. Stoga nije slučajno da Andrić izdvaja Čehovljevu misao: „Treba pisati tako da riječima bude usko, a mislima široko.“ Sličan stav ima i prema Gogoljevom iskazu: „Do jednostavnosti treba narasti.“ Andrić je govorio da je veoma teško napisati kratku priču i tvrdi da je malo u svijetu velikih novelista, da se mogu na prste izbrojati: prije svega, to su Čehov, Мопсан, Babelj, Hemingvej, Platonov, koji je kod nas malo poznat (Jandrić 1982: 137). U vezi sa dramom *Tri sestre* A. P. Čehova Andrić je ostavio dužu zabilješku o tome kako je doživio njenu predstavu u moskovskom Hudožestvenom teatru (Andrić 1945–1947b: 10–11). Neki smatraju da sklonost ka uopštavanju objedinjuje Andrića sa A. P. Čehovom (Тарталя 1992: 14).⁸ Andrić zapaža odsustvo smisla za dramu kod Srba i Rusa (Jandrić 1982: 371, 377).

⁶ O dva pristupa Napoleonovoj eposi u romanima *Rat i mir* Lava Tolstoja i *Travnička hronika* Ive Andrića v.: Nedeljković 1985, a o dramama civilizacija u njima v.: Nedeljković 1986.

⁷ O drugim aspektima opozicije Andrić ↔ Tolstoj v.: Bojović 1980; Anonim 1992; Simić 1994 (Andrić – srpski Tolstoj); Nikolić 2019.

⁸ O odnosu Andrić ↔ Čehov v. takođe: Đurčinov 1991; Ѓурчинов 1998; Корривца 1989.

9.

Maksim Gorki (A. M. Peškov, 1868–1936) imao je značajan uticaj u početnoj fazi Andrićeveg stvaralaštva, u fazi sazrijevanja. To je jedan od rjeđih stranih pisaca kome je Andrić posvetio pažnju posebnim radom (pored Tomasa Mana, Adama Mickjeviča, Hajnriha Hajnea, Volta Vitmena, Anrija Bordo, Hermana Vendela, Augusta Strindberga, Filipa Tomaza Marinetića, Gabrijela D’Anuncića). Na Gorkog Andrić je prvi put obratio pažnju 1919. godine⁹ tekstom „Gorki: Jedna godina revolucije“ (Andrić 1919a). U njemu se osvrnuo na članke objavljene 1917. u listu Gorkoga *Novi život* (*Новая жизнь*), a posvećene revoluciji u Rusiji. Ti tekstovi predstavljaju za Andrića kulturno-istorijske dokumente koji pokazuju pjesnikovu ličnost sa nove i simpatične strane. Gorkog naziva nekadašnjim pjesnikom bosonogih nihilista, pisca koji u članku „O kulturi“ vjeruje u progres čovječanstva i odgojnu moć kulture. Andrić sumnja u takav optimizam i smatra da ruski pisac zaboravlja koliko je bio „destruktivan rad decenija“, u kom je i sam imao udjela te dodaje: „A revolucija u Rusiji ide napred po Nečajevljevom receptu: ‘Punom parom kroz močvaru.’“

Andrić će se Gorkom (a) vratiti nakon Drugog svjetskog rata članicama „Stvaralačka iskra“ (1946a), „Stvaralačka ruka“ (1946b) i (b) poslije dobijanja Nobelove nagrade (1961) tekstom „Moj prvi susret sa delom M. Gorkog“ (1964).

Rad „Stvaralačka iskra“ posebno treba izdvojiti zbog toga što u njemu Andrić potencira ono što spada među najvažnije motive njegovog stvaralaštva – s v j e t l o s t.¹⁰ Gorki se u radu posmatra u opoziciji tamno–svijetlo i ovo drugo ističe kao dominantni marker. Andrić je kao mlad pročitao romantične priče M. Gorkog i od tada je u njemu, „u sjaju rečenice“ Gorkoga – ostalo saznanje da je to „pisac koji teži za svetlošću i sam stvaralac svetlosti“. U to vrijeme naša i evropska kritika prikazivale su ovoga kao pisca „tamnih strana života“ i tvrdile da je njegovo iznošenje mračnog i ružnog života samo po sebi svrha, što Andrić smatra potpuno pogrešnim, jer se gubila iz vida prava piščeva namjera: Gorki je prikazivao tamne strane života, ali ne sa ciljem da ih ovjekovječi, nego da, nakon njihove umjetničke obrade, doprinese njihovom iskorjenjivanju, da na njima, kao na tamnoj pozadini, jače istakne svoju s v i j e t l u v i z i j u b o l j e g ž i v o t a. Element svetlosti Andrić nalazi i u tome što siromaštvo, poroci i stradanja koje

⁹ Iste godine Andrić je u *Književnom jugu* štampao pod pseudonimom R. prikaz prvog toma autobiografije Maksima Gorkog *Djetinjstvo* (*Детство*) (Andrić 1919b).

¹⁰ To je posebno pokazao zbornik *Andrićeva Sunčana strana* (Tošović 2019).

je slikao u prvim radovima – nisu Gorkog nikad potpuno obeshrabri-
vali, nego izazivali otpor i težnju ka boljem (Andrić 1946a).

Svjetlost Andrić ne nalazi samo u knjigama nego i samoj ličnosti ovoga pisca: Gorki je bio siromašni noćni čuvar na željezničkoj stani-
nici, imao je težak život, pun očajanja i, ponekad, opterećen razmi-
šljanjima o samoubistvu, ali je sanjao i o tome da učini neko slavno
djelo, maštao je o svijetlim radostima života. Andrić otkriva svjetlost
i u načinu stvaranja ovog pisca: tokom izgnanstva u zabačeni Arza-
mas (zbog napisa i revolucionarne aktivnosti) Gorki je do u duboko u
noć radio. Slijedi ono što podsjeća na opis noći francuskog i austrij-
skog konzula u *Travničkoj hronici*: prozori M. Gorkog „su svetleli nad
usnulom i mračnom varoši“, što su mjesne vlasti primale sa velikim
podozrenjem. Andrić zaključuje da je u životu i djelu M. Gorkog uvijek
tama, na kraju, rađala svjetlost (isto).

Pored svjetlosti Andrić ističe kod Gorkog osobeni postupak, naro-
čitu psihološku tehniku kojom Gorki operiše: gotovo sve njegove rad-
nje i sva filozofija pripovijedanja proizilaze iz životnih opozicija. Gorki
sastavlja dvije suprotnosti, ali onako kako ih život sâm spaja. I ovdje
dolazi motiv svjetlosti:

Tada svetlost obasja krug posve novih činjenica i prenese nas u posve
nove, neslućene predele. To je put kojim pisac postaje stvaralac, jer: ot-
kriti nam u toj njegovoj svetlosti ono što bez nje ne bismo nikad saznali
ni poznavali, znači isto što i stvarati.

Konačnim zaključkom dovodi se u vezu umjetnički postupak i motiv
svjetlosti – stvaralačka iskra M. Gorkog gasne sa posljednjim proznom
tekstom i posljednjom riječju (isto).

U drugom tekstu – „Stvaralačka ruka“¹¹ Andrić se vraća na umjet-
nički postupak Gorkog: jednom, davno, neko ga je zapitao u čemu je
tajna ovog ruskog pisca, na šta Andrić, po sopstvenom priznanju, nije
umio da odgovori, ali je kasnije, iščitavajući piščevo djelo, često po-
mišljao na to i došao do zaključka da se ona krije u riječima koje je
A. P. Čehov uputio mladom M. Gorkom 1898. godine povodom njego-
ve pripovijetke *U stepi*: „Vi ste plastični, tj. kad predstavljate stvar, vi
je vidite i osećate pod rukama. To je prava umetnost!“ Andrić je do-
dao da su svi veliki realisti plastični. U vezi s time Andrić izdvaja kod
Gorkog još jedan bitan motiv (pored svjetlosti) – ruke, što i u naslov
izvlači („Stvaralačka ruka“). Andrić analizira jednu od najtežih i naj-
izrazitijih pripovijedaka M. Gorkog *Tugu* [*Тоска*], u kojoj glavni junak
nema nijedne ruke. Naš pisac konstatuje da su kod Gorkog u svako-
dnevnim prilikama i prizorima običnog života njegovih ličnosti – ruke

¹¹ Tekst nastao povodom 10. godišnjice smrti Gorkog.

ono što najviše govori o njima i o njihovom životu. Ruski pisac uvijek obraća pažnju na ruke svojih likova i pomoću njih ocrtava psihička stanja (Andrić 1946b). Može se pretpostaviti da se Andrić, direktno ili indirektno, naslonio na Gorkog u snažnom opisu Zimonjićevih ruku u nezavršenom romanu *Omer-paša Latas*.

Andrić se vratio Gorkom u tekstu „Utisci iz Staljingrada“ (Andrić 1947). U njemu ističe da je veliki problem odnosa čovjeka prema radu mogao naći svoje puno i pravilno rješenje tek sa ostvarenjem sovjetskog poretka.

U poznim godinama (1964) Andrić se ponovo sjeća (posljednji put) Gorkog i opisuje prvi susret sa njegovim stvaralaštvom i uopšte sa svjetskom književnošću. Andrić je išao u četvrti razred sarajevske gimnazije (imao je petnaest godina), kada je otkrio da u jednoj od knjižara postoji biblioteka za pozajmljivanje knjiga. Tu je došao do male sveske pripovijedaka M. Gorkog. Pročitao je *Makar Čudru* (*Макар Чудра*), *Staricu Izergil* (*Старуха Изергиль*) i druge priče. Bio je oduševljen, pa je odlučio da i sâm nešto slično napiše. Cio ljetnji odmor proveo je u tijesnoj i ubogoj sobi na Bistiku ili u malom parku pored Miljacke, radeći na pripovijetki. Kada je tekst bio gotov, zaželio je da nekome pokaže napisano, „kad ne mogu da je štampam i bacim u svet, kao što to čini ovaj veliki, nepoznati Rus koji se zove čudnim imenom Maksim Gorki“ (Andrić 1964). Izabrao je dvojicu drugova, koji su gutali knjige kao i on. Rezultat je bio porazan: obojica su našla da njegova pripovijetka ne valja ni pet para, da je lišena stvarne podloge i svakog smisla i, što je glavno, da predstavlja rđavu kopiju pripovijedaka M. Gorkog. Andrić je bio strašno pogođen, međutim, brzo je zaboravio svoje prvo, najveće književno razočaranje, pa je već naredne jeseni došao do novih knjiga i novih drukčijih djela M. Gorkog. „Izlečio sam se zauvek od lude misli da pišem pripovetke kakve piše Gorki“ (isto).

10.

Andrić smatra da je teško pravdati činjenicu da su Nobelova priznanja mimoišla takve velikane književnosti kao što su Gorki i Tolstoj (Jandrić 1982: 182). Neki izvori ukazuju na to da je Gorki imao priliku da čuje Andrićevo ime: u jesen 1927. godine u Berlinu Gorkom je o Andriću pričao srpski istoričar književnosti Stevan Janjić (Pomanenko 2000: 13). Andrić se na više mjesta poziva na misao Maksima Gorkog o tome da je plemenit zadatak biti na zemlji čovjek i da gordo zvuči riječ *čovjek*. Našem je piscu bila bliska misao M. Gorkog o Puškinu:

„Treba učiti od Puškina. Bežite od onog ko vam kaže da je Puškin zastareo“ (Jandrić 1982: 116).

11.

Značajna je interakcija Ivo Andrić ↔ I. A. Bunjin (1870–1953).¹²

12.

Andrić ukazuje na dobar stil niza ruskih pisaca, prije svega A. P. Čehova i I. E. Babelja. On ističe da kod Babelja (1894–1940) nema nijedne suvišne riječi, što se postiže darom, marljivošću i dobrim poznavanjem jezika (Jandrić 1982: 43).

13.

Andrić je veoma cijenio stvaralaštvo M. A. Šolohova (1905–1984). To je posebno izrazio nakon dodjele Nobelove nagrade M. A. Šolohovu 1965. Tim povodom Andrić je dao izjavu Radio Beogradu u kojoj, između ostalog, kaže da to priznanje u punoj mjeri zaslužuju i nagrađeno djelo, i njegov autor, i velika literatura kojoj oni pripadaju (Andrić 1965).

Andrić je bio kritičan prema motivima koji su bili osnova mnogih odluka Nobelove komisije, a koji su negativno uticali na kandidaturu i konačni izbor ruskih pisaca (Jandrić 1982: 180–182). Njegov stav može se sažeti u tri tačke:

- a) Odbor za dodjelu Nobelove nagrade ogriješio se o Ruse, a favorizovao je Francuze. Šveđani su imali dvije slabosti: jednu prema Francuskoj u pozitivnom smislu, a drugu prema Rusima u negativnom smislu: brojnim su Francuzima nezasluženo dali nagradu, a mnogim velikim ruskim piscima uskratili je.
- b) Odbor za dodjelu Nobelove nagrade griješio je posebno time što se suviše obazirao na politiku, što „nije lepo i što je moralo uneti neke nespornosti“ (isto). Politički motivisanim Andrić smatra dodjelu nagrade i nekim ruskim književnicima (Bunjinu, Pasternaku i Solženjicinu¹³).
- c) Odbor je napravio fatalnu grešku nedodjeljivanjem Nobelove nagrade L. N. Tolstoj.

¹² Više o njoj v. Čović 1992a; 1992b; Борисова/Джесур 2019; Чович 1995.

¹³ O *Prokletoj avliji* kao preteči *Gulaga* v. Petrov 1991.

14.

U odnosu Andrić ↔ ruski pisci postoje i druge sličnosti. Budući da njihova analiza obimom prevazilazi zadate okvire rada, ovdje ćemo samo kratko reći da je Andrić pravio izvode iz djela M. J. Ljermontova, F. I. Tjutčeva, O. E. Mandeljštama i dr., dopisivao se sa I. G. Erenburgom, L. M. Leonovom, K. M. Simonovom, B. N. Polevom, S. S. Smirnovom, Vjač. Vsev. Ivanovom, susretao se sa I. G. Erenburgom, N. S. Tihonovom, L. M. Leonovom, A. A. Surkovom, V. P. Kataevom, F. V. Gladkovom, B. L. Gorbatovom, imao kontakt sa književnim kritičarem Dmitrijem Lihačovom i dr.¹⁴

Izvori

a)

Lični fond I. Andrića. Beograd: Arhiv SANU.

Gralis-Korpus-www:AndrićevGralisKorpus.http://www-gewi.uni-graz.at/gralis/korpusarium/gralis_korpus.html. [15. 10. 2019].

b)

Andrić, I. [Res.] (1919a). Maksim Gorkij: *Jedna godina revolucije*, Izdanje: Süddeutsche Monatshefte, Leipzig/München 1918. Zagreb: *Književni jug*, 2–3, 134–135.

Andrić, I. [R.] (1919b). Maksim Gorki: *Djetinjstvo*, Zabavna biblioteka, Zagreb [1918]. Zagreb: *Književni jug*, 6, 287–288.

Andrić, I. (s. d.). [Prepiska N. V. Gogolja]. *Lični fond I. Andrića*. IA 439. L. 7. Beograd: Arhiv SANU.

Andrić, I. (1945–1947a). [Govor na večeri posvećenoj ruskoj književnosti]. *Lični fond I. Andrića*. Kutija 28. Br. 929. L. 10. Beograd: Arhiv SANU.

Andrić, I. (1945–1947b). [Predavanje o kulturnom životu i književnosti u SSSR-u]. *Lični fond I. Andrića*. Kutija 28. Br. 930. L. 21. Beograd: Arhiv SANU.

Andrić, I. (1946a). Stvaralačka iskra. Beograd: *Jugoslavija – SSSR*, 8, 8–9.

Andrić, I. (1946b). Stvaralačka ruka. Beograd: *Naša književnost*, 6–7, 188–189.

Andrić, I. (1947). Utisci iz Staljingrada. Beograd: *Jugoslavija – SSSR*, 24–25, 19–23.

Andrić, I. (1952). *Koja bi dela savremene svetske književnosti trebalo prevesti*, *Anketa*. Beograd: *NIN*, 22. 06. [Lični fond I. Andrića. IA 740 L. 1. Beograd: Arhiv SANU.]

Andrić, I. (1964). Moj prvi susret sa delom M. Gorkog. Sarajevo: *Pregled*, 3, 218–220.

¹⁴ Odnos Andrić ↔ Rusija razmatra: Тошович 2018, 2019.

- Andrić, I. (1965). [Izjava Radio Beogradu 9. decembra 1965]. *Lični fond I. Andrića*. IA 506. L. 2. Beograd: Arhiv SANU.
- Andrić, I. (1975). „Nisam grof Tolstoj...“, Odlomak iz knjige *Razgovori i ćutanja* Koste Dimitrijevića. Zagreb: *Start*, 164, 42.
- Andrić, I. (1994a). Izdavačkom preduzeću „Kultura“, Beograd [recenzija prevoda Puškinovih tekstova koje je načinila Desanka Maksimović]. Andrić, I. *Prevodilačka sveska*. Novi Sad: Svetovi. 106.
- Andrić, I. (1994b). *Pisac govori svojim delom*. Beograd: BIGZ.
- Andrić, I. (2000). *Pisma (1912–1973). Privatna pošta*. Novi Sad: Matica srpska.

Literatura

- Anonim (1992). Nobelova nagrada za jugoslovenskog Tolstoja i Homera Balkana. Gornji Milanovac: *Dečje novine, 1200* [Tematski broj: *Ivo Andrić: stogodišnjica rođenja*], 12–13.
- Berbić Imširović, M. (2019). Semiotika prostora i kontinuitet egzistencije u *Prokletoj avliji* i nedovršenom Andrićevom romanu *Na sunčanoj strani*. *Andrićevo Sunčana strana / Andrićs Sonnenseite*. Tošović, B. (ur./Hg.). Graz/Beograd/Banja Luka: Institut für Slavistik der Karl-Franzens-Universität Graz / Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske / Svet knjige / nmlibris. 163–182.
- Bojović, V. (1980). Jedno poređenje Ive Andrića i Lava Tolstoja. *Travnik i djelo Ive Andrića – zavičajno i univerzalno*. Popadić, M. (ur.). Sarajevo: Veselin Masleša / Univerzitet, 49–59. // Bojović, V. (1984). *Književna viđenja*. Titograd: Univerzitetska riječ. 93–107.
- Čović, B. (1992a). „Instinkt smrti“ kod Andrića i Bunjina. Novi Sad: *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. 2, 213–228.
- Čović, B. (1992b). Strukturni parametri poetike Ive Andrića. Prikaz knjige: Olga L. Kirilova. *Između mita i igre*, Moskva, 1992. Novi Sad: *Letopis Matice srpske*, 450, 843–846.
- Čović, B. (1993). Motiv „instinkt smrti“ kod Andrića i Bunjina. Titograd: *Glasnik Odjeljenja umjetnosti Crnogorske akademije nauka i umjetnosti*, 12, 243–262. // Čović, B. (2002). *Književne paralele*. Beograd: Vedes. 87–105.
- Čović, B. (1994). Konstruktivna dominantna kao postupak u realizaciji motiva instinkta smrti kod Ive Andrića i Ivana A. Bunjina. 22. *naučni sastanak slavista u Vukove dane, 1: Ivo Andrić u svome vremenu*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Međunarodni slavistički centar. 129–40.
- Čović, B. (2002a). O „signalima“ skaza u Andrićevoj *Kući na osami* u kontekstu izomorfnih narativnih modela moderne ruske proze (komparativni pristup). *Književne paralele*. Beograd: Vedes. 241–252. // Čović, B. (2007). *Retorika*. Banja Luka: Panevropski univerzitet „Apeiron“ za multidisciplinarne i virtualne studije. 256–264.

- Čović, B. (2002b). Folklorni elementi u strukturi slike *Tihog Dona* i *Na Drini ćuprije* Ive Andrića (ka poetici romana-epopeje). *Književne paralele*. Beograd: Vedes. 161–197.
- Đukić Perišić, Ž. (2012). *Pisac i priča: Stvaralačka biografija Ive Andrića*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Đurčinov, M. (1991). Andrić i Čehov. Beograd: *Književnost*, 92, 607–612.
- Glišić, N. (2016). Očev zavet u svetu laži i obmane (motiv tvrdice u Andrićevom romanu *Gospođica*). *Andrićevi Znakovi. Andrićs Zeichen*. Tošović B. (ur./Hg.). Graz/Beograd/Banja Luka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz / Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske / Svet knjige / nmlibris. 251–262.
- Ivanova, I. (2015). Prokleta avlija i Zapisi iz mrtvog doma. *Andrićeva Avlija / Andrićs Hof*. Tošović B. (ur./Hg.). Graz/Beograd/Banja Luka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz / Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske / Svet knjige / nmlibris. 279–285.
- Jandrić, Lj. (1982). *Sa Ivom Andrićem*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kalezić, V. (1982). Andrić i Dostojevski. Beograd: *Književna reč*, 184, 17. // Novi Sad: *Zbornik za slavistiku*, 23, 83–88.
- Kirilova, O. L. (1980). Gogolj i Andrić. Sarajevo: *Odjek*, 19, 7.
- Koprivica, D. (1989). Čehov, Leonov, Andrić. Titograd: *Ovdje*, 236, 13.
- Liović, M. (2019). Svjetlo i tama u pripovijetkama iz zbirke *Deca*. *Andrićeva Sunčana strana / Andrićs Sonnenseite*. Tošović B. (ur./Hg.). Graz/Beograd/Banja Luka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz / Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske / Svet knjige / nmlibris. 433–449.
- Milošević, N. (1976). *Andrić i Krleža kao antipodi*. Beograd: Slovo ljubve.
- Nedeljković, D. (1985). *Rat i mir* Lava Tolstoja i *Travnička hronika* Ive Andrića: dva pristupa Napoleonovoj eposi. Novi Sad: *Polja*, 322, 469–471.
- Nedeljković, D. (1986). Tolstojev *Rat i mir* i Andrićeva *Travnička hronika* pred dramom civilizacija. Beograd: *Sveske Zadužbine Ive Andrića*, 4, 165–178.
- Nikolić, A. (2019). Motiv svjetlosti u Andrićevom stvaralaštvu (Svjetlost, tama i ljepota Venecijanke, Jelene, Anike, Mare, Švabice, Rifke, Fatime i Lotike). *Andrićeva Sunčana strana / Andrićs Sonnenseite*. Tošović B. (ur./Hg.). Graz/Beograd/Banja Luka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz / Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske / Svet knjige / nmlibris. 527–544.
- Penčić, S. (1981). Andrić i Turgenjev. *Delo Ive Andrića u kontekstu evropske književnosti i kulture*. Nedeljković D. (ur.). Beograd: Zadužbina Ive Andrića. 731–741. // Penčić, S. (1983). *Poetika proze*. Niš: Gradina. 155–169. // Penčić, S. (1998). *Slovenske komparativne teme*. Niš: Prosveta. 71–80.
- Petrov, V. (1991). *Prokleta avlija* preteča *Gulaga*. Beograd: *Politika*, 27917, 18–19.

- Prunkl, E. (1981). Eine archetypische Gestalt bei Andrić und Dostoevskij. *Delo Ive Andrića u kontekstu evropske književnosti i kulture*. Nedeljković D. (ur.). Beograd: Zadužbina Ive Andrića. 721–729.
- Simić, D. (1994). Andrić – srpski Tolstoj: kritičar *Indipendenta* o novom izdanju *Na Drini ćuprije*. Beograd: *Politika*, 28941, 16.
- Stojnić, M. (1979). Tematsko jedinstvo i strukturne razlike (F. M. Dostoevski: *Zapisi iz mrtvog doma*, Ivo Andrić: *Prokleta avlija* i Danilo Kiš: *Grobница за Borisa Davidovića*). 7. naučni sastanak slavista u *Vukove dane*, 2: *Roman u srpskoj književnosti u odnosu na jugoslovenski i evropski roman*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Međunarodni slavistički centar. 289–306.
- Trnavac Čaldović, N. (2016). I daleko i duboko, ni tamo ni ovde: semantička prostora u *Travničkoj hronici* Ive Andrića. *Andrićeви Знакови / Andrićs Zeichen*. Tošović B. (ur./Hg.). Graz/Beograd/Banja Luka: Institut für Slavistik der Karl-Franzens-Universität Graz / Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske / Svet knjige / nmlibris. 755–795.
- Vujnović, S. (2005). „Femme fatale“ u karnevalizovanom svetu: Andrićeva Anika i Grušenjka Dostoevskog. Beograd: *Txt, Studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, 7/8 [Tematski broj: *Junak*], 86–94.
- Vukićević, M. (1967). Andrićev Karadoz i Major Dostoevskog. Podgorica: *Stvaranje*, 6, 714–716.

*

- Борисова, Е. / Джесур, К.. (2019). Унес и екстаз в междутекстовия диалог на Иван Бунин и Иво Андрич. *Andrićeva Sunčana strana / Andrićs Sonnenseite*. Tošović B. (ur./Hg.). Graz/Beograd/Banja Luka: Institut für Slavistik der Karl-Franzens-Universität Graz / Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske / Svet knjige / nmlibris. 201–223.
- Романенко, А. (2000). Об Иво Андриче и его книгах. Андрич, И. *Пытка. Избранная проза*. Москва: Панорама. 5–18.
- Тарталя, И. (1992). Обобщение опыта одного рассказчика. Стокгольмская речь И. Андрича *О повествовании и рассказчике. Творчество Иво Андрича: миф, фольклор, история, литература*. Кириллова, О. Л. (ред.-сост.). Москва: Ин-т славяноведения и балканистики РАН. 8–12.
- Тошович, Б. (2018). Андрич и Россия. *Славянский мир: язык, литература, культура*. Ремнёва, М.Л., и др. (отв. ред.). Москва: МАКС Пресс. 311–313.
- Тошович, Б. (2019). Иво Андрич и Россия. *Славянский мир: язык, литература, культура*. Ананьева, Н. Е., Остапчук, О. А., Якушкина, Е. И. (отв. ред.). Москва: Макс Пресс – Филологический факультет МГУ. 378–385.
- Чович, Б. (1995). Мотив „инстинкт смерти“ у Иво Андрича и Ивана Бунина. Москва: *Славяноведение*, 1, 61–68.

Бранко Дж. Тошович

Профессор-эмерит Университета им. Карла Франца, Грац,
Институт славистики

Иво Андрич и Русская литература

– Резюме –

В статье рассматривается место русской литературы в творчестве Иво Андрича, русское влияние на него, отношение Андрича к русским писателям и их произведениям. В центре анализа находится взаимодействие Иво Андрича и литераторов золотого века русской прозы (XIX в.) и великих писателей XX столетия. Особое внимание уделяется отношению Иво Андрича к А. С. Пушкину, Н. В. Гоголю, И. С. Тургеневу, Ф. М. Достоевскому, Л. Н. Толстому, А. П. Чехову, М. А. Горькому и М. А. Шолохову.

Ключевые слова: Иво Андрич, русская литература, русские писатели и поэты, влияние, взаимодействие.

Slobodan K. Grubačić*

profesor emeritus, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

ORFEJ U PRAGU: LUTKA I ANĐEO U POEZIJI RAJNERA MARIJE RILKEA

Zamršeni pisani znaci intertekstualnosti – kako glasi jedna fraza Petera Handkea – pokreću analize u ovom prilogu. Otuda je pristup komparatistički. *Devinske elegije*, u kojima je Rilke video svoje najkrupnije pesničko dostignuće, izgledaju kao konglomerat simboličkih predstava i rasutih kulturoloških asocijacija. Sve one kruže oko zagonetke životnog smisla. Čovek je sam; krug se nigde ne zatvara. Naša je sudbina da težimo preobražaju, tj. oslobađanju individualnosti. *Soneti posvećeni Orfeju* variraju slične misli koje simbolima povezuju „nevidljive anđele“ sa slikama lutke, marionete.

Ključne reči: simboli akrobate, lutke i nevidljivog anđela; čulno predočavanje; „unutarnji prostor sveta“; plastična snaga uobrazilje: vidovi preobražaja; cirkus kao apokalipsa srednjoevropske duše.

Zagonetni pesnik čiji lik je bio crtan, vajan i slikan na prozorskim oknima – od Amsterdama do Kronštata – taj pesnik koga vole pesnici, pisac u večnom pokretu koji je pevao na tri jezika, a nikada nije plovio samo jednom strujom, pokazivao je ne samo dve osnovne opreke u svom književnom ispoljavanju, ekstazu i skepsu, već i dva suprotna vida ljudske prirode: vidljivo–nevidljivo, zanosno–trezveno.

Oba su prisutna i kod drugih pisaca, na primer kod Tomasa Mana ili Andrića, ali se kod Rilkea javljaju istovremeno, 1922, u trenutku velikog „proloma“, kako ga pesnik naziva: u trenutku nastanka šest poslednjih elegija u jednom malom zamku (Château Muzot) u švajcarskom kantonu Valisu. „Sve u nekoliko dana, bila je to bezimena oluja, orkan u duhu“, pisao je svom izdavaču Kipenbergu 9. februara iste godine ovaj zaljubljenik u tvrđave i zamkove, „milujući pritom“, u sećanju, i „zidove dvorca u Devinu“ kraj Trsta, razrušene u Velikom ratu (Rilke 1934: 355).

Iza Rilkeove *Pete Devinske elegije* stoji doživljaj Pikasove slike *Artisti (Les Saltimbanques)* (Starobinski 2004: 114), koja je visila u pariskom stanu pesnikinje Herte Kenig (König), u vreme kada je Rilke bio njen gost u Parizu 1915. Krupno Pikasovo platno pokazuje čuvenu trupu „Rolins“, koja je nastupala u Luksemburškom parku u Parizu 1907. godine, na istom mestu gdje je, u vreme Francuske revolucije, mesecima bio zatočen portretista Žak-Luj David, i gde je, stojeći iza prozora Luksemburške palate, slikao svoj jedini pejzaž – park u kome

* bobo.grubacic@gmx.net

je priroda ukroćena i uređena, ali su krošnje drveća ipak spojene, prepletene u svom neukroćenom duhu. A ispred legendarne palate ukazivao se, već dugo, suprotan prizor – šarena slikovnica, vašarište, eksplozija života, dovikivanje dece i nastupi akrobata.

Takav je akrobatski performans video i Rilke, ali ga je tek Pikasova slika potakla da napiše pesmu *Grupa (Die Gruppe)*, 1908), koja se sastoji samo od jedne rečenice. Potpuno novu viziju istog događaja imaće, potom, Rilke u pomenutoj *Petoj Devinskoj elegiji* koja liči na film sa pokretnim Pikasovim slikama. To je ono što će zaprepastiti čitaoce. Elegija će raščarati cirkuski svet i začarati čitaoce.

Pokreti akrobata sada razotkrivaju „obeskorenjenu“, lebdeću egzistenciju artista kao takvu. Ne samo onu spoljašnju, nomadsku, nestalnu i „putujuću“, uvek na točkovima. Nego i onu unutarnju, dubinsku, koja i ne krije koliko je njihovo biće prožeto patnjom, prazninom i – besmislom. Onu što podseća na lepu metaforu koju pominje Bodler u eseju o Edgaru Alanu Pou. U njemu pesnik *Albatrosa* govori o tome kako pojedini pesnici, u svojoj „genijalnosti“, polaze od pretpostavke da će ih, nakon bacanja slova u vazduh, dočekati na zemlji gotove pesme.

Ponavljjanje njihove tačke stalno budi svest o prolaznosti, o tome da je ova njihova sadašnjost jednom bila budućnost i da će se jednom zvati prošlost. Likovi artista su u Rilkeovoj elegiji neživotne lutke, *igračke patnje*. Duboko u senci tanatosa, oni su plen privida, robovi jedne besmislene sudbine zarobljene u ritualu. Svu aktivnost ovih lutalica, umetnika nomada, „putnika prolaznijih i od nas samih“, određuje pritom – kako tvrdi pesnikovo lirsko ja – neki skriveni animator koji ih koncima pokreće. Neka nevidljiva tuđa „volja“ što se uporno i vešto krije iza akrobatskih majstorija koje nisu ništa drugo do trivijalnost, šablon, besmisleni kovitlac.

Al' ko su zaista, reci, ovi putnici,
malo prolazniji i od nas samih,
oni koje od ranog časa, užurbano,
uvrće – kome, kome za ljubav –
neka nikad zadovoljna volja? Već ih
uvija, zavrće, u čvorove svija i vitla,
baca ih, pa ih hvata; i oni padaju
kao iz nauljenog, glatkog vazduha
na već otrcani, od većitog njihovog
skakanja sve tanji tepih, ovaj
tepih izgubljen u svemiru.

Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrennden, diese ein
wenig
Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von
früh an,
wringt ein – wem, wem – zu Liebe
niemals zufriedener Wille? Sondern wringt sie,
biegt sie, schlingt sie und schwingt sie,
wirft sie und fängt sie zurück; wie aus geölter,
glatterer Luft kommen sie nieder
auf dem verzehrten, von ihrem ewigen
Aufsprung dünneren Teppich, diesem verlorenen
Teppich im Weltall (Rilke 1975b: 701).

Tepih, prostirka na kojoj ovi „prolazni putnici“ izvode veštine, postaje sve tanji zbog zaleta i „većitog njihovog skakanja“.¹ Kao realnost, tepih se pominje već u Rilkeovom zapisu o akrobatama (*Sal-timbanques*) iz 1914. Ali ta iskrzana prostirka ovde dodatno postaje simbol: postaje „tepih izgubljen u svemiru“. Ne kao neki čarobni leteći ćilim, već upravo suprotno: kao oličenje nesigurne egzistencije koja se – tanji. Pesnik u svakom trenutku zna da je veština artista samo bolna iluzija. Zna da stvarne, egzistencijalne baze nema, i da, u stvari, pre prvog skoka, kao i nakon poslednjeg doskoka, traje unedogled ta večnost obesekorenjenosti, taj usud bezdomnosti i suštinskog nepostojanja ovih „palih ljudi“, čiji zaleti i skokovi jurišaju, kao drhtaj, jedni iza drugih, da bi na kraju stali tamo gde tlo nestaje, čili. Gde je sve svedeno na najmanje razmere, na trošni, pokidani tepih koji postaje sve tanji. To je „večnost“ jedne aktivnosti koja zapravo nema nikakav smisljeni cilj.

Analogno mesto kod Ive Andrića takođe govori o promenama i preobražajima. To što u svakodnevnom životu gledamo oko sebe i čime se stalno služimo, što nazivamo „prostirka ili pod“, kaže pisac *Znakova pored puta*, to je jače od sudbine. To

počne brzo i tajanstveno da se preobražava, da se menja i vraća u prvobitno stanje, i da postaje opet bezoblična, bezimena materija [...] Tako nam se priviđa svet oko nas, dok, u stvari, to mi ubrzo umiremo u sebi (Andrić 1981c: 242).

Cela šarolika predstava njiše se i podrhtava pred pesnikom kao providni veo, iza kojeg lirski subjekt vidi i ono što ne želi da vidi. U njegovoj svesti iskrsava misao, jasna i munjevitna, kao otkriće. To je misao o jednom svetu artizma označenom kao sfera *zajednički sazdanih pokreta*, u kome, uprkos ritualnoj preteranosti, uprkos savršenstvu, umetnici padaju i stradaju kao probuđeni mesečari.

Njihov svet izgleda tesan i strašan. To je bezdan iz čijih dubina odzvanja glas o savršenoj izolaciji, o nedostatku komunikacije sa okolnim svetom, koji Žorž Pule, govoreći o Rilkeovoj poeziji, označava kao prostor u kome se svi doživljeni trenuci ravnodušno raspoređuju „kao zvezde, i nastavljaju da žive, svaka u svom sjaju, stalnim i istovremenim životom“ (Poulet 1961: 162). Ubrzo će uslediti još neveselija slika otuđenosti u liku „svelog starca“ koji se opire, zgrčen u svojoj prevelikoj koži, „što kao da je ranije dva čoveka sadržala“, pa jedan leži na groblju, a ovaj ga je preživeo, „gluv i smušen u svojoj koži“ (Rilke 1975b: 702).

¹ Pri citiranju pesama sledimo izvrsne prepeve Branimira Živojinovića, osim na mestima gde odstupaju od izvornog smisla. Rilke R. M. (1968). *Lirika*. Beograd: Prosveta.

Paralelne slike marionetske sudbine ponovo se prepoznaju i kod drugih autora. Nama je zanimljiva ona u zapisima Ive Andrića. To je opis čoveka koji takođe izgleda kao da mu je neko zašio telo „u neku tuđu preširoku kožu, oživeo i stavio ponovo u kružno kretanje živih bića“ (Andrić 1981d: 174).

Ta ljudska granica, naizgled elastična i dovoljno široka, dozvoljava čoveku rast, ali mu ne da van. Na telu koje se zove njegovo – sve je manje njegovog. Čovek je bespomoćna lutka: neka nepoznata sila, fantom, demijurg, baca ga, vitla i povlači konce, i sve čini da ga besmislenim akrobacijama pretvori u klupko jada, pretvorivši usput i ceo svet u pozorišni fundus, iz kojeg svako uzima rekvizite po svojoj želji.

Čudesni su zajednički elementi. Opet Andrić kaže da „Neko ili nešto“, bez vidljiva razloga „podiže ljude od zemlje, trese njima, pa ih baca na zemlju“, i oni poskakuju „u stalnoj borbi sa Zemljinom težom“ (isto: 464). Primetno je, takođe, koliko se Andrićeva poetika protivi „najuzaludnijoj“ od svih „prikazivačkih“ umetnosti – jednoj umetnosti sačinjenoj od kartonskih kulisa, naslikanih ovlaš. Koliko se protivi toj vrsti čulnog prikazivanja podjednako dalekog „od varke kao i od stvarnosti“ (Andrić 1981b: 12), dok je u isti mah njegov diskurs potpuno u njenoj „varljivoj“ vlasti čulnog dočaravanja.

A to je samo još jedan element koji povezuje Andrića i Rilkea. Jer, mada iz drugog ugla posmatrana, sudbina artista i ontološka dubina neminovnog pada čine sada razumljivijim i one slike kojima Rilke dokazuje da se akrobatska umetnost, pa i svaka druga „prikazivačka“ umetnost, odvija nad metafizičkim ponorom.

U taj morbidni ponor pesnik u pretposlednjoj strofi povlači sve: „bekrajno pozorje Pariza“, na kome modistkinja „madam Lamor“ („Madame Lamort“: gospođa smrt) vezuje i spleće „sve nemirne zemaljske puteve“ u beskrajne trake. Od njih stvara nove mašnice, nabore, cveće, kokarde i veštačko voće – „sve to lažno obojeno“ – za jevtine zimske „šešire sudbine“. Sve se tu menja i ponavlja. Površan i lažan nije samo veštački osmeh akrobata i njihovo umeće, njihova besmislena parterna gimnastika. Površan je i sam privid koji briše za sobom sve, pa i najtvrdokorniju stvarnost, dok svoje kulise i priviđenja gradi ni na čemu. Tačnije, na nekom kosmičkom tepihu, „izgubljenom u svemiru“, kako ga prva strofa i označava. Na tlu koje je sam stvorio (Rilke 1975b: 701).

Usamljenost, pak, Rilkeovih artista može se meriti samo s izolacijom Kafkinog „umetnika u gladovanju“ u istoimenoj priči (1917). Umetnika dobrovoljno zatvorenog u kavez – najpre ponosnog, a potom ravnodušnog, koji predstavlja atrakciju svojom izdržljivošću koja postaje samoj sebi svrha. Uprkos svemu, njegov paradoksalni

optimizam okrutniji je od Rilkeovih elegija. Jer u njima se, na kraju, „uz tupi pljesak“, posle nekoliko suza, „hitro u oči nateranih“, ipak pojavljuje „osmejak“. To je „osmeh skakača“: Subrisio Saltat. I to je slika sa kojom pesnik prepušta sudbinu akrobata nevidljivom anđelu.

Anđele! O, uzmi, uzberi tu sitnocvetu
Lekovitu biljku. Nabavi vazu,
u njoj je sačuvaj! Stavi je među one
Radosti što za nas još nisu otvorene,
U ljupkoj je urni veličaj cvetastim
Zanosnim natpisom: „Subrisio Saltat“.

Engel! o nimms, pflücks, das kleinblütige
Heilkraut.
Schaff eine Vase, verwahrs! Stells unter jene, uns
noch nicht
offenen Freuden; in lieblicher Urne
rühms mit blumiger schwungiger Aufschrift:
„Subrisio Saltat“ (Rilke 1975b: str. 703).

Uzimanje lekovitog cveta, tog famoznog leka iz priručne apoteke duše, povereno je nevidljivom liku anđela. To opasno širi raspon „psihičkog klatna“ u lirskom subjektu, ali donosi i dragoceni preobražaj, neophodnu ravnotežu. Donosi „gravitaciju“ kao metaforu bivstvovanja. Zašto je taj učinak tako važan? Egzistencijalni položaj čovekov u borbi s okovima života moguće je sagledati samo kao ukupnost, kao jedinstvo uspona i pada, zanosa i sunovrata, nastajanja i nestajanja. U pismu prevodiocu Vitoldu Huleviču 15. 11. 1925, dve godine nakog objavljivanja *Devinskih elegija*, Rilke govori o tom velikom jedinstvu: „Nema ni ovog ni onog sveta, nego postoji veliko jedinstvo, u kojem borave bića koja nas nadmašuju, 'anđeli'“ (Rilke 1937: II, 900).

Šetajući po liticama iznad Jadranskog mora, Rilke je u snažnom huku istarskog vetra čuo prvi stih svojih *Elegija*: „Ko bi, da kriknem, ko bi me čuo iz četa anđeoskih?“ (Rilke 1975: 685) Niko ga, doduše, neće čuti ni docnije, u noćima u kojima će pevati jureći, lutajući, vrišteći po praznim odajama zamkova svojih aristokratskih mecena u tršćanskom Devinu (Duino) i valisovom Mizu (Château de Muzot, Kanton Wallis), okružen tornjevima i zidinama „što liče na ogromno telo bez mnogo duše“ (isto).

Bila je to njegova lična drama, pozorje u kome je bio glavno lice i jedini gledalac. Drama zaoštavanja socijalne nevolje i ozbiljnih psiholoških problema kao što su gubitak identiteta, osećanje otuđenosti, ali i napor da se zaštiti od okrutnosti sveta i svojih sopstvenih demona. Sa svim znacima samotničke genijalnosti, Rilke je melanholičnim šiframa opisao svoju egzistencijalnu potresenost. Nikad u njemu neće više biti tako jako izraženo istovremeno osećanje bukvalnog i transcendentnog beskućništva. Ali koje anđele je prizivao?

Njegovi anđeli nemaju nikakve sličnosti s *Ognjenim anđelom* ruskog simboliste Valerija Brjusova, romanom prevedenim u to vreme

na nemački (1910), pa ni s anđelima drugih evropskih simbolista. Ali će zato, iako „nevidljivi“, astralni i bestelesni, ostaviti traga u likovnoj umetnosti. Najpoznatiji su na slikama Edvarda Pointera i Paula Klea. Rilke će, doduše, snažno uticati na čuvenu Odenovu zbirku *U ratnim vremenima* (*In Times of War*) (1939).

Ali – to nisu isti anđeli. Tačnije, izričit je Rilke, to nisu anđeli hrišćanskog neba. Budući bestelesni, oni ne poprimaju oblik po zakonima sveta. Ne izgledaju kao da su došetalu na visokim koturnama i s raširenim krilima. Nemaju ni oči „brata anđela“ iz pesme *Kalenić Vaska Pope*. Ne izgledaju kao zlatni oblak u Nazorovoj priči *Anđeo u zvoniku*², a ponajmanje nalikuju moćnom vasijskom talasu i „olujnom zvuku-sjaju“ vatrenog, svetlonosnog stuba kod Andrića (Andrić 1981c: 545).

To su nečujne lualice kroz vreme i svetove; nebeske sile što nemilice uništavaju izvore ekstaza i bezumlja. Očigledno je, ipak, da blagonaklono prate stvorenja u kojima je već izvršen preobražaj vidljivog u nevidljivo. Prisutne u književnosti još od Homera, one su i ovde „glasnici“. Kao posrednici otkrovenja, nose jasnu poruku: naša je sudbina da stalno težimo preobražaju, da uporno probijamo statiku postojanja. „Da, naš je zadatak“, kaže Rilke u pismu prevodiocu Huleviću, „da ovaj prolazni i trošni svet tako duboko, tako sapatnički i strasno utisnemo u sebe da njegovo biće 'nevidljivo' uskrsne u nama“ (Rilke 1937: II, 901). Više je nego očigledno da se taj „preobražaj u nevidljivo“ manje odvija u analogiji sa Ničeovom završnom fazom triju metamorfoza, a više sa slikom „trostrukog rađanja“ mistika Jakoba Bemea: sa trećim, nevidljivim, razvija se čovek koji je zreo za sva tri rođenja.

Tako su, kaže Rilke u pomenutom pismu, za anđela iz njegovih elegija sve nestale kule i palate postojeće – *zato* što su odavno nevidljive. A još postojeće kule i mostovi iz našeg života *već su* nevidljivi, iako (za nas) još telesno traju. Anđeo iz *Elegija*, zaključuje Rilke, „jeste ono biće koje se zalaže za to da se u nevidljivom svetu spozna viši stepen realnosti“ (isto). Taj napor iziskuje strahovita odricanja i to je, po svemu sudeći, razlog zbog kojeg anđela naziva – strašnim. *Svaki je anđeo strašan*, tako glasi početak *Druge elegije*. „Pa ipak, jao meni, / ja vas opevam, gotovo smrtonosne / ptice duše, a svestan sam šta ste vi“ (Rilke 1975b: 689).

A oni doista i jesu ono što spaja lepo i strašno. Neobični spoj pripisan je, sledstveno, bićima s najbizarnijim atributima. U njima se sve otima da izrazi i fiksira krajnost. I to krajnost kao takvu. Treba samo pogledati one koje, na istom mestu, nabraja sledeća strofa. To su: „prostoru suštog bića“, „miljenici stvaranja“, „visijski venci“, „štitovi miline“,

² Nazor, V. (1927). *Priče s ostrva, iz grada i s planine*. Zagreb: Matica hrvatska.

„jutarnji rumeni grebeni sveg začinjavanja“, „vreva olujno ushićenog osećanja“, „poleni cvetnog božanstva“ i najzad – „ogledala“. Čarobna ogledala koja odražavaju celu tu barokno raspevanu lepotu, ali i celu tu dvostruku težnju za ulivanjem sveta u sebe i izlivanjem sebe u svet: „Ona svu lepotu što struji iz njih, / ponova unose u lice sopstveno“ (isto).

Tropi i zeugme se kod Rilkea neočekivano osamostaljuju. Ne znamo koja će se asocijacija značenja ostvariti u daljem toku pesme. Stvar je utoliko paradoksalnija jer je opšta odlika anđela upravo ta – da se ne mogu definisati rečima. U tom pogledu je pesnik, svesno ili nesvesno, ipak ostvario svoj mogući cilj: „Sve želi da lebdi“ („Alles will schweben“), kažu njegovi *Soneti posvećeni Orfeju* (isto: 760).

I poetske činjenice počinju da lebde i njihov lebdeći smisao gradi sistem svojih univerzalija: jedan novi poredak poetskih zakonitosti što se prelamaju u pojedinačnim zbivanjima i individualnim sudbinama. Kako bi to rekao formalista Mukaržovski: semantička analiza može samo da nagađa koliki je stepen prenesenog smisla pojedinih reči (Mukařovský 1948: 12). Utehu je tumačima svojevremeno davao Škreb: bliske zagonetkama, one su i stvorene ne zato da budu rešene, nego da svojom zagonetnošću deluju umetnički (Škreb 1976: 137).

Molitve, ispovesti, marijanske pesme, anđeli, hristološke vizije – Rilke ih oslobađa iz tradicije i unosi u svoju ličnu mitologiju, još bolje – u svoju ličnu imagologiju, svesnu posebnih samozakonitosti, toliko posebnih, da još uvek ne jenjavaju tumačenja koja mu pripisuju ateizam i anarhizam.

Horror angelorum: angelološke paradigme, slike monade i raspetog serafa Rilke prenosi iz transcendencije i bez naprslina spaja u stilsko jedinstvo, pretapa u svoj „unutarni prostor sveta“. Taj prostor doista raste s prodorom dionizijskih sila do neočekivane i veoma subtilne svetovnosti. Širi se i smisao poetske reči, stvaraju novi spojevi, sintagme, složenice, što sa sobom nosi mnogo toga: promene značenja, inverzije: svet uzajamne zamene svega suštinskog.

Zvuči kao banalni biografizam, ali do promena dolazi i u sferi ovozemaljske ljubavi. Lu Andreas Salome (*Tebi u slavu!*) otkrila mu je onaj suštinski, „unutarnji prostor“ njegovog pesničkog carstva, njegovu „unutarnju“ Rusiju koja se širi i rasplinjava u beskonačnom. Ima ga, otuda, najviše kod onog Rilkea koji, umoran od Evrope, putujući po Rusiji zajedno sa Lu Andreas Salome, pobožnom i amoralnom u isti mah, kleči obeznanjen pred pravoslavnim ikonama.

Otkrila mu je, na kraju, i usamljenost, osećanje napuštenosti. Najavila je i da nijedan pesnik u istoriji neće poneti takav krst. Tokom decenija samoizgnanstva Rilke je magično privlačio duhovnu i društvenu aristokratiju Evrope i bežao od njih kao progonjena zver, a talasi iracionalnih, duboko emotivnih reakcija izbacivali su znakove

proviđenja i rađali narative o čudesnom rasporedu zvezda sklopljenom nad njegovom sudbinom.

Sudovi o suštini božanskog kod Rilkea, o njegovoj religioznosti i „mistici“ veoma se razlikuju. Jedni tvrde da njegovo istupanje iz katoličke crkve počiva na pukoj predrasudi, drugi ga smatraju za panteistu u smislu obožavanja prirode i osećanja Jedinstva i Celine u pesničkoj tradiciji jednog Getea. O tome Jednom i Sveobuhvatnom takođe ne postoji nikakav pojam, niti se o njemu išta može reći, jer je iznad svih određenja. Najzad, neki ga vide, zajedno sa Martinom Hajdegerom, kao „divinatora“ svega konačnog, trošnog i smrtnog, i pritom navode oduševljene sudove ovog mislioca, koji celu svoju filozofiju identifikuje sa *Devinskim elegijama* (Graff 1962: 172).

Ali, šta predstavlja pojam „nevidljivog“? I zašto je opisan još „nevidljivijim“, neprozirnijim epitetima? Rilke, videli smo, gradi novu kosmologiju. U *Sonetima posvećenim Orfeju*, potaknut je, tačnije – nateran nepodnošljivim udarima „tučanog zvona što svoje klatno svakodnevno diže protiv tupe svagdašnjice“ (Rilke 1975b: 766). Zaista je teško naći veći kontrast u odnosu na ono Bodlerovo *blaženo zvono*, čiji *naprsli* zvuk budi nostalglična sećanja: „Kako se daleke uspomene uzdižu / Uz zvuk zvona koja pevaju u magli“ (*Naprslo zvono / La Cloche fêlée* iz zbirke *Cveće zla / Les Fleurs du Mal*: „Les souvenirs lointains lentement s'élever / Au bruit des carillons qui chantent dans la brume“).

Nema glasnijeg „idiona“ od tučanog zvona. Ni trajnijeg. Njegovi zamasi nalaze i kod Rilkea i kod Andrića svoj pesnički izraz u potresima, u motivu drhtanja, uznemirenosti, disanja i damara srca. „Moja duša je hrana za zvono, i Bog je dovodi do belog usijanja“, kaže, na primer, Rilke u pismu upućenom Lu Andreas Salome, ali onaj proces pretvaranja zvona u *nevidljivo* nikako da se završi: „ja sam još uvek samo njegov stari kalup, koji je već odradio svoje, zbog čega ostajem neizliven“ (Rilke/Salomé 1952: 353).

I kao što kod Andrića sve vidljivo postaje bezimeno (Andrić 1981d: 262), tako se ovde vidljivo preobražava u akustično – u motiv zvona i zvonjave. A upravo je on posebno pogodan da izrazi taj nezavršeni prelaz u „nevidljivo“. U Rilkeovim *Sonetima posvećenim Orfeju*, zvono je „tihan drug dalekih vidika / međ gredama mračnoga zvonika“ (XXIX) (Rilke 1975: 770). O tome neposredno govori Rilkeova *Deseća elegija*. Iz lažne empirijske stvarnosti, iz „kalupa praznine“ i cele te „od zaglušnosti načinjene tišine“, ispao je, kaže pesnik, „odlivak“ autentičnog života (Rilke 1975: 721). Stoga je nužno povlačenje u zaštićeni prostor nutrenosti.

Nema u meni čvrstog jezgra: ja sam puko poprište jednog niza unutarnjih susreta, prolazni hodnik, ali ne i kuća! A hteo bih da se nekako

dublje povučem u neki manastir, u kome vise velika zvona (Rilke/Salomé 1952: 97).

Tu se desio preokret. U elegiji je pala ključna reč o nevidljivom, „unutarnjem prostoru sveta“ koji se ujedno pruža kroz sva bića i sve stvari na zemlji. Ima ga, međutim, i u pesmama iz septembra 1914 (Rilke 1975c: 93). Zagonetan, nesvodiv, taj „Weltinnenraum“ od svog nastanka predstavlja i najveći izazov za sve hermeneutičare sveta koji osećaju da im se pesnik obraća jezikom duboke mudrosti. Ima iskustava koja nas nagone da sve iznova proverimo, i takvo jedno iskustvo bio bi osvrst na važnu Geteovu sintagmu. Možda bi se refleksija o unutarnjem svetskom prostoru mogla povezati i sa „večnom“ Faustovom težnjom koju iskazuje već u prvom monologu čuvene drame, sa težnjom da konačno spozna šta se krije u suštinskom središtu sveta („Was die Welt im Innersten zusammenhält“). Izvesno je samo da Rilkeov „unutarnji prostor sveta“ označava mnogo toga: praosnovu života, smisao i zalogu bivstva, svemir u sebi, najdublju suštinu ličnosti, suštinu bića.

U tome nije bio sam. Jer, ako se igde može govoriti o nespornim podudarnostima – a može, i to argumentovano i ubedljivo – onda se one mogu naći u Andrićevom analognom bekstvu od konkretne stvarnosti i okretanju bezglasnim i „bezimenim suštinama“. O njima je reč u *Znakovima pored puta* (Andrić 1981d: 262). Tamo gde njihov autor objedinjuje produhovljenost svojih dela u estetskom idealu nevidljivog i „nepostojećeg“ (Andrić 1981a: 15). Jer, kao i Andrić, unoseći elemente mistike u gusto naslagane vrednosne slojeve svoje poezije, Rilke takođe govori o tom „unutarnjem svetskom prostoru“ (Weltinnenraum) kao o fenomenu „bezimenom“ i „nevidljivom“ (Rilke 1975b: 93).

Paradoks je u plastičnoj snazi njegove uobrazilje. U tome što za imenovanje nevidljivog unutarnjeg sveta iz čudesne kutije metafora vadi jarke boje što se rasplamsavaju kao „vatra duše“, slivajući se u „nezemaljskom bunilu“ jedna s drugom u srebrnim zvucima zvona, ili se rasplamsavaju u tamnoplavim dubinama neba, čarobne kao „plamene ruže“ (Rilke 1975b: 128).

U njima se, ipak, može prepoznati njegov krajnji cilj. I to kroz fonocentrični obrt, jer taj nevidljivi, unutarnji prostor je i „ozvučen“. To je kliktaj samospoznaje, najavljene već u prvom stihu završne elegije: „Da jednom, na ishodištu viđenja jarosnoga, uskliknem slavu i hvalu saglasnim anđelima“ (Rilke 1975b: 721).

Na tom putu ne samo da padaju u oči mogućnosti jezika u oblikovanju himničkih formula, iskričavih antiteza, lirskog poleta, nego i unutarnja prostranost, metafizička ustreptalost. Nije primećen ni Rilkeov uticaj na Eliotovu pesmu *Bernt Norton* (*Burnt Norton*), u kojoj

autor *Četiri kvarteta* (1935) unosi Rilkeovu nemačku reč „Erhebung“ (*Erhebung without motion*) u gotovo istovetan kontekst uzdizanja nad čulnim datostima (Eliot 1974: 191–192) – u smislu „elevation“ ili, šire gledano, kao „exaltation“, a to znači: kao uzdizanje od objektivnog ka apsolutnom duhu, ili, kako Hegel kaže, ka istinski *opštem* (Pannenberg 1996: 265).

Ali stvarni smisao prizivanja anđela kod Rilkea je ipak jednostavniji. To je vapaj individualizma za oslobođenjem ličnosti. Onaj isti strasni polet protiv sveltlača spoljašnjeg sveta kome se suprotstavljaju – dve protivrečne slike duše.

Platonska, beživotna ideja duše ista je kao u evropskom baroku. To je mehanička lutka, marioneta. Ona se može shvatiti doslovno: perike, zavrnuti rukavi – sve je bilo povezano žicom (Friedell 2012: 381). Otuda upečatljiva slika lirskog subjekta u *Četvrtoj elegiji*: „Želim da podnesem njen trup i žice i njen lik što je od pukog izgleda sazdan“ (Rilke 1975b: 698). Sada duša ponovo postaje nevidljivi fluid u praznom kostimu povezanom žicama. Ali u njenu suštinu ne može se proniknuti do kraja. Može se samo naslutiti: ne postoje individue, postoje samo lutke koje se pokorno kreću u krugu mehaničkih navika. Tu se lagano odmotava nit prema estetici Oskara Vajlda: „Kada čovek dela, on je marioneta, kada opisuje, on je pesnik“ (Wilde 1994: 1122).

Iz toga je, međutim, proizašla i stilizacija na sceni. Lirsko ja vidi sebe pred lutkarskom pozornicom. Uvereno je da posmatra „lažnu“ scenu i sve što ukazuje na njenu banalnost, ali je ipak posmatra fokusirano. To posmatranje je tako intenzivno, da se na kraju „mora“ pojaviti anđeo i *podići uvis* sve lutke – poput skrivenog animatora koji ih koncima pokreće i oživljava. Sada su, međutim, lutka i anđeo ponovo razdvojeni kao – telo i duša. „Lutka i anđeo: tek će ovo biti konačno pozorje“. To je trenutak, kaže se dalje u pesmi, kada će se konačno sastati ono što mi neprestano odeljujemo. Tek će se onda splesti „venac celog bitisanja“; tek će onda igrati i „anđeo nad nama“ (Rilke 1975b: 698–699). Ideja ostvarenja ličnosti, prelaska u više sfere postojanja sliva se, otuda, s mislima o jedinstvu i gravitaciji, o celovitosti i ravnoteži, o – „unutarnjem prostoru sveta“.

To su dva lica sveta i dva lica duše, jer duša nipošto nije samo ono što Rilke cinično-retorički varira u jednoj pesmi bez naslova iz 1897: „Zar zovete dušom ono što u vama plašljivo zvoni kao zvuk prapora- ca?“ I odmah odgovara: ne, ali nije duša ni neka muzikom izazvana ustreptalost. Nije ni ono što moli i umire u „večernjem tamjanu got- skih katedrala“. Ona hoće dalje, u svet, s delićem „večnosti u grudima“ (Rilke 1975a: 107).

*

Sasvim je drugačija duša anđela koji bi „zgazio bez traga“ ceo taj prizemni vanjski „circus mundi“. Svet je prikazan kao „grad patnji“, na kome se „nabiraju rubovi vašara“. Kroz tu nestvarnu scenografiju kreću se neki „pelivani revnosti“, deca koja se igraju i odrasli koji zveče poput gvozdenih meta na strelištu. Teturaju, povode se, hitaju, jer personifikovane šarene cirkuske šatre „radoznalost svaku zovu“ – „mâme“, bubnjaju i trešte (Rilke 1975b:722). Plakati hvale pivo marke „Besmrtnost“ („Todlos“), ali tek tamo, iza neke pregrade, „odmah pozadi“, tamo se nalazi besmrtna *stvarnost* (isto), ona prava i jedina, a to je – onostranost, u kojoj će se odškrinuti vrata što vode u pomenuti „unutrašnji prostor sveta“.

Kao pred ulazom u čuveno „Magično pozorište“ sa natpisom „Samo za ludake“ u Heseovom *Stepskom vuku*, anonimni posetioци Rilkeovog cirkusa postavljaju unapred scenu za svoj mogući život. Jedva još gospodareći svojim čulima, imuni na uzvišenije oblike lepote, oni unapred preživljavaju u svojoj fantaziji budućnost „životnog cirkusa“ punog zaslepljujućih boja kakvih nema u stvarnosti koja ih okružuje.

Cirkus i lutkarsko pozorište. Oni su „poput dečaka s razrokim okom“ koji vidi dvostruko i tako lažno razlikuje. Tako bar kaže Rilkeov stih u *Četvortoj elegiji*: „Knabe mit dem Schielauge“ (Rilke 1975b: 698). Da bi se razjasnila ova „razrokost“, ovaj raskorak u poimanju, potrebno je potražiti stvarni koren Rilkeove ideje sveta kao cirkuske i marionetske igre. Njena osobenost izaziva nespozazume i već na prvi pogled ostavlja u nedoumici. Jednim svojim delom taj koren se nesumnjivo nalazi u razmišljanjima Hajnriha fon Klajsta. U ogledu „O marionetskom pozorištu“ (1810), pruski dramatičar bio je pod uticajem tada aktuelnih učenja o pokretima i kinetičkim modelima zasnovanim na postavkama Lajbnicove i Njutnove fizike.

Klajst je razvio „teoriju pokreta“ smeštenu negde između poezije i mehanike, fizike i metafizike. Dva lika, baletski igrač i narator, razmenjuju o tome misli u razgovoru podeljenom na epizode. Pravi vatromet njihovih ideja o fizičkom i intelektualnom „kapacitetu igre“, moguće je – zahvaljujući Klajstovom jezgrovitom pojmu „slika pokreta“ (*Bewegungsbild*) – najpre razvrstati, a potom sažeti u duhu Rosinija: *prima la danza, dopo le parole*.

Klajst najpre postavlja pitanje šta biva sa čovekom, ako mu duša nije na svom mestu, ako se krije u kičmi ili čak – u laktu. Takvog poremećaja mentalne statike lišena je mehanička lutka, budući da nema ni dušu ni svest. Ako je ova prva teza samo originalna, sledeća je već paradoksalna. Ona glasi da je pokretna lutka simbol savršene gracioznosti. Posедуje sva tri neohodna elementa: skladnost proporcija,

pokretljivost i lakoću. Nadalje, ona je simbol „prirodnosti“, za razliku od živog čoveka, od akrobate ili baletana koji poseduju – svest. Savršenu gracioznost, drugim rečima, ima samo neko ko se ponaša sasvim neopterećeno i nesvesno, poput deteta, zatim neko ko nema nikakvu svest, poput marionete, i najzad onaj koji je ima u nekom beskonačnom i nama nedokučivom, nepoznatljivom smislu, to jest – Bog.

Ne treba, ipak, verovati omiljenoj tezi da je ovde Klajst razvio neku primernu teoriju pokreta koja je bila ispred svog vremena. Naprotiv, sva učenja Klajstovog doba, sve teorije o svesnoj i nesvesnoj delatnosti u smislu Mesmera, Ritera, Šuberta i magičnog idealizma, koji tvrdi da isti zakoni vladaju u moralnom i fizičkom svetu, slili su se ovde u jedinstvenu teoriju. Pokreti kao pesnička metafora, kao „Bewegungsbild“, prenose svoje značenje u širokom krugu: od konvencionalne slikovnosti do afirmacije osnovnih vrednosti i kriterijuma saznanja o autentičnom bivstvovanju. Taj se krug puni mistikom vitalista i verovanjem u čudesne moći kod romantičara. I oni su svoju pretpostavku tražili kako u fizikalnom obrazloženju, tako i u okultizmu i mesmerizmu. Našli bi je u „animalnom magnetizmu, hipnotičkom snu ili [...] u nehotičnoj *clairvoyance*³ mesečara“ (Walzel 1908: 65).

Tek se u ovom kontekstu razotkriva i čija je ona strana, nevidljiva, „nikad zadovoljna volja“ iz *Pete elegije*, čija je tajanstvena sila što pokreće akrobate, baca ih, „vitla i u čvorove svijā“. Ta volja je, u stvari, volja onog koga Andrić naziva „Neko ili nešto“, volja skrivenog lutkarskog majstora, demijurga koji sve pokreće nevidljivim koncima.

Nastojeći da na svoj poetski način dokaže kako se iza zavese ovog čudnog spektakla kriju zabluda i životna laž, Rilke genijalno koristi ovu predstavu. Njegove misli i slike takođe poskakuju u stihovima kao zadihani harlekini u šarenim kostimima. On prebacuje silogizme u haotičnom neredu, ili nekom svom redu, pokazujući kako je cirkuski artizam najviše svedočanstvo sopstvene negacije.

A kada u istoj elegiji, u ključnom trenutku, Rilkeov lirski subjekt postavi čuveno pitanje: „Ko još sa strepnjom nije sedeo pred zavesom svog srca?“ (Rilke 1975b: 697) – osećamo da je pred nama literarna kontrafaktura. Neka mračna varijacija na temu šaljivih romantičarskih marionetskih i harlekinskih igara što prerano podižu zavesu ili nas neočekivano vode iza spuštene zavese i razbijaju pozorišnu iliziju, otkrivajući, ironično, stvari kojima je pristup zabranjen.

Jer, kad se u elegiji zavesa zaista podigla, pojavio se, u sceni rastanka u vrtu, jedan usamljeni plesač. To je figura fantoma, „poluispunjena maska“ kao simbol polovične stvarnosti. Figura brzo nestaje, a sa njom i njeno ambivalentno značenje. Svetiljke su ugašene, gledalac

³ Jasno viđenje, oštroidost, pronicljivost, vidovitost.

ostaje sam. Ipak, ostaje nešto, ali nešto što nije ništa: sa pozornice „struji siva praznina vazduha“ (Rilke 1975b: 698). Ta struja nas vodi pred jednu drugu pozornicu čiju zavesu je podigao Franc Kafka.

*

Rilkeova poezija je, unoseći elemente mistike, vilinskom svetlošću obasjala svet cirkusa, varijetea i akrobata kroz slike lutke, anđela, marionete. Ismejala je mehanički život i suprotstavila unutarnji, „suštinski prostor sveta“: svet nevidljivog bivstva, svega što je u nama bestelesno, sveto i bogoliko. Što daleko nadmašuje vanjski svet svojim jezikom bogate metaforike i zvuka. I dok Rilke u cirkusu vidi *kollektivno* iskustvo duhovnosti u znaku religijskih simbola upućenih u spoznaju bića stvari, dotle Kafka slika spektakl na temelju *individualnog* ontološkog iskustva, koje u svojim varijacijama ukazuje na istu osnovnu situaciju. Za Andrića, pak, cirkuska arena je simbolički izraz kovitlaca, trajne „estetske neuroze“ iz koje nema izlaza. Cirkus je apokalipsa srednjoevropske duše.

Moglo bi izgledati suviše jednostavno, ako bismo i usamljenički život ovih autora objašnjavali njihovom odbojnošću prema okupljanjima mase, prema spektaklu i „koncentrisanoj društvenosti“ uopšte, te da je, upravo psihološki, cirkus kao simbol masovne zabave ovim čarobnjacima iluzije i deziluzije – inače fasciniranim igrom u svim njenim oblicima – poslužio kao model otuđenosti od prave umetnosti i autentičnog života, iz čega, uostalom, proizlazi estetski imperativ njihovih tekstova: umetnost je laž koja pomaže da se spozna istina. Pa ipak, nema sumnje da je tu odbojnost psihološki oblikovala sprega koju označava naslov knjige Elijasa Kanetija *Masa i moć*.

Jer, dok je Evropa za mnoge bila magična pozornica intelektualnih projekata i akcija koje su ušle u legendu: Marineti i njegovi skandali, ruski slikari u Minhenu, revolucionarni artisti svih zemalja i ideja u Cirihu, gradu emigrantske umetnosti i politike – Rilke se krio iza njenih kulisa. U dvorcima i otmenim hotelima. Biografi su našli da je tri puta bio spreman da bez zazora kroči u intelektualni svet svoje epohe. Jednom kada je zajedno sa Lu Andreas Salome putovao u Rusiju, gde je sreo Pasternaka, Drošina i vremešnog Tolstoja. Drugi put, kada je u Rodenovom pariskom ateljeu posmatrao dve krajnosti, savršenstvo i ograničenja plastičnih umetnosti, i pritom izvlačio pouke za sopstveni rad. I treći i poslednji put, kada se, zajedno sa Valerijem, našao u društvu okupljenom oko književnog časopisa *Francuske nove revije* (*Nouvelle Revue Française*) – ali ipak nigde nije ostajao trajno, uvek se sklanjao, uvek je bežao na marginu, izbegavajući društvene rituale o kojima je njegova majka uzaludno sanjala.

Literatura

- Andrić, I. (1981a). *Sabrana dela*. T. X. Beograd (i dr.): Prosveta (i dr.).
- Andrić, I. (1981b). *Sabrana dela*. T. XII. Beograd (i dr.): Prosveta (i dr.).
- Andrić, I. (1981c). *Sabrana dela*. T. XIV. Beograd (i dr.): Prosveta (i dr.).
- Andrić, I. (1981d). *Sabrana dela*. T. XVI. Beograd (i dr.): Prosveta (i dr.).
- Baudelaire, Ch. (1861). *Les Fleurs du Mal*. Paris: Paulet-Malssis.
- Eliot, T.S. (1974). *Collected Poems*, London: Faber.
- Friedell, E. (2012) *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Paderborn: Salzwasser Verlag.
- Graff, W (1962). Rilke in the Light of Heidegger. Quebec City: *Laval theologique et philosophique*, 17, 2, 165–172.
- Mukařovský, J. (1948). *Kapitoly z české poetiky*. Praha: Svoboda.
- Nazor, V. (1925/1926). *Priče s ostrva, iz grada i sa planine*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Pannenberg, W. (1996). *Theologie und Philosophie*. Göttingen: Vandenhoeck.
- Poulet, G. (1961). *Le Metamorphoses de Circle*. Paris: Pion.
- Rilke, R. M. (1934). *Briefe an seinen Verleger, 1909 bis 1925*, ed. Sieber-Rilke R., C. Sieber (Hrsg.), Leipzig: Insel-Verlag.
- Rilke, R. M. (1937). *Briefe I–II*. Leipzig: Insel Verlag.
- Rilke, R. M. (1975a). *Sämtliche Werke in zwölf (12) Bänden (SW)*. Bd. 1. Frankfurt: Insel Verlag.
- Rilke, R. M. (1975b). *SW (12)*. Bd. 2. Frankfurt: Insel Verlag.
- Rilke, R. M. (1975c). *SW (12)*. Bd. 3. Frankfurt: Insel Verlag.
- Rilke, R. M. / Salomé, L. A (1952). *Briefwechsel*. Frankfurt: Insel Verlag.
- Starobinski, J. (2004). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard.
- Škreb, Z. (1976). O Interpretaciji. Zagreb: *Umjetnost riječi*, 2.
- Walzel, O. (1908). *Deutsche Romantik*, II. Leipzig: Teubner.
- Wilde, O. (1994). *The Critic as Artist. The Complete Works of Oscar Wilde*. Glasgow: Harper Collins.

Slobodan K. Grubačić

Universität Belgrad, Philologische Fakultät

Der Orpheus aus Prag: Puppe und Engel in der Dichtung R. M. Rilkes

– Zusammenfassung –

Die verschlungenen Schriftzeichen der Intertextualität, um einen Ausdruck von Handke zu paraphrasieren, bewegen die Analysen dieses Beitrags. Zugleich ist die Verfahrensweise komparatistisch. Die *Duineser Elegien*, die von Rilke selbst als seine gewaltigste dichterische Leistung angesprochen werden, sind vom Sturm einer kulturgeschichtlichen Inspiration emporgetriebene Gedankentrümmer. Sie kreisen um das Rätsel vom Sinn des Lebens. Einsam ist der Mensch; nirgends schliesst sich der Kreis. Die *Sonette an Orpheus* variieren ähnliche Gedanken anhand der Symbole, welche das Bild der Puppe mit „unsichtbaren Engeln“ in Verbindung setzen.

Schlüsselwörter: Artisten, Puppen und unsichtbare Engel; Begriff der ästhetischen Sinnlichkeit; der Weltinnenraum; Rilkes plastische Einbildungskraft; diverse Verwandlungsmodi: Formen des Andersseins; Kleists Bewegungsbilder; Zirkus-Bild als Apokalypse der europäischen Seele.

Мирослав Топић

Петар Ж. Буњак*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

О СЈЕНКЈЕВИЧЕВОМ СВЕТИОНИЧАРУ, ЈОШ ЈЕДНОМ

Рад је посвећен новели Хенрика Сјенкјевича *Светионичар (Latarnik)*. Уз осврт на текст и преглед главних позиција из досадашње литературе, старије и новије, аутори износе нека своја запажања.

Кључне речи: Хенрик Сјенкјевич, *Светионичар (Latarnik)*, генеза, карактерологија, Адам Мицкјевич, *Пан Тадеуш (Pan Tadeusz)*, „текст у тексту“.

Текст о овој теми аутори су замислили пре безмало четврт века, али их је потоња плодна коауторска сарадња одвела у савсим другом, за обојицу испрва неочекиваном смеру. Првопотписани аутор Мирослав Топић (1937–2012), био је, поред свега осталог, пасионирани истраживач Адама Мицкјевича и надасве његовог средишњег дела, свега *Пан Тадеуш (Pan Tadeusz, 1834)*. У својим предавањима на београдској полонистици М. Топић се сваке треће године враћао двосеместралном курсу посвећеном рецепцији *Пана Тадеуша* у пољској књижевности и култури, те је тако студентима саопштавао како „општепознате“, тако и резултате властитих истраживања и запажања. У том контексту посебно се заустављао на бисеру пољске новелистике XIX века – новели *Светионичар (Latarnik, 1881)* Хенрика Сјенкјевича. Пошто су „у етар“ отишле читаве прегршти података, али без чујног одјека, другопотписани аутор одлучио је да за ову, њему веома важну прилику, сачини свод сазнања из првобитно замишљеног рада, али да притом не заобиђе ни новију литературу о Сјенкјевичевој новели.

1.

Сјенкјевичев *Светионичар*, који је завршен 1880, а први пут публикован крајем 1881. године у варшавском часопису *Њива (Niwa)*, био је једна од најранијих манифестација потребе поколења позитивиста (реалиста) за поновним вредновањем наслеђа пољског романтизма. То није био само омаж једноме од највећих

* p.bunjak@fil.bg.ac.rs

поетских и идеолошких ауторитета минуле епохе, већ и успоста-вљање нове, позитивистичке вредносне хијерархије романти-чарске књижевности, а задуго и књижевноисторијског канона.

Будући да *Светионичар*, премда превођен на српски више пута,¹ не спада у најпознатија дела овога писца у нашој средини, задржаћемо се најпре на самој новели, њеној једноставној структури и, како ће се испоставити, вишеслојној проблематици.

Радња новеле крајње је сведена, минималистичка, рекло би се чак – оскудна: стари пољски емигрант, који се целог живота потуца од немила до недрага, срећним стицајем околности добија посао светионичара у Панами, на улазу у луку Аспинвол; неко време води миран живот рутински обављајући своје дужности – све док му не стигне пакет књига, међу којима и Мицкјевичев *Пан Тадеуш*; толико урања у лектуру овога спева да заборавља да упали фар на светионику и губи службу, настављајући тако своје судбинско потуцање...

Недостатна радња компензује се, међутим, пребогатим реми-нисценцијама и читавим слаповима унутрашњег емотивног живота главног од свега тројице јунака. Друга двојица су амерички конзул у Панами Ајзак Фалконбриц, који запошљава светионичара, и радник лучке капетаније Џонс који светионичару довози намирнице, а на концу саопштава о губитку посла и одвози га с острва.

Фалконбриц је „технички“ јунак – служи као актер експозиције, а његова одлука као замајац читавог приповедања. Проблем изненадног нестанка, свакако смрти у олуји, претходног светионичара морао се решити у року од дванаест сати, а то је било у надлежности конзула-резидента САД-а у Панами. Конзулов проблем био је велики и „лако је разумети његову радост кад се потпуно изненада већ истога дана јавила замена“ (Sienkiewicz 1964: 357).² Наратор затим даје сведен физички опис: човек већ стар, од седамдесет и више година, али крепак, прав, војничког држања, плавоок, потпуно беле косе и препланулог лица, „потипшеног и тужног, али честитог“ (Sienkiewicz 1964: 357). Фалконбриц запо-чиње уобичајени разговор о послу током којег кандидат за светионичара излаже своју биографију и пружа одговарајуће доказе, међу којима и документ о учешћу у америчком грађанском рату. Конзул узима документ и чита: „Хм! Скавињски? То је ваше пре-

¹ Појављивала се под насловима: „Стражар на морској кули“ (1885), „Палилац на фару“ (1905), „Чувар светиље“ (1914), „Палилац на кули светиљи“ (1921) итд. Детаљније у: Буњак 1999.

² Превод цитираних одломака из овог и других извора – П. Б.

зиме?...“ (Sienkiewicz 1964: 358). Тако је читаоцу, током тривијалне бирократске идентификације, први пут саопштено презиме главног јунака, којим га, узгред, наратор потом једино и именује – сасвим изостаје податак о његовом крштеном имену.³ На необично богати и разноврсни *curriculum vitae* Скавињског вратићемо се у наредном одељку.

На конзулово запажање да је „престар“ за светионичара главни јунак се „отвара“ и моли:

– *Sir* – прозбори изненада кандидат узбуђеним гласом. – Веома сам посустао и изнурен. Много сам тога, видите, претурио. Ово је једно од оних места за којима сам највише жудео да их добијем. Стар сам, потребан ми је мир! Потребно ми је да кажем себи: овде ћеш одсад да седиш, ово је твоја лука. Ах, *Sir!* То зависи само од вас. Други пут ми се оваква прилика за посао можда неће указати. Каква срећа што сам се затекао у Панами... Преклињем вас... Тако ми Бога, ја сам као брод који ће, не уђе ли у луку, потонути... (Sienkiewicz 1964: 358)

И, одлазећи са сцене, конзул је преломио: Скавињски је добио толико жељени посао. Од тог тренутка прича се испреда готово искључиво око унутрашњег света главног јунака, његових психолошких стања и реминисценција, пласирајући постепено, кроз присећања, мноштво података о његовом животу и прикљученијима.

Оставивши свог јунака на балкону испод самих фарова готово читаву ноћ, приповедач се саглашава: „Био је доиста као брод којем је олуја ломила јарболе, кидала ужад, једра, који је бацала од облака до дна мора, у који је ударала таласима, пљувала пеном – а који је ипак скренуо у луку“ (Sienkiewicz 1964: 359). Без обзира на сва посртања и неуспехе, Скавињски је био оптимиста, а ево како наратор оцртава временски лук његовог живота:

...увек је био пун вере и није губио наду да ће све још изићи на добро. Зиме би увек живнуо и предсказивао некакве велике догађаје. Чекао их је нестрпљиво и од саме мисли на њих преживљавао читава лета... Али зиме су пролазиле једна за другом и Скавињски је дочекао само то да су му избелеле главу. Напоследку је остарио – почео да губи енергију. Његово стрпљење све је више почињало да личи на резигнацију. Некадашња смиреност претворила се у склоност према ганућу, те је овај прекаљени војник стао да се претвара у плачљивка, спремног да засузи из најмањег разлога. Сем тога, с времена на време, тресла би

³ Понегде се, нарочито у електронским ресурсима, може срести његово име као Јузеф (Józef), али то нема упоришта у Сјенкјевичевом тексту.

га најстрашнија носталгија, коју би могла подстаћи свака околност: приказ ластавица, сивих птица налик на врапце, снег на планинама или каква мелодија попут неке коју је некад чуо... (Sienkiewicz 1964: 361)

Други део новеле посвећен је светионичаревој свакодневици. Усамљенички живот на кули-светиљи, на острвцу усред мора, и свакодневна рутина доводили су га, с временом све више, до неке дотад му непознате равнотеже, осећаја потпуног стапања с небом и морем. Морепловци верују да их узбуркано море у ноћи дозива по имену, а Скавињски иде даље: „Ако морски бескрај може тако да дозива, онда човека, кад остари, дозива могућно и други бескрај, још тамнији и тајанственији, а што је уморнији од живота, то су му дража та дозивања.“ А затим следи и непосредан закључак да „старост воли осаму као да предосећа гроб“, те да је „светионик за Скавињскога већ био такав полугрб“ (Sienkiewicz 1964: 363). И затим:

Све са чиме се сусреће светионичар огромно је и лишено чврстих, одређених облика. Небо је једна општост, вода друга, а између тих бесконачности налази се усамљена људска душа! То је живот у којем је мисао, пре би се рекло, стална замишљеност, а из те замишљености светионичара не буди ништа, чак ни његов посао (Sienkiewicz 1964: 363).

Сјенкјевич у овом одељку вешто комбинује реалистичко приповедање, „вајање“ јунака од малих појединости, с филозофским, често лирски обојеним рефлексијама немаркираног приповедача, овако сводећи битисање свог јунака на светионику:

У непрестаној самоћи и суочењу с околицем, необично једноставном а великом, почео је старац да губи осећај сопствене посебности, престајао је да постоји као личност и сливао се све више с оним што га је окруживало. Није о томе размишљао, осећао је само без јасног сазнања, али на концу му се чинило да су небо, вода, његова хрид, кула и златни пешчани спрудови, и напета једра, и галебови, плиме и осеке – некакво велико јединство и једна огромна тајанствена душа; он пак сам урања у то тајанство и осећа ту душу која живи и умирује се. Утоуо је, уљуљкао се, занео – и у тој ограничениости властитог, засебног битка, у томе полубдењу-полусну нашао тако велико спокојство да беше готово налик на полусмрт (Sienkiewicz 1964: 367).⁴

⁴ У светлу сучељавања концепата *сећања* и *заборава* у *Светионичару*, па и њихове вредносне амбиваленције, занимљиву интерпретацију Сјенкјевичеве новеле даје савремени истраживач Гжегорж Мархвињски (Marchwiński 2017: 201–203).

Ништа, дакле, не најављује дисбаланс, испадање из равнотеже, мућење овог великог пантеистичког мира, ове земаљске нирване...⁵ Ипак, следи драматичан прелом.

У једном од кључних текстова о Сјенкјевичевом делу *Светионичар* прочитан изнова“ (*Latarnik* na powo odczytany, 1967) Казимјеж Вика приповедање у овом одељку новеле, пре прелома, означава као њен универзални слој, као врсну студију старости, разумљиву и узбудљиву за читаоце свих поднебља (Вука 1967: 79–81). Пре Вике пажња се, наиме, обраћала искључиво на оно што у Сјенкјевичевом тексту овај научник означава као „пољску идеолошку носивост“, дакле, на онај специфично, партикуларно пољски слој који једва да може имати одјека код читаоца изван пољског културно-језичког контекста. А тај идејни, па и идеолошки набој новела, истини за вољу, добија тек – после прелома.

*

Трећи и завршни одељак Сјенкјевичевог *Светионичара* почиње речима: „Али стигло је буђење“ (Sienkiewicz 1964: 367).

Сасвим неочекивано, с намирницама и водом, Скавињском стиже пакет с књигама, насловљен на његово име. Књиге, а то поуздано знамо заправо само за ону једну коју је узео у руке, биле су на пољском језику. У овом чуду које је задесило несрећног пустињака – читаоцу помаже да се снађе приповедач: „У првом тренутку заборавио је очевидно да је још на почетку своје светионичарске каријере прочитао једном у *Хералду*, узајмљеном од конзула, како се у Њујорку оснива пољско друштво, те да је друштву послао половину своје месечне плате, с којом, уосталом, на кули и није знао шта би“ (Sienkiewicz 1964: 367). Чудо је, дакле, било сасвим реално: друштво чије је оснивање помогао узвратило му је пошилком... Но, и поред тога:

Пољске књиге у Аспинволу, на његовој кули, у његовој осами – била је то за њега некаква сасвим изузетна ствар, некакав дах давних времена, чудо некакво. Сад му се учинило, као оним морепловцима у ноћи, да га је нешто позвало по имену гласом јако вољеним а готово заборављеним. Преседео је часак затворених очију и био готово сигуран да ће кад их отвори сан ишчезнути. Не! Распорени пакет лежао је недвосмислено пред њим, осветљен сјајем поподневног сунца, а на њему већ отворена књига (Sienkiewicz 1964: 367–368).

⁵ Тумачећи овај одељак новеле студентима, Мирослав Топић указивао је на јасну паралелу Сјенкјевичевог текста са „Сангинерским светиоником“ из Додеових *Писама из моје ветрењаче* и проналазио чак поједине интертекстуалне маркере.

Од „већ отворене књиге“ почиње велика магија читања, симфонија саткана од детаља суптропског пејзажа, реминисценција и – лектире. Није Сјенкјевич нигде споменуо ни име аутора те отворене књиге, нити наслов дела – пољском читаоцу то није требало, јер сваки писмен Пољак без имало тешкоћа, на први поглед, могао је да одгонетне, а може то и дан-данас: Адам Мицкјевич, *Пан Тадеуш*. Кључни моменат навешћемо у ширем одломку:

Бистро небо није мутио ни облачак, неколико галебова мирно је пловило у плаветнилу. Океан је био уљуљкан. Приобални таласи једва да су тихо мрморили изливајући се благо на песак. У даљини су се осмехивале куће Аспинвола и чудесне групе палми. Доиста беше некако свечано а тихо и озбиљно. Наједаред усред тога мира природе пронесе се дрхтави глас старца који је читао наглас да би самога себе боље разумео:⁶

Литво, о родна грудо, ти си ми ко здравље!
 Каква је цена твоја, онај тек разуме
 Ко изгуби те. Данас чар лепоте твоје
 Видим и описујем, јер чезнем за тобом.⁷

Скавињском понестаде гласа. Слова почеше да му скачу у очи; у грудима му се нешто откиде и крену попут вала од срца све више и више гушећи глас, стишћући за грло... Још један трен, па се обузда и стаде читати даље:

Дјево света што зрачну браниш Ченстохову
 И сјаш у Острој Брами! Ти што градски бедем
 У Новогрутку чуваш с народом му верним!
 Ко мени што маленом здравље врати чудом
 (Кад мати, плачућ, твојој предаде ме бризи,
 Те обамрле тада подигох ја капке,
 И одмах могох пешке прагу Твога храма
 За враћен живот доћи да захвалим Богу),
 Тако нас чудом врати крилу Отаџбине... (Sienkiewicz 1964: 368–369).

Сунце је залазило, Скавињски је читао и читао мешајући свим чулима доживљај морског пејзажа Панаме с пејзажима континенталне Литве из *Пана Тадеуша* и својим искуствима из младости. Пољски романтичар био је свестан да се с чудесним повратком у Отаџбину мора још чекати, те у стиховима 14–15

⁶ Скавињски чини исто што и онај светионичар на Сангинерском светионику који наглас чита Плаутове комедије – да би остао будан...

⁷ Одломци из *Пана Тадеуша* дају се према својевремено начињеном пилот-преводу првих педесетак стихова у неримованом пољском тринаестерцу, аутор П. Б.

првог певања моли за чудо преношења душе у родни крај, одакле почиње прелом и у његовом казивању:

А засад носи моју душу чежње пуну
На она брда шумска, ливаде зелене... (Sienkiewicz 1964: 368–369).

Ово је уједно и „окидач“ за Скавињскога. Пошто је тек сумрак затро слова, старац је наслонио главу на стену и затворио очи... „А онда је ’Она што зрачну брани Ченстохову’ узела његову душу и однела ’на поља што их слика жито разнобојно“ (Sienkiewicz 1964: 369). Засад само сигнализирамо чињеницу да је последњи наведени стих („на поља што их слика жито разнобојно“), 17. по реду у Мицкјевичевом спеву, уједно и последњи који се дословно цитира у Сјенкјевичевој новели.⁸

Следи преплитање сна и јаве, домаћег, родног, са суптропским, један разуђени калдероновски мотив изложен у узвишеном, свечаном тону, нпр.:

Сати се лењо развлаче, напослетку се светла гасе; сад је, докле год поглед сеже, магла, магла непрозирна: пара се очигледно диже с ливада и обавија свет цели беличастом копреном. Рекао би човек: прави океан. Али то су ливаде: сваког часа огласиће се продавац у тмини и букавци загуђети у трсци. Ноћ је мирна и хладна, права пољска ноћ! (Sienkiewicz 1964: 370)

Расплет је јасан: светионик није упаљен, брод се насукао и Скавињски губи свој земаљски рај. Пред њим се отвара перспектива нових потуцања.

Описујући нешто раније буру светионичаревих носталгичних осећања, наратор вели: „Он се једноставно тим великим плачем извињавао оној вољеној, далекој због тога што је већ толико остарио, што се толико саживео с усамљеном хриди и толико занео да је у њему и чежња почела да се затире“ (Sienkiewicz 1964: 369). Вољена, далека – отаџбина. А у завршници – видно усукан и згрбљен после губитка посла – „само је имао сјај у очима“, јер је „за нове животне путеве имао на грудима и своју књигу коју је с времена на време притискао руком као да се боји да и она не нестане...“ (Sienkiewicz 1964: 371). У питању је и даље отаџбина, а кроз вербалну игру с јасном асоцијацијом на патриотску песму „Мазурка Домбровског“ („Mazurek Dąbrowskiego”, данас пољску државну химну) износи се највиша оцена која би се могла дати

⁸ Овамо не убрајамо полуцитат из 5. стиха *Пана Тадеуша* („Она што зрачну брани Ченстохову“), који служи као стилски потенцирана перифрастична метонимија за Богородицу.

Пану Тадеушу – он је есенција, својеврстан преносиви реликвијар отаџбине за све оне који су од ње далеко...

Од појаве књиге на острву у новели *Светионичар* отвара се онај доминантни семантички слој који се у свести пољског читаоца, правог адресата приповедања, денотира као – *патриотизам*.

Савремени аутор, методичар науке о књижевности Јануш Валигура, врло инвентивно, али у првом реду критички ишчитава *Светионичара*, прави „модел пољског патриотизма“ и покушава да га суочи с приликама у савременом свету. Судбину јунака новеле, као и претходници, посматра у два плана – егзистенцијалном (универзалном) и партикуларном (пољском), при чему примећује да се, захваљујући узвишеним стилским средствима, тај романтичарски модел пољског патриотизма, односно пољског духа, уздиже на пиједестал светости (*sacrum*). При томе „наратор-идеолог односи превагу над наратором-психологом и мислиоцем“ (Waligóra 2020: 158), а резултат је својеврсно супротстављање Пољака свету. Наравно, аутор не сматра да је у савременом мултикултуралном свету овакав модел пожељан, напротив.

Не спорећи да у доживљају савременог читаоца Сјенкјевичева новела може оптерећивати својим високим стилским регистром, па можда и својом патетиком, сигурно је једно: последњих деценија XIX и првих XX века, захваљујући поред осталог и *Светионичару*, *Пан Тадеуш* постао је централно дело пољског романтизма, сублимат „пољскости“, имаголошки кладенац за концепт „дома“ и „домаћег“, „свог“ и „својског“, а патриотски набој Сјенкјевичеве новеле – енергетски подстицај поколењу које је Пољску водило ка поновном стицању независности 1918.

2.

Осврнућемо се на генезу лика Скавињског у светлости ауторске напомене уз наслов *Светионичара*: „Ова прича заснована је на истинитом догађају о којем је у своје време писао Ј. Хорајн у једноме од својих писама из Америке“ (Sienkiewicz 1964: 356). Нећемо у томе, разуме се, бити никако ни први, а ни последњи. Данас се елементи те генезе сматрају општепознатим чињеничким творивом метатекста Сјенкјевичеве новеле, па ипак остаје простора да се још понешто дода.

Још је књижевни историчар Јулијус Клајнер у првој половини прошлога века приметио следеће:

Ремек-дело Сјенкјевичеве композиције, главна сцена *Светионичара*, има мало равних у светској књижевности. Искористио је овде стваралац богатство асоцијација с ликом устаника и емигранта, са сликом океана и појмом Америке, најпосле с *Паном Тадеушем*; свог јунака приказао је у тренутку у којем се у сноп скупља сав садржај његовог болног и племенитог живота; дао је *Пану Тадеушу* идеалног читаоца, а Скавињскоме у руке ставио идеалан, као за њега писан спев; ту једноставну, па ипак изузетну сцену учинио је преломном тачком судбине једнако изузетне колико и типичне – и нимало се не удаљавајући од апсолутне стварности, уздигао је на висину симбола националне трагедије (Kleiner 1925: 160).

Идеални читалац, идеално дело, симбол – све ово имплицира свакако висок степен стилизације стварних предложака, поготово узме ли се у обзир „истинити догађај“.

Први је прегао да тај „истинити догађај“ истражи – идући трагом књижевника и публицисте Јулијана Хорајна (Julian Norain, 1821–1883) – приређивач Сјенкјевичевих целокупних дела Јулијан Кшижановски. Он је најпре у чланку „Сјенкјевичев *Светионичар*“ („*Sienkiewiczowski Latarnik*“, 1950), потом у књизи *Хенрик Сјенкјевич. Календар живота и стваралаштва* (*Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, 1956), а на концу у својим књижевноисторијским огледима о Сјенкјевичу *Из проучавања Сјенкјевича* (*Pokłosie Sienkiewiczowskie*, 1973) први сучелио уметнички уобличеног јунака новеле с његовим прототипом. Први је и поново публикувао део Хорајновог писма *Газети пољској* (*Gazeta Polska*, 1877, бр. 32) који се односи на тај „истинити догађај“.

Хорајнов текст, тачније, део који нас занима, почиње речима: „Њујоршка штампа јавила је за смрт нашег земљака Сјелаве [Siellawa], некад становника витебске губерније“. Хорајн је лично познавао покојника, па је одлучио да подели са читаоцима нека сазнања о њему. Индикативно је да му није знао крштено име, што и наглашава. Био је, према Хорајновим речима, високо образован, честит и племенит човек, али патио је од – маније гоњења: „свуда где год би боравио чинило му се да га шпијунира, прати и прогања једна од европских влада“ (мисли се, наравно, на царску Русију, али се то због цензуре ретушира). Због те маније Сјелав се нигде није дуго задржавао, па је напустио Европу, како Хорајн цени, око 1848. и боравио на Рту добре наде, Мадагаскару, у Аустралији, Јужној, Средњој и напослетку Северној Америци. Више пута је причао аутору репортаже како је најсрећнији период његовог живота било 26 месеци проведених на светионику

десет миља од луке Аспинвол у Панами. Једаред му је, заједно с намирницама, стигао пакет с пољским новинама и књигама – „и то га је изагнало из усамљеничког раја у којем је живео најсрећније, без Еве и змије, како је сам говорио“. Међу књигама био је роман Зигмунта Качковског *Мурделио* (*Murdelio*, 1853). Зачитао се Сјелава и – заборавио да упали светионик, због чега је истеран с посла. Сматрао је да је и та пошиљка била резултат интриге исте оне „европске владе“, па је омрзнуо књиге и читање, те све које је сумњичио да му раде о глави називао именом Мурделио. Касније је служио по апотекама у Њујорку, а пошто је патио од несанице, користио је морфијум којим се наводно отровао... (уп. Krzyżanowski 1973: 187–188)⁹

Као допуноу ове Хорајнове репортаже Кшижановски наводи кратак чланак из *Њујорк тајмса* од 23. новембра 1876. „Смрт апотекарског службеника“ (“A Drug Clerk’s Death”). Из тог чланка сазнајемо сувопарне али вредне појединости: Сјелава је радио у апотеци и становао у соби иза локала, где је и пронађен мртав. Обдукцијом је утврђено тровање цијановодоничном („пруском“) киселином, премда ништа није указивало на самоубиство, што се документује непослатим Сјелавиним писмом, нађеним у његовом џепу, из којег се види да планира повратак у домовину. Имао је 38 година, високо образовање и говорио неколико језика. У Америку је стигао „пре петнаестак година“ (дакле, око 1865) и 1872. од њујоршке фармацеутске коморе добио лиценцу апотекарског помоћника. Споменимо на крају да је др Вилсон, власник апотеке, обавестио истражног судију да је Сјелава био зависник-морфиниста (уп. Krzyżanowski 1973: 188–189).¹⁰

Кшижановски не тврди да је чланак из *Њујорк тајмса* Хорајнов извор, већ га наводи због прегршти аутентичних података. Па ипак, једно је сигурно: Хорајн, када спомиње њујоршку штампу, *није* имао на уму овај чланак, јер га сасвим очигледно није читао. Апотекарски помоћник, Пољак, рођен око 1838 (у тренутку смрти 1876. имао је 38 година), именом и презименом био је Мјечислав (sic!) Сјелава.

Треба нагласити да се Хорајн заправо нигде и не изјашњава о Сјелавиној старости, а једини временски маркер у његовом тексту јесте нагађање да је Европу напустио „чини се“ 1848.

Безмало годину дана после Хорајна, Сјенкјевич је у једној својој репортажи за *Курјер цођени* (*Kurier Codzienny* = *Дневни*

⁹ Вид. графички прилог 1 на крају рада.

¹⁰ Вид. графички прилог 2 на крају рада.

курур), писаној у другој половини децембра 1877, поновио причу о несрећном Сјелава, али је и мало „досолио“, а мало више – „одсејао“.¹¹ Почине податком да је недавно „умро стари [курзив наш] човек презименом Сјелава“, „веома несрећан“. У проду-жетку се нижу елементи за будућу новелу: „Где све није био, којим све путевима није прошао, тешко би било и набројати“, а затим, мимо Хорајновог текста, „лутао је међу Индијанцима; насукавао се на све обале пет континената, час зарађивао неку цркавицу, час губио... речју: био је то лист ношен буром“. Ипак, имао је две срећне године у животу – године службе на светио-нику код Аспинвола. „У шест сати увече палио је фар, у шест ујутру гасио – а у преостало време ловио рибу, понекад се за-гледао у једра која би се појавила у плаветној даљини, удубљи-вао се у ту даљину... маштао и сањао“ (Sienkiewicz 1950: 218). Као и у новели, изненада је дошао крај његовој срећи. И узрок је томе – *Мурделио* Зигмунта Качковског. „Старац је читао, читао не само очима, већ душом и срцем“ и заборавио да упали фар, те тако изгубио посао. Карактеристична је завршница: „Сјелава је стигао потом у Њујорк и тамо се отровао – наводно због беде. Поред њега нађен је *Мурделио* [sic!]“ (Sienkiewicz 1950: 218). Као што се можемо уверити, нема *морфијума*, већ се подразумева резултат употребе некаквог неодређеног *отрова*. Одлучио се Сјенкјевич за *самоубиство*, иако га је, знамо, истрага искључи-ла – згодније је, уметнички заокруженије. Ништа од занимања апотекара. Ништа од Хорајнове приче о томе како је омрзнуо књиге и читање, нити о имену Мурделио које је надевао сваком непријатељу, напротив – књигу која је узрок његове несреће *наставио* је да обожава! Како било, прича из *Курјера цођеног* готово да је сасвим уобличена скица за потоњу Сјенкјевичеву новелу. Процес стваралачке прераде стварности, дакле, већ се тада увелико захуктавао...

Књижевним ликом, Скавињским, у светлу конфронтације са стварносним прототипом, најтемељитије се досад бавио Казимјез Вика у већ споменутом чланку. Вика издваја два слоја – рат-ничку биографију под оружјем и биографију луталице без оружја. При томе настоји да успостави колико-толико веродостојну хро-нологију у биографији имагинарног јунака, као и временски след описаних збивања. Пођимо редом.

¹¹ Ово је примећено у досадашњој литератури, али рекло би се да није посебно вредновано. Вид. Waligóra 2020: 160 и литературу на коју се позива у напо-мени 8.

Када Скавињски обавља разговор с конзулом, сам излаже своју ратну биографију.

Стари човек извади из недара избледели комад свиле налик на део старог барјака. Разви га и рече:

– Ово су сведочанства. Овај крст добио сам тридесете године. Овај други је шпански из карлистичког рата; трећи је француска легија; четврти сам добио у Мађарској. После сам се борио у Сједињеним Државама против Јужњака, али тамо не деле крстове, па ево папира (Sienkiewicz 1964: 357–358).

Вика из тога закључује да је Скавињски учесник пољског Новембарског устанка (1830–1831), емигрант после његовог слома. Када касније у тексту новеле наратор констатује, „ево, још мало па се навршавало четрдесет година откад није видео домовину“ (Sienkiewicz 1964: 369), то значи да се „актуелна“ радња *Светионичара* збивала око или мало пре 1870. године, а да је он сам рођен око 1810, те да је, дакле, вршњак пољских романтичара (уп. Вука 1967: 72). А даљи ратнички пут Скавињског је, према Вики, овакав: карлистички рат у Шпанији (1833–1837¹²), француско освајање Алжира које је трајало од 1830 (Вика, наиме, не види где би другде могао заслужити француски орден Легије части), затим Мађарска револуција (1848–1849) и – амерички грађански рат (1861–1865) (уп. Вука 1967: 72).

Као представник поколења устаника-емиграната, Скавињски се, како приповедач наглашава, и раније сретао с именом аутора „своје“ књиге, Мицкјевичем, а то Вику упућује на закључак да је, као и читава емиграција, био упознат с његовим месижанистичким списом *Књиге пољског народа и пољског ходочашћа* (*Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, 1832). И Скавињски је, као сви емигранти после 1831, живео у ишчекивању великог европског сукоба народâ из којег ће се родити независна Пољска. Отуд још једно значење напред већ навођених речи:

...увек је био пун вере и није губио наду да ће све још изићи на добро. Зими би увек живнуо и предсказивао некакве велике догађаје. Чекао их је нестрпљиво и од саме мисли на њих преживљавао читава лета... (Sienkiewicz 1964: 361)

Нада и оптимизам свему упркос, којима се завршава Сјенкјевичева новела, наводи Вику на закључак да се радња новеле завршава пре 1870, тј. пре Битке код Седана, пада Наполеона III и Другог царства. Ти су догађаји, наиме, ставили крст на овакве наде пољских емиграната-романтичара (уп. Вука 1967: 73).

¹² Подаци из других извора казују да се први карлистички рат водио до 1840.

Узгред споменимо да Вика примећује како је од Сјелаве, оног Хорајновог, Скавињски „наследио“, у траговима, манију гоњења, премда то у новели изгледа битно другачије (уп. Вука 1967: 76):

Чинило му се [...] да га прогоне све четири стихије. Они који су га знали, говорили су да нема среће и тиме објашњавали све. Он је сам напослетку мало постао манијак. Веровао је да га некаква снажна и осветољубива рука прогони свуда, по свим копнима и водама. Није, међутим, волео о томе да прича; само би понекад, кад су га питали чија би то могла бити рука, тајанствено показивао звезду северњачу и одговарао да то долази отуд... (Sienkiewicz 1964: 360).

Долази, дакле, са севера, евидентно из једне царевине...

У вртлогу визија који је јунаку покренула лектира *Пана Тадеуша* као врло значајан податак Вика издваја овај: „Не види родну кућу, јер ју је затро рат, не види оца ни мајку, јер су умрли док је био дете; у свему осталом село – као да га је јуче напустио“ (Sienkiewicz 1964: 370). Из изреченога, наиме, изводи закључак да Скавињски *није* био коленовић, шљахтић: „Отуда је, као човеку који се потуца трбухом за крухом, Сјенкјевич могао да му да све особине пољског сељака-емигранта: радин, честит, стрпљив, мрављудски којег ниједан камен није кадар да згњечи“ (Вука 1967: 77).

„Друга“ биографија Скавињског, она без оружја у руци, смештена је између ових драматичних историјских догађаја и богата је амплификација Хорајнове реченице о географији Сјелавиних лутања (уп. Вука 1967: 76): био је, у најкраћем, копач злата у Аустралији, трагач за дијамантима у Африци, државни ловочувар у Источној Индији; у Калифорнији је основао фарму, али га је упропастила суша; окушао се у трговини с дивљим племенима у унутрашњости Бразила, али преврнуо му се сплав на Амазону, па је недељама лутао прашумом; основао ковачку радњу у Хелени у Арканзасу, али је изгорела у великом пожару града; у Стеновистим планинама заробили га Индијанци; био је морнар на бродској линији између Баије и Бордоа, затим харпунар на китоловцу, и оба су брода потонула; имао је фабрику цигара у Хавани, али покрао га је ортак – све док није завршио на светионику... (уп.: Sienkiewicz 1964: 360; Вука 1967: 77). У овом слоју животописа Скавињски је представљен као Сизиф – био је упоран и радан као мрав: „Гурнут низбрдо сто пута, мирно је започињао свој успон стотину и први пут“ (Sienkiewicz 1964: 361).

Па ипак, да ли у једну индивидуалну биографију може стати све ово? Све то војевање с оружјем у руци и све то егзистенцијално војевање без оружја? Наравно да не. Сјенкјевич је свесно гра-

дио *симболичког* јунака, таквог да у себи једноме у сноп повеже све судбине пољских емиграната – политичких и економских – и *сву* њихову трагедију. За лик Скавињског не може се рећи да је „реалистички“, па чак ни „веродостојан“ јунак, он је заправо *симболички колективни јунак* (уп. Вука 1967: 76–77). Сјенкјевич је у њему начинио, дакле, сублимацију Пољака-емигранта припремајући га све време – за *Пана Тадеуша*. У тој сублимацији било је места чак и за историјског Сјелаву...¹³

3.

Роман *Мурделио* Зигмунта Качковског био је половином XIX века, недуго уосталом, веома популаран. У питању је успела стилизација „племићког казивања“ (*gawęda szlachecka*) с радњом из XVIII века, после прве поделе Пољске (1772), својеврсна глорификација шљахте, њеног живота и обичаја и племићке републике из доба декаденције. Јунак из наслова *Мурделио*¹⁴, један је од првих демонских јунака у пољској прози, те, узгред, нимало не чуди што историјски Сјелава ово име користи као обичан апелатив. Радња романа интригантна је, љубавни заплети веома добри, артикулација сасвим „пољска“, традиционалистичка, прилично носталгична, па је било и више него разумљиво да се читацац онога доба могао удубити у његову лектуру и заборавити на светионик... Међутим, за Сјенкјевичеву замисао *Мурделио* је био потпуно неупотребљив. Супституцију *Мурделио* – *Пан Тадеуш* не доводи у питање нико од оних који су се бавили овом темом, почевши од Кшижановског¹⁵; сви је они, наиме, доживљавају као аксиоматску нужност, јер без *Пана Тадеуша* не би било тако ефектног „сокола у новели“, нити би се могао изградити тако дубок патриотски и мартиролошки план њеног значења. Примера ради, велики зналац Сјенкјевичевог књижевног наслеђа Тадеуш Буђњицки о томе пресуђује по кратком поступку: „Замена *Мур-*

¹³ Савремена ауторка понудила је за ову рефлексију врло индикативно размишљање о *Светионичару* и Скавињском као својеврсној антиципацији пишчеве властите животне завршнице. Сјенкјевич је, наиме, од 1914. па до смрти 1916. живео у Швајцарској – као емигрант (уп. Adamek-Świechowska 2016: 126–128).

¹⁴ То је назив породичног грба под којим насловни јунак крије свој идентитет.

¹⁵ „Случај старог Сјелаве, трансформисан у складу са законима фикције, благодарећи том захвату, уопштен је и ојачан, сиров животни, историјски материјал претворио се у изврстан песнички материјал“, вели Кшижановски у својој књизи *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości* (1956) – цит. према Вука 1967: 79.

делија Паном Тадеушем покреће богат ланац асоцијација, изазван тиме што дело Качковског заостаје за великим делом пољске емиграције“ (Вујниќи 1998: 7).

О функцији Мицкјевичевог спева на плану симболике и семантике Сјенкјевичеве новеле било је већ речи, те то питање, држимо, овде није потребно посебно продубљивати.

На плану фабуле *Светионичара Пан Тадеуш* има, готово да би се могло и тако рећи, деструктиван карактер. Од тренутка појављивања „отворене књиге“ у новели се све руши: почевши од непрестано потенциране силазне криве животописа главнога јунака и његовог земаљског раја, па, у крајњој линији, до кохеренције самог приповедања. Јоана Вароњска у том смислу износи веома важно запажање, а то је да Сјенкјевич, као аутор новеле, и *сâм чита Мицкјевича* (уп. Вароњска 2003: 32), додали бисмо – као узбуђени читалац.

Како, дакле, функционише текст *Пана Тадеуша* у *Светионичару*?

Као што је већ било речи у претходном излагању, читаоцу новеле јасно је предочено *шта* њен јунак као читалац чита – тако што су цитирани реперни стихови, они са самога почетка. Да прецизирамо: цитирају се, графички издвојени у посебне одељке, стихови 1–15; у наводницима, у тексту, цитира се стих 17. Изостављен је само 16. стих где се додатно дефинишу *ливаде зелене* („широко над Њеменом плавим разастрте“), уосталом без неког видљивог разлога. Дакле, у новели *Светионичар* наведено је у целини укупно 16 стихова с почетка прве књиге *Пана Тадеуша*.

Па ипак, на томе се не завршава присуство овога спева у тексту *Светионичара*. Мирослав Топић, и иначе необично пажљив читалац, у одељку посвећеном визији Скавињског указивао је на кључне речи и појмове као елементе синтезе његових пробуђених успомена и песничких слика из *Пана Тадеуша*.

Тако у опису села, које као да је Скавињски „јуче напустио“, наилазимо на следећи низ: „młyn, dwa stawy, podane ku sobie i brzmiaсе сађа нос chógami żab” („воденица, два јаза окренута један наспрам другоме којима читаву ноћ одјекују хорови жаба“, Sienkiewicz 1964: 370). Овде је у питању свођење, симплификација или чак извлачење кључних речи и фраза из богато разрађених песничких слика у *Пану Тадеушу*.

Погледајмо најпре одакле потичу два јаза и хорови жаба:

Odezwały się chórem podwójnym dwa stawy, Jako zakłete w górach kaukaskich jeziora, Milczące przez dzień cały, grające z wieczora	Јавише се удвојеним хором два јаза Као зачарана језера кавкаских планина, По ваздан тиха, а распевана пред вече. ¹⁷
(VIII, 38–40 ¹⁶).	

Још нема *хорова*, али мотив двају јазова пуних жаба среће се у Мицкјевичевом спеву на више места, па ће се наћи готово одмах у наставку:

W obu stawach piałą żab niezliczone hordy, Oba chóry zgodzone w dwa wielkie akordy	У оба јаза певале су жаба хорде небројене, Оба хора усклађена у два велика акорда.
(VIII, 45–46).	

Сложићемо се да синтагма *хор жаба*, која и на пољском звучи једнако необично као и на српском, у Сјенкјевичевој новели није могла бити пука случајност.

На другом месту у истој VIII књизи наилазимо и на мотив окретања јазова једног према другом:

Dwa stawy pochylały ku sobie oblicza Jako para kochanków...(VIII, 587–588).	Два јаза нагоше један другоме лица Као заљубљени пар...
--	--

У Мицкјевичевој топографији – баш као што је то поновљено и у *Светионичару* – уз два јаза иде, неизоставно, и воденица: „Między stawami w rowie młyn ukryty siedzi” (VIII, 621) – „Између јазова у каналу седи воденица скривена“. Инверзијом мотива, речи и слика Сјенкјевич заправо камуфлира овај слој присуства *Пана Тадеуша*, позивајући читаоца на игру.

У напред већ навођеној Сјенкјевичевој реченици која следи за малочас наведеном (у цитату је курзив наш): „Ale to *łąki*: rychło czekać, jak *derkacz* ozwie się w ciemności i *bąki* zahuczą po trzcinach” („Али то су ливаде: сваког часа огласиће се продавац у тмини и букавци загудети у трсци“, Sienkiewicz 1964: 370) сведоци смо, како је то истицао М. Топић који је ову појаву уочио, нечег још занимљивијег. Кључне речи доведене су у сазвучје (*łąki*||*bąki*), а заправо је то одјек Мицкјевичеве риме:

¹⁶ Пошто је реч о веома познатом делу које се појавило у мноштву ауторитативних издања, уз цитате наводимо римским бројем књигу (певање), а арапским стихове. Ми смо се користили издањем Mickiewicz 1998.

¹⁷ Овде дајемо филолошки превод одломака из *Пана Тадеуша* – П. Б.

Już trzykroć wrzasnął derkacz,
 pierwszy skrzypak łąki,
 Już mu zdała wtórują z bagien
 basem bąki
 (VIII, 33–34).

Већ трипут дрекну предавац,
 први гудач ливаде,
 Већ га издалека из мочвара басом
 букавци прате.

Јављају се код Сјенкјевича, као што видимо, обе барске птице „незгодних“ српских назива из наведених стихова (*derkacz, bąki*), али у прозном казивању, без ритмизације која би указивала на филијацију из песничког текста, вешто је прокријумчарен римовни пар (*łąki||bąki*) из стихова 33–34 VIII књиге *Пана Тадеуша*.

Нису насумице изабрани ови стихови из Мицкјевичевог спева. Они су део једног од трију „концерата“ – „концерта природе“ – из *Пана Тадеуша*, који у романтичарском спеву доприносе синестетском (у овом случају доминантно акустичном) доживљају родног пејзажа, стапању слике и звука, управо онога што се догађа у визији Скавињског...

Индикативно је да, бар колико је нама познато, пољски истраживачи нису посебно вредновали ову особеност текста Сјенкјевичеве новеле. Чак и тако дубоко аналитичан читалац као што је био Казимјеж Вика, који у свом прекретничком раду о *Светионичару* цитира одељак са скривеном римом (уп. Вука 1967: 81), без коментара прелази преко ових редака. Није разлог томе, наравно, непажња, већ је *Пан Тадеуш* поколењима пољских читалаца, професионалаца и лаика, толико „у крви“ да све ове сигнале, гласове и слике, којима Сјенкјевич тако вешто оперише, доживљавају као „своје“, блиске и домаће, дакле – подразумеване.

А предочене чињенице, надамо се, јасно сведоче о томе да *Пан Тадеуш* у *Светионичару* не функционише само као стандардни феномен интертекстуалности, већ да је дубоко продро у само твориво Сјенкјевичевог текста, у њему се проширио – можда грубо звучи, али метастазирао – те да на више нивоа конституисања смисла постаје пуноправни „текст у тексту“. Он готово да тежи некаквом осамостаљивању, тежи да и сâм постане – литерарни јунак...

Извори

- Mickiewicz, A. (1998). *Pan Tadeusz. Dzieła, IV*. Warszawa: Czytelnik.
 Sienkiewicz, H. (1950). List Litwosa. In *Listy z podróży do Ameryki, II. Dzieła, XLII*. Warszawa: PIW, 218–219.
 Sienkiewicz, H. (1964). Latarnik. In *Nowele, I*. Warszawa: PIW, 356–371.

Литература

Буњак, П. (1999). *Преглед пољско-српских књижевних веза (до II светског рата)*. Београд: Славистичко друштво Србије. Исто: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/pbunjak-veze_c.html>

*

Adamek-Świechowska, A. (2016). „Blaski Miltonowskiego utraconego raju”. *Obraz przeszłości w pisarstwie Henryka Sienkiewicza. Acta Universitatis Lodzensis, Folia Linguistica, 50*, 117–132.

Bujnicki, T. (1998). Henryk Sienkiewicz „Latarnik”. In Grzeszczuk, S. (red). *Lektury polonistyczne. Pozytywizm – Młoda Polska, I*. Krakow: Universitas.

Kleiner, J. (1925). „Artyzm Sienkiewicza”. In *Szttychy*. Lwów–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 157–173.

Krzyżanowski, J. (1973). O „Latarniku”. In *Poklosie Sienkiewiczowskie: szkice literackie*. Warszawa: PIW, 186–194.

Marchwiński, G. (2017). Między pamiętaniem a zapomnianiem. Społeczne aspekty asymilacji w opowiadaniach migracyjnych Henryka Sienkiewicza. In Dąbrowicz, E., Larenta, B., Domurad, M. (red). *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku, 187–206.

Waligóra, J. (2020). Izolacje i dewiacje... O Sienkiewiczu, narodzie i (turbo) patriotyzmie. *Polonistyka. Innowacje, 11*.

Warońska, J. (2003). *Panem Tadeuszem odczytywanie Latarnika. Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury, IX*, 31–37.

Wyka, K. (1967). „Latarnik” na nowo odczytany. In: Olszewicz, B. (red). *Księga pamiątkowa w 150-lecie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*. Wrocław: Ossolineum, 71–82.

Препоручена литература

Bujnicki T., Bursztyńska H. (red) (1984). „Latarnik” Henryka Sienkiewicza. *Interpretacje (skrypt dla studentów filologii polskiej)*. Katowice: Uniwersytet Śląski.

Miroslav Topić

Petar Ž. Bunjak

University of Belgrade, Faculty of Philology

REVISITING HENRYK SIENKIEWICZ'S *THE LIGHTHOUSE KEEPER*

– *Summary* –

The article provides a wide overview of previous research on Henryk Sienkiewicz's novella *The Lighthouse Keeper* (1881). Special attention is paid to the following two topics: the genesis of the main character (its relation to the historical prototype) and the role that Adam Mickiewicz's poem *Master Thaddeus* plays in the novella. The authors also offer some results of their own research on that matter, specifically on the multiple function of Mickiewicz's poem as "text-in-text" within *The Lighthouse Keeper*.

Keywords: Henryk Sienkiewicz, *The Lighthouse Keeper* (*Latarnik*), genesis, characterology, Adam Mickiewicz, *Master Thaddeus* (*Pan Tadeusz*), "text-in-text".

ПРИЛОЗИ

Прилог 1

* * *

Gazety nowojorskie doniosły, o śmierci ziomka naszego Siellawy, niegdys obywatela gub. Witebskiej. Poznałem go osobicie w czasie pobytu w Nowym-Jorku: przeto mogę udzielić kilka szczegółów z jego życia i jeden psychologiczny. S. p. Siellawa (nie wiem jakie miał mię chrzestne) był człowiek wysoko ukształcony, prawy i szlachetny. Miał wszakże jedną dziwną monomanię: wszędzie, gdziekolwiek przebywał, zdawało mu się, że go szpieguje, ściga i prześladowe jeden z rządów europejskich. Ztąd też nigdzie nie mógł zagrzeć na długo miejsca, a nawet z nikim utrzymać trwałych stosunków przyjaznych. Zdarzało się często, że po kilka miesięcy nie

pokazywał się żadnemu z ziomków, i zwykle nie wiadano gdzie mieszka. Gnany myślą, że go ścigają i prześladową, po opuszczeniu Europy (zdaje się w roku 1848), zwiedził Przylądek Dobrej Nadziei, Madagaskar, Australię, Amerykę Południową, Środkową i narzeszcie Stany Zjednoczone.

Powiadał mi nieraz, że najszcześliwsze chwile swojego życia uważa tę parę lat, które przebył na miedzymorzu Panama, spełniając obowiązek strażnika latarni morskiej, przed portem Colon-Aspinuall. Obowiązkiem jego było, o każdej szóstej godzinie, zapalać lub gasić latarnię. Mieszkał o 10 mil od brzegu, sam jeden, wśród morza, na samotnej skale, której przez 26 miesięcy nie opuszczał. Co dwa tygodnie przywożono mu żywność, niekiedy żywe ptastwo lub barana (gdź w tym klimacie mięso świeże pół dnia nie da się przechować). Raz mu przysłano pakę z gazetami i książkami polskimi, — i to go wyгнаło z samotnego rajy, w którym żył najszcześliwszy bez *Ewoy* i *węża*, jak się sam wyrażał. W liczbie przysłanych książek, była powieść Zygmunta Kaczkowskiego „Murdelio.“ Otóż, w pewien mglisty dzień, Siellawatak się zaczytał przy lampie owej powieści, że wiecznem *pracem* zapomnął zapalić lampę latarnianą. To zmyliło z drogi jakiś okręt, i o mało nie stało się powodem rozbicia. Zaskarżono strażnika, i Siellawa stracił miejsce. Odtąd zniemawidził książki; a każdego, którego podejrywał o złe względem siebie zamiary, nazywał „Murdelio.“ Przysłanie zaś książek przypisywał intrydze... W Nowym Jorku pracował po aptekach. Cierpiąc bezsenność, używał *morfiny*, czy innego jakiegoś niebezpiecznego lekarstwa, i tem się po-

dobno otrul. Dopiero w kilka dni po jego śmierci, ziomkowie dowiedzieli się o tem i pospieszili pochować.

* * *

Gazeta Polska, 1877, 32, 2.

Прилог 2

A DRUG CLERK'S DEATH.

**MYSTERIOUS CASE OF POISONING—FOUND
DEAD IN HIS BED—A PHARMACIST WHO
WAS ANXIOUS TO RETURN TO POLAND.**

John Biggio, a clerk in the drug store of Dr. R. B. Wilson, No. 166½ Leonard street, on going to the store yesterday morning to relieve his fellow-clerk, Miechyslaus Siellava, was surprised to find that the place had not been opened for business, although it was then long past the usual hour of opening. Knowing that Siellava slept in a room at the rear of the store, Biggio entered the hallway and knocked loudly at the door, but received no response. He next peered through the window looking into the yard, and then ascertained the cause of the clerk's silence. Siellava was lying dead in bed. Biggio at once informed his employer of the fact, and the latter immediately opened the store and examined the body of the dead clerk, but discovered nothing explanatory of the cause of death. Coroner Woltman directed a post-mortem examination to be made by his deputy, who gave it as his opinion that death was unquestionably due to prussic acid poisoning. There is no evidence that the man contemplated suicide. Siellava was a native of Poland, thirty-eight years of age, and was a man of fine education, having been conversant with several languages. He arrived in this country about fifteen years ago, and in October, 1872, was granted by the New-York Board of Pharmacy a certificate as assistant pharmacist. He accepted employment from Dr. Wilson in April, 1875, since which time he filled the position of head clerk in the store, at No. 166½ Leonard street. A letter in the Polish language, of which the following is a translation, which Siellava evidently intended for a friend of his, was found in one of the pockets of the deceased:

NEW-YORK, Nov. 22.

DEAR ANTONIE: It is a long time since I received a letter from you. I write you this, and await an answer explaining what is the matter. I am busy in a drug store, but I should like to know whether I can do any better with you. Here I have no chance of success. In short, let me know how you are doing and how your business progresses. I would like to return home to my own country and end my days there. I send you my address.

M. SIELLAVA.

Dr. Wilson yesterday informed the Coroner that Siellava was addicted to the use of morphine, and might have taken an overdose inadvertently on Tuesday night.

The New York Times, 1876, Nov. 23, 8.

(извор: TimesMachine_ November 23, 1876 – NYTimes.com)

Petar B. Grujić*

Fakultet savremenih umetnosti, Beograd

PROBLEMI SCENSKE AKTUELIZACIJE U KOMEDIJAMA VACLAVA HAVELA

Tekst razmatra Havelove drame kao istaknute izdanke takozvane disidentske dramaturgije, imajući u vidu tradicijski, žanrovski i performativni kontekst ove tematske oblasti. Sve do devedesetih godina dvadesetog veka, Havelovi komadi, iako zabranjeni u Čehoslovačkoj, često su izvođeni u inostranstvu, posebno u SFRJ, da bi potom za njih opalo interesovanje. Koji su razlozi te promene? Tekst navodi neke od njih: protivurečne žanrovske osobenosti, istorijsku uslovljenost teme, idealizovane aspekte biografije pisca u recepciji publike i dr. Dat je poseban osvrt na uticaj Havela na srpski teatar kao primer razgradnje disidentske dramaturgije u novom društvenom i teatarskom kontekstu. Ujedno, Havelove drame se razmatraju i u svetlu modernih tendencija da se politički teatar, i ne samo on, izmesti van kategorija klasičnog verbalnog, pa čak i dramskog teatra.

Ključne reči: disidentska drama, komedija, politički teatar, distopijska drama, istorija drame i pozorišta.

U pogovoru za svoje prevode drama Vaclava Havela, Aleksandar Ilić navodi bogatu hronologiju njihovih izvođenja na beogradskim scenama u razdoblju od preko dve decenije, počev od sredine šezdesetih godina prošlog veka. Njih režiraju naši najistaknutiji reditelji, a Havelove jednočinke i komad *Largo desolato* čak imaju ponovljene inscenacije.¹ Godina 1989, međutim, veliki je preokret ne samo za Havela koji, pravo iz disidentske ilegale postaje predsednik Čehoslovačke, već i za njegove drame. One tada napokon dobijaju mogućnost da budu objavljene i izvedene u domovini, ali iza toga njihov život počinje postepeno, a onda sasvim da zamire na ovdašnjim scenama. Tako već 1991. godine u jednoj od svojih pozorišnih kritika Jovan Hristić zlurado konstatuje kako je disidentska dramaturgija, misleći pritom na Havela i njegovu generaciju pisaca drama o istočnoevropskim disidentima, posle pada gvozdene zavese „iskopnela brže od lanjskog snega“ (Hristić 1996: 244).

Istorijska uslovljenost disidentske dramaturgije, tj. da više nema ni Hladnog rata ni njegovih disidenata, već sama po sebi sluti odgovore na pitanja o dometima njihove tematske aktuelizacije na pozorišnim

* petar.grujic@fsu.edu.rs

¹ Srpske i jugoslovenske prazvedbe Havelovih komada režiraju Ljubomir Draškić, kao i Želimir Orešković i Dejan Mijač u *Narodnom pozorištu* i *Ateljeu 212*. Poslednju beogradsku postavku Havela na redovnom repertoaru, *Largo desolato* pod promenjenim naslovom *Nepodnošljivo lako*, režirao je Egon Savin 1989. godine.

scenama. Ali kao što ćemo videti, današnje čitanje Havelovih drama i već poluvekovna distanca od njihovog nastanka otkrivaju nam pojedine osobenosti koje još više ograničavaju njihov, i ne samo njihov scenski život u savremenom pozorišnom kontekstu.

Ko god je krajem osamdesetih godina imao prilike da pohađa predavanja Aleksandra Ilića na beogradskom Filološkom fakultetu, mogao je da se uveri u osobit akademski diskurs koji je čak i antičku dramu, kao i čitave oblasti iz istorije književnosti bio sklon da tumači kroz prizmu antitotalitarnih i antistaljinističkih kritika, inspirisanih izneverenom utopijom, koja je – i za Ilića, i za Havela – bila neposredno životno iskustvo i jedna vrsta generacijske frustracije. Na tragu sličnih akademskih afiniteta, odsudne 1989. objavljen je i *Zaplet budućnosti* Dragana Klaića, monografija o distopiji u modernoj drami, gde, između ostalog, nailazimo i na prikaz Havelovog *Memoranduma* kao lingvističke distopije. U ovoj, jednoj od prvih Havelovih drama (1965), Klaić razmatra birokratsku kampanju nasilnog uvođenja izmišljenog govora koji, umesto da komunikaciju učini optimalno racionalnom u državnom birou gde se komad odigrava – dovodi do nesporazuma koje okončava tek pojava nove, jednako iracionalne reforme „novogovora“ čiji je isključivi smisao opstanak totalitarne birokratije, čak nezavisno od anonimnih autoriteta koji je inspirišu (Klaić 1989: 213–217).

Inače, koren distopijske moderne drame Klaić u *Zapletu budućnosti* otkriva u jednom kuriozitetnom romantičarskom remek-delu Imrea Madača, *Čovekovej tragediji* (1861) (isto: 9–10). Imajući u vidu sklonost današnjih repertoara da totalitarne mehanizme istražuju upravo u tragedijama romantizma, za osvrt na Madačevo delo osećamo potrebu i zbog onih njegovih osobenosti koje iz današnje perspektive prepoznajemo kao (već tada) naznake procesa jedne dubinske dekonstrukcije u trajanju od skoro poslednja dva veka, a Peter Sondi ih u svojoj znamenitoj *Teoriji moderne drame* iz 1956. godine, na primerima više dramskih autora i novih dramaturških postupaka, naziva krizom i „pokušajima spasavanja drame“. Radnja Madačeve romantičarske misterije prikazuje Lucifera koji Adama, prvog i poslednjeg čoveka na zemlji, vodi na imaginarno putovanje kroz istoriju u kojoj mu dodeljuje uloge raznih istorijskih ličnosti (Miltijada, Tankreda, Dantona, Keplera i drugih), ali gde je zbog pluraliteta svojih identiteta, Adam takođe u dramskoj funkciji Jedermana, običnog pojedinca koji pod maskama slavnih protagonista iz scene u scenu traži pogrešne oslonce u jednom već zadatom katastrofičnom scenariju. Kuriozitet *Čovekovej tragedije* je do sada najviše dovođen u vezu sa njenim poslednjim scenama koje se odigravaju u dalekoj, visoko tehnologizovanoj budućnosti, čak van Zemlje – kao predikcija tragičnih

posledica čovekove nemogućnosti da ovlada destruktivnim silama istorijskog procesa. Zanimljivo je da primetimo i to da, za razliku od romantičarskih drama koje u istočnoj i srednjoj Evropi u devetnaestom veku mahom nastaju na talasu nacionalnih pokreta – ovaj komad sa mađarskom istorijom vezuje samo pominjanje Sibirjanina Janka u svega jednoj prilici (Madač 2009: 149), dok se istorijski događaji u srednjoj Evropi vezuju isključivo za Prag, i to u čak dve, u osmoj i desetoj od ukupno petnaest scena.²

Osim te središnje teme o uzaludnosti svih društvenih projekata, disidentskoj dramaturgiji u romantizmu nalazimo preteču i u kultu individualizma, spremnosti pojedinca-izopštenika da se usprotivi društvu i da za to podnese posledice. Uprkos vremenskom razmaku od preko jednog veka, pažnju jednako privlači i donekle slična pozicija u distanciranju od pozorišne scene: dok romantizam odbija sva klasicistička, pa čak i melodramska načela, i stvara drame kao literaturu za čitanje, a ne za inscenaciju – disidentska dramaturgija je u zemljama svog porekla jednostavno zabranjena i za izvođenje i za publikovanje. Ali dok je u prvom slučaju odvojenost teksta i scene radikalna i organska, unapred prihvaćena od strane dramskog pesnika, u drugom je slučaju nasilna, frustrirajuća i, u suštini, privremena, sa određenim teatarskim, pa čak i teoretskim implikacijama koje ovo dramsko nasleđe, kao što ćemo videti, dovodi u središte savremenih rasprava o opstanku dramskog teatra.

Havelove drame u prevodu Aleksandra Ilića otkrivaju lako uočljivu poddelu na dve grupe koje se razlikuju po obimu, tj. scenskom trajanju, ali i po strukturi: u prvoj grupi su velike, celovečernje alegorije o apsurdu totalitarnih diskursa unutar „velikog mehanizma“ istorije – da se poslužimo proslavljenom metaforom Havelovog srednjoevropskog teatarskog savremenika Jana Kota, prvi put predstavljenu 1965. godine u predgovoru *Šekspira našeg savremenika* (Kot 1990: 12) – dok su u drugoj grupi jednočinke, humorni dramoleti iz života disidenata-pisaca. U obe grupe, naročito u celovečernjim dramama, primećujemo šturo dokumentovanje miljea, pa zato o realijama života iza Gvozdene zavese danas iz njih saznajemo začuđujuće malo toga. Radnja-alegorija mahom je smeštena u središte bezličnih birokratija čiji su reformatorski projekti preambiciozni i apsurdni, dok je realizam prisutan samo na planu dijaloga. Osim pomenutog *Memoranduma*, u *Iskušenoj* (1985) posmatramo rad instituta koji na dosta neodređen način promoviše naučni, materijalistički pogled na svet, a u *Asanaciji* (1987)

² Iako retko igrana u srpskim pozorištima, *Čovekova komedija* je više puta prevedena na srpski jezik, u prevodima Jovana Jovanovića Zmaja (1890), Todora Manojlovića (1939) i Stefana Stefanovića (1940). Ovom prilikom koristimo prevod Save Babića (2009), u izdanju književnog društva „Madač“ iz Budimpešte.

– arhitektonski atelje koji u ime unapređenja standarda modernog stanovanja ulazi u glomazne građevinske poduhvate, koji unesrećuju i život stanara, i život arhitekata. Izuzetak je realistička komedija *Largo desolato* (iz „orvelovske“ 1984. godine). Za razliku od ostalih Havelovih drama, koje prikazuju grupu likova unutar birokratske hijerarhije koja ih skoro potpuno definiše, filozof Leopold Koprživa je u ovoj komediji izraziti protagonista koji se svojim usamljenim činom, ma koliko da je ovaj bojažljiv i dvosmislen (objavljivanje kritičkog eseja pod benignim naslovom *Ontologija ljudskog ja*) – suočava sa neizbežnim, ali i dalje samo (ne)slučenim posledicama. On je pod pritiskom anonimnih službenika koji ga ohrabruju da ne popusti u svom principijelnom stavu, ali i anonimnih doušnika koji od njega zahtevaju demanti da je on autor pomenutog eseja. Ono što Leopolda, međutim, najviše ugrožava nije toliko opasnost od statusnih ili fizičkih represalija, već odsustvo samopouzdanja, kao i tragikomična nemoć da se rasplete iz svojih zamršenih bračnih i ljubavnih odnosa. U duhu komedije, završetak donosi paradoksalan rasplet: Leopold odlučuje da principijelno ne popusti pretnjama, ali njegovi opskurni ucenjivači ga u poslednji čas obaveštavaju da im njegova saradnja nije ni potrebna, jer inkriminirani esej nije potpisan njegovim imenom, već pseudonimom.

U ostalim Havelovim celovečernjim dramama kompleksnost likova je još više pod senkom nevidljivog represivnog mehanizma, ali i raznih „komičnih šablona“, kako ih naziva Hristić, stereotipa, koje je naš značajni kritičar video kao veliku pretnju za čitav žanr koji naziva disidentskim komedijama (Hristić 1992: 277). Ovih šablona je i Havel ponekad svestan, kada na njih reaguju i likovi drame, poput mladog arhitekta Alberta iz *Asanacije*:

ALBERT: Znete, meni sve to izgleda malo nestvarno – ovaj zamak – ta asanacija – ti ljudi – kao da i nisu živi – više mi liče na likove iz neke šablonske pozorišne igre – čovek unapred zna šta će reći i šta uraditi (Havel 1990: 135).

Žanrovsku prirodu ove predvidljivosti bismo najpribližnije mogli da nazovemo vodviljskom: odnosi likova su obično izukrštani ljubavni trouglovi, dok je svaki društveni konflikt prikrivena ljubavna kalkulacija u kojoj je teško razlučiti uzrok od posledice. Kao i u vodviljima, fizičko zadovoljstvo i materijalna dobit su manje-više neprikriveni cilj svih aktera, čak i onih sa intelektualnom reputacijom. Koliko je ovaj žanrovski aspekt primaran najbolje ilustruje Havelova prerada *Opere za tri groša* (1972), koja u poređenju sa prethodnim varijantama poznate dramske priče izgleda kao trijumf cinizma: u sukobu lopovskih klanova Makhita i Pičema, sa njihovim paralelnim ljubavnim aferama i obrtima, neprestano se menjaju uloge i savezništva, a da, zapravo,

niko od njih ne zna čijem se autoritetu ili konačnom planu potčinjava. Suvereni mehanizmi totalitarne represije kod Havela, dakle, nemaju alternativu čak ni u svetu kriminala, a još manje u onom herojskom stavu koji je razbojničkom odmetništvu pridavao romantizam kao prethodnica disidentske dramaturgije.

Havelova potraga za adekvatnom alegorijskom formom često se oslanja i na parodiju. Osim u *Operi za tri groša*, parodični elementi su prisutni i u *Iskušenju*, komediji faustovske teme o doktoru Foustki, koji se, umesto da propagira naučni materijalizam – postepeno gubi u lavirintu svojih intelektualnih interesovanja vezanih za misticizam, pa čak i satanizam. Alegorijske strukture Havel kreira na različitim nivoima, kao u *Asanaciji*, na primer, u prepoznatljivom kafkijanskom ambijentu u podnožju srednjovekovnog zamka, gde je tematska inspiracija arhitektura, ili kako to otvoreno opisuje lik parodičnog imena Plehanov – „arhitektura kao samo ogledalo društva“ (Havel 1990: 179). Apsurd društvenog progressa u komadu razotkriva sopstveno naličje kao „sveopštu razmenu nesreće“, pri čemu sreća jednih zavisi od nesreće drugih: asanacija zamka će radi budućeg životnog standarda unesrećiti postojeće stanare i građane u sadašnjosti, a realizacija ljubavne veze arhitekta Lujze sa mladim Albertom uzrokuje patnju i najposle samoubistvo Plehanova.

Tako pokušaji izlaska iz začaranog kruga apsurdne represije pretvaraju Havelove likove u jeretike čije unutrašnje iskustvo postaje glavna teškoća u scenskom prikazivanju. Usklađivanje intelektualne, introspektivne prirode protagonista sa komediografskim šablonima ne prolazi uvek glatko, naročito u korišćenju scenskog govora. *Largo desolato* je ovde ponovo najuspeliji primer, pa tako u raspravi sa prijateljicom Lusi, koja hoće da od njega izmami ljubavnu izjavu, Leopold priznaje:

Fenomenologija me je naučila da se trajno trudim da svojim tvrdjenjima ne prekoračujem okvire izrecivog iskustva. Više volim da izrazim manje od onog što osećam, nego da rizikujem manifestaciju nečega što ne osećam (Havel 1991: 289).

Ali šta lik zapravo oseća? To je zagonetka pre svega za samoga protagonista, pa se čitav komad može shvatiti i kao njegovo dovijanje da to otkrije. U pojedinim scenama, u neuspehu da sebi odgovori na to pitanje, protagonista čak falsifikuje originalne načine na koji ga drugi vide: suočen sa sopstvenom prazninom, ali i sa intelektualnom navikom da sve definiše, on stanje svoje unutrašnje krize ispoveda supruzi i ljubavnici istovetnim rečima, pri čemu mu se ova druga divi na „prekrasnom izražavanju“, dok se, u stvari, radi o ponovljenoj tuđoj konstataciji-dijagnozi koju mu na početku komada iznosi prijatelj Obrlam.

Pasivnost glavnog protagoniste je, međutim, izazov pre svega za Havela, koji se u spisateljskim rešenjima oslanja uglavnom na mehanizme komedije. Ti mehanizmi ocrtavaju protagonistu u ogledalu okoline, kroz govor drugih likova kao u *Largu desolatu*, ili kao u *Asanaciji* gde je lik protagoniste zapravo generacijski multiplikovan kroz različite uzraste unutar iste profesionalne hijerarhije (stariji arhitekta Plehanov posmatra Alberta kao mlađu varijantu samoga sebe, i u profesionalnom, i u privatnom smislu, kada se ovaj upusti u aferu sa Lujzom). Ali komediografski mehanizmi su ujedno i šabloni koji predvidivo ponašanje likova otkrivaju kao (bez)moralne paradokse, a ne kao psihološku ili misaonu složenost na koju njihova intelektualna priroda pretenduje. Jedan od tih šablona je vodviljski promiskuitet unutar bračnih ili ljubavnih trouglova, što likovima već unapred oduzima unutrašnju težinu i autentičnost njihovog ispoljavanja. Tako u *Iskušenju* naučnik Foustka pristaje na nagovor mistika Fistule da mu, uz pomoć magičnih moći, na predstojećoj zabavi njihovog instituta omogući ljubavnu vezu sa mlađom koleginicom, a kada se to zatim i dogodi, Foustka tvrdi da se devojka u njega zaljubila slučajno, što Fistula odmah prevodi na jezik ezoteričnih doktrina koje takvu mogućnost negiraju. Iako sa suprotnih filozofskih polazišta, dakle, obojica koriste istovetan jezik jalovog, knjiškog filozofiranja koji je čest u Havelovim dramama, ali današnji gledalac nije dovoljno siguran da li je taj jezik komički govor ili možda samo (ne)preživeli oblik nescenične rasprisanosti koja je plaćala danak intelektualnim afinitetima svog doba.

Tako na mnogim mestima vidimo kako se elementi diskusione drame i alegorije kod Havela ukrštaju sa svetom komedije na protivurečne načine, uzajamno se potirući. Komedioografski šabloni posredno otkrivaju ono što likove Havelovih disidenata najviše kompromituje, mnogo više od njihove potencijalne (ne)spremnosti za društvenu diverziju, a to je odsustvo unutrašnjeg života, njihovog unutrašnjeg sadržaja. Otuda potiču i dva najčešća oblika njihovog govornog ispoljavanja: kroz glomaznu rasprisanost i jalovo filozofiranje, ili kroz ćutanje i kratke, neodređene ili dvosmislene replike sa registrom različitih stanja zbunjenosti, nemoći ili čak straha da se održi banalna konverzacija. Zajedničko za obe vrste je da nemaju podtekst – u prvom slučaju intelektualna priroda likova nastoji da potpuno racionalizuje i definiše situacije, dok se u drugom slučaju lik zaustavlja pred nemogućnošću bilo kakve intersubjektivne razmene, pa više ne poseduje nikakav suvisli vokabular da opiše stanje unutrašnje praznine u prepuštenosti samome sebi.

Dok su dramske pauze i ćutanja u modernoj dramaturgiji značenjske praznine koje naseljava podtekst, kod Havela, dakle, pronalazimo

nešto sasvim suprotno – mrtve tačke, zid pred kojim se scenski odnosi zaustavljaju, petrifikuju. Sve nas to dovodi do još jedne iznenađujuće pojave u Havelovim komedijama, a to je da u njihovom personalu nema ketmana – intelektualca-glumca, društvenog kameleona ili autoriteta-Tartifa, kao jedne od središnjih kategorija u intelektualnom životu iza gvozdene zavese o kojima je svojevremeno pisao Česlav Miloš, a čija dvostruka suština kao da je i više i lakše prizivala teatarsko uprizorenje od prototipova Havelovih disidenata i njihovih antagonista, konformista-birokrata.

No uprkos pomenutim ograničenjima, dramski kapaciteti Havelovih jednočinki se utoliko više otkrivaju kao iznenađujući iskorak ka njihovom prevazilaženju.³ Sve one zapravo prikazuju jedan lik, disidenta u različitim životnim situacijama kao fragmente, isečke stanične dramaturgije koju su repertoarske postavke odmah prepoznale kao zgodnu mogućnost za „scene u nastavcima“, tj. za spajanje u celovečernje celine, a da se jedinstvo lika ne naruši.⁴ Katastrofa je u njima najčešće tačka neizgladivog sukoba disidenta sa antagonistom-konformistom, raspad njihovog odnosa koji podizanje zavese zatiče kao prisnost. Tako se u *Vernisažu* (1975) ili *Protestu* (1978) radi o likovima iz istog miljea, čak istomišljenicima, gde se protagonista i antagonisti mogu opisati kao životne faze „posle“ i „pre“ jedne iste personalnosti (otud sličnost njihovih imena Sladek-Vanjek, Stanjek-Vanjek), rascepljene iskustvom disidentske izopštenosti. Ta se iskustva, primećujemo, navode prilično šturo, kao boravci u istražnom zatvoru ili karijerna degradacija, poput rada u pivari koja kod Havela postaje svojevrsni disidentski toponim, ali sve to bez ikakvih konotacija torture, nasilja ili represije. Zato se lik Havelovog disidenta u očima gledalaca ne otkriva toliko kao gubitnik zbog svoje traume iz skorašnje prošlosti, koliko zbog traume koju upravo preživljava na sceni, a koju radnja jednočinke fokusira kao nemogućnost povratka u zonu svakodnevnog komfora koju oličava antagonist.

Najbolji primer toga nalazimo u *Vernisažu*, gde bračni par pokušava da svog traumatizovanog prijatelja-disidenta oraspoloži navođenjem

³ Peter Sondi je formu jednočinke shvatao kao pokušaj „spasavanja drame“, što se u Havelovom slučaju potvrdilo kao mogućnost. Govoreći o katastrofi kao futurističkoj datosti dramske radnje, Sondi primećuje da jednočinke prikazuju granične događaje koji govore „o situaciji pre katastrofe koja zapravo predstoji već sa podizanjem zavese i tokom narednog zbivanja više ne može da bude izbegnuta“, pa se tako „jednočinka u toj formalnoj tački potvrđuje kao drama čoveka koji nije slobodan“ (Sondi 2008: 110). I zaista, kontekste te neslobode nam jednočinke znatno uspešnije otkrivaju nego Havelove alegorije.

⁴ Repertoarske postavke ne spajaju samo Havelove jednočinke u celovečernje predstave, već ih kombinuju i sa disidentskim komedijama drugih autora, poput Pavla Kohouta, pa se tako u jednom beogradskom izvođenju Kohoutov *Arest* izvodio uz Havelov *Protest* (Narodno pozorište, 1984. godine).

brojnih detalja u preuređenom enterijeru njihovog stana, uz sijaset banalnih recepata za uspešan bračni i seksualni život iz domena popularne psihologije. Čak i u *Audijenciji* (1975), koja se odigrava u neuglednoj kancelariji, tu zonu komfora komično prezentuje antagonist Sladek, direktor pivare, svojom opsesijom o poznanstvu sa poznatom glumicom koju će da mu omogući protagonista Vanjek. Na sličan način, radnja u *Protestu* se odigrava u raskošnom, negovanom kućnom vrtu, a peticija oko čijeg potpisivanja izbija sukob između nekadašnjih prijatelja tiče se kantautora, člana estradnog imaginarijuma koji nevidljivo amortizuje i prepokriva totalitarnu suštinu društvenog konteksta. Likovi antagonista, razume se, ostaju slepi za tu realnost koju protagonisti ne znaju da iskažu, što je osnov komičnih nesporazuma čiji obrazac Hristić u jednoj od svojih kritika opisuje ovako:

Na sve te priče i bezbrojna, uglavnom glupa i uvredljivo radoznala pitanja, Vanek odgovara kratkim i uzdržanim rečenicama između kojih se prostiru ogromne pustoši ćutanja. A kako bi drukčije i mogao čovek koji se odjednom našao izgnan u jedan drugi svet, čiji je život sada postao toliko drukčiji od života ljudi sa kojima se sreće? (Hristić 1982: 308)

Taj drugačiji život Havelovog disidenta ponovo priziva poređenja sa već pomenutom tradicijom moraliteta o Jedermanu kao protagosti koji, suočen sa spoznajom smrti, nailazi samo na lažne prijatelje i oslonce. Tako na završetku *Vernisaža*, u rečima kojima se bračni par oprašta od lika Vanjeka, naziremo čitav jedan katalog personifikovanih lažnih vrednosti, nalik *dramatis personae* iz *Jedermana*, likovima koji glavnog protagonistu izneveravaju pred transcendentnom spoznajom van svakodnevnog opažanja, spoznajom smrti:

MIHAL: Hteli smo da ti pružimo malo porodične topline koja ti kod tvoje kuće nedostaje. – VERA: Da te usmerimo na druge misli – MIHAL: Da te za trenutak izvučemo iz tog marazma u kojem živiš – VERA: Da te malo postavimo na noge – MIHAL: Pomenemo ti razne ideje kako da se ispetljaš iz te svoje situacije – VERA: Da ti pokažemo šta je sreća – MIHAL: Ljubav – VERA: Porodična harmonija – MIHAL: Život koji ima smisao – VERA: Znaš da ti želimo najbolje – MIHAL: Da te volimo – VERA: Da si naš najbolji prijatelj – MIHAL: Pa ne možeš valjda da budeš toliko nezahvalan! (Havel 1991: 239)

Poređenje smatramo umesnim i zato što se u moralitetima – kao i u ostalim vrstama poučnih scenskih dela koja se nadovezuju na ovu tradiciju do današnjeg doba – fokus dramske radnje – uvek upadljivije za gledaoca nego za čitaoca – sa protagoniste premešta na antagonistu. Za razliku od pasivnog protagoniste, antagonist je i kod Havela scenski aktivan u svojim ispoljavanjima, sa приметно većim

ludičkim potencijalom, i mada u dramskoj postavci sve vreme ostaje u funkciji antagoniste, on uvek pokazuje specifične tendencije za osamostaljenjem koje najposle dovode u pitanje i poziciju antagoniste, čineći je ambivalentnom ili čak lažnom. U tom smislu, Havelove jednočinke kao vrsta stanične dramaturgije dozvoljavaju piscu i određene samorefleksije, poput one u *Protestu* kada Stanjek kaže Vanjeku da je sa suprugom već pročitao njegovu jednočinku koju naziva „ono iz pivare“, da bi zatim uputio dvosmislen kompliment: „To je zaista briljantno delce! Samo mi kraj izgleda malo nejasan, čini mi se da to teži jednoznačnoj poenti – pa bar vi to umete!“ (Havel 1991: 235)

Stanjek, jasno je, očekuje „jednoznačnu poentu“ kao satiričnu poruku, ali koju ni Vanjek ni čitava Havelova dramaturgija ne nude, uprkos utisku da teže ka tome. Očekivanje ostaje iznevereno, jer kod Havela, ispostavlja se, nije ni moguć klasični sukob, agon između ravnopravnih scenskih sučeljenosti. Ono što protagonistu čini istinski neslobodnim i drži ga u začaranom krugu dramske pasivnosti nisu toliko sile spoljašnje, društvene represije, već indirektna posledica delovanja tih sila: uvid u nedostatak dosledne, celovite individualne psihologije, ispunjene samo protivurečnim, mahom infantilnim željama i zaokupljenostima, ali čija se na izgled mala snaga na kraju pokazuje kao trijumfalna i zaprepašujuća.

Otuda postaju jasniji i razlozi zašto su Havelove drame danas redak gost na repertoarima. Čak i kada bismo pronašli adekvatne tematske aktuelizacije kao „prevode“ njihovog društvenog sadržaja (na primer: kada bismo motive kao što su objavljivanje kritičkog članka ili potpisivanje peticije preveli kao subverzivne aktivnosti na elektronskim društvenim mrežama, ili profesionalnu degradaciju Havelovih disidenata kao tavorenje nekog od nezaposlenih doktora nauka na biroima rada i sl.), nedostatak „jednoznačne poente“, te fatamorgane svakog političkog teatra, Havelovu dramaturgiju stavlja van domašaja bilo kakve konkretne politizacije. Dodatna poteškoća se krije i u tome što je disidentska dramaturgija verovatno poslednja evropska pozorišna tradicija koja je svoju reputaciju zasnivala na idealizovanim aspektima biografije njenih pisaca. Dignitet protagoniste-disidenta u očima gledališta, njegova kakva-takva nadmoć i oreol herojstva na sceni su počivali takođe i na autoritetu autora, na autentičnosti njegove životne traume koju je gledalište manje ili više uzimalo u obzir i pre odlaska u pozorište, iako dramska kriza kod Havela, kao što smo se uverili – i to na nemalo iznenađenje današnje publike – zapravo i nije prikazana kao principijelno društveno delanje, već kao nemogućnost povratka u svakodnevnu zonu komfora.

Šta, dakle, preostaje u recepciji ovih drama kada se one, pre ili kasnije, oslobode biografije pisca kao svoje parateatarske datosti?

Koliko su one u stanju da funkcionišu bez te pupčane vrpce koja ih najvidljivije veže za njihov istorijski kontekst?

Odgovor na ovo možda najteže pitanje povodom disidentske dramaturgije može da ponudi i razmatranje o uticaju koji je Havel imao na srpski teatar. Retko se koji inostrani pisac mogao pohvaliti tolikim uticajem na ovdašnji pozorišni život, zbog čega Ilić u više navrata ističe da je Havel, u godinama kada su njegovi komadi bili zabranjivani u Čehoslovačkoj, „kod nas našao drugu domovinu“ (Ilić 1991: 346). Pogodnost je između ostalog bila i u tome što je naš posleratni teatar već imao jednog „Havela pre Havela“, Velimira Lukića i opus njegovih satiričnih alegorija, tragikomičnih farsi čija se radnja odigrava u kraljevstvima iz udaljene, nedefinisane prošlosti, o totalitarnim društvima u čijem središtu su i likovi intelektualaca, potencijalnih ili stvarnih buntovnika-disidenata (*Afera nedužne Anabele*, *Dugi život kralja Osvalda*). Ali dok je Lukić alegoriju koristio kao „ezopovski“ jezik, zaobilazni način da se na sceni iznese kritika čije bi otvoreno iznošenje provociralo cenzuru, Havel je, naročito u svojim poslednjim komadima, mogućnosti alegorije ispitivao bez te pretpostavljene scenske recepcije, naprosto znajući da je zabranjen pisac. To prinudno apstiniranje od scene je, kao što smo videli, Havelove drame okrenulo ranijim tradicijama, ali i tendencijama neliterarnog pozorišta za koja smo danas u iskušenju da ih nazovemo postdramskim, imajući pre svega u vidu široku, skoro neograničenu kumulativnost tog pojma u današnjoj teatrologiji. Tu pre svega mislimo na upotrebu muzike, čime se ovde nećemo baviti, potom na ludičke aspekte komedije, kao i na upotrebu kafkijanske alegorije čije potencijale dramski teatar tek tih decenija počinje da ispituje, a za koju Havel, „čovek kafkijanske sudbine“ – kako ga naziva Ilić (Ilić 1991: 348) – pokazuje izrazitu intimnu naklonost.

Neposredan uticaj Havela na srpsku dramu je, međutim, ostao najvidljiviji u delu Dušana Kovačevića, središnje figure naše posleratne drame, za koga je krajem osamdesetih Havel veliki pozorišni i intelektualni uzor. Kao rezultat tih neskrivenih simpatija nastaje *Profesionalac* (1990), komedija o policajcu koji posećuje pisca koga je godinama uhodio, da bi se sa njim napokon upoznao i od njega se pred smrt oprostio. U komediji lako prepoznamo obrazac Havelovih jednočinki o disidentu i oportunisti, ali i načine uz pomoć kojih Kovačević nadograđuje taj odnos. Kovačevićev Teja Kraj više nije Havelov Jederman, već plastično prikazana ličnost sa javnom i privatnom biografijom, i to upravo zahvaljujući antagonistu Luki Labanu, svojevrsnom kolekcionarju njegovih privatnih i javnih uspomena čije nizanje tvori liniju dramske naracije. Tako Kovačević u *Profesionalcu* vrši svojevrsni eksperiment u monološkoj formi (u komadu su čak i

didaskalije pisane u prvom licu jednine, kao ispovesti), gde su protagonisti i antagonista zapravo polovine jedne iste personalnosti, koje se na humoran, emocionalno dirljiv način međusobno prožimaju. Kod Kovačevića čak izostaje i katastrofa na kraju, pa jednočinka okončava u pomirljivom tonu, a fokus radnje se samosvesno usmerava na antagonistu koji je i kod Havela često bio u stanju (ali bez namere pisca, verovatno čak uprkos njoj) da glavnom liku „ukrade šou“ pred gledalištem.⁵

Zato, u kontekstu poređenja, Kovačevićevu komediju možemo razumeti i kao radikalni odgovor, dovođenje do krajnjih konsekvenci jedne potrage za identitetom kao osnovne težnje Havelovih likova-disidenata. Koliko je, međutim, tačka ukrštanja Havela i Kovačevića u *Profesionalcu* bila prelomna pre svega za Kovačevića, govori i to da posle *Profesionalca* njegova komediografija poprima dominantnu monološku, hermetičnu, u nekim aspektima čak autističnu formu koja više nije bila u stanju da obnovi svoje impozantne početke⁶, dok istovremeno Havelova pozorišna zvezda počinje sve više da gasne, pa tako njegova dela skoro da više ne privlače dotadašnju pažnju, naročito na srpskim scenama, gde pisac, zbog svojih predsedničkih istupanja tokom postjugoslovenskih ratova, postaje *persona non grata*.

U potonjem periodu, lik intelektualca-disidenta postaje sve ređi u delima srpske dramaturgije, da bi svoje opelo dočeka u jednom komadu internacionalne reputacije, u *Supermarketu* Biljane Srbljanović, iako se tih godina i sama autorka u delu inostrane javnosti percipirala kao disidentkinja. *Supermarket* praizvedbu doživljava na bečkoj Šaubine 2001. godine, a odmah potom se postavlja u Srbiji, a onda i širom inostranstva kao jedan od najizvođenijih komada čitave srpske dramaturgije. Radnja komada se odigrava deset godina posle pada Berlinskog zida, a glavni lik Leo Švarc još uvek parazitira na svojoj disidentskoj reputaciji kao direktor osnovne škole u nekoj zapadnoevropskoj državi, u koju je svojevremeno emigrirao. Spisateljica provocira idealizovan biografski aspekt disidentskog diskursa, pa tako Švarca prikazuje kao osobu erodiranog autoriteta, čija prošlost se ispostavlja kao lažna (čak je i svoje aforizme falsifikovao od Havela, uz nadu da mu ovaj neće tražiti obeštećenje za autorska prava). Jedino što je u *Supermarketu* podložno promeni, ulepšavanju i idealizaciji je

⁵ Zanimljivo je da su u Beogradu Havelove jednočinke bile praizvedene u režiji Ljubomira Draškića na sceni Ateljea 212, od strane istog reditelja i pozorišta koje je tih godina praizvodilo i Kovačevićeve komade. Takođe i Sladeka u tumačenju glumca Bate Stojkovića, iz postavke *Protesta* iz 1981. godine, možemo razumeti kao svojevrsnog preteču njegove deset godina kasnije proslavljene uloge Luke Labana iz *Profesionalca*.

⁶ O tome više u: Grujučić 2004: 71–76.

Leova biografija, njegov disidentski *curriculum vitae* na osnovu sačuvanog policijskog dosijea, i to zahvaljujući narativnoj formi komada koji se odigrava kao ponavljanje jednog istog dana u njegovih sedam varijanti, tj. dana-činova. No baš tu, u posezanju za metateatralnom i metaleptičnom naracijom o „većitom ponavljanju“, opet srećemo formalne nesrazmere iz Havelovih alegorija, gde se satiričke strele zaogrću u preveliko ruho filozofskih ili ezoteričkih diskursa. To i u *Supermarketu* tvori česte žanrovske i narativne distorzije, pa poput Havela koji rabi šablone vodvilja u psihološkom svođenju likova nauštrb njihove uverljivosti, tako i Srbljanovićeva koristi šablone tv-sapunica, ali i stereotipe jedne još grublje, mizantropske tipologije koja već tada naseljava njen dramski opus (psihotična deca, impotentni ljubavnici, perverzni roditelji i dr.). Na planu kompromitacije disidentske dramaturgije, međutim, ovo se pokazalo kao prilično delotvorno, i to ne toliko zbog ocrnjene intime glavnog protagonista, već zbog jednog neočekivanog otkrića: aktivne pozicije koju u strukturi komada zadobija na izgled običan *curriculum vitae* iz nekadašnjeg policijskog dosijea kao paradoksalni preokret u kojem tekst biografije, iako objekat manipulacije – na kraju zadobija autonomna, čak nadlična svojstva u poređenju sa fiksnom psihologijom likova, koja, međutim, potencijale njihove scenske aktuelizacije danas čini još užom nego kod Havela.

Sve ovo naša razmatranja seli na teren danas (još uvek) gorućih pitanja o opstanku dramskog teksta u savremenom teatarskom kontekstu, gde nasleđe disidentske dramaturgije možemo razumeti kao još jedan od pokušaja spasavanja drame u dvadesetom veku, ovoga puta zahvaljujući iskustvima autentične traume na razvalinama jedne izneverene političke utopije. Primećujemo, međutim, da su ovi komadi u dužem razdoblju skoro potpuno van rediteljskih i repertoarskih interesovanja. Osim istorijske uslovljenosti koja limitira aktuelizaciju teme, jedan od razloga je svakako i taj što Havelove drame, kao izraziti primeri dramskog teatra, naročito one najuspelije poput *Larga desolata* i jednočinki, skoro da ne zahtevaju bilo kakvu rediteljsku arbitražu. Toliko je u njima tekst, čak i kada je ispunjen pauzama i ćutanjima, lišen svih značenjskih praznina, potpuno spreman za inscenaciju, što poziciju rediteljskog čitanja, toliko (pre)naglašenu u savremenom teatru, skoro da potpuno obesmišljava.

Još veći problem je, međutim, u uočenoj monološkoj tendenciji u scenskim ispoljavanjima Havelovih protagonista usled sve jasnije spoznaje da se uzroci i preduslovi totalitarnih mehanizama ne nalaze toliko u društvenoj realnosti, dakle – van pojedinca, već unutar njegove slabe, pasivne ili nepostojeće individualne psihologije kao antropološke činjenice. U isti mah, danas smo svedoci paradoksa iz repertoar-

ske prakse da su se upravo monološki narativi pokazali kao najviše rabljeni u praksi postdramskog teatra, naročito u oblicima političkih performansa, lišenih agona i sa porukama neposredno upućenim ka gledalištu, što je čitavu ovu oblast pomerilo više ka onim tradicijama koje su, poput romantizma, u prikazu totalitarnih diskursa gajile statičan, čak deklamatorski odnos prema tekstu. Upravo iz tih razloga Havelove komedije ne treba otpisati kao povod za buduće aktuelizacije: one su prve uočile da je zatvaranje lika u usamljeničke, monološke scenske okvire takođe i vid tabuiziranja čija je konačnica ukidanje same drame kao odnosa scenskih sučeljenosti, a čije utopijsko, beskonfliktno odsustvo je, zapravo, početak i kraj svake totalitarne (samo)hipnoze, i to ne u društvenoj stvarnosti, već u samom teatru.

Literatura

- Grujičić, P. (2004). *Fenomen demencije u komedijama Dušana Kovačevića*. Beograd: *Teatron*, 126/127, 71–76.
- Havel, V. (1990). *Pazite!* (drame: *Iskušenje*, *Asanacija*). Beograd: Dečje novine.
- Havel, V. (1991). *Šest drama*. Beograd: Nolit.
- Hristić, J. (1982). *Pozorište, pozorište II*. Beograd: Nolit.
- Hristić, J. (1992). *Pozorišni referati*. Beograd: Nolit.
- Hristić, J. (1996). *Pozorišni referati II*. Beograd: Nolit.
- Ilić, A. (1991). *Satirični Levijatan Vaclava Havela*. Vaclav Havel, *Šest drama*. Beograd: Nolit. 345–352.
- Klaić, D. (1989). *Zaplet budućnosti*. Zagreb: Cekade.
- Kot, J. (1990). *Šekspir naš savremenik*. Sarajevo: Svetlost.
- Miloš, Č. (1985). *Zarobljeni um*. Beograd: BIGZ.
- Sarazak, Ž. P. (ur.) (2009). *Leksikon moderne i savremene drame*. Vršac: KOV.
- Srbljanović, B. (2001). *Supermarket*. Beograd: *Teatron*, 116/117, 179–214.

*

- Мадач, И. (2009). *Човекова трагедија*. Будимпешта: Књижевно друштво „Мадач“.
- Ковачевић, Д. (1998). *Одабране драме 2*. Београд: Стубови културе.
- Сонди, П. (2008). *Студије о драми*. Нови Сад: Орфеус.

Petar B. Grujičić

Faculty of Contemporary Arts, Belgrade

The Problems of Stage Actualisation in Vaclav Havel's Comedies

– *Summary* –

The text analyses Havel's plays as the most prominent representatives of so-called dissident dramaturgy, considering its traditional, genre and performing context. Until the 1990s, these comedies, although forbidden in Czechoslovakia, were often performed abroad, especially in the SFRY, but afterwards they disappear from repertoires. What are the reasons for this change? The text lists some of them: contradictory genre peculiarities, historical conditionality of the topic, idealized aspects of the writer's biography, etc. Special attention will be given to Havel's influence on Serbian dramaturgy as an illustration of the decomposition of dissident dramaturgy in a new social and theatrical context. Also, Havel's plays are analysed on the basis of modern tendencies to shift political theatre, and not only it, beyond the categories of classical verbal and even drama theatre.

Keywords: dissident drama, comedy, political theatre, dystopian drama, history of drama and theatre.

Александар Н. Илић*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

ОДЈЕЦИ РЕНЕСАНСНЕ ПОЕТИКЕ У БАРОКНОМ СПЕВУ *ОСМАН*

Предмет пажње је утицај ренесансне поезије дубровачких петраркиста на барокни спев *Осман* песника Џива Гундулића. У тексту се наводе и образлажу елементи петраркистичког регистра који се уочава у обликовању романтичних јунакиња – Сунчанице, Крунославе и Соколице – као носилаца романтичног тока епа. Детаљно се образложу места где ренесансна поетика у потпуности потискује барокни песнички израз. Анализира се утицај нормативне поетике Торквата Таса, а Гундулићеве јунакиње доводе се у везу са јунакињама *Ослобођеног Јерусалима*. Циљ рада је осветљавање чињенице да ренесанса не јењава у дубровачким барокним спевовима који су стварани у јеку маниризма.

Кључне речи: барокни спев, *Осман*, петраркизам, Гундулић, Тасо, романтичне јунакиње.

Полазећи од тврдње Ренеа Густава Хокеа да је „iz aspekta povijesti duha na barok doista moguće motritи kao na vrstu manirizma“ (Носке 1984: 126) – чији је циљ да бизарним сликама и идејама, као и снажним контрастима изненади и зачуди читаоца – долазимо до свести о још једној епохи у историји књижевности која почива на битним супротностима у односу на период који јој претходи. Ренесанса и барок су два међусобно опозитна класична принципа, јер насупрот ренесансној световности и рационализму барок отвара теме греха и покајања, пролазности и несталности људске среће. Ернст Роберт Курцијус, пак, сматра да је маниризам, као основно стилско својство барока, „појава комплементарна класици свих епоха“ и да се зато може узети за „константу европске књижевности“ (Курцијус 1996: 445). Претходно је Хајнрих Велфин ренесансну уметност приказао као линеарну, уметност у којој је све јасно и прецизно, док је барокну везао за живописно – дубоко, јединствено, чврсто.¹

Ослањајући се на изнете дефиниције, овде ћемо се осврнути на књижевноисторијске чињенице које нас занимају. Након

* aleksandar.ilic.996@gmail.com

¹ „Velflin je, koliko znam, prvi preneo termin barok na književnost“ (Velek 1966: 49). Наиме, у својој књизи *Ренесанса и барок* (1888), швајцарски је историчар и теоретичар уметности изнео тврдњу да би се супротност између Ариостовог *Бесног Орланда* (1516) и Тасовог *Ослобођеног Јерусалима* (1584) могла упоредити са разликом између ренесансе и барока. Видети Velflin 2000: 91–93.

Петраркине славе у Дубровнику долази до јачања народног језика, па се појављују две групе песника које опонашају петраркистичку поезију. Прво се јављају бембисти, који се залажу за доследно имитирање узора. Родоначелник те школе био је Пијетро Бембо. У њеној поезији нема сензуалности, већ је снажно изражена платонистичка визија љубави. Женски портрет умерено је приказан, а велика пажња посвећивана је форми. Друга школа звала се напуљска или страмботистичка, јер су песници ове школе користили препознатљиву строфу од осам стихова (*strambotto*). Родоначелник ове школе био је Бенедето Каритео и у њој се уочава утицај народне књижевности, односно фолклорне традиције. Страмботистичка поезија је пуна сензуалности, па нас песничке слике могу изненадити. Уопште узев, у дубровачкој ренесансној поезији жена је обележена светлошћу: коса јој је боје злата у облику круне, лице јој је бело као љиљан, по њему је расуто благо руменило руже, очи су звезде, уста корали, глас је мед. У свим ренесансним остварењима јавља се мотив испуњења љубави, а потом мотив одвајања од жене и од љубави. Оног тренутка када почну да доминирају мизогини тонови, када лепотица постане зла, ружна, стара, похлепна, неверна и блудна – наговештава се барокни песнички израз.

Термин *барок* долази из португалског језика од речи *barroco* и означава бисер неправилног облика. Осим тога, *барок* је и назив за силогизам у логици. Појам је дуго употребљаван у негативном значењу, услед чега се у просветитељској и класицистичкој поетици на барок гледало као на нешто хаотично и неуредно. Највећа замерка тих естетичара јесте извештачен стил: гомилање епитета, поређења, метафора, реторских питања и апострофа. Половином деветнаестог века почињу да се отклањају те предрасуде; тек у двадесетом барок постаје равноправна стилска формација.

Барок и у стилском погледу почива на контрасту спрам ренесансе, што се види по пародијама петраркистичког израза у дубровачким комичним спевовима. Тако Стијепо Ђурђевић у *Дервишу* банализује идеју о љубави кроз лик старог дервиша који се заљубљује у младу хришћанку. Седамнаести век је доба разарања, у потпуности се мења духовна клима, долази до католичке рестаурације, па се главне теме и мотиви у књижевности везују за грех, покајање и пролазност. Насупрот ренесанси, која истиче појединца, лепоту, љубав и слободу, барок, у светлу католичке обнове, говори о одрицању од живота и овоземаљских ужитака.

Барокни текст је загонетнији и дубљи, значењски слојевитији од ренесансног текста. Новине које барок доноси – огледају се у

маниристичком поступку понављања и варирања старих идеја, али са израженим нарушавањем правилности, односно одустајањем од хармоније која је својствена делима античке и ренесансне књижевности. Све те одлике сведоче о прејаком истицању појединости на основу којих се рађају гротескне представе, па се у уметничком тексту ствара неравнотежа која доноси тајновитост. Имајући то у виду, не чуди да се Рене Велек, попут Курцијуса, према бароку односи као према периоду, потпуно равноправном ренесанси; оно што чуди јесте то да је прилично уздржан спрам *маниризма* као ознаке за стилску тенденцију која преовладава у тој епохи.²

Као антиципација барока у дубровачкој књижевности може се узети „Љубовник учињен прах од часа“ Доминка Златарића, представника треће генерације петраркиста. Посреди је песма у којој лирски субјект изгори од еротске жудње за лепом вилом, а његов пепео остаје у сату. Ова бизарна и гротескна слика кроз метафору сата говори да ће тема пролазности бити кључна тема барока. Према тврдњи Мирослава Пантића, „[d]osetka на којој песма рођива прави је барокни *conchetto*“ (Petrović 2007: 114). *Conchetto* представља сентенцу на крају барокног дела која доноси поенту засновану на ингениозности: то је ауторова изрека која треба да зачуди читаоца, да на самом крају направи обрт. Маниристички обрасци уочавају се у песниковом певању о само једном предмету – часовнику.

Са појавом маринисте Џива Бунића и његовог дела *Пландовање* долази до коначне смене поетичких парадигми, односно до краја ренесансе. Овај песник у потпуности је променио до тада устаљени, петраркистички модел представљања женске лепоте. Идеал више није плава жена, већ црна, чији портрет измиче, постаје нејасан и дâ се само наслутити, пошто еротска жеља уме да замагли портрет вољене особе. Драга у његовим песмама постаје метафора ноћи. У песми „О снјезане“ Бунић пева о женским грудима кроз метафору која се уланчава, па израз чини хипертрофираним – груди су реке млека кроз које плови заљубљени младић. Мотив пролазности младости и лепоте развија у песми „Прелепа Јелена стара пред огледалом“ у којој за мотив пролазности узима Хелену, жену спартанског краља Менелаја, која гледајући своје остарело лице у огледалу постаје свесна пролазности. Ова слика је својеврсна полемика са ренесансним поимањем света, јер опонира девизи *carpe diem*.

² Видети његов „Postskript“ за текст „Појам барока у књижевном зналству“, тј. Велек 1966: 71–77.

Пасторални свет

За историјско-романтични спев *Осман* Цива Гундулића, највећег песника јужнословенског барока, може се рећи да поезију барока отеловљује на нов начин. Својства ове стилске формације не оличавају се само у певању о блуду, о пролазности, о сексуалном односу и кајању, већ се развија и осећање словенства. Књига Мавра Орбина *Il Regno degli Slavi (Краљевство Словена, 1601)*, заснована на легендама, апокрифима, предањима и историографији Словена, извршила је огромно дејство на Гундулића, на развијање његовог родољубивог осећања. Дубровчани су били поносни што су део великих словенских народа, а колико су том осећању били привржени говори чињеница да су језик којим су говорили називали „словински“ или „нашки“. Јакобсонова идеја да сродност словенских језика представља једини објективан, стваран знак словенског јединства најбоље се читава у Гундулићевом делу.³

Гундулић у осмом певању пева о Сунчаници, кћери слепог Љубдрага, који је последњи потомак лозе Бранковића. Кроз њен лик песник слика пропаст словенског народа под турском влашћу. Старац је у рату са Турцима изгубио дванаест синова. „Он, такав, као што је једанпут речено, представља са својим синовима југославенску Лаоконову групу, персонификацију словенства, које је тада умирало на Балкану“ (Павић 1913: 14). Слепом старцу једину наду у животу представља Сунчаница. Она је део пасторалног живота и амбијента, па је приказ њеног портрета само увид у слику распеване сеоске младежи. У приказу весеља Гундулић примењује поступке карактеристичне за барок. Све је препуно украса, а то је постигнуто употребом антитезе, инверзије и метафоре.

Што се пита, дал се има,
што се жуди да се стјече
што је лијепо близу очима,
да је од срца ни далече;
да два млада једно желе
у животу стрављеному (Гундулић 1967: 263).

Песник у овој слици, с једне стране, приказује младост и пролеће живота које треба испунити радостима, а са друге – ропски живот, трагику, те одвођење несрећне Сунчанице у Османов харем по праву освајача. Управо то младалачко радовање прекинуће долазак Казлар-аге, који силом сакупиће младе и лепе

³ За Јакобсонову концепцију, њен никада искоришћени потенцијал, али и слабости – видети Петровић 2008: 58–71.

девојке за харем. Казлар-ага тражи од Љубдрага да прича о својој старини. Старчево приповедање о породици јесте трагична прича о пропасти српске државе. Насупрот српског ропства, Гундулић ставља и велича слободу Дубровника, који „међу Лавом и Дрокуном“ успева да сачува своју независност.

Међутим, монолог младог пастира Радмила у делу који приказује лепу Сунчаницу и њеног слепог оца међу веселим пастирима наликује самосталном лирском ренесансном делу:

Дружбо лијепа и весела
о млађанијех пастирица,
ким сред очи зора бијела,
а суначце сја сред лица,
придружите у љувезни
с нашијем ваше складне гласе,
да појући слатке пјесни
битје ово прославја се! (исто: 260)

Интересантно је да је Гундулић сместио поробљене Словене у оквир ренесансне књижевне пасторале: народ живот проводи на ливадама пуним цвећа, плете венце и пева пастирске песме. Пасторала води порекло од Вергилијевих еклога, које су писане у облику дијалога између два пастира. То је приказ нежног и идеализованог света у коме нема грубости, већ се сви догађаји везују за љубав и природу. Може се рећи да се у спеву налази пасторална минијатурна слика која својом сугестивношћу потискује барокне елементе и приказује пун сјај ренесансне поетике. Претпостављамо да су Гундулићеви узорци за обликовање ове идиличне слике биле две еклоге, „Радмио и Љубмир“ Џора Држића и *Тирена* (1549) Марина Држића „Радмио и Љубмир“⁴ прва је световна драма на нашим просторима, која приказује два антиподна лика пастира: једног који се води разумом, а други срцем. У еклоги визија слободног живота у љубави односи победу над рационалношћу. Као и код Гундулића, да се уочити карактеристичан приказ живота младих:

Поље се зелено одасвуд украси
тер цвитје црвено и бијело замијеси.
Љубица и ружа, ох, љубко т мирише
да срце и душа од сласти уздише.
Гиздавих сељанка сада су све хоре,
не свршив још санка ране при зоре (Држић 2007: 51).

⁴ Све до 1963. године није био утврђен песнички канон Џора Држића: тада је у Даблину пронађен рукопис који обухвата 96 песама и једну световну драму. Видети Бојовић 2015: 97.

У *Тирени* се пак дају уочити и рани Држићеви петраркистички стихови који су инкорпорирани у монологе јунака. Ту јунаци исказују своју љубавну чежњу:

Ka s' godi ti vila, ljepša s' ner sunačce,
 ka s' meni stravila ljepotom srdačce. –
 Ah, da mi bit može u gori zeleni
 ovojzi, moj bože, da sam rob kupljeni,
 priverna služica da joj sam uvike,
 ufana stražica nezgode ke prike,
 da š njome zelencu uživam u gori
 pri živom studencu, kad sunce domori.
 Koli bih ja rado tvoji se, vilo, zvao (Držić 1948: 32).

У огледу „Umesi petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića“ Светозар Петровић доказује да је у Држићевим комедијама уметнуто тридесетак стихова из његових младалачких *Пјесни љувених*.⁵ И Гундулић је свој књижевни рад започео писањем љубавних песама, које је назвао „породи од тмине“, али их се одрекао, спалио их и почео да пише „породе од свјетлости“. Не би требало искључити могућност да је и Гундулић своје ране петраркистичке стихове унео у спев, јер су јунакиње из *Османа* обликоване у потпуном складу са поетиком петраркистичке лирике која је у Дубровнику настајала крајем петнаестог и почетком шеснаестог века.

Прекрасна Сунчаница повод је за песникове рефлексije о лепоти. Њен физички портрет представљен је мотивима који су преузети из петраркистичке лирике:

Све најлипше губе име
 прид уресом ње уреса,
 јак прид сунцем источнине
 јасне звијезде од небеса...
 У погледу љуvenusу
 разблудна јој сја даница,
 а у рајском лицу свом
 уцапти тратор и ружица (Гундулић 1967: 260).

Њена лепота небеска је и очаравајућа. У опису Сунчанице песник користи поређења, епитете, игру речима и хиперболу. Символ је патријархалне девојке која је своју младост и девојаштво заветовала Богу. Стидна је, смерна и уплашена. Подсећа на

⁵ У том раду из 1967. године, Петровић позива на дубљу анализу песничког језика дубровачког шеснаестог века, најављујући да ће она неминовно довести и до преиспитивања суда о петраркистичкој лирици – „suda za koji smo, čini se, i odviše često navikli da bude potpuno ili gotovo potpuno nepovoljan“ (Petrović 2007: 112).

портрет недостижне ренесансне госпоје из песме „Први поглед“ Шишка Менчетића:

...мени би видити још липшу нер вилу
 госпођу сједити у рушцу прибилу.
 Видив ме ка хрло вазе трак и косу
 низ бијело тер грло косице све просу;
 на челу остави два прама од злата,
 остало све зави около, дим, ватра
 да коса не витри, у којој до мал хип
 рукама захитри на глави венчац лип (Менчетић 2007: 8).

Песма је препуна петраркистичких мотива: љубав на први поглед (која се јавља у пролеће), идеализована лепота жене, лепотица која изненада нестаје у даљини... Схематизује се женин портрет: она је у белој хаљини, коса јој је боје злата, грло јој је бело и лепша је од виле. Ови мотиви преузети су из фолклорне традиције, што је једна од главних одлика напуљске или страмботистичке школе. И Гундулић се, уосталом, користио строфом од осам стихова. У његовом спеву се уочава утицај народне књижевности, односно фолклорне традиције, па и сензуалности која је била карактеристична за Менчетићеву поезију.

Гундулић у приказивању Сунчанице потпуно одустаје од барокног песничког израза, изневерава бунинићевско маниристичко представљање женске лепоте и враћа се петраркистичким узорима.⁶ Сунчаничин лик је грађен као супротност Крунослави и Соколици. Крунослава и Соколица су динамичне јунакиње, али и хибридне, јер у њима долази до сукоба између женског и мушког принципа. Осим тога, присутан је и топос путовања, јер оне путују путем љубави. За разлику од њих, Сунчаница је статична јунакиња, госпа недостижне лепоте која постаје симбол поробљеног словенског народа.

Тасов утицај: Историјско и романтично

Осман је стваран према начелима нормативне поетике Торквата Таса чији је еп песник знао напамет. *Ослобођени Јерусалим*

⁶ У литератури се често избегавало повезивање Гундулићевог песничког израза са ренесансним. Осмо певање *Османа* готово у целости приказује пун сјај ренесансе: петраркистички регистар доживљава свој препород, од описа распеваног словенског народа до Сунчаничиног портрета. Но, Злата Бојовић је у *Историји дубровачке књижевности* ренесансне стихове, који се јављају у барокним делима, често посматрала као одређену врсту пародије петраркизма. У спевовима Стијепана и Игњата Ђурђевића то и јесте случај, али код Гундулића се уочава изузетак који се мора истаћи.

(1575) послужио је Гундулићу као узор и модел за остварење највећег књижевног подухвата. Зато је у *Осману* толико трагова Тасовог дела – у композицији, у стилу, у мислима, у идејама. Добро је Гундулић познавао и италијанску и дубровачку лирику, као и лирску и епску народну песму. „За предмет свога епоса изабрао је догађај из историје хришћанске епохе“ (Пантић 1967: 14) – рат између хришћана и Турака, односно Хоћинску битку између Пољака и турске војске из 1621. године. Гундулић као да прати Тасову мисао „da je neistina pjesničkija od istine, povijest, intelekt i um samo ometaju *furor poeticus*“ (Носке 1984: 138). Али, није у потпуности следио Тасова начела о структури епа: ни то да тема мора бити узета из историје која није ни сувише блиска ни сувише далека; ни то да главни јунак мора бити хришћански витез. Тема спева узета је из ближе историје, а главни јунак није хришћански витез Владислав, него млади и охоли турски цар Осман. Овакав поступак изазвао је чуђење у Дубровнику.

Међутим, Гундулић је приказивањем Османове охолости као највећег људског греха желео свом делу да да метафизичку димензију и универзалност. Како се епска поезија пише да би се у њој уживало, епови се прожимају обиљем романтичних епизода и личности. Пева се о љубави, јављају се и жене које су преобучене у мушка одела (амазонке). Љубавно-сентиментални круг мотива у оваквим еповима био је обавезан. И Гундулић му је дао велики простор, иако он за коначно значење, као ни за поруку епа није од нарочите важности. То је више песников уступак укусу ондашње публике, него што стварно доприноси развијању основне теме. За овај круг мотива значајне су Османова вереница Соколица и вереница пољског племића Коревског, Крунослава. Саме епизоде биле су занимљиве читаоцима, имале су улогу да читаоца релаксирају од историјског тока радње. Овакви епови често имају алегорички контекст, а циљ им је и да забаве и да подуче:

Епски ток радње и спровођење амбициозне идеје, у складу са поетиком и искуством епског певања, прекидају или се са њима преплићу романтичне епизоде. Њихова је улога била одређена: требало је да буду привлачне и занимљиве, да читаоца забаве романтичним заплетима и да ублаже озбиљност епске материје (Бојовић 2015: 314).

Занимљиво је да у *Осману* ниједној епизоди није дат потпуни оквир. Еп садржи три романтичне епизоде које обилују трагизмом јунака и причама из стварног и измишљеног света. Огрнуте су рухом легенди и на тај начин прича дају романтични набој. Другим речима:

Специфичност епизода у Гундулићевом *Осману* је у томе што је у њима све сведено на женске ликове – Соколицу, Крунославу и Сунчаницу. Изузетак чини она која се односи на Бегум и Дилавера. Епизоде о Соколици и Крунослави класичног су типа, у њиховим основама је љубавни заплет, али ни у једној од њих не учествује пар, већ само женски лик (Бојовић 1995: 79).

Гундулићеве јунакиње воде пустолован и луталачки живот. О томе сведоче подвизи Крунославе и Соколице, које улазе у борбу вођене љубавном страшћу. Њихов двобој последица је одлучности да своју љубав плате животом. На тај начин оне постају романтичне хероине које одважно и гордо стоје пред својом судбином и преузимају мушки принцип. Имена Гундулићевих јунакиња симболично осликавају њихове карактере. Соко је симбол снаге, лепоте и излазећег сунца чија су два ока сунце и месец; круна представља симбол узвишености, достојанства и моћи; Сунце је извор светлости, тоpline и живота. Гундулић се у обликовању физичких портрета ових јунакиња потпуно дистанцира од Таса, али се исто тако удаљава и од маниристичког представљања жене. Како се у приказивању Сунчанице користио петраркистичким ренесансним регистром, тако се њиме послужио и када је певао о Крунослави и Соколици.

Крунослава је вереница пољског војводе Коревог. Судбина је удесила да Коревог постане турски сужањ. Ова храбра ратница на сваки могући начин покушава да ослободи свог вереника. Крунослава је жена изразите физичке лепоте, али и ратничке природе, мушке снаге и храбрости.

Узрастом је Крунослава
јакно у гори вита јела;
оружје јој урес дава;
коњ је под њом брза стријела (Гундулић 1967: 180).

Крунослава је „слободна и смиона“, „лијепа дикла“, коју Гундулић пореди са лавицом. У њеном портрету види се јасан утицај народне књижевности и фолклорне традиције. Мотив „вите јеле“ преузет је из народне књижевности и симболизује младост, здравље и чистоту. Она је делија-девојка, горда, истрајна, храбра и одважна. Са друге стране, њен лик је петраркистички обојен. Опева се идеализована жена, а не стварна. Идеал лепоте у петраркизму била је жена са косом боје злата, која је била сплетена тако да је подсећала на круну. Лице је бело, образи румени, а очи блиставе и сјајне као звезде. Портрет се у потпуности уклапа у ову устаљену схему.

Своју храброст и неустрашивост Крунослава показује оног тренутка када цара Османа изазива на двобој. Цара ће одменити Соколица која је заљубљена у њега. Због мушке одеће изгледало је као да се боре двојица ратника:

Али замах једно пријети,
а ударац друго указа;
кацига им с главе одлети
с јасном тврђом од образа.
Злато просу, прам развеза,
засјеше очи, свану лице
открише се два витеза
двје млађахе дјевојчице (исто: 193).

И једна и друга војска остале су затечене када су им спале кациге и када су се расплеле плаве девојачке косе, као у Менче-тићевој песми „Твоја ме коса замамаи“.⁷ Овај страхан мегдан уми-нуо је када је пала мркла ноћ. „Nije zato nimalo čudno što prizor kulminira pravom poplavom ljubavi: kad dvjema ratnicama u sukobu spadnu kacige, te se pokaže da su zapravo ljepotice, mnogi se među gledaocima istoga časa zaljubljuju u njih“ (Pavličić 1996: 39). Крунослава је незадовољна исходом двобоја, очекивала је победу. Показује се као врло мудра, прорачуната и проицљива. Узела би Соколицу за свог сужња и у замену за њу тражила да се ослободи Коревски. Крунослава и Соколица деле пуно сличности: обе су прелепе, храбре, смеле и одане су својим љубавима. Поред тога, пуне су срџбе и чемера, јаке су, одлучне и истрајне – „два сунца оба од милости“. Крунославина романтична природа, нежност и дубока осећајност открива се у шестом певању, када у густој шуми поред извора тугује и јадикује над судбином свог вереника. Тада одлучује да у руху витеза оде путем Цариграда, и да златом покуша да га ослободи. „Уз велики ризик долази Ризван-паши, чувару затвора, сазнаје да је вереник изневерио њену љубав, и сама доспева у тамницу“ (Бојовић 1995: 80). Крунослава се стиди својих суза, не жели да ико други види оно што она осећа. Њена тужбалица за вереником слика осећајну и нежну, али скривену природу. Без присуства њеног драгог јунакињи ништа не значи господство и богатство, па чак ни сâм живот. И зато је Крунослава јунакиња дуалне природе, романтична ратница која је спремна да пође у смрт због неизмерне љубави коју осећа према свом веренику. „Крунослава је лик који контаминира мушку ратничку природу и женску лепоту и осећајност, што карактеризацију чини егзотичном и инвентивном“ (Ракић 2009: 349).

⁷ О томе детаљније: Бојовић 2007: 9.

За Соколицу ће песник рећи да је поносна и охола турска ратница која улази у двобој са Крунославом да би заштитила Осману у кога је искрено заљубљена.

Соколица од сокола
бистру и хитру слику има,
поносита и охола
узростом је нада свима (Гундулић 1967: 184).

И она је златне косе, „лијепа божица од дубрава“. Храбра је и неустрашива, одважна и истрајна. Код ње је све јасно, зна шта хоће, не одступа, не савлађују је емоције. Она кроти бесне коње, коплје је за њу игла, а бритка сабља вретено. Тиме, а и својом лепотом, за коју песник каже да је једино женско у њој, занела је цара. Из лепих очију стрелја, а Осману баш то привлачи. Осман се труди да је не разгневи, а јасно је и зашто – јунак зна како се понаша Соколица када је љута. У двобоју се показује као неустрашива ратница, потпуно равноправна Крунослави. Врло је занимљиво да Гундулић турску и пољску ратницу приказује као потпуно равноправне, чиме одступа од Таса, код кога победу мора однети припадник хришћанске војске.

Античко и народно

„Соколица са својим ратницама, после хоћинске катастрофе и ојађена због ње, хара пољску земљу и роби варшавске госпође.“ (Пантић 1967: 21) То јој је прилика да се освети за пораз који је доживела турска војска. Са својих дванаест амазонки долази до шуме, где Пољациње у колу, уз игру и песму, славе Владислава:

а варшовске лијепе и младе
све госпоје пуне дике
изишле су врх ливаде
покрај бистре Висле рике.
Тих се танчац међу њим
туј замеће у љувезни,
у ком гласим меденими
кликнуше ове слатке пијесни:
„О честити, о храбрени
краљевићу Владиславе,
свак је весео у спомени
недобитне твоје славе!“ (Гундулић 1967: 222)

У стиховима се уочава доминантни мотив кола, који је преузет из народне традиције. Карактеристичан је и за Менчетићеву

поезију,⁸ а његово инкорпорирање у барокни спев није својствено маниристичком песничком обрасцу. Пољакиње певају похвалну песму Владиславу у духу народног лирског осмерца, што сведочи о томе да је Гундулић био инспирисан обичајним песмама, нарочито здравицама. Слика кола је хибридна, у њој се преплићу утицаји народне и петраркистичке лирике.

Док се Соколица са својим амазонкама купа у језеру наилази Владислав, а оне, наге, не успевају да му пруже отпор. Једино Соколица успева да се супротстави, потом се удаљава. „Раскошна барокна фреска купања Соколице и њених раздраганих бојница, која сва подрхтава од покрета и јарких боја, и са које бије врелина сензуалности, пошла је од Тасове слике купања двеју замамних сирена у врту славе зачараног Армидиног острва.“ (Пантић 1967: 21) Владислав ослобађа њене бојнице, а она, у знак захвалности, одлучи да се не бори против хришћана. Сазнавши да је Осман позива да се врати, због неизмерног нагона страсти хита ка Цариграду. Соколица је јунакиња у чијем срцу нема места за емоције. За разлику од Крунославе, њу у потпуности карактерише мушки принцип. „Више цени слободу од живота, достојанствено је поднела лични пораз и вредна је Владислављевог витешког понашања према њој“ (Бојовић 1995: 80). Њен лик превасходно служи да ослика Владислављев карактер, да укаже на његову племениност, честитост и достојанство.

Обе се епизоде прекидају онда када Крунослава и Соколица треба да се сусретну са мушким јунацима. Овај прекид отвара две могућности: (1) или су два певања која недостају у структури епа спаљена након Гундулићеве смрти, јер приказују сексуалну необузданост ових јунакиња и њихову надмоћ над мушким јунаком; (2) или Гундулић није успевао да уобличи тај сусрет, па је најтежи део посла оставио за сам крај, али га је смрт предухитрила и спречила да књижевно домисли ове јунакиње.

Крунослава и Соколица у основи су антиподне, али су грађене по истом узору, према Тасовој јунакињи Клоринди која подсећа на ратнице из витешких романа:

Mrzela je ona još kao mlada
sve običaje i rod ženskog spola
nit prihvatiti se Arahnina rada
da prede, šiva, ruka joj ohola,
bježi o gizde i tijesnoga grada,
al časna osta usred ratnog kola,

⁸ Видети песму Шишка Менчетића *У колу се охоли и гизда љепотом* (Бојовић 2007: 15).

ponosna, stroga htjede da izgleda,
al i takvu milo je se gleda (Tasso 1965: 56).

Клоринда има веома важну улогу у историјском току епа, за разлику од Крунославе која има само епизодну. Крунослава је дубоко емотивна, што се за Клоринду не може рећи. Оно што их спаја јесте гордост. Клоринда је карактером много ближа Соколици, обе су неустрашиве, пркосне и неукротиве. Између Соколице и Армиде може се повући паралела. Соколица је заводљива ратница, а Армида заводљива чаробница која хришћанске витезове одводи на погрешан пут. Појава обе јунакиње је пуна сензуалности. Свака на свој начин очарава мушког јунака. Ерминија је меланхолична Тасова јунакиња која живи у свету успомена. Крунослава често бива тужна и меланхолична, утонула у властите мисли и због тога је слична Ерминији. За разлику од судбина Гундулићевих јунакиња, судбине Тасових јунакиња су окончане. Клоринда на самртничкој постељи прелази у хришћанство, Ерминија у потпуности мења свој карактер и удаје се за свог сужња Риналда, док се Армиди остварују сви снови. Гундулићеве јунакиње су другачије осмишљене, реалистичније су и представљене су са више детаља и описа.

Најзад, поред три главне, у *Осману* се јавља и једна кратка, али врло занимљива епизода о љубави између Аџамкиње Бегум и везира Дилавера. Ова љубавна прича са трагичним завршетком говори о чистој и невиној љубави која се рађа између господара и робинје, а прекида се Дилаверовом смрћу. И у овој љубавној причи јавља се мотив двобоја, „razlika je samo u tome što je ovde uveden motiv časti“ (Pavličić 1996: 40) – јер је Бегум била испрошена од Хајдера. И Бегум се може назвати романтичном јунакињом,⁹ чији се портрет уклапа у устаљену петраркистичку схему:

Твој прам златни – све ме благо
твоје чело – бијела зора (Гундулић 1967: 234).

Једина јунакиња која је у потпуности носилац барокне поетике у делу јесте Мустафина зла мати, жена Мехмеда III, која је представљена као демонско биће које сплеткама ради о глави младом султану Осману. Кћи је вештице и спремна је да закоље и рођену браћу само да би свог малоумног Мустафу довела на престо и владала турском државом. У њеном лику, који знатно подсећа на главну јунакињу Гундулићевог религиозно-рефлексивног спева

⁹ Тања Ракић у раду „Свет женских ликова у *Осману* Џива Гундулића“ износи тезу да је Бегум једина јунакиња епа изграђена према ставовима ренесансне поетике. Не бисмо се могли сложити са таквом тезом, јер се портрет ове јунакиње ничим не издваја у односу на остале.

Сузе сина разметнога (1622), отеловљене су све барокне идеје о злој природи жене:

Братју би ти без милости
подавила и поклала,
нека у тмине из свјетлости
и други пут не би упала...
С лијевом ногом стане изутом
распасаној у хаљини,
проспе косе, црнијем прутом
око себе круг учини (Гундулић 1967: 107).

Описи женске лепоте у спеву дати су хибридно, преплављени су мотивима из народне лирике, који се увек преплићу са петраркистичким мотивима. И Крунослава и Соколица су идеализоване, без обзира за кога и на чијој страни се боре. Иако је њихова природа бурна и ратничка, оне су носиоци врлина. „Оне представљају специфичан спој мушке ратничке природе и женске осећајности“ (Ракић 2009: 348). Крунослава и Соколица као да су у потпуности обликоване у складу са ренесансном девизом *carpe diem*. „Обе су и војнички непослушне: Крунослава креће у Carigrad да на своју руку ослободи Korevskoga, а Sokolica hara по Poljskoј i godinu dana nakon odlučujuće bitke“ (Pavličić 1996: 64).

У спеву се уочавају многи антички мотиви: од алузије да је богиња Дијана праузор за Соколичин лик, преко поређења Османа са Александром Македонским, до одјека *Енеиде* и Орфејеве песме. Сви ти мотиви доприносе пуном сјају антике и у потпуности потискују барокни песнички израз. Ако ренесансу посматрамо као обнављање класичне културе која негује култ љубави и лепоте, онда можемо закључити да спев одјекује управо тим мотивима. Оживљавањем античких вредности Гундулић се на изванредан начин одређује према ренесанси – чува њену традицију, негује њен стил и слави њене вредности.

Поред обиља мотива из традиције петраркизма у делу се да уочити и карневалски мотив прерушавања, када се Крунослава прерушава у младића Угричића, да би дошла до вољеног Коревског. Мотив прерушавања својствен је за ерудитну комедију, а јавља се у Држићевој комедији *Дундо Мароје* (1551), која је Гундулићу могла послужити као узор. Он од ове епизоде прави драмски заплет, јер се у Крунославу заљубљује тамничарева нећака Калинка, мислећи да је она Угричић. Овакви комични заплети нису карактеристични за историјско-романтични епос и нема их у Тасовом делу. Интересантно је да ни у једном сегменту у спеву Гундулић не пародира петраркистички песнички регистар, као

што то чине Игњат и Стијепо Ђурђевић у својим барокним спевовима. Тај податак указује на чињеницу да Гундулић свесно није желео да се ослободи ренесансног начина певања, па је у романтичне епизоде у *Осману* унео елементе ренесансне поетике.

Тако је, стварајући своје романтичне јунакиње, сјединио различите поетичке моделе. У његовом епу се прожимају историја и песничка машта, античко, односно ренесансно са фолклорним. Управо та поетичка сложеност делу даје универзалност. Јунаке повезују љубав и судбина, највиши смисао, али и најтрагичнији општељудски мотив. На тај начин читаоцу бивају приближени ликови, са својом судбином и трагедијом. Велики, моћни султан, пред чијом је величином дрхтала цела Европа, окончао је свој живот у потпуном контрасту у односу на своју претходну величину. Све на овом свету је пролазно и променљиво – и људска величина, и људска слава, и људска срећа. Управо је то и основна идеја Гундулићевог *Османа*.

Литература

- Бојовић, З. (1995). *Осман Цива Гундулића*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Бојовић, З. (2015). *Историја дубровачке књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Бојовић, З. (2007). *Књижевност Дубровника*. Крагујевац: Кораци.
- Гундулић, Ц. (1967). *Осман*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Курцијус, Е. (1996). *Европска књижевност и латински средњи век*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Павић, А. (1913). *Постање Гундулићева „Османа“*. Загреб: Рад.
- Пантић, М. (1967). Поетика Гундулићевог Османа. Циво Гундулић, *Осман*. Београд: Српска књижевна задруга, 5–22.
- Петровић, С. (2007). *Списи о старијој књижевности*. Београд: Фабрика књига.
- Петровић, С. (2008). *Појмови и читања*. Београд: Фабрика књига.
- Ракић, Т. (2009). *Свет женских ликова у Осману Цива Гундулића*. Београд: *Књижевност и језик*, 3–4, 347–354.

*

- Držić, M. (1948). *Tirena*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Hocke, G. R. (1984). *Manirizam u književnosti*. Zagreb: Znaci.
- Pavličić, P. (1996). *Studije o Osmanu*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Tasso, T. (1965). *Oslobođeni Jeruzalem*. Zagreb: Zora, Matica hrvatska.

Velek, R. (1966). *Kritički pojmovi*. Beograd: Vuk Karadžić.

Velflin, H. (2000) *Renesansa i barok: istraživanje o suštini i nastanku baroknog stila u Italiji*. Novi Sad i Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Aleksandar, N. Ilić

Faculty of Philology, University of Belgrade

ECHOES OF RENAISSANCE POETICS IN THE BAROQUE POEM *OSMAN*

– *Summary* –

The subject of this paper concerns the influence of the Renaissance Petrarchist poetry of Dubrovnik poets on the baroque poem *Osman* by the poet Dživo Gundulić. The paper states and explains the elements of the Petrarchist register that can be seen in the shaping of romantic heroines: Sunčanica, Krunoslava and Sokolica, who are bearers of the epic's romantic flow. The places where Renaissance poetics completely suppresses the Baroque poetic expression will be explained in detail. The influence of the normative poetics of Torquato Tasso will be analyzed, and Gundulić's heroines will be brought into mutual connection with the heroines of Tasso's *Liberated Jerusalem*. The aim of the paper is to shed light on the fact that the Renaissance does not abate in Dubrovnik baroque songs created in the midst of Mannerism.

Key words: baroque poem, *Osman*, Petrarchism, Gundulić, Tasso, romantic heroines.

ТРЕЋИ ДЕО
АЛЕКСАНДАР ИЛИЋ

Zoran A. Živković

redovni profesor u penziji, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

PREVODILAC I ZABORAV

Autor osvetljava prevodilačko pregalaštvo profesora Aleksandra Ilića koji je preveo 28 kapitalnih dela češke književnosti i humanistike. Ovaj vid stvaralaštva profesora Ilića najmanje je poznat, iako je najobimniji, a po kvalitetu nipošto ne zaostaje za drugim vidovima.

Ključne reči: prevodilaštvo, češki jezik, češka književnost, češka kultura, zaborav, kreativno pisanje.

Na samom početku kursa kreativnog pisanja, koji sam vodio kao izborni predmet na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu od 2007. do 2017, običavao sam da proverim obaveštenost svojih studenata, kako bih tome prilagodio ono što ću im predavati. Jedno od pitanja koje sam im u ovom smislu postavljao glasilo je: „Koja je poslednja prevedena knjiga koju ste pročitali?“

Već tu su počinjale nevolje. Tek je otprilike jedna trećina polaznika – desetak njih – uspevala da se seti poslednje pročitane prevedene knjige. (Za ostale nije bilo izvesno da li samo ne mogu da se sete ili nikad nisu pročitali neko prevedeno delo...) Na dopunsko pitanje, međutim, ni jedan jedini put nisam dobio odgovor. Doslovno niko od stotinak studenata iz jedanaest pokolenja, koji su se setili poslednje pročitane prevedene knjige, nije upamtio ime njenog prevodioca. Jedna studentkinja čak mi je uzvratila, valjda i nesvesna toga kakvu strahotu izriče: „Ko bi pamtio takve sitnice?“

Upitao bih ih potom da li uopšte znaju za nekog prevodioca. Bilo kog. Muk koji bi usledio rastuživao bi me i zbunjivao. Ova potpuna neobaveštenost još bi se mogla razumeti da sam pitanje postavio negde izvan zdanja Filološkog fakulteta, ljudima drugih struka i obrazovanja koji možda i ne moraju da pamte takve „sitnice“ kao što je prevodiočevo ime, ali krajnje je nepojamna na fakultetu koji upravo školuje buduće prevodioce, a glavnina polaznika mog kursa poticala je s katedri za strane jezike.

Mogao sam tu da prekinem propitivanje, sve je bilo jasno u vezi s obaveštenošću mojih studenata, ali rastuženost me je nagonila da još malo nastavim.¹ Zar je moguće, upitao bih ih, da baš nikada

¹ Ova rastuženost sadržala je i tračak lične pogodenosti. I sâm sam sedamdesetak puta bio „sitnica“ s početka knjige, ime prevodioca koje čitaoci čak i ne zaborave, zato što ga uopšte nisu upamtili, sitan ispis s uvodnih strana koje se najčešće preskaču.

niste čuli za gorostasnog Stanislava Vinavera koji ne samo što nam je podario čarobne prevode neprevodivog nego je obogatio srpski jezik mnoštvom sjajnih neologizama? Ili za velikog Branimira Živojinovića koji je srpsku kulturu zauvek zadužio ponajpre virtuoznim prevodima onog najboljeg, a ujedno i prevodilački najizazovnijeg s nemačkog jezika, kao i prevodima Šekspirovih dela, odnosno prevodima dragulja svetske lirike s desetak jezika – da se pomene samo najznačajnije?

Uz to, Branimir Živojinović godinama je predavao upravo na Filološkom fakultetu. Ova okolnost nadahnula bi moje poslednje pitanje, iako je ono bilo suvišno. Iz iskustva sam znao da će ponovo zavladati muk kada upitam studente da li su možda čuli za nekog od slavni profesora iz ne tako davne prošlosti – za jednog Voju Đurića, recimo, Nikolu Miloševića ili Peru Mužijevića – koji su Filološki fakultet i katedru za Opštu književnost uzdigli do nivoa elitne srpske akademske institucije. Neprozirni pokrov zaborava i neznanja brzo i trajno prekriva tragove minulih dana po aulama, slušaonicama, svečanim salama i hodnicima zgrade na Studentskom trgu broj 3...

Kratak tekst koji čitate skroman je prilog nizu sličnih ogleda kojih uvaženih kolega koji su se latili pregnuća da ovim zbornikom pokušaju da od zaborava i neznanja otrgnu uspomenu na još jedno veliko ime katedre za Opštu književnost i celog Filološkog fakulteta – na nedavno i prerano preminulog profesora Aleksandra Ilića.

Palo mi je u deo da progovorim nešto o onom vidu naučnog i umetničkog pregalaštva profesora Ilića o kome se – sasvim neopravdano – možda najmanje zna: o njegovom prevodilaštvu. Taj vid, po prirodi svojoj neupadljiv, zbilja je ostao u senci mnogih drugih oblasti kojima se profesor Ilić uspešno bavio. Oni koju su uživali povlasticu da ga lično poznaju sva je prilika da su ga upamtili – znatno pre nego kao prevodioca – kao profesora koji je držao jedinstven kurs o renesansnim poetikama; ili kao pisca niza izvrsnih knjiga o književnosti, među kojima se osobito ističu dve objavljene potkraj autorovog života, kao svojevrsna rekapitulacija njegovih glavnih literarnih interesovanja – *Kavez i slavuj* (2009) i *Od forme do strukture* (2010); napose, kao politički veoma angažovanog intelektualca, koji je prevaleo dug put od urednika studentskih časopisa *Student* i *Vidici*, iz doba kada su bili najzabranjiviji, preko prvog glavnog urednika prvog opozicionog lista u Srbiji, obnovljene *Demokratije*, do ambasadora u Republici Češkoj (2001–2005).

Prevodilački rad profesora Ilića protegao se na 43 godine – od 1975, kada mu je, kao tridesetogodišnjaku, izišao prvi prevod, do 2018, kada mu je, nedugo pošto je preminuo, objavljen poslednji. Opus nastao tokom ovog dugog razdoblja sadrži 28 bibliografskih jedinica – uglavnom knjiga.

Posredi su prevodi isključivo sa češkog. Profesor Ilić imao je savršene predispozicije za prevođenje s ovog jezika. Pre svega, bio je bilingvalan – češki mu je bio podjednako maternji kao i srpski. Uz to, raspolagao je eruditskom upućenošću i u češku i u srpsku kulturu u najširem smislu, u rasponu od umetnosti, preko niza humanističkih disciplina, do nauke i politike. Ovi temelji bili su zaloga njegovog vrhunskog prevodilačkog umeća.

Za svakog domaćeg izdavača s kojim je saradivao on je bio idealan saradnik. Izdavači ga nisu pozivali na uobičajenu saradnju, tako što bi mu ponudili da prevede neko delo koje su sami odabrali. On je bio taj koji im je otkrivao velike češke autore još nepoznate kod nas ili još neobjavljena dela pisaca koji su ovde već bili uvedeni. Osim toga, neretko je prevodu dodavao prigodan predgovor ili pogovor, kojima je tumačio ili istorijski i kulturno kontekstualizovao dato delo, učinivši ga tako pristupačnijim ovdašnjem čitaocu. Konačno, uspevao je, takođe počesto, da obezbedi novac iz raznih fondova za podsticanje prevođenja dela čeških autora, bez čega teško da bi se ta dela ikada pojavila u srpskom izdanju. U saradnji s profesorom Ilićem ovdašnjim izdavačima preostajalo je samo da se pozabave tehničkim poslom pripreme za štampu i štampanja. Tu gotovo da čak ni uobičajena lektura nije bila neophodna.

Nekom neupućenom moglo bi se učiniti da 28 bibliografskih jedinica i nije bog zna koliko. Viđene na nekoj velikoj polici one bi zauzele tek jedan mali odeljak. No, da bi taj „mali odeljak“ nastao bilo je ponajpre neophodno uložiti ogromno prevodilačko vreme. Naraštajima koji odrastaju uz „Gugl translejt“ veoma je teško objasniti da do velikih prevoda ne vode nikakve prečice. Tu se podrazumevaju godine svakodnevnog mukotrpnog rada, požrtvovanja, posvećenosti. Uzmimo da je na prevod jedne knjige profesor Ilić utrošio ne više od pola godine. Prevodio je samo najteže izvornike, prevodio ih je najbolje što se može, pa je ova procena sasvim skromna. Za 28 prevoda bilo mu je, dakle, potrebno 14 godina, odnosno cela trećina njegovog radnog veka.

Okupljene na jednom mestu, knjige koje je preveo profesor Ilić bile bi dragulji u svakoj biblioteci, privatnoj kao i javnoj. Posredstvom njegovog prevodilačkog pera na srpskom se oglasila elita čeških pisaca i intelektualaca: Karel Čapek, Jaroslav Hašek, Bohumil Hrabal, Milan Kundera, Vaclav Havel, Jaroslav Sajfert, Jan Mukaržovski, Jozef Škvorecki, Tomáš Masarik, Vaclav Klaus... – da se pomenu samo najveći među najvećima. Da nije bilo jedinstvenog prevodilačkog poleta i truda profesora Ilića, sasvim je izvesno da bi srpska kultura još dugo – možda i zauvek – ostala uskraćena za izuzetna dela navedenih autora. Imamo mračnu povlasticu da živimo u dobu industrije knjige.

Objavljuje se više nego ikada u istoriji, a kvalitet gotovo svega objavljenog nikada nije bio tako beznadežno srozan na najprizemnije trivijalnosti...

Imali bismo sve razloge da se duboko zabrinemo za vakuum koji je mogao nastati po odlasku profesora Ilića kada je reč o prevođenju velikih dela češke kulture da se on sam nije postarao da ostavi naslednicu. Njegovoj kćerki, gospođici Mariji Ilić, već je objavljeno nekoliko knjiga prevoda, iako je još u mladim prevodilačkim godinama. Ona je takođe bilingvalna i veoma nadarena za prevođenje, a uz to i živi u Češkoj, pa se možemo nadati nastavku dragocenog priliva prevoda dela češke književnosti, osobito savremene.

Moj skroman prilog o prevodilačkom pregalaštvu profesora Aleksandra Ilića mogao bi se vedrije završiti da me poput nekog utvarnog odjeka ne prate reči pomenute studentkinje o imenima prevodilaca kao „sitnicama“ koje niko ne pamti. Kao što me prati onaj muk u slušaonici dok polaznici mog kursa uzalud pokušavaju da se sete bar jednog prevodioca ili jednog od nekadašnjih velikih profesora. Ili dok, hodajući prostorima Fakulteta sada već kao penzionisani profesor, osećam kako me, još za života, neumitno prekriva pokrov zaborava i neznanja...

Uviđanje neumitnosti ovog pokrova setna je mudrost koja se stiće tek u poznom životnom dobu. Uz nju, srećom, ide još jedno uviđanje – da ipak nije svejedno kakav ćemo trag u vremenu ostaviti za sobom. Nema mnogo onih o kojima savremenici i oni što dolaze posle požele da sačine ovakav zbornik. Profesor Aleksandar Ilić dobio je ovom knjigom, od onih koji su ga poznavali i visoko uvažavali, svedočanstvo jače od svakog zaborava – svedočanstvo da nije živio i stvarao uzalud...

Preostaje mi na samom kraju da srdačno zahvalim gospođi Zorici Ilić, udovici pokojnog profesora Ilića, na sveobuhvatnoj bibliografiji njegovih prevoda koju, s njenim cenjenim dopuštenjem, priključujem svom tekstu.

Bibliografija prevoda profesora Aleksandra Ilića

1. *Češki strukturalizam, antologija* (1975). *Český strukturalismus, antologie*. Beograd: *Književna kritika*, 3.
2. Tajge, K. (1977). *Vašar umetnosti*. Teige, Karel, *Jarmark umění*. Beograd: Mladost.
3. Tajge, K. (1981). *Nadrealizam protiv struje*. Teige, K., *Surrealismus proti proudu*. Beograd: *Ideje*, 3/4.
4. Kundera, M. (1981). *Smešne ljubavi*. Kundera, Milan, *Směšné lásky*. Beograd: Prosveta.
5. Kosik, K. (1983). *Dijalektika krize*; Kosik, Karel, *Eseje*. Beograd: Mladost.

6. Sajfert, J. (1984). *Stub kuge*. Seifert, Jaroslav, *Morový sloup*. Beograd: Književna reč.
7. Mukaržovski, J. (1986). *Struktura pesničkog jezika*. Mukařovský, Jan, *Struktura jazyka básnického*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika.
8. Mukaržovski, J. (1986). *Struktura, funkcija, znak, vrednost*. Mukařovský, J., *Struktura, funkce, znak, hodnota*. Beograd: Nolit.
9. Svitak, I. (1986). *Glavom kroz zid*. Sviták, Ivan, *Hlavou proti zdi*. Beograd: Mladost.
10. Škvorecki, J. (1986). *Bas-saksofon i druge priče o džezu*. Škvorecký, Jozef, *Bassaxofon a jiné povídky*. Beograd: Prosveta.
11. Vodička, F. (1987). *Problemi književne istorije*. Vodička, Felix, *Literární historie*. Beograd: Književna zajednica.
12. Lim A. (1987). *Miloš Forman*. Liehm, Antonín, *Miloš Forman*. Beograd: Institut za film.
13. Havel, V. (1989). *Pisma Olgi*. Havel, Václav, *Dopisy Olze*. Beograd: Prosveta.
14. Havel, V. (1991). *Pazite!* Havel, V., *Pokušení / Asanace*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
15. Havel, V. (1991). *Šest drama*. Havel, V., *Divadelní hry*. Beograd: Nolit.
16. Dinstbir, J. (1991). *Sanjarenje o Evropi*. Dienstbier, Jiří, *Snění o Evropě*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
17. Klaus, V. (1997). *Češki put*. Klaus, Václav, *Česká cesta*. Beograd: Nea.
18. Mukaržovski, J. (1998). *Studije iz estetike i poetike*. Mukařovský, Jan, *Studie z estetiky/ Studije z poetiky*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika.
19. Čapek, K. (2001). *Zoon politikon*. Čapek, Karel *O věcech obecných čili Zóon politikon*. Beograd: Stubovi kulture.
20. Svitak, I. (2001), *Buji-paji (mraksističke basne)*. Svitak, I., *Hajaja filosofem dialektický materialismus pro školky mateřské*; Beograd: Narodna knjiga.
21. Hašek, J. (2003). *Komandant grada Bugulme*. Hašek, Jaroslav, *Velitelem města Bugulmy*. Beograd: Plato.
22. Klaus, V. (2010), *Evropa i EU*. Klaus, V., *Evropa pohledem politika, pohledem ekonomu*. Beograd: Službeni glasnik.
23. Hašek, J. (2014). *Švejtkovanje*. Hašek, J., *Velitelem města Bugulmy / vybrané povídky*. Prevod Aleksandar i Svetozar Ilić. Beograd: Dereta.
24. Tomaš, M. (2014). *O boljševizmu*. Masaryk, Tomáš Garrigue, *O bolševictví*. Beograd: Zavod za udžbenike.
25. Tomaš, M. (2016). *Nova Evropa*. Masaryk, T. G., *Nová Evropa: Stanovisko slovanské*. Beograd: Zavod za udžbenike.
26. Škvorecki, J. (2016). *Gorak svet*. Škvorecký J., *Hořkej svět*. Prevod Aleksandar i Svetozar Ilić. Beograd: Službeni glasnik.

27. Kundera, M. (2017). *Besmrtnost*. Kundera, M., *Nesmrtelnost*. Laguna: Beograd.
28. Hrabal, B. (2018). *Moritati i legende*. Hrabal, Bohumil, *Morytáty a legendy*. Beograd: Laguna.

Zoran A. Živković

Professor – Retired, University of Belgrade, Faculty of Philology

The Translator and Oblivion

– Summary –

The author strives to shed some light on the prolificacy of Professor Aleksandar Ilić who translated 28 fundamental works of Czech literature and the humanities. In spite of being the most profuse one, this aspect of Professor Ilić's work is least known to the public. Notwithstanding, its quality is parallel to the rest of his literary engagement.

Key words: translating, Czech language, Czech literature, Czech culture, oblivion, creative writing.

Корнелије Д. Квас*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

РЕАЛИСТИЧКА МОТИВАЦИЈА, АКТУАЛИЗАМ И ПОСИБИЛИЗАМ

Александар Илић одредио је реалистичку мотивацију као приповедање утемељено на *паралелизму* догађаја и ликова књижевног дела са збивањима и ликовима емпиријске стварности. Савремена теорија разликује актуализам, који даје онтолошко првенство стварном свету издвајајући га из скупа свих осталих могућих светова, и посибилизам, као онтолошко изједначавање стварног света унутар скупа свих осталих могућих светова. У раду се анализирају љубавне сцене у политичком контексту из Флоберовог романа *Госпођа Бовари* и романа *Ситничарница „Код срећне руке“* Горана Петровића. Циљ рада је утврђивање релевантности актуализма и посибилизма, посебно у односу на реалистички књижевни поступак. Размишљања Александра Илића о односу стварности и фикције омогућавају разумевање савремених теорија актуализма и посибилизма.

Кључне речи: реализам, Александар Илић, Долежел, актуализам, посибилизам, Флобер, Горан Петровић.

1. Реалистичка мотивација

Као најважнију особину реалистичког поступка Александар Илић истиче реалистичку мотивацију у представљању збивања и ликова. Она се остварује „на основу одређеног *паралелизма* са збивањима и ликовима онако како теку и како се појављују и у емпиријски доживљеном свету“ (Илић 1984: 16). Следећи мисао Аристотела, али пре свега Томашевског, који пише да реалистичко приповедање претпоставља мотивацију засновану на принципу вероватности у односу на „одређену ситуацију“ (Томашевски 1972: 212), Илић уочава суштину поступка:

Реалистичку књижевну мотивацију усваја сваки читалац када у књижевним делима „препознаје“ оно што му личи на емпиријску, доживљену или емпиријско-рационално претпостављену, „вероватну и могућу“ стварност свакидашњице или друштва. Сви разликују бајку о вуку и Црвенкапи од приче о догађају који се стварно одиграо или могао одиграти у свету људског искуства. И у области такозване високе књижевности такође нема много двоумљења: и Бокачове и Борхесове приче јесу књижевно-уметничка

* kornelije.kvas@fil.bg.ac.rs

остварења, новостворени светови речи, имагинације и интерпретације, али је разлика у књижевној мотивацији, у методу, поступку, стилу, веома упадљива – код Бокача све углавном тече онако како је и могло тећи у ренесансној свакидашњици; код Борхеса је на делу сасвим другачија, фантастична, надреална, мистично-симболична књижевна мотивација (Илић 1984: 17).

Илић одбацује механичку поделу на реализам и фантастику. Подсећа да се Достојевски, у оквирима књижевног стваралаштва, противио успостављању чврсте и непремостиве границе између света (емпиријске) стварности и света маште, сматрајући да је „таква подела једнострана, механичка, супротна самој природи стварности“. У писму А. Н. Мајкову („Мој идеализам је реалнији од њиховог реализма“) „Достојевски је одбацио вештачку поделу књижевног света на два дела: реалистички, у којем се „репродукује“ стварност, и идеалистички, у којем пребивају идеје и представе, творевине људског духа“ (исто: 12).

Достојевски и Флобер одредили су позитивистички схваћени реализам као рђаву естетику, знајући да се „књижевно, уметничко обликовање не може олако свести на „репродуковање“ и „одражавање“ (исто). У повезивању миметичког и фикционалног, уочава Илић, налази се „скривена трајна привлачност реалистичке доктрине у њеном најбољем издању, као и самог реалистичког књижевног поступка“ (Илић 2016: 253). Ставови Александра Илића о реалистичком поступку, мотивацији и односу стварности и фикције омогућавају боље и прецизније разумевање савремених теорија актуализма и посибилизма.

2. Мимеза као имитација, универзалистичка мимеза, псеудомимеза

Разумевање односа фикције и стварности, реалистичке и фантастичке мотивације, чврсто је повезано са разумевањем појма мимезе. Лубомир Долежел разликује три историјске фазе у разумевању средишњег поетичког појма европске цивилизације. У првој фази, коју обележава Платоново схватање мимезе, мимеза је поступак уметничког имитирања, подражавања стварносног ентитета, па можемо говорити о мимези као имитацији. Проблем настаје када уметнички (фикционални) ентитет нема свог парњака у стварности. Аристотел га решава универзалистичким схватањем мимезе – фикционални ентитети нису више или нису само имитација стварносних, већ су пре свега представљање стварносних општости, као што су друштвене

групе, карактерни (психолошки) типови, друштвено-историјске околности, начини на који функционише људски свет. У оквиру универзалистичког схватања мимезе Долежел уочава проблем губитка (семантичке) независности фикционалних ентитета, због њиховог поистовећивања са универзалијама које суштински остају у стварносним оквирима. Посебност фикционалних ентитета нестаје, што је у супротности са изворном Аристотеловом идејом о аутономности миметичког (уметничког) дискурса у односу на стварност, али и друге дискурсе (реторички, дијалектички, аподиктички).¹ Трећу, савремену фазу, Долежел обележава као псеудомиметичку. Фикција је старија од стварности, она јој претходи и актуализује се чином уметничког стваралаштва. Првобитно схватање мимезе потпуно је поништено. Псеудомимеза подсећа на Лајбницову метафизичку теорију могућих светова: у божанском уму постоји неограничени број могућих светова које надахнути ум може актуализовати.

3. Актуализам и посибилизам

Одређујући реалистичку мотивацију на основу начела паралелизма догађаја и ликова фикционалног света са догађајима и начинима поступања људи у стварности, Илић даје онтолошко првенство стварном у односу на свет уметничке фикције. Његово схватање остаје у оквирима универзалистичког схватања мимезе. Свестан могућности губљења аутономије уметности у односу на науку, друге духовне делатности или емпиријску стварност, он истиче ставове великих реалистичких писаца, Достојевског и Флобера, који издвајају важност успеле форме књижевног дела, која чува аутономност дела доприносећи његовој вредности. Као најважнију формалну особину књижевног дела Аристотел поставља фабулу, а Флобер стил.

Традиционално становиште, по коме стварни свет има онтолошку предност у односу на свет фикције, уочавамо још код

¹ По Аристотелу, наведени дискурси равноправни су у долажењу до истине, али међу њима постоји квалитативна разлика. Платон је једино у дијалектичком дискурсу видео могућност долажења до истине, док Аристотел сматра да дијалектика води једино до вероватног знања. Реторски дискурс, тврди Стагираин, заснован је на контингенцији, као модалитету који нуди могућност долажења до истине. Песнички дискурс заснован је на мимези, способности која је сваком човеку урођена, и она, у најбољим уметничким делима, остварује вероватно или нужно сазнање. Једино путем аподиктичког (научног) дискурса, учи нас Аристотел, нужно долазимо до знања и истине (Kvas 2011: 126–127).

Платона: уметност је по својој природи увек и само миметичка, она може копирати једино стварни, док је свет идеја за њу недостижан. Аристотел мења садржину појма мимезе, која има могућност представљања универзалног или света идеја, које више нису, као код Платона, изван или изнад стварности, већ су потенцијално у њој присутне. Мишљење које стварности даје онтолошку предност у односу на светове фикције, издвајајући је из скупа свих других могућих светова, Лубомир Долежел означава као актуализам (Долежел 2008: 25).

Псеудомиметичко схватање уметности довело је до релативизације онтолошког статуса стварности. Могући светови су онтолошки надређени или равноправни стварном свету – њихово постојање независно је од субјекта стварности. Актуалан није само стваран свет, већ је сваки свет (и стварни и могући) актуалан за становнике тог света. По Луисовој теорији модалног реализма, „актуално” је индексно, као што је ’ја’ или ’овде’ или ’сада’: зависи од тога на шта се односе околности изговарања, односно од света у коме се изјава налази“ (Lewis 1979: 184). Сваки свет је по себи актуалан и самим тим онтолошки вредан. Такво стајалиште Долежел именује као посибилизам – стварни свет онтолошки је равноправан са другим могућим световима. Стваран свет стваран је („real“) колико и сви други могући (фикционални) светови. Стварност се одређује из позиције становника тог света. Становник га актуализује и уколико је за њега стваран, неко ван његовог света ту стварност не може оспорити. Рајанова о томе износи следеће гледиште:

У Луисовој индексној теорији, сваки могући свет је стваран [real], и сваки могући свет може бити актуалан [actual], али ова два термина, која се често наизменично користе, нису синоними. „Бити актуалан“ значи: „постојати у свету из кога говорим“. Алтернативни могући светови (АМС) не могу бити актуални за мене, јер их разматрам са друге планете у универзуму могућности. Стога могу говорити о неактуалним могућим световима и неактуалним могућностима. Али уколико постоје апсолутно, АМС су стварни, и свака могућност се остварује у неком свету (Ryan 1991: 18).

Долежел постојано указује на разлику између актуализма и посибилизма. Актуалистичко становиште претпоставља свет чије постојање се може емпиријски утврдити – то је стварни свет – при чему су сви остали могући светови производи људског ума (Долежел 1980а: 10).

Здраворазумско становиште тешко да може прихватити претпоставку о онтолошкој равноправности света стварности и могућих светова, па тако и светова фикције. За заступнике посибилизма, фикционални свет бајке *Црвенкапа* – подсетимо се за тренутак примера Александра Илића – подједнако је стваран као и свет емпиријске стварности читаоца бајке. Уколико желимо да се сагласимо са заступницима посибилизма, треба поверовати да је свет *Црвенкапе* актуалан за његове становнике (*Црвенкапу*, вука и друге ликове).

Актуалистички приступ фикционални свет *Црвенкапе* одређује као бајку, зато што, између осталог, у (емпиријској) стварности животиње не причају, нити из стомака вука ловац може да извади живу и неповређену девојчицу и њену баку. Књижевно стваралаштво не може се „олако свести на 'репродуковање' и 'одражавање'“ (Илић 1984: 12). Од степена подудараности са емпиријском стварношћу, за књижевну уметност много су важније формалне, уметничке одлике дела. Проблем посибилизма и актуализма зато ћемо размотрити упоредном анализом љубавних сцена у политичком контексту у романима *Госпођа Бовари* Гистава Флобера и *Ситничарница „Код срећне руке“* Горана Петровића.

4. Љубав и политички дискурс: *Госпођа Бовари* и *Ситничарница „Код срећне руке“*

4. 1. *Госпођа Бовари*

У Флоберовом роману *Госпођа Бовари* издваја се сцена пољопривредног сајма (представљена у осмој глави другог дела романа) у којој се Родолф удвара Еми Бовари. Сцена обилује особеностима Флоберовог реалистичког поступка: у оквиру верног представљања пољопривредне скупштине у француској провинцији 19. века уткана је сцена завођења јунакиње романа, у којој се сентиментални дискурс прекида и преиначава политичким. Речима заводника сентиментални дискурс унапред је одређен као политички. Успостављена је двострука дистанцираност приповедача према сентименталном говору. Политички дискурс је преовлађујући, док је сентиментални потиснут. Како је у роману присутна реалистичка књижевна мотивација, реч је о актуалистичком схватању стварности и уметности, јер свет (друштвене) стварности у којој доминирају лични, политички и економски интереси – има првенство у односу на свет емоција и маште, који

је, посебно у случају јунакиње Флоберовог романа, последица њене лектуре, љубавних и историјских романа:

У тим романима говорило се само о љубави, о љубавницима, о милосницама, о гоњеним госпама које падају у несвест у усамљеним павиљонима, о постиљонима који гину на сваком кораку, о коњима који се сатиру на свакој страни књиге, о мрачним шумама, о узбуђењима срца, о заклетвама, о уздасима, о сузама и пољупцима, о чуновима на месечини, о славујима по луговима, о *господи* која су храбра као лавови, кротка као јагањци, препуна врлина, увек лепо одевена, и који плачу као урне. [...] Живела би радо у каквом старом замку, као оне властелинке дугачког струка, које под готским сводовима, с лактом на камену и с брадом наслоњеном на руку, проводе дане гледајући како из даљине долази коњаник с белим пером, који галопира на црnome коњу (Flobet 2015: 38–39).

Увод у Родолфово удварање и мотивација његових поступака дати су на крају седме главе другог дела романа. Тридесет четворогодишњи господин Родолф Буланже шета пољем испод топола и размишља о Еми и њеном супругу, док га она из даљине посматра. Родолф процењује да је Емин муж глуп, неуредан и досадан. Назире да поред таквог мужа она жуди за љубавном авантуром и да ће му за остварење подухвата бити довољно неколико „љубазних речи“ (исто: 119). Пореди Ему са својом љубавницом, глумицом из Руана, коју је издржавао:

’Ах! Госпођа Бовари је’, помисли он, ’много лепша од ње, нарочито свежија. Вирџинија збиља почиње да бива исувише дебела. Тако је досадна са својом љубављу. Па онда оно њено лудовање за раковима’ (исто).

Замишља Ему и поче је у „мислима свлачити“. Одлучује да мора бити његова и свестан је да треба да „пређе на политичку страну² овог подухвата“ (исто). Да би удварање било успешно, мораће да Еми приђе на неком неутралном месту, ван њене куће, мимо мужа, дадиље, детета, суседа. Предстојећа скупштина пољопривредника право је место за остварење његових намера.

У Јонвилу је почео дуго очекивани скуп пољопривредника. Присутна је народна гарда и локални ватрогасци. Приповедач детаљно описује уређивање и украшавање села и становника: куће су опране и окићене тробојкама, сељани дотерани и лепо обучени у тој мери да „никад није било толико спољашњег сјаја“ (исто: 120). Нарочиту пажњу изазвала је раскошна трибина подигнута

² Подвукао К. Квас.

за политичаре, као и четири заставице уз општинску зграду са натписима: „Трговини“, „Земљорадњи“, „Индустрији“ и „Лепим вештинама“ (исто: 121).

У Флоберовом уметничком поступку представљање детаља има другачију функцију у односу на претходне реалистичке приповедаче. Детаљи добијају службу ауторског коментара, градећи интерпретативни оквир који омогућава тумачење из текста романа. Приповедач посредно и неприметно води читаочево разумевање текста ка смислу. Пре, а и после Флобера, упућивање читаоца на жељени смисао остваривано је приповедачким коментаром ликова и њихових поступака. Зато је опис пољопривредног сајма прекинут разговором крчмарице и апотекара Омеа, који је убеђује како је он стручњак и за пољопривреду, пошто је врсни хемичар! Она га не слуша, већ скреће разговор на власника супарничке кафане коме прети банкрот, јер га је Лере „сатро“ меницама (исто: 123). То је податак важан за будућу, трагичну судбину Еме Бовари, јер ће и њу сасвим уништити дугови. Она ће, позивајући се на њихову љубав, у осмој глави трећег дела романа безуспешно тражити од Родолфа позајмицу од три хиљаде франака, како би избегла пописивање и одношење покућства. Сада, на дан пољопривредног вашара, њена судбина је само овлаш назначена, јер осуђујући Лереа крчмарица примећује како се он у том тренутку налази на пијаци: „јавља се госпођи Бовари, која је у зеленом шеширу; и штавише иде подруку с господином Буланжеом“ (исто). Следи детаљан опис Еминог изгледа који истицањем детаља и приближавањем метонимијском полу језика представља њену лепоту:

Њено је лице било тако мирно да се на њему ништа није могло приметити. Оно се у пуној светлости издвајаше под облим шеширом с бледим тракама које су личиле на лишће од трске. Њене очи с дугачким повијеним обрвама гледале су преда се, и мада су биле врло отворене, код јагодица су изгледале нешто затегнуте, због крви која је благо струјала под нежном кожом. Румена боја беше облила преграду њена носа. Она је нагињала главу на раме, и између усана видео јој се седефасте крај белих зуба (исто: 123).

Родолф успева да се отараси досадног и насртљивога Лереа. Уочивши маргарете у трави отпочиње удварање у складу са матрицом Емине лектире – љубавних и сентименталних романа. Изјављује како постоје многобројна пророчанства везана за маргарете и заљубљене девојке и предлаже Еми да јој убере једну. Она му одговара обртањем скривеног питања: „Зар сте ви

заљубљени?“ (исто: 124). Родолф не одбацује ту могућност, наста-вљајући игру завођења удате жене.

Опис јонвилских жена у функцији је уздизања пара Ема–Родолф изнад прозаичности сеоске свакодневице, јер се често требало уклањати „испред дугачког низа сељанки, слушкиња у плавим чарапама, с незграпним ципелама са сребрним прстењем, и које су, кад се поред њих прође, мирисале на млеко“ (исто: 124). Родолф исмева пољопривредну изложбу а посебно се руга „јонвилским женама због њихова одела“ (исто: 125). Одмах након ругања, извињавао се Еми због сопственог несавршеног одевања. На тај начин он показује надмоћ над паланачким обичајима, док његова гардероба, супротно његовим речима, показује стил који далеко надмашује паланачки начин одевања:

Тако, његова кошуља од батиста с набраним зарукављем надувала се према ветру, на грудима, кроз раскопчани прсник, који је био од сура цвилеха; а његове панталоне са широким пругама падале су до чланака на ципеле од нанкина, обложене лакованом кожом. Оне беху тако сјајне, да се на њима трава огледала. У њима је он газио по коњској балези, држећи једну руку у џепу прсника, а сламени шешир накривљен на уво (исто).

Флоберова наративна перспектива ограничена је на одређени број тачака гледишта и тиме француски писац избегава употребу свезнајућег приповедача. Најчешће се приповеда из Емине перспективе, која и на тај начин заслужује епитет *главне* јунакиње. Контраст између сјајних, лакованих ципела и коњске балеге у коју непрестано упадају – гради имплицитни ауторски коментар: у Еминим очима, јединим које прате ту сцену, Родолф је узвишени лик који гази по прљавштини и неукусу паланачког живота. Зато она „поче говорити о паланачкој простоти, о бићима која она гуши, о лепим сновима који се у њој губе“ (исто). Родолф јој „признаје“ да је он због тога све суморнији, да би применио реторику и стилска средства романтизма, посебно сентименталних романа: гробље и месечину. Његова веселост је привид, исповеда се Родолф, настављајући речима: „пред светом умем да носим на лицу подругљиву образину; међутим, кад погледам гробље, на месечини, колико сам се пута питао не бих ли боље учинио да одем онима који почивају ...“ (исто: 125–126). Ема на то примећује како је он слободан и богат човек, који у животу нема за чим да жали. Родолфова игра завођења успешно прати матрицу Емине лектире и она се све више приближава тренутку када ће госпођи Бовари открити своја осећања.

Родолф и Ема пењу се на први спрат општинског здања, да би из једне од сала уживали у предстојећем догађају. Гледају на трибину на којој се налази господин саветник Лијевен, који чита говор. Док се нижу хвалоспеви управи, влади и монарху, Родолф предлаже Еми да се склони, како га не би уочили у Емином друштву, јер га бије рђав глас. Смењују се речи политичара, који хвали успехе владе у изградњи путева и фабрика, са речима политичара-заводника о срећи коју човек једном налази у животу:

Хоризонт се тада отвара и неки глас као да виче: „Ево је!“ Ви осећате потребу да тој личности исповедите свој живот, да јој дате свој живот, све, да јој жртвуете све! Ви се не објашњавате, ви се разумете. Виђате се узајамно у сновима. (И он је погледа.) Укратко, то благо које сте толико тражили ту је, пред вама; оно се сија, блиста. Међутим, ви још сумњате, не смете чисто да верујете; остајете засењени као да сте из мрака изашли на светлост (исто: 129).

Док саветник наставља да чита говор о важности пољопривреде и посебно земљорадње, која доприноси напретку државе и појединца, Родолф убеђује Ему да се препусти страстима: „Нису ли оне једино што је на овој земљи извор јунаштва, одушевљења, поезије, музике, уметности, једном речју – свега?“ Ема се брине како ће друштво реаговати на такво препуштање страстима. Родолф има спреман одговор. Постоје две врсте морала. Први је „ситничарски, извештачени морал, морал људи, онај који се мења непрестано и који толико урла, комеша се, вуче по земљи, као овај скуп глупака који видите“. Други је морал „вечити, он је свуда око нас и изнад нас, као предео који нас окружује и плаво небо које нас обасјава“ (исто: 130). Господин Лијевен је све време говорио, свет је слушао, а разумљивост његових речи прекидало је „отегнуто рикање волова или блејање јагањаца, који су одговарали једно другоме на углу улица“ (исто: 131).

Родолф се сасвим приближио Еми говорећи јој о емоцијама две сродне душе које ће се спојити у љубави. Гледајући га у очи, Ема се сетила виконта с којим је плесала у Вобисару. Спазила је поштанска кола *Ласта* којима јој је Леон често долазио у посету; обустављају се осећања, док монотони глас саветника наставља да говори о важности ђубрења и развијања нових раса коња, говеда, свиња и оваца. Прагматични свет свакодневице у таласима се обрушава и преклапа сентиментално језерце Еминих пробуђених осећања. Стварност надвладава свет Еминих емоција подстакнутих Родолфовим речима, али и речима прочитаних љубавних романа. Актуализам не дозвољава могућност појаве принца који

ће удату жену из француске провинције одвести у свет вечите и страсне љубави.

Приповедач изненада појачава учесталост смењивања политичко-заводничког и политичких говора. Два су посредна разлога за промену ритма: Родолфово завођење приближава се кулминацији, а саветника Лијевена за говорницом је сменио председник Дерозре:

док је господин председник помињао Цинцината за његовим плугом, Диоклецијана како сади купус, и кинеске царење који су свечано објављивали почетак године сејањем, дотле је млади човек објашњавао младој жени да узрок овој неодољивој привлачној сили ваља тражити у неком ранијем животу (исто: 133).

У почетку су се међусобно борили, надјачавали и смењивали пасуси Родолфовог и саветниковог излагања, да би у кулминацији игре завођења Еме и завођења гласача дошло до брзе измене Родолфових и председникових реченица, па и речи:

И он је узе за руку; она је не трже.

„Награда за укупно газдинство!“, викну председник.

– Малопре, на пример, кад сам дошао к вама...

„Господину Бизеу из Кенканпоа.“

– Јесам ли знао да ћу вас пратити?

„Седамдесет франака!“

– Штавише, сто пута сам хтео да одем, па сам ишао за вама, остао сам.

„За ђубриво.“

– Као што бих остао вечерас, сутра, других дана, целог живота!“

„Господину Карону из Аргеја, златна медаља!“

– Јер ја никад ни у чијем друштву нисам нашао тако потпуну драж.“

„Господину Бену из Живри Сен Мартена!“

– Зато ћу и понети успомену на вас.

„За мерино-овна...“

– Али ви ћете ме заборавити, ја ћу бити за вас као сенка која је прошла.

„Господину Белоу из Нотрдама...“

– Ох! Не, је л’те, ја ћу бити нешто у вашим мислима, у вашем животу?

„За расу свиња, награда ех аегио: господи Лерисеу и Киламбуру, шездесет франака!“ (исто)

Родолф јој стеже руку док она покушава да је ослободи. Њен покрет прстима он гласно тумачи као пристанак. И док се чује испрекидани председников говор о ђубрењу, обрађивању лана и исушивању бара, „њихове суве усне дрхтале су од превелике чежње; и благо без усиљавања, њихови се прсти сјединише“ (исто: 134).

4. 2. *Ситничарница „Код срећне руке“*

У роману Горана Петровића *Ситничарница „Код срећне руке“* главни јунак Анастас Браница пише епистоларни роман Францускињи Натали Увил. Писма оставља у Француско-српској читаоници у Кнез Михаиловој улици непосредно пред долазак кћерке француског инжењера Увила. Она у читаоницу долази у пратњи патронесе Дидије и у књизи налази дупликат писма, јер је Анастас претходне вечери, у својој кући „полагао испред себе по два испресавијана арака папира, расецао их и на оба низао исти садржај, гледајући да ни за реч нема одступања, ни за тачку отклона“ (Петровић 2001: 169). Анастас и Натали познају се једино преко писама, тако што их истовремено читају. Мада одвојени реалним простором, они се сусрећу у фикционалном свету романа. У складу са теоријом посибилизма, фикционални простор је равноправан, па чак и надређен стварном. Натали постаје све хладнија према господину Шампену, удварачу који је посећује у „стварном“ простору романа *Ситничарница „Код срећне руке“*, а све приснија са удварачем који јој прилази у свету епистоларног романа. Књижевни лик, Анастас Браница, у фикционалном свету Петровићевог романа ствара фикционални простор у коме је његова љубав према Натали могућа и остварива.

Како је време одмицало, писма су све више била испуњена „љубавним осећањима и етеричним изјавама“. Млади писац и љубавник трудио се да у српском језику пронађе што поетичније речи и „романтичне склопове“ (исто: 170), помажући се и француском поезијом. У свету епистоларног романа двоје младих и разговарају:

- Анастасе, шта је ово?
- Роман. Биће то роман са нама као јединим ликовима. Обиман роман, са срећним крајем... – осмехнуо се он и поносно испрсио.
- Заиста? – питала је, бојећи се да не трепне, да га ни трептајем не прекине.

– Да. Видећете. Све ћу уредити за нас двоје. На вама је само да захтевате шта желите... (исто: 172).

Наведени дијалог не мора бити пример сусрета „стварног“ Анастаса и „стварне“ Натали у свету фикције. Дијалог може бити део Анастасовог писма; њих двоје не разговарају док истовремено читају роман, него је разговор већ предвиђен и написан у писму. Да је то ипак могуће и да је роман написан под снажним утицајем постмодернистичке поетике показује то што љубавници трагове својих сусрета у фикцији доносе у „стварни“ свет:

Истина, повремено се Анастасу Браници и Натали Увил, заједно, чинило – да је њихова романса само причина. Појединачно – да он, односно она, не постоји, да су једно друго измаштали. Повремено им се тако чинило, да би их трагови њихове љубави оповргавали, уверавали. Наиме, бивало је да се Анастас врати длана умрљаног пастелним кредама, оног длана у којем је држао руку вољене. Бивало је да она, после читања, затекне на својим прстима несумњиво његове мрље љубичастог мастила (исто: 180).

Анастас у свом роману речима гради вилу, врт и стаклени павиљон. Када је вила, након две године градње, 1930. године коначно добила кров, створен је простор у коме су љубавници могли дуже и чешће да бораве. Након читања једног писма у својој кући на Сењаку, Натали примети „трагове љубичастог мастила на сваком појединачном дугмету“ своје хаљине. Како би од своје старатељице сакрила трагове сусрета са младићем, она „пожури да се пресвуче, откривши одразе Анастасових мастиљавих јагодица на чарапама, од колена навише, откривши их на свом рубљу, а када и све то скиде, до наготе, исте отиске нађе на кожи, на белини груди, трбуха и бокова...“ У својој кући на Звездари, која за фикцију Браничиног епистоларног романа представља „стварни“ простор, писац-љубавник открива „трагове пастелних креда околу дугмади своје кошуље“. Као и његова љубавница, он свлачи кошуљу и на свом телу уочава „овлашне или пуне отиске пастелних јагодица, свугде оне боје примерене одређеном делу тела, понајвише црвених нијанси, од стидљиво-ружичасте до пурпурнокључале... (исто: 181). Свет епистоларног романа (виле, врта, стакленог павиљона) јесте алтернативни могући свет (АМС) и актуалан је – стваран – за његове становнике, јунаке и читаоце тог романа који су истовремено ликови романа *Ситничарница „Код срећне руке“*. Тај свет не може бити актуалан за мене и друге читаоце Петровићевог романа, јер га

посматрамо са „друге планете у универзуму могућности“ (Ryan 1991: 18).

Писац Горан Петровић примењује поступак троструке фигурације: 1) користећи реалистичку мотивацију ствара фикционални свет романа и фикционалне ликове, међу њима Анастаса и Натали; њихови ликови су „стварни“. 2) Главни лик Анастас Браница, писац је и читалац; пише епистоларни роман, како би себи омогућио да се у том, другостепеном фикционалном свету, сусреће са својом драгом Натали Увил. У тај свет улазе и други ликови Петровићевог романа – читаоци романа Анастаса Бранице. 3) Трећу фигурацију врше читаоци Петровићевог романа, који су остварили и првостепену фигурацију. Они прву и другу фигурацију обједињују у једну целину, на тај начин остварујући трећу фигурацију или рефигурацију (3) фигурација (1, 2).

У четрдесет петом поглављу романа *Ситничарница „Код срећне руке“* сударају се фикција и „стварност“ или фикција фикције и фикција стварности. Као и у сцени пољопривредног сајма из осме главе другог дела романа *Госпођа Бовари* контекст је политички, чиме се наглашава референтна, емпиријска стварност. И у Флоберовом и у Петровићевом роману љубавну сцену пресецају одломци политичког говора. Пре тога, у последњем пасусу претходног, четрдесет и четвртог поглавља, приповедач упозорава на последице уплитања „стварности“ (1) у фикционални свет епистоларног романа Анастаса Бранице (2):

Свакако, тако би се седмична писма вољеној ко зна докле низала, до у бесконачност, Анастас Браница није презао да се уложи до одсуства даха или да укупно своје земно имање утроши до последње паре, биће да би тако било – да се у све није подмукло завукла стварност (Петровић 2001: 209).

Приповедач описује Калемегдански парк за време обележавања годишњице од завршетка Првог светског рата. Браница, живећи у свету свог романа у коме се састаје са љубљеном Натали, није ни знао да се те суботе на Калемегдану окупају политичари, војници и државни великодостојници. Намеравао је да након испијене кафе са циметом у „Руском цару“ прошета кратко Калемегданом, а онда оде кући како би завршио писмо. Затиче мноштво света и гардијски оркестар који свира химне савезница, Француске и Србије. Министар иностраних послова Краљевине Југославије, заједно са француским послаником, полагао је, уз постамент Споменика захвалности Француској, „ловоров венац“

(исто: 210). Следи реалистички опис „стварности“ – обележавања годишњице великог историјског догађаја:

Два ђенерала, српски и француски, у пратњи неколицине високих официра савезничких земаља, у нацифраним униформама, са парадним сабљама, спремали су се да учине исто. Десетине учесника повлачења преко Албаније и славних битака, празнично избријани или уфитиљених бркова, прса украшених светлуцањем ордења и медаља за храброст, поздрављали су у ставу мирно. Многи угледници, на челу са горостасном појавом патријарха Варнаве и блажено мирним бискупом, госпође и господа, смерне штићенице пансиона „Saint Joseph“, ожалошћене породице оних који се нису вратили, бројни француски ђаци, увеличавали су својим присуством свечани чин (исто: 210–211).

Поред Анастаса Бранице, обавештава нас приповедач, прође и писац Станислав Винавер, и поздрави га. Браница се примаче споменику како би боље чуо министров политички говор. Слушајући га, сетио се свог учешћа у рату у својству обавештајца француске команде. У реалистичко приповедање уплиће се и фантастичка мотивација; приповедач упознаје читаоца да је Браница читао војне мапе и да

умало није страдао, пошто се погодило да једну карту, подручја офанзивних операција Солунског фронта на линији Соко – Добро Поље – Ветерник, тумачи у једнако време када и непријатељска служба са истим задатком (исто: 211).

Читање војних карти у реалистичком дискурсу пресеца фантастички дискурс, у коме је могуће да се просторно удаљени тумачи мапа сретну и сукобе у свету фикције (простору тумачених мапа). Доказ да се то „стварно“ догодило је ожиљак на левој већи Анастаса Бранице.

Док се трудио да прати министров говор он „наједном, поставши свестан познатог мириса, изнутра уздрхта“ (исто). Никада је раније не сусревши у „стварности“, знао је ко је поред њега: била је то Натали, на два корака од њега, у обавезном друштву мадам Дидије. Анастас препознаје Натали из свог романа. Приповедач се и даље служи реалистичким описом, постављеним између два одломка министровог говора (... племенитом народу Републике, чија нас је Влада несебично помагала, прихвативши... [...] ... у часу када нам је било најпотребније... (исто: 211–212):

Јесте, то је њен витки врат, колико пре неки дан га је додиривао. Јесте, то је њено љупко уво, толико је пута шапатом благо ми-

ловао добро знане завоје ушне шкољке, све док се Натали не би стресла (исто: 212).

Синтагме „витки врат“, „љупко уво“, „ушне шкољке“ метонимијски упућују на девојку, појачавајући повезаност елемента у наведеном исказу и повезаност исказа са контекстом,³ који је двоструко измењен у односу на традиционално реалистичко приповедање. Уместо контекста стварности, контекст је фикционалност фикције (1, 2):

Јесте, нема сумње, то је она... Анастаса проби врућина. Били су и ближи у његовим згуснутим редовима, али се ван писама никада нису сусрели, поготово не тако, надхват руке. Шта да ради? Како да се понаша? Уплићу ли се то два далека света, један замишљен, други стваран? Сустичу ли се, најзад, напоредна времена у праву меру постојања? (исто)

За Браницу, свет његовог романа (фикција фикције) равноправан је свету „стварности“ Петровићевог романа (фикцији) и у том смислу теорија посибилизма је разумљива и одржива. Реакција Натали Увил поново успоставља доминацију „стварности“ у односу на фикцију – оснажујући теорију актуализма. Она уочава младића „озбиљно одевеног, паперјасте браде и бркова, са ожиљком попреко леве веће, све у свему веома познатог“ (исто). Она није могла да се присети одакле га познаје, јер је њена перцепција околине изграђена на основу „паралелизма са збивањима и ликовима онако како теку и како се појављују и у емпиријски доживљеном свету“ (Илић 1984: 16). За њу је то обичан *déjà vu*, погрешан утисак да је особу већ видела: „учини јој се да је тај човек – сличан лику који се годинама понавља на њеним цртежима, оним рађеним пастелом, по мотивима из књижевних дела“. Натали одбацује ту могућност речима да „то није могуће“ (Петровић 2001: 212). Стварност је онтолошки старија од фикције, и зато „није могуће“, тврди књижевни лик Петровићевог романа, Натали Увил, да фикционални ликови улазе у „стварност“ сусрећући се са „стварним“ особама. На исти начин, други фикционални лик романа *Ситничарница „Код срећне руке“* Горана Петровића, Анастас Браница, дубоко верује да је тај прелазак остварив.

³ У тексту „Два аспекта језика и две врсте афазичких сметњи“ (Jakobson 1986) Јакобсон разликује метафоричну и метонимијску функцију језика. Он издваја метафору и метонимију као два основна принципа функционисања језика, усклађена са односима селекције и комбинације. Селекцију повезује са језичком функцијом супституције остварену метафоричким односима, док је комбинација усмерена на стварање контекста и повезаност елемената у поруци, остварену метонимијским односима. Метафорички односи присутнији су у симболизму и романтизму, метонимијски у реализму.

Приповедање је и даље испресецано политичким говором, који помера тешко успостављену и крхку равнотежу фикције и „стварности“ на стварносну страну. Анастас је ужаснут сазнањем да га вољена овде, у „стварности“ не познаје, док га тамо, у фикцији његовог стваралачког умећа – воли. Коначну превагу стварности означава поступак мадам Дидије; приметивши простачки насртљиво пиљење непознатог младића у штићеницу, узела је госпођицу Увил за руку и повукла је у страну. Натали је изговорила само једно „Pardon“ (исто: 214).

Браница је затечен њеним исказом; док француски посланик отпочиње свој говор, пада киша. Убрзо, говор се заврши, народ се разиђе, а

на пустој, главној стази Калемегданског парка, сучелице Споменуку захвалности Француској, само је један човек, погурених рамена, киснуо – као да није при себи (исто: 214).

Последица „победе стварности“ над фикцијом Анастаса Бранице јесте повлачење јунака Петровићевог романа у свет сопственог романа, у коме је идеална љубав једино могућа.

5. Закључак

Наведени примери показују да је посибилизам остварив као део уметничког поступка у коме се укрштају реалистичка и фантастичка мотивација. У *Госпођи Бовари*, једно време свет Емине лектире (фикције сентименталних и романтичарских романа) равноправан је, па и надређен „стварности“ њеног живота са Шарлом Боваријем у француској провинцији. У *Ситничарници* „Код срећне руке“ свет Браничине фикције (романа који пише) надређен је „стварности“ света романа, све док се време и простор његове фикције не укрсте са временом и простором „стварности“. Тада „стварност“, као и у случају *Госпође Бовари*, односи превагу.

Актуализам не допушта преливање идеалне романтичне љубави сачињене по жељама писца-љубавника у свет стварности, макар тај свет био језичка конструкција стварности остварена техникама реализма. У Флоберовом роману, политички контекст уводи симболички и иронијски смисао који узвишену љубав сентименталних романа спушта у стварносне оквире сточног вашара и стајског ђубрива. У роману Горана Петровића, у равни читалачке рефигурације (3) текста, могуће је препознати симболички смисао сцене код Споменика Француској на Калемегдану. Смисао је потврђен контекстуализацијом сусрета идеалних

љубавника – Србина и Францускиње. Политички говор министра идеализација је међудржавних односа, на исти начин као што је епистоларни роман идеализација љубави. Актуализам односи превагу: као што у „стварности“ романа Францускиња не препознаје вољеног Србина, тако у модерној политичкој и историјској стварности Француска не препознаје Србију као савезницу.

Свет „стварности“ је створен реалистичким уметничким поступком, док је „фикција фикције“ остварена поступцима фантастичког приповедања. Све је то део уметничке игре и вештине и тада је могуће да фикција (фикција фикције) буде онтолошки равноправна стварности (стварности фикције) – као у теорији посибилизма. Као што показују примери из доминантно реалистичког (*Госпођа Бовари*) и доминантно постмодернистичког романа (*Ситничарница „Код срећне руке“*), актуализам има превагу у односу на посибилизам, ако се, као у првом случају, уметник одлучи да иронизује сентименталистичке и романтичарске књижевне поступке, или, као у другом случају – он одлучи да на тај начин мотивише поступке свог јунака и посредно, у симболичкој равни, пружи критику савременог друштва.

Литература

- Илић, А. (1984). О реализму, Предговор. *О реализму*. Илић, А. (ур.). Београд: Просвета / Нолит / Завод за уџбенике и наставна средства. 7–31.
- Илић, А. (2016). Поговор. Квас, К. *Границе реализма*. Београд: Завод за уџбенике. 251–258.
- Петровић, Г. (2001). *Ситничарница „Код срећне руке“*. Београд: Народна књига / Алфа.
- Томашевски, Б. (1972). *Теорија књижевности: поетика*. Београд: Српска књижевна задруга.

*

- Doležel, L. (1980). Truth and Authenticity in Narrative. *Poetics Today*, 1, 3, 7–25.
- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika*. Beograd: Službeni glasnik.
- Jakobson, R. (1986). Dva aspekta jezika i dve vrste afazičkih smetnji. *Metafora, figure i značenje*. Kojen, L. (ur.). Beograd: Prosveta. 211–235.
- Kvas, K. (2011). *Istina i poetika*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Lewis, D. (1979). Counterfactuals. *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*. Loux, M. J. (ed.). Ithaca: Cornell University Press. 182–189.
- Ryan, M. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Flober, G. (2015). *Gospođa Bovari*. Beograd: Vulkan.

Kornelije Kvas

University of Belgrade, Faculty of Philology

REALISTIC MOTIVATION, ACTUALISM AND POSSIBILISM

– *Summary* –

Aleksandar Ilić defined realistic motivation as a narrative based on the parallelism between the events and characters of a literary work and the events and characters of empirical reality. The modern theory distinguishes actualism, which gives ontological priority to the real world by separating it from a set of all other possible worlds, and possibilism, as an ontological equalization of the real world within a set of all other possible worlds. The paper analyzes the love scenes of Flaubert's novel *Madame Bovary* and the novel *Sitničarnica "Kod srećne ruke"* by Goran Petrović in the political context. The paper aims to determine the relevance of actualism and possibilism, especially concerning the realistic literary process. Aleksandar Ilić's reflections on the relationship between reality and fiction provide an understanding of contemporary theories of actualism and possibilism.

Keywords: realism, Aleksandar Ilić, Doležel, actualism, possibilism, Flaubert, Goran Petrović.

Predrag P. Brebanović*

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

CRNA KNJIGA AVANGARDE

Rad je primarno posvećen studiji *Kavez i slavuj* (2009), koja je shvaćena kao središte opusa Aleksandra Ilića. Osim što se razmatraju geneza i struktura tog ostvarenja, posebna je pažnja usmerena ka autorovoj teorijskoj konceptualizaciji umetničke avangarde; njegovom istorijskom prikazu njenog češkog ogranka; te Ilićevim čitanjima nadrealističke i poezije proletkulta. Naglasak je na relacijama između avangardne književnosti i revolucionarne politike, kao i na promeni koja se u razumevanju prirode tih relacija odigrava nakon 1989. godine. Simptom ove promene prepoznaje se u dinamici autorovog odnošenja prema Karelu Teigeu i sukobu na književnoj levici. U zaključku se dotična dinamika kritički sagledava u širem kontekstu fenomena istočnoevropskog intelektualnog disidentstva (M. Kundera, Tz. Todorov).

Ključne reči: Aleksandar Ilić, umetnička avangarda, češka književnost, sukob na levici, disidenti.

„Drive your cart and your plow
over the bones of the dead.“

W. Blake, Marriage of Heaven and Hell

1. Haos i zvezda

Malo se ko danas seća toga da je od marta do novembra 1980. godine u beogradskom dvonedeljniku *Књижевна реч* – koji i sâm polako tone u zaborav – izlazio temat *Непозната авангарда*. U trinaest je nastavaka premijerno tada kod nas bio štampan niz reprezentativnih tekstova iz korpusa češke tzv. istorijske avangarde, kao i nešto odlomaka iz ništa manje reprezentativnih rasprava o njoj. Čitav ciklus je, naravno, priredio Aleksandar Ilić (1945–2018), pa su i izbor, prevodi i komentari bili znalački, pouzdani i dragoceni. Pored toga, još je uvek teklo zlatno doba jugoslovenske književne periodike, koje je sobom donelo porast interesovanja za avangardu u njenim različitim vidovima. Otuda su se u istom periodu u istoj publikaciji mogli čitati Ilićevom tematu komplementarni prilozi i intervjui Aleksandra Flakera (uveliko zaokupljenog pripremom prekretničke *Poetike osporavanja* iz 1982) ili prevodi uradaka Miklósa Szabolcsija i Dimitrija Rupela. U poslednjoj etapi (real)socijalizma, Istočna se Evropa okrenula otkrivanju i promišljanju onog umetničkog nasleđa koje je u ranijem razdoblju

* brebanov@eunet.rs

bilo skrajnuto, katkada i proskribovano. U tu se avanturu Ilić kao bohemista uključio prevodeći Karela Teigea, čije je eseje koju godinu ranije odabrao i okupio pod naslovom *Vašar umetnosti*.

Objavljujući, pak, potkraj aprila – u sklopu trećeg segmenta *Непознате авангарде* – anketu o češkom proletkultu (u kojoj su 1922. sudelovali O. Fischer, A. Novák, K. Scheinpflug, K. Čapek, F. K. Šalda i M. Rutte), priređivač je zbog obilja materijala bio prinuđen da izostavi svoj uobičajeni komentar i najavi ga za naredni broj. Ali, ispostavilo se da će sa time morati da pričeka, pošto neobimna „Критика пролеткулта“ (kako je komentar bio nazvan) nije obelodanjena dve, nego četiri sedmice docnije, na Dan mladosti. Zajedno sa četvrtim nastavkom temata, u antrfileu će osvanuti i komentar samog komentara, koji je glasio:

Коментар о првој полемици на међуратној чешкој књижевној сцени (текстови објављени у прошлој **Књижевној речи** под насловом **Хаос и звезда**) – стицајем околности на које аутор није могао да утиче – читаоци добијају у овом броју, тако да се у вези са манифестом Артуша Черњика **Радости електричног века** ограничавамо на сажету оцену: манифест садржи низ вредности карактеристичних за авангарду: социјални протест, утопијски сан о „новом“ друштву, истицање тзв. субкултуре (кабаре, бар, варијете) модерног, али и идилично – народног карактера (вашар и др.), као дела „нове“ културе, шире од академског традиционалног схватања (Илић 1980а).

U toj predugoј i jedva prohodnoj rečenici najzanimljiviji nisu rutinska „сажета оцена“ i gotovo nehajno ređanje „вредности карактеристичних за авангарду“, nego deo koji je stavljen u parentezu, оно „стицајем околности на које аутор није могао да утиче“. Прећутани, али upadljivo (ironично) nagovešteni razlog zbog kojeg se u izdanju od 10. maja 1980. nije našlo mesta za Ilićev komentar ležao je u tome što je dotični broj u celini bio posvećen netom preminulom – predsedniku државе.

Od bivšeg se urednika nestašnog *Studenta* (1969) i nepokornih *Vidika* (1970–1971), ali i budućeg urednika opozicione *Demokratije* (1990), nije ni moglo očekivati da se pridruži književničkom i kritičarskom cehu u masovnom i unisonom, svejedno da li iskrenom ili neiskrenom odavanju počasti Josipu Brozu, koje se prelilo i na naredni broj glasila Književne omladine Srbije. Umesto toga, produžio je posle kratke pauze sa svojim tematom, u kojem naglasak nije toliko bio na programima i manifestima, koliko na dijalogu i polemikama. Nimalo slučajno, Ilićeva je panorama bila okončana fragmentima iz Teigeovog *Nadrealizma protiv struje* (1938), a taj krucijalni spis iz vremena

„kada su nadrealisti bili u pravu“ sledeće će godine – protivno nagoveštaju iz završne napomene, u kojoj se spominje *Delo* – biti integralno objavljen u časopisu *Ideje*. U knjigu će dospeti tek 2003. godine.

Većina tekstova iz *Непознате авангарде* nikada nije preštampana. Doduše, u doktorskoj disertaciji *Уметничка авангарда и идеологија*, koju je beogradskom Filološkom fakultetu predao bezmalo punu deceniju kasnije – u proleće 1989, nekoliko meseci pre Nultog časa iliti pada Zida – Ilić se obilato koristio prevodima i beleškama načinjnim u prethodnoj fazi istraživanja. Zapravo je taj doktorat, koji je u svom jezgru podastro pregled radikalnih poetika i brevijar pesničkih biografija, bio prezentovan u hibridnoj formi nastaloj ukrštanjem podrobnog sondiranja političkih prestrojavanja u Čehoslovačkoj (poglavito onih iz triju „godina na osam“: 1918, 1938, 1968) i samog kritičkog aparata, odnosno hermeneutičke sinteze satkane oko tekstova iz *Књижевне речи*.

Međutim, do njegovog publikovanja, a time i do pojavljivanja Ilićevog najopsežnijeg i najambicioznijeg dela, proteklo je okruglo dva desetleća, nakon kojih će ono pred čitaocem napokon stići pod naslovom *Кавез и славуј* i s podnaslovom *Уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма*. „Ако би ме неко упитао због чега ова књига – завршена 1989. – није раније објављена, мој најискренији, спонтани одговор гласио би: не знам“, poverava nam se pi-sac u rečenici kojom otvara „Пролог“, da bi u narednom pasusu neodređeno evocirao „трагичне, округне деведесете године прошлог века“. ¹ Као и у *Књижевној речи*, испада да је *контекст* – али сада на неупоређиво дужи рок – осуетио излазак *текста*. Dvonedeljno kašnjenje temata i dvadesetogodišnje odgađanje monografije uporedivi su utoliko što su bili, potpuno ili delimično, uslovljeni spoljašnjim dešavanjima. Pritom, izuzev „Пролога“ (kao pandana napomeni o „стицају околности на које аутор није могао да утиче“) и иних паратекстуралних додатака (на чији су се карактер вратити у четвртном одељку), нису неинтересантне ни интервенције које су при приређивању *Кавеза и славуја* извршене. Истина, uprkos novom naslovu i tome što je stari upotpunjen i premešten u podnaslov, pažljivim poređenjem knjige iz 2009. sa disertacijom iz 1989. otkriva se da je posredi *fine tuning* kojim se nije

¹ Илић 2009: 9. Nedugo potom objavljena je i knjiga *Od forme do strukture*, koja je imala sličnu, ali još sporiju, trideset i tri godine (!) dugu genezu, jer je – kako nas autor informiše u pogovoru – nastajala „u toku mog rada na prevodenju i tumačenju dela češkog strukturaliste Jana Mukaržovskog“, tako da su „delovi studije“ bili preuzeti iz (davnje 1977. odbranjenog) „mog magistarskog rada“ (Ilić 2010: 213). Izuzimajući posvetu Renéu Welleku, taj se pogovor u poređenju sa „Прологом“ doima kao suva hronika, na osnovu čega bi se, kao i na osnovu redosleda izlaženja, dalo pomisliti da se Ilić različito odnosio prema dvama svojim produktima, tačnije da je (naj)više držao do *Кавеза и славуја*.

diralo u arhitektoniku spisa. Pretežno su obavljena (ni brojna, ni obimna) dopisivanja, kao i još ređe izmene, koje su imale obogaćujuću i/ili retoričku narav: mahom su poslužile osavremenjavanju predložka, te pojačavanju akcenata već prisutnih u „fabričkom podešavanju“. Od svega ostalog, čitateljki će verovatno najintrigantnija biti zalaženja u ovdašnji (prvo jugoslovenski, zatim srpski) ambijent, koji je u doktoratu bio zaobiđen, dok ga se u knjizi mestimice doziva.

Dve mi se umetnute istorijske epizode čine naročito indikativnima. Jedna se tiče jedinog jugoslovenskog predsednika, druga poslednjeg ruskog cara; obe potcrtavaju Ilićevo ideološko opredeljenje, ali ukazuju i na osobenost njegovog pristupa avangardi, kao i na promenu težišta koja je – ne samo kod našeg profesora – usledila pri prelasku iz priređivačke u kritičku etapu njenog proučavanja. O čemu se radi?

2. На ивици, на левици

U svoj uvodni prikaz društvenih i kulturnih previranja nakon formiranja Republike Čehoslovačke, autor *Кавеза и славуја* – na prvi pogled, nemotivisano – ubacuje začudni citat iz jednog televizijskog intervjua u kojem je Broz živopisno dočarao svoje druženje s tvorcom *Dobrog vojnika Švejka* (1921). Ono se, pod bizarnim okolnostima, zbilo u postrevolucionarnoj Rusiji. „Допали смо затвора, грешком, код наших“, veli Tito i nastavlja:

А он ти је стално збијао шале, без престанка се смијао. А ја му велим: чуј, Гашек, немој се толико смијати. Он мени: а што се не бих смијао, смијех разликује човјека од животиње. А ја му опет велим: боље престани, може ти присјести. А зашто, пита. Имаш златне зубе, могу их видјети (Илић 2009: 49).

Poruka je Ilićevog navoda više nego jasna: za razliku od falange avangardnih pesnika, jugoslovenski političar i čehoslovački pisac su pravodobno shvatili da je komunistička ideologija *kao takva* kriminalna i da revolucionarni prevrat nije *ništa drugo* doli gnušanja dostojan socijalni antihumanizam, pomahnitalost, gola brutalnost. Ako su avangardisti taj prevrat prostodušno priželjkivali i u njemu učestvovali (kopajući time raku svojoj poeziji ili čak samima sebi), Tito i Hašek nisu imali nikakvih iluzija. Stoga će prvi („kad bude vrijeme za to“) uspeti da se odupre Staljinu, dok će se drugi ubrzo povući iz politike. Ilić, u stvari, smatra da je njihov doživljaj Oktobra, kao i njegov vlastiti, negde na liniji onog skepticizma kakav je spram komunističkog projekta bio raširen među češkim intelektualcima liberalne, masarikovske provenijencije. Zato se odmah posle JBT-a poziva na

čuvenu anketu *Zašto nisam komunista*, koju su polovinom dvadesetih organizovali Karel Čapek i Ferdinand Peroutka.

Onako kako je još u disertaciji estetska problematika bila potisnuta zarad političke, tako u *Kavezju u slavjuju* anegdotama poput citirane zaoštrena biva temeljna postavka o moralnom posrnuću avangarde kao posledici njenog učešća u rušenju buržoaskog poretka. (Ublažen je jedino naslov „Epiloga“: „Poezija u senci vešala“ promenjeno je u „Pod tavnim svodom“.) Nasuprot tome, početkom je osamdesetih Ilić sa simpatijama gledao na neke od težnji ka stapanju socijalne i umetničke revolucije. Važna mu je, recimo, bila poetičko-politička bliskost između Teigea i Miroslava Krležje. U komentaru poslednjeg nastavka *Непознате авангарде* roentirao je: „Бити на ивици, како су то показали Карел Тајге и код нас Мирослав Крлежа, значи јасније видети провалију; наравно да то изазива вртоглавицу!“² S obzirom na istorijske (ne)prilike sa kojima je skorčano, to „на ивици“ bi, makar i mimo Ilićeve volje, trebalo čitati „на levici“.

Ni on sâm ne propušta da zapazi kako su između svetskih ratova sve tri vodeće umetničke alijanse u Čehoslovačkoj – i Devětsil (1920), i proletkult (1921), i nadrealistička grupa (1934) – ovako ili onako bile vezane uz KPČ i privržene revolucionarnoj viziji. Jednostavno, ono nad čime se autor zgražava kao nad varvarskom diktaturom je za onodobne pesnike predstavljalo izvor fascinacije, koji ih je privlačio kao „некаква магнетна планина“ (Илић 2009: 83). I mada se već u programu Devětsila „novoj zvezdi komunizma“ klicalo zbog toga što bez nje „nema modernizma“, od samoga se početka za otvorenu agitaciju u književnosti zalagao proletkult, dok su poetizam (čiji će manifest Teige potpisati 1924) i nadrealizam (čiji su se pobornici prema poetizmu odnosili otprilike kao francuski nadrealisti prema dadaistima) bili bliži onoj poziciji koju je „код нас“, saglašavam se s Ilićem, personifikovao Krležja.

Nije sporno ni da su, izuzimajući striktno literarne paralele – na koje će kao na konsekvencu zajedničke jezičke podloge, skicirajući koncepciju uporedne slovenske književnosti, pedesetih ukazivati Roman Jakobson – između sukoba na levici u Jugoslaviji i onog u Čehoslovačkoj postojale ne samo sličnosti, nego i puno više od toga: istorijsko-tipološka analogija.³ Kako i Ilićevi nalazi potvrđuju, češki je

² Илић 1980b. Taj komentar iz *Књижевне речи* inkorporiran je u pogovor integralnom prevodu iz *Ideja*, kao i u pogovor knjižnom izdanju (up. Ilić 1981: 205 i Ilić 2003: 96). Zabavno je da u „Sadržaju“ *Ideja* stoji drukčiji naslov: „Skok u tamu, skok u svetlost“. Kao da se autor kolebao oko toga hoće li ili neće svojoj analizi dati emotivniji preliv – što nas retrospektivno, kada znamo za méne kroz koje će proći njegov odnos prema Teigeu, ne iznenađuje.

³ Vidi Jakobson 1985: 1–64 (za ideju komparativne slavistike); Petrović 1977 (za koncept istorijsko-tipološke analogije); Brebanović 2017 (za primenu tog koncepta).

konflikt imao dva poluvremena. U prvom je intelektualna levica, potkraj dvadesetih godina, pobedila partijsku ortodoksiju; ali je u drugom, sredinom tridesetih, istu bitku izgubila, jer su je staljinisti slomili ili izolovali. Najpre su pod okriljem poetizma iliti „izvornoga češkoga izma“ (Ivanković 2007: 10) bili nadvladani i proletkult i njegov administrativni pokrovitelj Klement Gottwald, da bi zatim tamošnji nadrealizam pretrpeo poraz od ždanovizma – kao što je i beogradski *Danas* (1934) bio uspešan, a zagrebački *Pečat* (1939–1940) neuspešan u svojim identičnim aspiracijama. Pred rat su i čehoslovačka i jugoslovenska komunistička partija prošle kroz proces ubrzane staljinizacije, koji je na estetičkom planu doneo dominaciju socrealizma i eliminaciju avangarde, preciznije nadrealizma, koji je u obema zemljama bio najplodonosniji avangardni pravac. Paralelizam je potrajao do 1948, posle koje su dve političke stranke i dve države krenule različitim putevima, usled čega će i istorije dveju književnih avangardi od tada biti različite. Nije li paradigmatično da su se i Teige i Krleža na „izletu“ u Rusiji obreli 1925; da su ih u drugoj polovini tridesetih matične partije bojkotovale kao „trockiste“ i „renegate“; ali i da je Teige tragično umro na početku (1951), dok je Krleža poživeo do pred kraj hladnog rata (1981), ostvarivši u potpunosti sopstvenu umetničku, kulturnu i političku misiju? Ne pokazuju li nevesele sudbine čehoslovačkih avangardista šta bi se dogodilo i jugoslovenskima – da KPJ kojim slučajem nije istrajala u svojoj, takoreći protestantizovanoj (od KPČ-a i ostalih istočnoevropskih partija osuđenoj), autohtonoj varijanti boljševizma?

Ukratko, ne samo da bi se cela jedna opsežna knjiga dala napisati na temu tih (međuratnih) sličnosti i (poratnih) razlikâ, nego bismo voleli da ju je baš Ilić, kao ponajbolji jugoslovenski poznavalac čehoslovačkog književnog nasleđa, i napisao. U njoj bi se, umesto da oprobava svoj etički maksimalizam i avangardi s neoliberalnom nadmenošću prebacuje što nije poginula još mlađa, morao baciti u posao rasvetljavanja političke i kulturne drame „malih“, na prostoru između Baltika i Mediterana (ili, što bi Svetozar Petrović rekao: istočno od poteza Trst–Gdanjsk) naseljenih naroda. Ta evropska društva – među koja, osim čehoslovačkog i jugoslovenskog, spadaju još mađarsko, poljsko i rumunsko – tvorila su „region zakasnele modernizacije“ (Kreft 2004: 22). Zajedničko im je bilo to što su, u pokušaju da prevladaju obrasce prisutne u „velikim“ kulturama, iznedrila specifične moduse avangardizma, čiji je smisao bio u umetničkom osporavanju autonomnosti ideologije. Suprotstavljajući se larpurlartističkom (francuskom) i nacionalno-identitetskom (nemačkom) modelu, centralnoevropske avangarde ponudile su radikalnu modernizacijsku alternativu koja je – specijalno u Čehoslovačkoj i Jugoslaviji, gde je uporedo sa prijemčivošću za sovjetsku političku antitezu opstao imperativ umetničke slobode – sukob na levisi učinila još intenzivnijim.

Ostaje nam da žalimo što je Ilić tu analogiju i takvu *Kunstgeographie* samo nagovestio. Biće da ga je od njihove razrade odvratila svest o jedinstvenosti jugoslovenske istorijske konstelacije, koju je prelomilo ono što se (nakon drugog poluvremena sukoba, u sudijskoj nadoknadi) desilo pri obračunu s Informbiroom. Vredi se, ipak, priseliti da je pisac *Kaveza u slavjuja* o tome najmanje jednom progovorio bez oklevanja. Izlaganje mu se zvalo „Volter ili Rišelje?“; održao ga je aprila 1985. na Devetom kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Novom Sadu. Tamo je zborio:

Ja neću da ulazim u duge istorijske reminiscencije ali podsetiću vas da je radikalna promena u našoj kulturnoj politici započela 1948. godine sa jednim radikalnim političkim preokretom. Tada je Miroslav Krleža bio u prilici da obnovi svoje teze iz poznih 30-ih godina u kojima se zalagao za jednu volterovsku kulturnu politiku, a ne rišeljeovsku. Ja tu situaciju, od 1948. godine do danas ne idealizujem. Od 1948. godine do danas, uz teške sukobe i tragične konflikte, mi smo u situaciji da se kao socijalistička zemlja možemo pohvaliti ne samo time da se kod nas piše o tabu temama i da postoji sloboda stvaralaštva, nego i time da kod nas svi oni jeretici i sanjari koji u svetu pišu i tragaju za istinom mogu i kod nas kazati svoju reč.⁴

Opet Krleža! No zar je bez Maestra uopšte moguća apoteoza kulture druge Jugoslavije, gde „sloboda stvaralaštva“ doista nije bila uskraćena ni (parafrazira se tu E. Zamjatin) „jereticima i sanjarima“, uključujući i one koji su u Čehoslovačkoj bili zabranjeni, a koji su u SFRJ-u pronašli paralelni polis ili, kako je Ilić voleo da kaže, drugu domovinu? Pre bi trebalo da zapanji nešto drugo: to što profesor – koliko je meni znano – nikada nije pokazao nikakvo (profesionalno) interesovanje za stvaralaštvo, poetiku i životopise srpskih nadrealista, niti ostalih avangardista čije se delovanje odvijalo unutar okvira koji je u njegovoj kongresnoj besedi eksplicitno bio imenovan „jugoslovenskom književnošću“. Na stranu zasluge Broza (koje su mu u *Kavezju u slavjuju*, barem *kroz zube*, bile priznate) ili samoga Krleže (koji je, zajedno s Jugoslavijom, iščezao s Ilićevog horizonta), nameće se pitanje: nisu li i lokalni avangardisti, koje ne prestaje da bije zao glas zbog saradnje s ondašnjim režimom, doprineli trijumfu volterovskog duha? Zašto se komparatista Ilić uzdržavao od neizbežnih poređenja? Zbog čega je, ako ne računamo kobne uplive Kominterne, sistematski

⁴ Ilić 1985: 354–355. Malo dalje, govornik rabi i topos o piscu kao razmetnom sinu i negaciji kao „familijarnom obliku“ umetničkog „prihvatanja svijeta“, ocenjujući da „[o]vu bi Krležinu izjavu trebalo zakucati na zid svake naše kulturne i političke ustanove“ (357). U istom je obraćanju Ilić hvalio ideje sovjetskog komesara za kulturu i prosvetu Anatolija Lunačarskog, a citirao je i jugoslovenskog revolucionara Rodoljuba Čolakovića.

zanemarivao programski internacionalizam avangardističkih aktivnosti, prebivajući trajno u jednonacionalnom (češkom) miljeu i prolazeći pokraj beogradskog nadrealističkog kruga kao pored turskog groblja? Da li je prirodno da naš proučavalac avangarde o našoj avangardi čuti sa višedecenijskom postojanošću? Nije li njenim akterima – na primer, Marku Ristiću, preko čijeg se doprinosa kulturnoj politici poratne Jugoslavije ne bi smelo olako prelaziti – dugovao koliko i Vladanu Desnici, na čije se poetičke iskaze u svojim ogledima o realizmu redovno oslanjao? Zar kod nas nije bilo ničeg onkraj realizma?

Čini se da je na Ilićevo poimanje realističke poetike (koje je najpreglednije obrazložio u predgovoru za vlastiti zbornik iz 1984), ali i one nadrealističke, presudno uticao Teige.⁵ S pravom je prevodilac *Vašara umetnosti*, premda samo na marginama predgovora „Testament Karela Tajgea“, isticao da je avangardistova kritika socrealizma bila praćena „dinamičnom teorijom o smenjivanju pravaca i stilova, teorijom koja ne daje jednoj školi definitivno i privilegovano mesto“ (Ilić 2000: 121 n2), kao i originalnom konceptualizacijom „forme i sadržine, funkcije i evolucije, realizma, formalizma, irealizma i drugih, ništa manje značajnih, pojmova“ (122 n1). Prepoznajući u toj teoriji nagoveštaj „realizma bez obala“ (R. Garaudy), Ilić je unutar njenih koordinata ostajao i *ex cathedra*, u svakodnevnoj pedagoškoj praksi, o čemu svedoče njegove auerbahovski široko osmišljene i satirama permanentno obojene predavačke interpretacije klasika poput Boccaccia, Rabelaisa i Cervantesa. Isto tako, već se time što je jedan od kurseva na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti naslovio „Avangarde 20. veka“, profesor – odabravši plural i temporalno određenje – implicitno i ne samo intuitivno priklonio *stilsko*-tipološkom (podoljevskom), umesto *istorijsko*-tipološkom (birgerovskom) sagledavanju avangarde. Zato je i mogao tvrditi da je u Čehoslovačkoj, u godinama od nemačke okupacije do Plišane revolucije, ona opstala jedino u estetskoj sferi, gde se počev od šezdesetih – u primesama nadrealizma

⁵ Usporedi *O реализму*, 7–31, gde je Teigeov trag dublji no što deluje. Uzgred, češki je avangardista svoj *respect* prema srpskim nadrealistima izrazio u tekstu „Deset godina nadrealizma“ (1935), odakle će Ilić u izbor uvrstiti jedan kraći pasaž, gde uz ostalo stoji: „Jugoslovenska nadrealistička grupa, koja je publikovala nekoliko značajnih knjiga i časopis *Nadrealizam danas i ovde*, bila je od početka povezana sa jugoslovenskim revolucionarnim pokretom, a glavni predstavnici beogradskih nadrealista Oskar Davičo, D. Kostić, K. Popović i Đ. Jovanović bili su neljudski mučeni na policiji i osuđivani na duge kazne zatvora.“ (Tajge 1977: 357–358). Jedino u jednoj od fusnota iz predgovora istom izdanju, i prevodilac će pripomenuti da je Teige pisao o zenitizmu; da je Dragan Aleksić neko vreme živeo u Pragu (gde je osnovao Zenitistički klub); kao i da je vodeći jugo-dadaista u *Zenitu* 1922. objavio prikaz pesničke zbirke *Grad u suzama* Jaroslava Seiferta, koja je bila ilustrovana Teigeovim drvorezima (up. XII n3).

oplemenjenim književnim delima Bohumila Hrabala ili Josefa Škvo-reckog (koje je i sâm prevodio), kao i u poetizmom nadahnutim filmovima Jiříja Menzela – osećao njen *touch*.

No upravo će Teige, kao središnja figura češke avangarde, postati najvećom žrtvom promene Ilićevog fokusa. Ako je sedamdesetih prevodio njegove (anti)estetičke eseje, ako je početkom osamdesetih u briljantnom pogovoru za *Nadrealizam protiv struje* izrazio poštovanje spram češke antistaljinističke levice i njenog „nekonformističkog, nekonvencionalnog stava protiv dogmatizma, utilitarizma, neoklasicizma, ali i protiv konkretnih postupaka cenzure, glajhšaltovanja, onemogućavanja kritike“ (Ilić 1981: 214), potkraj osamdesetih će se pridružiti kontraofanzivi evropskih liberala, koji su u kapitalističkoj *reconquisti* avangardistima uskratili svaku naklonost. Na delu je bila dramatična evolucija: dok se u „Testamentu...“ veličaju avangardistov „fantastični san, Utopija ili Tahiti, kao i njegova dosledna kritika“ (Ilić 2000: 122), u disertaciji će uslediti njihovo odbacivanje i slanje u ropotarnicu istorije.

Stiče se utisak da je u tom kafkijanskom preobražaju antistaljinističkog sentimenta u antisocijalističku ozlojeđenost značajnu ulogu odigrao Nikola Milošević. Više negoli ikoga drugog, Ilić je sledio svog mentora, koga će i citirati u prvoj fusnoti doktorata i *Kabeza u clavyja*. A Milošević je, u knjizi *Šta Lukač duguje Ničeju* (1979), Teigeove poglede protumačio bitno drugačije od svog štićenika! Pozivajući se na jedan tekst iz *Vašara umetnosti*, on je – iako se češki avangardista rezolutno ogradio od obnavljanja klasicističkih tendencija koje se u sovjetskoj arhitekturi 1932. dogodilo na konkursu za *Palatu sovjeta* u Moskvi – relativizovao dosege antistaljinističke kulturne orijentacije i insistirao na njenoj nedovoljnosti. Ignorišući Ilićeve uvide i pripisujući Teigeu naivnost zbog koje su mu tobože izmicali najdublji razlozi sveopšte prevage akademizma, eklektike i birokratizacije, kritičar Lukáčsevog staljinizma je oficijelnu estetsku regresiju razumeo kao „znak vraćanja izvesnoj globalnoj konzervativnoj viziji društvene i umetničke stvarnosti, koju je svojevremeno još Platon utemeljio“.⁶

⁶ Milošević 1979: 39. Samo je neko nedovoljno obavešten ili nedobronameran naivnim i kontradiktornim mogao proglasiti onoga ko je u tekstu „Moskovska tragedija“ – objavljenom iste godine kada i prilog o arhitekturi u SSSR-u – pišući o Majakovskom konstatovao: „Historija jakobinskih klubova katastrofična je: najprije jakobinci giljotiniraju desnicu, to jest žirondince i rojaliste; onda termidorci pogubljuju jakobinsku ljevicu... A termidorci nisu bili rojalisti, nego jakobinci koji su skrenuli udesno... Ako su preko termidore [sic!] jakobinski klubovi postali uzgajalište za Napoleone, nemojmo zaboraviti da je malo prije termidore Robespierre pogubio ateista A. Clotzea...“ (cit. prema Ivanković 2007: 207–208) Drugim rečima, kod Teigea nigde nećete naići na onu jednostranost koju mu Milošević spočitava. Za razliku od Krleže (koji to nije uradio ni 1939. u *Dijalektičkom*

U poređenju s Miloševićem, Ilić je o „antinomijama i paradoksima“ angažovane misli o umetnosti sudio kudikamo nijansiranije. Njegov antistaljinizam, pogotovo u početku, nije bio ni neselektivno agresivan, ni praćen bezmalo staljinističkim gestovima. Svega dve godine pre Miloševićeve knjige, on je čitaoce uveravao u to da je teorijska baza Teigeove kritike aktuelna i da „predstavlja svetlu stranicu u istoriji marksističke misli o umetnosti i društvu“ (Ilić 2000: 121). Vraćajući se na Ilićevu kritiku proletkulta, Ilić je tada naglašavao da Teige, zagovarajući kulturni pluralizam, „odbija da prihvati ne samo plehanovljevske mehanicizam već i Lukačev neoklasicistički ideal“. „Za Karela Tajgea“ – pisao je neko kome ni u primislima nije bilo da češku avangardu podvede pod *staljinističku književnu desnicu* (N. Milošević) ili *intelektualni levičarski fašizam 20. veka* (P. Sloterdijk) – „marksizam nije Janus koji građanskom svetu okreće namrgođeno lice kritike, a socijalizmu udvorički osmejak apologije“ (120).

Dvanaest godina nakon te efektne formulacije iz 1977, Ilić će izneveriti duh „Testamenta...“ tako što će upiti Miloševićevu antiplatonističku lekciju i, skupa sa njom, kritiku kreativno-marksističke levice, koja je hrabro plivala „protiv struje“. Tim će revidiranjem sopstvene interpretacije „Razvoja sovjetske arhitekture“ ujedno otpočeti i opisano distanciranje od Teigea, koje će biti dovršeno u *Кавезу и славују*, gde će autor svekolikoj avangardi – figurativno kazano – preći ralom preko groba.⁷ Karakteristično je da će se tamo, na samom kraju osveženog spiska nazvanog „Изабрана литература“, pojaviti upozorenje da u poslednjoj jedinici (tj. zbirci eseja koju je MIT Press izdao 1999) „не говори се о Тајгеовој везаности за идеологију марксизма-лењинизма“ (Илић 2009: 340). Naizgled nebitna, meni ta miloševićevski intonirana napomena – ne zato što je netačna (jer nije), nego zato što je nepotrebna (jer ju struktura bibliografije ne iziskuje) – liči na onaj tip kritike koji je Lunačarski nazivao denuncijacijom, a Teige, ciljajući na dogmatska skretanja Vítězslava Nezvala, insinujacijom. Ali

antibarbarusu, ni bilo kada kasnije), češki je avangardista Staljinova suđenja G. Zinovjevu i L. Kamenevu već tokom 1936. osudio kao *istorijsku tragediju* – što je i Miloševiću, ukoliko je uistinu pročitao Ilića (da ne spominjem druge izvore), moralo biti poznato.

⁷ Prenoseći „Testament...“ u svoju knjigu *Izgnana književnost*, autor nije tajio da „danas bi[h] bio kritičniji u napisu o Tajgeu“: „Godine 1977. – i ne samo te godine – kada smo s jedne strane bili suočeni sa cenzorsko-dogmatskim marksizmom, a, sa druge, sa demokratskim marksizma, bilo je i te kako uputno podržati *zabranjene marksiste* koji su, kao Tajge, Kosik i Svitak – uprkos zabludama – ugradili svoje delo i živote u obnovu demokratije u Čehoslovačkoj.“ (Ilić 2000: 122) Takva racionalizacija, nezavisno od toga da li je prosudba o „ugrađivanju“ tačna ili ne, zvuči neupredivo širokogrudije od budućih autorovih očitovanja, dok samu promenu prioriteta još bolje ilustruje to što je u devedesetima Ilić sa prevođenja jednog Václava (Havela) prešao na prevođenje drugog (Klause).

o tome kako se, koliko i zašto senka Nikole Miloševića nadvija nad Ilićevom knjigom biće više govora u završnom odeljku. „[D]a bi se rekla istina, čovjek mora znati brojati do četiri.“ (Sloterdijk 2019: 9)

3. Antidijalektički antibarbarus

Drugi najavljeni umetak – onaj o Nikolaju II Aleksandroviču – nalazi se pred kraj *Kavezа u slavuja*. Jedno je od najupadljivije (auto)revizionističkih mesta u knjizi. Podstaknut likvidacijama intelektualaca koji su u „nominalnom socijalizmu“ stradali iako su podržali montirane sudske procese u prvoj radničkoj državi, Ilić se tu *latio* poslovičnog *ko se mača laća*. „Ko je погубио царску породицу, укључујући и невину децу, добио је сада куглу у потиљак“ – proširuje autor disertaciju, da bi u istom dahu dodao i fusnotu:

Руски цар Николај Други је у намери да спасе српску војску заборауљену у мочварним областима приморске Албаније, запретио западним савезницима да ће склопити сепаратни мир са Немачком ако српски јунаци не буду пребачени на острво Крф и тако избављени од готово сигурне смрти (Илић 2009: 290 нб1).

Jedina nezgoda počiva u tome što je ta rečenica u monografiji koja je topografija češke avangarde naprosto besmislena! Umesto srpskih nadrealista, čije je prisustvo u takvoj studiji bilo u najmanju ruku poželjno, ako ne i nužno, Ilića najednom zanimaju „srpski junaci“, koji sa temom njegove knjige nemaju nikakve veze. (Imaju ih taman koliko i Lenjinova pozitivna „smatranja“ o Srbiji u Prvom Svetskom ratu.) Da li je hteo da naznači kako su i oni mogli pasti kao žrtve sveobuhvatnog avangardističkog raskida s tradicijom? Je li to – kao i dopisani podatak da je Masarykov prevodilac Jovan Kršić ubijen u ustaškom logoru – bio autorov odaziv na sirenski zov nacije? Ili je Ilića ponela građa, pa se i sâm okušao u dadaističkim asociranjima kakva je na srpske teme devedesetih praktikovao njegov prijatelj-antipod Branko Vučićević? Možda je hteo da svog samozatajnog saradnika iz mladosti pod stare dane nadvisi jednim *deridadaizmom*? Ali, nemojmo se šaliti: istinski smisao ukazanja „мочварних области приморске Албаније“ ne proizlazi ni iz kakvog ontološkog ludizma, već se sastoji u opravdavanju jezivih sudbina avangardističkih pesnika. Još konkretnije: u izjednačavanju umetničkih eksperimenata sa „куглом у потиљак“, a zarad pribavljanja pokrića za glavni autorov naum – da se sa prljavom vodom komunizma prospe i dete avangarde.

U tom naporu profesor nije ni bio, ni ostao usamljen. Već je u vreme kada je sklapao temat u *Књижевној речи* interesovanje za

evropsku avangardu prestajalo da biva *estetičko*, izmeštajući se u *etiku* i *politiku*. Slično avangardi tokom 1930-ih, njeni izučavaoci se počev od 1980-ih odriču umetničkog ekskluzivizma. Napuštajući analizu umetničkih tvorevina, agendi i sporova, usredotočuju se na utvrđivanje stepena njenog učešća u ideološkom aparatu i „prisilnom ostvarivanju nove društvene stvarnosti“ (Groys 1993: 113). Zbog procene da je „maksimalan umetnički efekat avangardnih dela bio obezbeđen jedino u okviru izgradnje komunizma“ (*ibid.*), predmet kritičke spekulacije postaje socijalno ponašanje samih avangardista, koji usled svoje sklonosti ka destruiranju književnih i društvenih konvencija bivaju osuđivani kao suodgovorni za revoluciju i to što „negdašnja se *poetika zauma* ostvarila kao *zaumna politika*“ (Oraić Tolić 1990: 84). Takav se akademski trend može pratiti i u devet sukcesivnih tomova zagrebačkog *Pojmovnika ruske avangarde*, koji su Ilićev imenjак Flaker i Dubravka Ugrešić uređivali od 1984. do 1993. Narastajućom politizacijom uvećavao se i otklon proučavalaca od avangarde, koji su joj sa stanovišta nove, liberalnom *doxom* nametnute društvene normalnosti sve češće prilazili začepljenog nosa, kao objektu zazora. Iliću to nije smetalo: naprotiv, njega će (kako naziremo i iz onoga što mu se otelo o MIT-zborniku) iritirati postepeno slabljenje antikomunističkog refleksa, koje će među istraživačima uslediti.

Istoj *političkoj* svrsi poslužilo je hotimično *poetičko* slepilo, koje je pisca *Кавеза* u *славуја* odvelo u nedopustive kontekstualne, ali i tekstualne simplifikacije. Ne samo da Ilić pri svojim elaboracijama prestaje da uzima u obzir izrazitu nehomogenost češkog avangardizma (čije je sastavnice pre toga minuciozno razdvojio),⁸ nego je još u doktoratu, apstrahujući kardinalnu razliku koja i u „komunističkoj književnosti“ postoji između staljinizma i antistaljinizma, kao metonimiju za avangardu počeo da uzima – proletkult. I mada ni u tome nije bio usamljen, valja uočiti da se među prvima dosetio takve polemičke strategije. Ne zaboravimo da će tek početkom devedesetih Boris Groys, u istoimenoj knjizi, plasirati koncept „totalne umetnosti staljinizma“, koja po njemu obuhvata i svakojake tehnike obrade „ljudskog materijala“.

⁸ Razlike između poetizma i proletkulta on nam, na primer, nabraja školski precizno: „Umesto askeze, radosna lepota i veselost: umesto ideoloških dogmi u stihovima – moderna figurativnost, lirika oslobođena prepoznatljivih socijalnih sadržaja; umesto didaktičnosti – apsurdni, sarkazmi; poezija oslobođenih reči, magičnih ogledala, jezičkog eksperimenta, slobodnog stiha, koja predstavlja istinski novo poglavlje u istoriji češke književnosti“ (Илић 2009: 145). Ali ni to ga, na nesreću, neće sprečiti da, prelazeći na teren politike, iz taktičkih razloga te razlike stavi u zagrade, i da se retorikom opasno približi prozivkama avangarde za dekadentnu izopačenost i socrealističkom ruganju samim avangardistima kao, što ne Neumann u Ilićevom navodu iz *Anti-Gidea* (1951) kaza, „хистеричима и сероњама“ (270).

Razume se da relacije između proleterske književnosti i onoga što je Dubravka Oraić Tolić krstila „europskom avangardom kao povijesnom kulturom“ nisu bile jednoznačne. I pored burnog historijata planetarnog diferenciranja na levlci, ne može se poricati da istočnoevropski „državni kanon“ (Günther 1990: 195) nije svodiv na anti-modernizam. Socijalistički je realizam, kao „negativno i traumatično ishodište modernističkih tendencija“ (Piotrowski 2011: 11), sa uže shvaćenom avangardom (odakle god ona dolazila) delio princip „oživotvorenja“ umetnosti, odnosno težnju da umetnost preraste u metod izgradnje života. Samim tim, ni „neprikladnost formalnih sredstava avangardne umjetnosti za kanon ne isključuje značajan doprinos avangarde u stvaranju sistema funkcionalizacije i instrumentalizacije umjetnosti uopće“ (Günther 1990: 206). Avangarda nije nevina, jer ju je istorijska tektonika sprečila da takva ostane. Nisu li, uostalom, frankfurtski sledbenici Hegela i Marxa dijalektički pokazali da iza svake kulture stoji varvarstvo, a Sartre da su sve evropske vrednosti ukaljane krvlju?

Ipak, krajnje je neprimereno, kako zanemarivanje estetskog srodstva „koje uprkos različitim političkim zastavama povezuje socijalistički realizam, populizam, ruralizam i nacistički realizam“ (Tajce 2003: 25), tako i pominjano poistovećivanje socrealističkog i avangardističkog umetničkog *vjeruju* – čemu Ilić nesmiljeno pribegava, ne samo pri izricanju sintetičkih sudova, nego i pri provođenju *close readings*. Trpajući u isti koš, među „slavu je avangardne i moderne umetnosti“,⁹ predstavnike uzajamno suprotstavljenih poetičkih grupacija, on u *Kavezy u slavujy* ne nastupa kao pažljivi čitalac, nego kao „policajac duha“ koji – poput kakvog tekstualnog egzorcista iz Hrabalovih *Moritata i legendi* (1968) – u njihovim opusima uporno traži i stalno pronalazi natruhe „proleterskog šovinizma“ i morbidnosti, šablonskog optimizma i sentimentalizma, prigluposti i zluradosti... Kao da se sa „crvenim kičem“ u Čehoslovačkoj nije razračunala još poetističko-nadrealistička protivstruja na čelu sa „predsednikom generacije“ Teigeom; i kao da već jugoslovenskim avangardistima nije bilo razvidno kako program i talenat po definiciji stoje u obrnutoj srazmeri, te kako je „književna šema i proleterskoj književnosti veći i opasniji protivnik od sveukupne desne negacije“ (Kreleža 1934: 354). Odatle zaključujemo

⁹ Pitamo se: postoji li ijedan modernista ili avangardista koji bi ti dopustio da ga kao pesnika poistovetiš sa – ptičicom? Izgleda da neko ko je već 1984, na dodeljivanje Nobelove nagrade potpisniku zbirke *Slavuj loše peva* (1926), reagovao napisom „Slavuj slobodno peva“ (Ilić 2000: 28–35), nije bio nimalo vičan zoološkim metaforama. Odlazak Havela u zatvor on je 1989. propratio tekstom „Lastavica u jazbini“ (76–81), dok su mu se, po ugledu na uzore iz redova čeških građanskih demokrata, umesto avangardističkih lavova priviđali – šakali (ur. Илић 2009: 112).

da je Ilić sa domaćeg terena bežao i zato što bi u protivnom – ukoliko bi poželeo da udovolji sopstvenim *političkim* porivima ka likovanju nad poratnom kalvarijom socrealista poput Radovana Zogovića ili postsocijalističkim tabuiziranjem avangardista poput Marka Ristića – morao zaboraviti *poetičku* razliku između njih. Što bi i za njega, bez obzira na silinu animoziteta spram leve i senzibilitetsku zadržku spram avangarde, bilo suviše.¹⁰

Predočena će postavka dovesti do još jedne rđave posledice: napuštanja *bios theoretikós*. Da bi se odao željenom tipu kritike, Ilić je morao zatomiti knjiženog teoretičara u sebi. Iako vrstan poznavalac formalizma i strukturalizma, on je odlučio da im – zbog njihove notorne bliskosti avangardi i dubinske povezanosti s njom – okrene leđa. Sporadična, ritualna citiranja Mukašovskog u vlastitom prevodu više mu odmažu nego što pomažu, jer je češki strukturalista, kao i Teige, mislio da je književnost deformacija jezičkog materijala i empirijske stvarnosti. Isto važi i za Jakobsona, koji se – osim što je u Rusiji drugovao s Maljevičem, Hlebnjikovom i Majakovskim – u Čehoslovačkoj ponosio članstvom u Devětsilu i aktivno, *contra* proletkulta i ždanovizma, sudelovao u tamošnjim levičarskim (da upotrebim zgodan Ilićev prevod Hrabalovog izraza) *konfrontažama*, pored ostalog i tako što je protiv Teigeovog staljinističkog antagoniste Stanislava Neumanna pokrenuo i dobio sudsku parnicu.¹¹

Povrh svega, izlažući zamisao „о неспојивости вредности сложености и кохеренције са политичком тенденцијом идеологије марксизма-лењинизма“ (Илић 2009: 250), pisac je *Кавеза и славуја* počinio *double fault*: teorijski je *apsolutizovao*, dok je u praksi *nedosledno sproveo* velekovsko-vorinovske estetske kriterije. Nije

¹⁰ Da za račun ruske ne žmuri na francusku, bretonovsko-trockističku sekciju češke avangarde (za koju nam samo *en passant* otkriva da su na nju uticali Čapekovi prevodi francuske lirike), ali i na srpski nadrealizam (npr. na Markov i Kočin *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* iz 1931), Ilić nas zasigurno ne bi onako neobazrivo uveravao u to da je marksizam i psihoanalizu „тешко помирити под истим кровом“ (Илић 2009: 236).

¹¹ Premda se s pesnikom nisu uvek politički slagali, i Jakobson i Mukašovski su obožavali Nezvalovu poeziju – što Ilić ne propušta da im zameri. Njima dvojici posvećeno je najkraće poglavlje *Кавеза и славуја*, čiji naslov („Стварност надстварно“) i sadržaj kriju suptilnu jezičku manipulaciju. Nakon što je prethodno, pripovedajući kako se Jakobson u vreme Praškog proleća koincidencijom zatekao u Čehoslovačkoj, ocenio da „(т)оталитарно је надреално“ (Илић 2009: 156), autor će nas tu podsetiti da „у Прагу је живео свакако највећи писац *надстварног*, Франц Кафка“ (255). I nema u tome ničег lošeg, izuzev što je Ilić izbegao da potvrdi kako *stvarniji* od proletkulta nije samo Kafka (čiji je *Preobražaj* u *Кавезу* и *славују* nategnuto pročitano kao priča o revolucionaru), nego i nadrealizam kao duhovni pokret. Da to nije učinio nenamerno vidi se iz njegove kasnije opaske da se za češku *nadrealnost* „пострапао“ (314) Staljin. U prevodu: Franz K. je nadstvaran, Josif S. nadrealan, a nadrealisti – irelevantni.

li avangarda u umetnosti legitimizovala oblikotvorni princip „celina je neistina“? Ne predstavlja li svaka, a ne samo (autoru mrska) leva tendencija potencijalnu pretnju po „вредности сложености и кохеренције“? Ili „посепаност“ do koje u poeziji dolazi s upadom ideoloških činilaca – bez obzira na njihov predznak – može doprinosti koherenciji višeg reda i biti vrednost? Kako to da uzdizanje Lenjina škodi, a osuda staljinizma ne škodi Seifertovim *pjesmotvorima*?

Primeri tendencioznog čitanja – pri kojem se, umesto tekstu, čitalac uvek iznova prepušta halo-efektu i mehaničkom sameravanju poezije politikom – rasuti su diljem Ilićeve knjige. Od doslovnog tumačenja stihova „песници Совјетске Русије / сви се поубијајте“ (69); preko moralističkog zgražanja nad „челичном руком пролетерске освете“ (127), koja se tumaču (*nota bene*: u svetlu badijuovske ideje o ljubavi kao minimalnoj formi ostvarenja komunističke hipoteze, potpuno opravdano) priviđa i u najčišćoj lirici; do, za interpretaciju jedne pesme, pa bila to i Seifertova „Moskva“, tragikomično nepotrebnog dociranja da „пољопривредна производња у СССР-у на тзв. окућницама била је већа од производње у свим колхозима и совхозима заједно“ (171). *Da*, poezija uvek jeste istorijsko (biografsko, psihološko, društveno, filozofsko) svedočanstvo; ali je književnoistorijski pozitivizam – u čiju zamku Ilić pada, unatoč tome što kao „demokratski materijalista“ (kako bi ga nazvao A. Badiou), za „позитивистички аморализам“, zajedno s Masarykom, optužuje „историјски материјализам“ (45) – grešio u hijerarhiji, jer je jednu nepouzdanu (a najsublimniju) vrstu svedočanstva apodiktiki objašnjavao drugom, u krajnjoj liniji jednako nepouzdanom (a banalnijom). I *da*, Neumann, bez umnje, jeste odvratni staljinista; ali, kada ponavlja argumente čeških građanskih kritičara protiv njegovog (po meni, izvrsnog) stiha u kojem se masi poručuje da „запали дан и заљуља звона“ (110), Ilić počinje da sličī onim antiformalistički nabrušenim amaterima čija je kritika Hlebnjikova zbog toga što se proglasio predsednikom svemira bila motivisana isključivo politički. Uzaludno je svađati se s pesmama i tim se povodom zaista nije lako uzdržati od upućivanja na ono što je o uzajamnoj nesvodivosti poezije i istine znao još Sir Philip Sidney, a čemu je moju generaciju (na)učio – Aleksandar Ilić.

Uprkos tome, iz profesorove se vizure, u kojoj je zameni avangarde proletkultom prethodila zamena komunizma avangardom, odnos prema „štafelajnoj avangardnoj književnosti“ ne luči od odnosa prema socijalističkoj civilizaciji. Čitavu epohu Ilić generalno i ne sagledava toliko sa doktrinarno liberalne, koliko sa hladnoratovske tačke gledišta, usled čega se *Kavez u slavu* u svojoj kritici kultur-boljševizma i sektaški nastrojenog vulgarnog „mraksizma“ (I. Svitak) doživljava

kao *zastarela* knjiga, u kojoj autor ne samo da kasni s oglašavanjem kraja ideološke evolucije čovečanstva (*à la* Fukuyama) u doba kada je vulkan istorije – ako ne pri NATO-intervenciji 1999. ili rušenju kula-bliznakinja 2001, a ono tokom ekonomske krize iz 2008 – naveliko proradio, nego i nepotrebno nudi svoje usluge industriji antikomunističke svesti i megaprojektu zvanom *cultural cold war* (u kojem su SAD odavno postigle pobjedu). Takav nas pasatizam neodoljivo podseća na Kleeovu sliku *Angelus Novus* (1920), na kojoj je Walter Benjamin u „Istorijsko-filozofskim tezama“ (1940) prepoznao anđela istorije. Razrogačenih očiju, otvorenih ustiju i raširenih krila, anđeo ne uspeva da se udalji od prošlosti koja ga hipnotiše:

Ono što mi vidimo kao lanac događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu što neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge. Rado bi se zaustavljao, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno. Ali iz raja duva tako snažna oluja da mu je razapela krila i anđeo više ne može da ih sklopi. Ta oluja ga nezadrživo goni u budućnost, kojoj okreće leđa dok gomila ruševina pred njim raste do neba. Ono što zovemo napretkom jeste ta oluja (Benjamin 1974: 83).

Koliko god da predočeni prizor verno odslikava intelektualni habitus nekoga ko se, proklinjući revoluciju, zakovao za „retrospektivnu percepciju umjetničke geografije Evrope iz rakursa Jalte“ (Piotrowski 2011: 20), Iliću se ipak mora odati priznanje zbog toga što nije čekao *Crnu knjigu komunizma* (1997), pad Slobodana Miloševića (2000) ili Rezoluciju Saveta Evrope br. 1481 (2006), kako bi završio svoju omiljenu melodiju o totalitarizmu rasnom i klasnom.¹² On je to učinio pre „demokratske revolucije“, jer kod njega suština nikada nije bila (samo) u demonizaciji komunizma i „zle poezije“ ili „ideološke lirike“, niti u predvidivoj bendijanskoj raspravi o izdaji intelektualaca, već u samom istorijskom ishodu i tome da su avangardisti postradali od revolucije o čijem su dolasku snili. Nije nelogično što su teze nalik onoj da „они који су шамарали буржоазију без икаквих последица, сада су морали да се помире да ће их стално шамарати власт

¹² Od dva legendarna izdanja *Vidika*, ovdašnji je predšasnik dvototalitarne meta-naracije formalno uredio samo „ruski“, tj. antikomunistički dvobroj (142–143 iz 1970), dok je „nemački“, tj. antinacistički broj (152 iz 1971) – koji je jedini bio trajno zabranjen – potpisao Lazar Stojanović. Pre toga su Stojanović i Ilić sudelovali i u uređivanju specijalnog broja zagrebačkog *Praxisa* (1–2 iz 1969) o lipanjskim gibanjima. Inače će u *Kavezju i slavjuju*, kao na jednu od retkih novijih referenci, autor – nakon pohvale Mihaila Gorbačova zato što je rešio „квaдратуру круга комунизма“ (Илић 2009: 64) – aludirati na uporednu analizu 1968. i 1989. godine Timothyja Gartona Asha, po kome nije bez vruga da se obrtanjem brojke „68“ dobija „89“. No i to je bio samo jedan iz mase antikomunističkih umetaka, jer je Ash neko ko je *Le Livre noir du communisme* hvalio zbog ukidanja „asimetrije popustljivosti“ prema Crvenima i Crnima.

koju su sami prizivali“ (Ilić 2009: 35) u međuvremenu zaživele unutar antitotalitarističke vulgate; ali, one su kod Ilića (i kada ih je u ovom veku dopisivao) proistekle iz njegove sopstvene, još u doktoratu izrečene osuđujuće presude protiv avangarde. Avangardistički su „Nadirući Huni“, zbog počinjenog (po)etičkog hibrisa, *zaslužili* zabrane i zatvora, samoubistva i ubistva. *Dobili ste ono što ste hteli* – poručuje im svima profesor, zaboravljajući da skoro niko od njih više ne može da ga čuje.

Ima neke čudne ironije u tome što nam takva neumoljivost povremeno zaliči na onu sa kojom je (bi li Ilić ikada rekao „naš“, ili barem: „kod nas“?) Marko Ristić pisao o životima i delima svojih bivših prijatelja.¹³ Poput autora *Tri mrtva pjesnika*, i autor *Kavez a u slavuja* usredsređen je na signale „moralno-političke i pesničke nesreće“ (Ristić 1954: 246); kao ni nadrealista, ni on ne namerava (ili nije u stanju) da se izdigne „preko svojih političkih strogosti“ (308); jer ni kod njega, na koncu, „politika ne zna za suzu“. Jedina je razlika u tome što neki od Ilićevih fantoma iliti čeških *mrtvih pesnika* mogu da ožive – pod uslovom da se, kad već nisu mrtvi i sa stanovišta pogrebnog preduzeća, pospu pepelom zbog toga što su kao korisni idioti bili sovjetska peta kolona ili da, poput Seiferta, potpišu *Povelju 77* – dok za Miloša Crnjanskog, kao ni za nesretne pokojnike Rastka Petrovića i Paula Éluarda, (u „jevanđelju“) po Marku nije bilo spasa. Istovremeno, dok kod Ristića ni „suza ne zna za politiku“, Ilić u svojoj analitici moralnog i socijalnog smisla poezije neće pokazati ni trunku empatije, kamoli milosrđa.

Rezultat je hladnokrvni trijumfalizam, koji neminovno izaziva čitalačku nelagodu. Tà zar samo zato što je marksizam navodno poguban po poeziju možemo amnestirati krivce za progone pesnika? Zar su revolucionarni plamen skrivili stihotvorci-burevesnici, a ne ekonomske, društvene, političke i vojne protivrečnosti kapitalizma? Zar je o društvenotvornom kapacitetu umetnosti moguće misliti samo ako prethodno pristanete na negaciju njene specifičnosti i ukinete razliku između Majakovskog i Staljina? Zar se radi ograđivanja od lenjinizma moramo odreći celokupne prometejski usmerene umetničke i filozofske tradicije? Najzad: zar autorova optužnica, tako gledano, nije od početka počivala na pogrešnim (jer ideološkim) pretpostavkama?

Posve je, onda, normalno što tu i tamo – zbog obuzetosti gnevom i odsustva spremnosti da ožali neke od žrtava – nelagodi ne uspeva da umakne ni Ilić sâm. Diveći se Peroutki, on ne preza od favorizovanja

¹³ Za autora *Kavez a u slavuja*, zacementiranog ristićevske impostacije vlastite retorike, Krleža *post festum* figurira kao „[p]isac u nevremenu, suočen sa dva totalitarizma“ (Ilić 2015: 256).

„менторске и заједљиве критике“ (Илић 2009: 177); ali, nisu ma-lobrojne ni indicije da je bio svestan toga da će njegov starozavetnim etosom galvanizovani, „kosmičkom“ (ne i pesničkom?) pravdom zakupljeni poduhvat, ako ništa drugo, imati *bad timing*. U tome nije bio u krivu, budući da je *hitao, a odocnio* – pošto je u boj protiv levice i avangarde krenuo još 1989, da bi „obračun s njima“ dovršio tek 2009. Po Iliću, nevolja s *Kavezom u slavujem* i nije toliko u tome što je najvećma *napisan* neuravnoteženo, iz pera kadije koji tuži i osuđuje, koliko u tome što je *objavljen* neblagovremeno, posle kolapsa svetskog komunizma, čime je knjiga dobila mnoga neželjena značenja. Nastojeći da se ratosilja istorijske patine, on će u svojim najslabijim trenucima glavni tok argumentacije prekidati nespretnim upadicama i spisateljskim tikovima poput „ко зна шта бисте урадили ви, читаоче ове књиге, или да будемо доследни, ко зна шта би урадио писац ове књиге пред Стаљиновим разоружавајућим осмехом?“ (Илић 2009: 310–311). A takav *mix* registara nije moguće okarakterisati drukčije doli kao manjak stila.

4. (П)ostvareni ideali

Nažalost, pitanja poput maločas citiranog – u ravni u kojoj se dotiču *писца ове књиге* – nisu bila zamišljena ni kao retorska, ni kao hipotetička. Prebacujući se s kondicionala na perfekt, autor je (uz podršku izdavača) dao sve od sebe da nam na njih obezbedi iscrpne odgovore u paratekstualnim dodacima koji su u *Kavezu u slavuju* smešteni ispred „Изабране литературе“. Računajući i verzije na stranom jeziku, ukupno ih ima sedam: „Поговор“ (i „Afterword“) Nikole Miloševića, „Белешка о књизи“ (i „About this Book“), „Белешка о писцу“ (i „About the Author“), te popis autorovih naslova pod naslovom „Од истог аутора“.

Posebno je simptomatičan Miloševićev pogovor, koji u jednoj varijanti nosi podnaslov „*A Valuable and Compelling Contribution to Literary Scholarship*“. Nije uobičajeno da vam se u publikaciji iz 2009. obraća neko ko je umro 2007 – i to tekstem koji je, mada potiče iz 1990, lišen bilo kakve uredničke napomene. Izuzmemo li konvencionalno-prepričavalачке delove, kuriozan je i sadržaj tog prekogrobno-dvojezičnog blagoslova, nastalog u godini u kojoj je njegov potpisnik pogovorom pozdravio i prvo domaće izdanje *Nove klase* Milovana Đilasa.¹⁴ Ne samo da se Milošević, nalikujući zmiji u bašti *Kaveza u*

¹⁴ Milošević je bio vatreni pristaša i nepobunjenog, i pobunjenog Đilasa: prvog tokom pedesetih (kada se kao partijski jurišnik u kampanji protiv Isidore Sekulić svrstao uz šefa Agitpropa), dok je s podrškom drugome pričekao nekoliko deceni-

славуја, pokroviteljski odnosi prema onome što je u Ilićevom rukopisu bilo najmanje humano, nego su autorove naknadne intervencije – a napose pojačana okrutnost prema „slavujima“ – posve u veni diskurzivnog osiromašenja kakvo se u pogovoru zagovara. Nema sumnje da bi autorov mentor, kao osoba resantimana i selektivne amnezije, bio zadovoljan dopisanim delovima knjige. Iz njih isijava prepoznatljivo miloševićevski maniheizam, koji je Iliću mogao poslužiti kao neka vrsta antidijalektičkog pasoša, kakav vam je u tranzicionoj Srbiji – čak i ako niste zauzeti iskupljivanjem vlastite prošlosti – postao potreban ukoliko stremite da budete pripušteni među pripadnike nacionalno o(ne)sveščene elite. Šta će tvorcu *Кавеза и славуја* takav štit?

Imao je sreću da su ga mimoišli udesi junaka njegove knjige. Nije bio ni dželat, ni žrtva; ni bezlični oportunist, ni istinski disident.¹⁵ Rođen je u Čehoslovačkoj, živeo u Jugoslaviji, bio ambasador u Češkoj, preminuo u Srbiji. Za samoga sebe je mogao reći da je „sretno dijete“ hladnog rata, koje svoju „dobru kob“ duguje okolnosti da se obrela s ove strane Zavesa. Ali, „Beleška o piscu“, kao i slični samostilizujuće– samosabotirajući „autoreferati“ iz ostale četiri Ilićeve knjige – od kojih su prve tri objavljene 2000, a peta 2010. godine – sugeriše nešto drugo. U njoj se forsira i ljubomorno čuva lični politički kapital, uz nabacivanje odrednica kao što su „учесник првих великих послератних демонстрација против режима“, „зарадио три судске забране истог часописа“, „[о]дбио [...] ласкаве позиве да се учлани у Савез комуниста“, „захтев тадашњих власти да повуче потпис са те петиције“, „тихи отказ у *Политици*“, „отказ на Филолошком

ja, da se rizik dovoljno smanji. Zanimljivo je da on Iliću u vrline knjiži razobličavanje ideološkog obrasca *marksizma za siromahe*, a da je četrdesetak godina ranije – u svojstvu predsednika Komiteta komunističke omladine Filozofskog fakulteta – kao svdok optužbe u postupku vođenom pred Disciplinskom komisijom Rektorata beogradskog Univerziteta tražio da se jednom njegovom vršnjaku i kolegi (koga je tada teretio i za nepoštovanje nepobunjenog Đilasa) zabrani studiranje zbog toga što je „говорио да је марксизам теорија за прост народ“ (Томовић 2000: 25). Istim se obrazloženjem koristio i pri izbacivanju s fakulteta, i pri akademskoj promociji! Ako se tu i može govoriti o nekakvom slučaju, posredi nije bio onaj kojeg je Crnjanski zvao *komedijantom*, već onaj kojeg je Engels imenovao *objektivnim*, pošto se kao ključno otvara pitanje samog agensa i njegove bezobzirno-konvertitske psihologije – tog stvarnog, ali prikrivanog uzroka Miloševićevog opsesivnog antikomunizma. Povodom kojeg bi svaki autentični srpski antikomunista mogao da primeti kako je „boljševizam ružna bolest koja se ne može izlečiti već samo zalečiti“ (Ilić 2015: 255).

¹⁵ Istinski disidenti, kao što je Mira Bogdanović utvrdila, u Jugoslaviji faktički nisu postojali: Đilas se, tragično i paradoksalno, odmetnuo od disidentske *zemlje*. Jedini je izuzetak, glavom i bradom, bio njen doživotni predsednik – što nije u neskladu sa načinom na koji se Tito, blagodareći Ilićevoj (za jednog *wannabe* disidenta samopodrivajućoj, no da li i svesnoj?) lucidnosti, zajedno s Hašekom (umesto npr. s Gottwaldom) pojavljuje u *Кавезу и славују*. Obavezno videti Bogdanović 2009.

факултету“, „први и последњи некомунистички амбасадор“ (331–332) itd. Kao da su pišćevi poslovi i dani protekli duboko u utrobi istočnog bloka, umesto u jednoj drugačijoj zemlji, gde je i „jereticima i sanjarima“ – što ni Ilić četvrt veka ranije nije negirao – sledovalo mesto pod suncem, ako ne i više. Otkud promena? Da li je autor izbrisao iz sećanja svoja nekadašnja uverenja?

Fenomen sa kojim se tu suočavamo nije nepoznat. O njemu je iz prve ruke, početkom devedesetih, ovako posvedočio jedan iz plejade pisaca koje je Ilić prevodio:

Посматрам своје саговорнике: они нису били приморани да емигрирају, нису били затварани, ни отерани с посла, чак ни лоше виђени; сви су живели свој живот у својој земљи, у својим становама, на свом послу, имали су годишње одморе, своје пријатеље, своје љубави; изразом „четрдесет ужасних година“ они свој живот своде само на његов политички аспект. [...] Да ли су заборавили године у којима су гледали Форманове филмове, читали Храбаловете књиге, причали стотине шала и, смејали се на рачун власти? Ако они говоре, сви, о четрдесет ужасних година, то је зато што су *орвелизовали* успомену на сопствени живот који је, тако, касније у њиховом сећању и у њиховој глави постао девалоризован или чак сигурно поништен (четрдесет *изгубљених* година) (Кундера 1995: 259).

Оповргavajuћи негативне стереотипе о комунистичком паклу и пропадању, Milan se Kundera protiv *aposteriorne* побуне доскора послушних интелектуалца, испровочирају њеном неиндивидуалношћу и конформистичким прилагођавањем *Zeitgestu*, бори подвлачећи да „живот“ никад није само „drugde“ и да су у „nepodnošljivu lakoću postojanja“ vazda upisani nepredvidivost i slojevitost individualnog iskustva. Njemu je i te kako poznato da kompulzivna preokupiranost (anti)комунистичком прошлошћу пропорционално расте са удаљеношћу од ње. На истом бисмо трагу, кад је већ нао професор – иако је и сâм јако добро знао шта је „[o]rvelovski odnos prema istoriji, i ličnoj i srpskoj“ (Ilić 2015: 248) – корак по корак anulирао разлику између чехословаčkog и југословенског социјализма, могли евоцирати и нешто што писач *Кавеза и славуја* политиком свoga сећања не потискује само из скромности: да га ни *anciene régime* није осуетио у намери да постане универзитетски предавач, један од оних који су међу београдским студентима књижевности, у временима нимало оловним, били најпопуларнији.

Појам орвелизације означава, дакле, насилну литераризацију прошлости. Она је последица огромног утицаја романа *1984*, у којем је и Орвел – креирајући модел свођења људског бивствовања на једну једину димензију – наступио с позиција пропаганде. Велики романи,

po Kunderi, čine nešto drugo: pružaju nam utočište od politike, koja se u moderno doba ustoličila kao religija. Za razliku od svog prevođioca, koji je prednost davao satiri, pisac *Smešnih ljubavi* (1969) veruje da se bit romana ogleda u ironiji. Satira je „уметност с тезом; сигурна у сопствену истину, она извргава руглу оно против чега одлучи да се бори“, dok ironija „значи: ниједно од тврђења које се налази у роману не може бити узето изоловано, свако од њих се налази у комплексној и контрадикторној конфронтацији са другим тврђењима, другим ситуацијама, другим гестовима, другим идејама, другим догађајима“ (232–233).¹⁶ U carstvu ironije vlada ravnopravnost, a njoj se Ilić – pridruživši se Miloševiću i izgubivši *esprit de finesse* koji ga je na tajgeovsko-proavangardističkim počecima krasio – opire.

Zato i ne čudi što se u *Kavezу u slavuju* izražava stanovita suzdržanost spram Kundera, koji i nervozu *ex-disidenata* iz same Češke poslednjih decenija izaziva time što marksizmu ne poriče humanističku komponentu, niti potcenjuje utopističke porive. Ni Česima ni Iliću on nije bio mrzak osamdesetih, kada je poetizovao Mitteleuropu. Ako se u knjizi i srećemo s nekim njegovim distinkcijama, neposredno pre pridodatog pitanja o *писцу ове књиге* navode se Kunderini rani stihovi u kojima se kao „извор наших снага“ veliča „Стаљинова земља“ (Илић 2009: 310). Već na sledećoj stranici, a u skladu s onim što je sâm književnik (aludirajući na kafkijanski *Stimmung* kojim obično odišu prepirke oko toga koliko su se pojedinci kompromitovali ulaskom u socijalistički establišment) zove „duhom procesa“, autor domeće nekoliko redova kojima ublažava prethodno iznete optužbe. *Život je drugde* (1973) svakako je – hini on popustljivost – uspešno transponovana priča „о славују у кавезу“ (311).¹⁷

¹⁶ Ne znam za bolju ilustraciju kunderijanske mudrosti od Nabokovljevog romana *Дар*, čija konačna varijanta iz 1952. u četvrtom poglavlju donosi egzaltirano-fikcionalizovanu (junaku pripisanu) biografiju Nikolaja Čerņisevskog, dok sami likovi i drugde – osim što razmišljaju o „заробљености руске мисли, вечитог платише данка овој или оној хорди“ (Набоков 1994: 189) – izriчу политичке судове који veoma odstupaju od piščevog nekomunističkog svetonazora. Primerice: „Утилитаризам, негирање уметности и остало – све је то само случајна опна, испод које се морају разабрати основне особине: поштовање према свеукупном човечијем роду, култ слободе, идеје једнакости, равноправности. Била је то епоха велике еманципације сељака од спахије, грађанина од државе, жене од породичног ропства.“ (185) Тако је писао романиста који је као приватно лице и руски емигрант презирао Револуцију и исповедао (Илићу током дvehiljadитих блиску) аристократску идеологију.

¹⁷ Iskreno sam se obradovao kada se Ilić vratio Kunderi: godine 2016. sačinio je pogovor za prevod *Praznika beznačajnosti* (2013), dok je s jeseni 2017 – samo nekoliko meseci pred smrt – izašao i njegov prevod *Besmrtnosti* (1990). No tek

Nije neočekivana ni autorova teatralna blagonaklonost prema takozvanoj „literaturi razočarenja“ (u kojoj je dobrim delom ostao zarobljen) i piscima kakav je Czesław Miłosz. Poput Miloševića, potonji je neopozivo raskrstio sa svojim mladalačkim idealima i pošao u krstaški pohod protiv avangardne poezije, ali i levice. Na prvim se strancima *Kavezа u slavuju* pozadina „велике заблуде авангарде“ pronalazi u onome što je Miłosz – koji se u *Svedočanstvu poezije* (1983) nadovezao na filipiku koju je protiv nje odgudila Simone Weil – obeležio kao „презир према демократији“ (Илић 2009: 17). Iako se s njim ne slaže oko svega, Ilić odobrava antiavangardističke eskapade poljskog nobelovca.¹⁸

Kundera se i po tome razlikuje od Ilića, ali i od Miloševića – koji će 1985. sročiti pogovor i za Miłoszev *Zarobljeni um* (1953). Prema prodornom zapažanju češko-francuskog stvaraoца, moderna je umetnost, kao najrafiniraniji izdanak dvadesetog stoleća, bila *trostruko* optužena: „најпре од стране нацистичког суда, као *Entartete Kunst*, 'дегенерисана уметност'; затим од комунистичког суда, као 'елитистички формализам стран народу'; и најзад, од суда победничког капитализма, као уметност која је натоплена револуционарним илузијама“ (Кундера 1995: 267). Na osnovu takvog rasporeda još očiglednija postaje i shema Ilićevog glajhšaltovanja. Nije li on sve do 1989. avangardu branio od komunizma, da bi ih potom zajedno napadao u ime nadolazećег kapitalizma? Time je postao moralno-politički podoban da se priključi legiji novopečenih istočnoevropskih liberala koji su tokom poslednje decenije prošlog veka neprekidno (javno) i u jednakoj meri isticali svoja lična dostignuća i pretrpljene patnje – da bi za prvo dobijali ordenje, dok su drugo neretko samoreklamerski preувелиčавали. Ilić će im se i прикључити, али тек пошто прођу „трагичне, окрутне“ devedesete. U zabelešci iz svoje knjige *На добровољном раду*, он ће о југо-комунизму исписати једну шокантну реценисиу: „Перфидност се састојала у следећем: с једне стране, људи су текли тзв. 'каријере', а са друге – сваки покушај да се

ће u svom verovatno poslednjem tekstu, štampanom kao pogovor za poslednji vlastiti prevod, napisati nešto čime definitivno pobija premise *Kavezа u slavuju*: „Književnost poseduje estetičku autonomiju i ne može joj se suditi sa stanovišta stvarnosti ili drugih nauka. Čitaoci – kućepazitelji, vlasnici crvenih olovaka kojima podvlače nepodobne retke u književnim delima, ne mogu biti zamena za kvalifikovanu književnu kritiku. Čak ni kada su takvi kućepazitelji članovi Centralnih komiteta – upravo onih koji su decenijama zabranjivali objavljivanje dela Bohumila Hrabala.“ (Ilić 2017: 203) *Too little, too late?*

¹⁸ „Доста, доста, окончајмо најзад са свим тим 'авангардама', 'имагинацијом', 'аутиентичношћу', са свим брбљањима специјалиста за нове поетике... *поезија мора да дели са народом веру.*“ – захтевао је Miłosz још док је у току било друго полувреме sukoba на левици, године 1938. Cit. према Илић 2009: 35; подвукао А. I.

оствари битно обележје великих култура, 'континуитет квалитета', онемогућавала је цензура.“ (Илић 2000: 211) Ћија perfidnost, ѿија cenzura? Није ли поштенје говорити о припадницима интелигенције као perfidnim autocenzorима? Може бити да је Илић то несвесно и учинио.

Nisu manje rečita ni „fina podešavanja“ iz *Кавеза и славуја*. Kada u „Белешци о књизи“ као писце који су га инспирисали apostrofirа Ćарека и Peroutku, autor ne samo да drugoga од njih naziva „чудесним“, него и иштиче како „Пероутка је на неки начин близак нашем Слободану Јовановићу“ (Илић 2009: 327). Ако су му у доба када се удубљивао у авангарду светioniци били Teige и Krležа, Илић је на свом одредишту – отарасивши се усput авангарде – stigао до Peroutke (već у докторату) и Јовановића (koga dotаd није поминјао). Теško да се може боље сажети његова интелектуална каријера: био је то рад судбине који је попримио облик дугог путовања од „Утопије или Тахитија“ ка „мочварним областима приморске Албаније“; од Teigeа ка Peroutki; од „код нас Мирослав Крлежа“ (1980) ка „нашем Слободану Јовановићу“ (2009)! Прикладно томе, када из дисертације у књигу буде преносио Krležину tirаду о „ostvarenju својих идеала“ (Илић 1989: 135), он ће ју – за разлику од оног navода којег је фрталј века раније жеleo да закуца на зид – преpravити у „(п)остvарење својих идеала“ (Илић 2009: 131). Time ће наћинити sitан, али разазнатљив отклон од једног писца, једног режима, индиректно и од једне земље. Да како да то *samo po sebi* није проблематићно, јер свако има право на сопствено духовно и политичко sazревање – не искључујући ни мањак самокритике, као ни слганје и preslagивање autobiографских kockica shodно vlastitoј volји. I vetrovима историје.

Ono што јесте проблематићно, то је нескривена некритићност према kolонијалној моћи, која provирује из оражанја да „[д]рска, враголаста критика империјализма, жеље да се влада светом [...] често разара демократију“ (Илић 2009: 170), као и из (у знаковито названом прилогу „Од побуне до мудрости“ израженог) aronовског жала за „просветителјском ulогом imperија“ (Илић 2015: 247). Premда је као tekovina друге половине dvadesetог stoleća nespоран, antitotalitarizam је – по pravилу – svагде био праћен slabljenjem otpора Periferије spram Centra, ћemu се klasiћна и svака duga avangarda uvek protivila. Nimalo avangardistiћki, Илић је био оduшевљен (re)integracijом sociјalistiћких zemalја u sistem multinacionalног kapitalа. U najdirљjivijем tekstu који је ikада napisао, он се u nekoј vrsti elegiћне meditације 1995. prisetio onoga што је Mick Jagger izgovorio на prvом praškom koncertu najveћег rock-банда, odrжаном ubrзо по krahу „narodne демократије“:

The tanks are rolling out,
the Stones are rolling in (Илић 2000: 195).

Profesor se tada melanholično zapitao da li ćemo taj „magični šapat“ ikada moći da čujemo u Beogradu. Kao i obično, činilo mu se da Srbija u svemu kasni za Češkom.

The Rolling Stones su, srećom, došli (2007), ali nam je u periodu od odbrane Ilićeve disertacije do njenog štampanja stiglo i mnogo toga drugog – rat, kapitalizam i sl. – o čemu se u *Kavez u slavuju* čuti. Staviše, autorova vera u te(le)ologiju tranzicije nije slabila. Ukoliko metaforu iz naslova njegove knjige spojimo s jednim Kafkinim aforizmom, mogli bismo kazati da je neoliberalni kavez u Iliću pronašao svoju pticu-lastavicu, koja je i navestila njegovo prispeće. U tom smislu, *Kavez u slavuj* je spomenik *postkomunizmu* – čitaj: razdoblju od 1989. do 2008, koje je nepovratno ostalo za nama. Jer, istorija nikada ne miruje: „Берлински зид је срушен, Русија је данас демократска земља, комунизам је углавном и за сада пропао, а ипак се на многим странама множе упозоравајући наговештаји могућег суноврата“ (Илић 2009: 9) – poručuje nam se, ne bez zebnje, pred kraj „Пролога“. Takvim je uopštenim razmišljanjima nedostajalo pojašnjenje samih „упозоравајућих наговештаја“, onih u čijem će znaku proteći naredno, poslednje desetleće autorovog života.

O njima i pratećim iskušenjima sugestivno je pisao jedan bugarski emigrant koji se u Parizu obreo desetak godina pre Kundera. U svojoj oproštajnoj, katarzičnoj knjizi, Tzvetan se Todorov – pošto je takođe smatrao da se disidentski doživljaj prošlosti ne sme *a priori* jednakiti s istorijom, jer ničije *pamćenje* nije *istina* – smelo otisnuo u pravcu drugačijem od Ilićevog. Ako je *Kavez u slavuj* posvećen „*pre svega* onima koji su stradali, iako nisu bili u заблуди, *напротив*“ (22), u *Trijumu umetnika* (2017) Todorov avangardistima ne okreće leđa ni kada nisu u pravu. Upravo suprotno: on je „potresen pred dramatičnim, odnosno tragičnim karakterom tih egzistencija“, usled čega ga je i pri pisanju vodilo „suosjećanje koje njihovi pogrešni koraci ili slabosti nisu umanjivali“ (Todorov 2018: 20). Za razliku od Ilića, a slično Kunderi, njemu su sudbine avangardnih umetnika i *estetski* privlačne, jer ga „peripetije tih života“ podsećaju na „epizode s pomoću kojih vješti romanopisac opisuje puteve kojima kroče njegovi likovi“ (21). Kraljevstvo za kojim su avangardni neposlušnici žudeli nije bilo zemaljsko, zbog čega ih nijedna vlast nije ni mogla poraziti. I dok kod Ilića ti romantični gubitnici (jer su tobože u krivu) postaju krivci, kod Todorova se pretvaraju u heroje. Posle kolektivnog portreta ruskih avangardista u prvom, on nam u drugom delu svoje knjige daje opčinjavajući individualni portret Kazimira Maljeviča.

Ni to nije sve. Iako se tematski i konceptijski umnogome preklapaju – jer oba ostvarenja propituju relacije između poezije i vlasti, poetike i politike, estetike i ideologije – *Kavez u slavuj* i

Le Triomphe de l'artiste se ne razlikuju samo u stepenu samilosti prema avangardistima i količini razumevanja za zaljubljenost umetnika u revoluciju. Nasuprot Iliću, koji nije video (mada jeste naslućivao) da „[s]uvremeni ultraliberalizam u mnogočemu više podsjeća na komunistički totalitarizam nego na klasični liberalizam XVIII. i XIX. stoljeća“ (227), Todorov je shvatio da su *ultraliberalne demokratije* dvadeset prvog veka zasnovane na utopiji i cenzuri. Nije u tome bio jedini, pošto su se u minuloj deceniji mogli čuti mnogi pametni glasovi kritike vrlog novog demokratskog sveta u kojem živimo.¹⁹ Tu nedavno, tačno sedamdeset godina nakon antikomunističkog klasika *The God that Failed* (1949), pojavila se knjiga *The Light that Failed* (2019) Ivana Krasteva i Stephena Holmesa. Simbolično, ta su se dva naslova kalendarski gotovo poklopila sa Ilićevim egzistencijalnim lûkom. Čitajući ih, čovek se spontano zamisli nad usponima i padovima generacije jugoslovenskih liberalnih antikomunista kojoj je profesor pripadao, i koju je (poput, pre nje, generaciju komunističku) zadesilo prokletstvo ostvarenja ideala. Ispostavljena joj je golema i zastrašujuća cena: jedna zemlja je razorena; sami su se ideali izmetnuli u svoju suprotnost; Srbija se „(p)ostvarila“ kao predmoderna i pretpolitička zajednica.

Kako bilo, umesto da mom dragom mentoru oholo poručim *dobili ste ono što ste hteli*, za kraj bih se radije vratio književnosti i jednom nesagledivo dalekosežnom teorijskom štivu koje je preveo (ko drugi, nego) Aleksandar Ilić. Naime, u vreme dok se bavio Teigeom, on je publikovao i tekst „Šta je poezija?“, gde je Jakobson – koji u Pragu 1934. godine, pišući o češkom romantičaru Karelu Hyneku Máchi (1810–1836), pokušava da otkloni nesporazume čiji se repovi vuku još od ruske formalne škole – insistirao na tome da „autonomija estetske funkcije“ nipošto ne znači „separatizam umetnosti“. I gde je u poslednjem pasusu izneo sledeći zaključak:

Tek kad razdoblje umre i kad se raspadne tesna povezanost pojedinih njegovih komponenata, tek na slavnom groblju istorije, slavljenički štrče nad raznovrsnom arheološkom stareži pesnički „spomenici“. Tada s pijetetom govorimo o Mahinom razdoblju. Tako tek u grobu nalazimo ljudski kostur kada više ničemu ne služi. Izmicao je posmatranju dok je vršio svoj zadatak, možemo ga samo osvetliti rentgenskim zracima, da nametljivo istražimo: šta je kičma, šta je poezija (Jakobson 1978: 119).

Pođemo li od tih reči i činjenice da je zbog ideološkog nesaglasja s avangardnim pesnicima Ilić sebi dozvolio da smetne s uma suštinu

¹⁹ Harold Bloom se klonio ideoloških invektiva, ali nas je čak i on pokadšto opominjao na prekognicijsku misao jednog ubijenog američkog guvernera: „Of course we will have fascism in America, but we will call it democracy.“

– *kičmu* iliti *poeziju*: njenu snagu i njen smisao – doći ćemo, stegnuta srca, i do ključa u kojem se njegovo neobično, po mnogo čemu jedinstveno pregnuće može, a bojim se i mora čitati. Na stranu politika (oko koje nam saglasnost zbilja nije neophodna), mnogo je važnije i mnogo tužnije to što je tvorac *Kaveza u slavija* marginalizovao umetnost, udaljio se od najvrednijih aspekata sopstvenog rada, doveo u pitanje vlastite kulturne zasluge, zanemario zajedničku istoriju slovenskih naroda, potcenio jugoslovensku modernizaciju... i tako učinio sve da mu životno delo (p)ostane puki *period-piece*. Šteta, šteta, šteta.

Bibliografija / Библиографуја

- Benjamin, W. (1974). *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Bogdanović, M. (2009). Jugoslavenski disidenti i hladni rat. *Sociologija*, 2, 113–136.
- Brebanović, P. (2017). O jednoj istorijsko-tipološkoj analogiji: časopis *Partisan Review* i jugoslovenska međuratna književna periodika. *Istorija 20. veka*, 1, 59–76.
- Groys, B. (1993). „On the Ethics of the Avant-Garde“. *Art in America*, 110–113.
- Günther, H. (1990). Umjetnička avangarda / socijalistički realizam. U: *Pojmovnik ruske avangarde*, 7. svezak (ur. A. Flaker i D. Ugrešić). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske & Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 195–210.
- Ilić, A. (1981). Kulminacija sukoba na književnoj levlci: *Nadrealizam protiv struje* Karela Tajgea. *Ideje*, 3–4, 205–215.
- Ilić, A. (1985). Volter ili Rišelje. U: *IX Kongres saveza književnika Jugoslavije: dokumenta* (ur. I. Ivanji, Z. Stojanović i M. Grujić). Novi Sad: Književna zajednica.
- Ilić, A. (1989). *Umetnička avangarda i ideologija: doktorska disertacija*. Beograd: Aleksandar Ilić.
- Ilić, A. (2000). *Izgnana književnost*. Beograd: Otkrovenje.
- Ilić, A. (2010). *Od forme do strukture: Ruski formalizam/Češki strukturalizam*. Beograd: Interprint.
- Ilić, A. (2015). Od pobune do mudrosti. U: L. Mičeta, *Duh pobune*. Beograd, Laguna, 243–257.
- Ilić, A. (2017). Smešne i jezive priče Bohumila Hrabala. U: B. Hrabal, *Moritati i legende*. Beograd: Laguna, 187–206.
- Ivanković, K. (2007). *Češki poetizam u zrcalu djela Karela Teigea*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Jakobson, R. (1978). *Ogledi iz poetike* (ur. L. Kojen). Beograd: Prosveta.

- Jakobson, R. (1985). *Selected Writings, Volume VI: Early Slavic Paths and Crossroads, Part 1: Comparative Slavic Studies – the Cyrillo-Methodian Tradition* (ed. by S. Rudy). Berlin etc: Mouton Publishers.
- Kreft, L. (2004). Politike avangardi u Centralnoj Evropi. *Teorija koja hoda*, 8, 18–23.
- Krleža, M. (1934). Lunačarski. *Danas*, 3, 350–356.
- Milošević, N. (1979). *Šta Lukač duguje Niču: prilog istoriji i teoriji staljinizma* (knjiga druga). Beograd: Slovo ljubve.
- Oraić Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Petrović, S. (1977). Status tipološkog proučavanja književnosti. *Umjetnost riječi*, 1–3, 163–170.
- Piotrowski, P. (2011). *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.–1989*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Ristić, M. (1954). *Tri mrtva pjesnika*. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.
- Sloterdijk, P. (2019). *Prividna smrt u mišljenju: o filozofiji i znanosti kao vježbi*. Zagreb: Mizantrop.
- Tajge, K. (1977). *Vašar umetnosti*. Beograd: NIP Mladost.
- Tajge, K. (2003). *Nadrealizam protiv struje*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Todorov, Tz. (2018). *Trijumf umjetnika: revolucija i umjetnici (Rusija od 1917. do 1941)*. Zagreb: TIM press.

*

- Илић, А. (1980а). Критика пролеткулта. *Књижевна реч*, 145, 12.
- Илић, А. (1980б). На ивици. *Књижевна реч*, 154, 14.
- Илић, А. (2000). *На добровољном раду*. Београд: Откровење.
- Илић, А. (2009). *Кавез и славуј: уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма*. Београд: Службени гласник.
- Кундера, М. (1995). *Изневерени тестаменти: есеј*. Београд: Просвета.
- Набоков, В. (1994). *Дар*. Вршац: Књижевна омладина.
- О реализму* (1984). Ур. А. Илић. Београд: Просвета, Нолит и Завод за уџбенике и наставна средства.
- Томовић, С. (2000). *Суђење Слободану Томовићу у Београду, 1952. године*. Андријевица: Комови.

Predrag Brebanović

University of Belgrade, Faculty of Philology

The Black Book of Avant-Garde

– *Summary* –

The paper is primarily devoted to the study *Cage and Nightingale* (2009), which is understood as the centre of Aleksandar Ilić's oeuvre. In addition to discussing the genesis and structure of this achievement, particular attention has been paid to the author's theoretical conceptualization of the artistic avant-garde; to his historical review of its Czech branch; and to Ilić's readings of surrealist and *proletkult* poetry. The emphasis is on the relationship between avant-garde literature and revolutionary politics, as well as on the change that has taken place since 1989 in understanding the nature of these relations. The symptom of this change is recognized in the dynamics of the author's attitude towards Karel Teige and the conflict on the literary left. In conclusion, the dynamics in question is critically considered in the larger context of the phenomenon of East European intellectual dissidence (M. Kundera, Tz. Todorov).

Keywords: Aleksandar Ilić, avant-garde art, Czech literature, conflict on the left, dissidents.

Вук М. Петровић*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

ПОЛИТИКА ЧЕХОСЛОВАЧКЕ АВАНГАРДНЕ ПОЕЗИЈЕ

Рад критички осветљава Илићеву студију *Кавез и славуј: уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма*, при чему нагласак ставља на сложеност Илићевог научног поступка, као и на ширину његовог аналитичког захвата. Илићев херменеутички метод подразумева истовременост два критичка и аксиолошка критеријума: идеолошког и поетског, које обједињава доследна етичност ауторовог тумачења појава и људи који су уобличавали или у којима је одјекивала стварност претходног столећа. Чешку авангарду Илић интерпретира с обзиром на целину социополитичког и духовног контекста историје европског двадесетог века, кроз који се прелама и повесна динамика чешке авангардне модерности.

Кључне речи: авангарда, револуција, стаљинизам, Пролеткулт, поетизам, надреализам, сопереализам.

Књига *Кавез и славуј, Уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма* Александра Илића написана је и као докторска дисертација одбрањена 1989. године, а објављена је 2009. године. Подаци нису изнети ради пуке описне прегледности, већ зато што посредно осветљавају и додатно потврђују ауторов етос на којем се монографија и заснива. Значајна је, најпре, чињеница да је дисертација одбрањена под менторством Николе Милошевића, на чију мисао се Илић и иначе у књизи ослања и са којом успоставља одређени интелектуални континуитет. Овај се не тиче колегијалног дуга млађег професора Катедре за општу књижевност према старијем, него се односи на њима заједничку интелектуалну приврженост идеологији грађанског либерализма као становишта с којег аксиолошки приступају ширини обрађиваних духовноисторијских, естетичких и политичких феномена. Потом, период између писања и објављивања студије која је посвећена – како Илић доказује – несрећној и деструктивној спреси између неслободне политике и револуционарне уметности карактеристично је обојен и отказом који је Илићу уручен 1998. године на београдском Филолошком факултету (у чему је његову професионалну судбину делио највећи број колега с Катедре, које су биле или суспендоване или остављене без посла) због одбијања да потпише уговор према „реакционарном Закону о универзитету“ (Илић 2009: 331). Можда је сувишно нагласити да се начин на

* vuk.petrovic@fil.bg.ac.rs

који се садржина књиге о људском повиновању обистињавала у ауторовој професионалној стварности и окружењу пре него што је објављена – несретно и карикатурално обнавља и у периоду током којег настаје овај текст посвећен професоровом раду.

*

Основни квалитет студије је капацитет захвата који преконачује суздржаност естетичистичког академизма. Илићева остварена амбиција подразумева целовито сагледавање и разумевање духовноповесне везе између контекста и уметничког покрета. Како је сâм покрет, а реч је о авангарди и, специфично, о њеној чехословачкој варијанти, мултидисциплинаран и социополитички аутореклексиван и ангажован, ваљано тумачење његове бити изискује подробно проучавање не само историјске позадине у начелном смислу, већ веома конкретно и студију авангардне укључености у суму друштвених процеса. Ови постоје пак на интернационалној равни, од које Илић и полази и коју непрекидно узима у обзир, превасходно кроз посматрање посредних или непосредних релација чехословачке државе, друштва и уметности према: руској револуцији, Совјетском Савезу и Стаљиновој политици; нацистичкој Немачкој; западним парламентарним демократијама. Будући да друштвена кретања нису одређена само просторно него и временски, Илић авангардну „садашњицу“ посматра и кроз призму њеног става према прошлости, нарочито према културној традицији (националној и европској), као и кроз авангардну инвокацију утопистичке будућности и начин на који се ова одиста касније историјски манифестовала као деспотска стварност.

Насупрот феноменолошком сужавању на јединицу као предмет мисли, Илићева студија заснована је на низу тумачених релација које надограђују испитивани феномен. Полазни феномен је, наиме, чешка¹ авангарда, али – како није искључиво ни поетички ни естетички – овај се првостепено испитује у односу према идеологији (исто: 13). Илићев научни циљ – објашњење спреге између авангарде и идеологије – спецификован је и ауторовим јасним идеолошким позиционирањем. Пишчев демократски и антиталитаристички став (исто: 9) предуслов је за критичку студију чија је најважнија тема сукоб између либералног и тоталитарног, који се пак посматра и тумачи кроз своја повесна пројављења у

¹ Како користимо и атрибут „чешки“ и одредницу „чехословачки“, прецизирамо да Илић проучава и прати уметничка кретања у оквиру чехословачке државе и друштва, али да је у његовом основном фокусу авангарда на чешком језику.

уметничкој пракси, идеологији, програмима авангарде, као и кроз деструктивни утицај тоталитарне политике на авангарду која је ту политику призивала.

Усредсређеност управо на чешку авангарду као динамичку тачку која прелама историјско збивање највећег дела европског двадесетог века – Илић оправдава чињеницом да је ова, за разлику од руске, односно совјетске авангарде, настала на фону демократског уређења које пак сама жели да сруши. Премда није само руски авангардизам антидемократске провенијенције, јер исто важи, примера ради, и за италијански футуризам, баш је источна авангарда основни елемент поређења са чешком авангардом, будући да су у основи обе радикално левичарског идеолошког усмерења (за разлику од фашистичности италијанског футуризма), а да су главни субјекти чешке уметничке левнице и непосредно загледи у руску револуцију и совјетску државу као њену последицу. Како је политички врло активно опредељена, те како већ у себи укршта уметност и идеологију, чешка авангарда згушњава и рефлектује опште европске процесе двадесетог века, а ови за преломна средишта имају експлозију антихуманистичке деструктивности.

Илићева идеолошка одређеност није пуки исход ауторових политичких склоности, већ представља тежиште етичке ангажованости научног текста. Студија узима за задатак да рашчара „митове“ револуције и авангарде (исто: 15), да разобличи уметнички и људски погубно искључиву идеологију као „лажну свест“ (исто: 26), да оголи парадоксе и апсурде као њихове финалне екстреме – неодговорног интелектуализма појединаца који се олако прикључују модерној ентропији, и то најпре као субјекти уништавања, а онда и као објекти уништења. Илићеве увиди имају сврху да опомену, упозоре, али и позову на одговорност заблуду чешке авангардне левнице као саучесника у властитом погубљењу, при чему аутор наглашава да је књига посвећена „пре свега онима који су страдали, иако нису били у заблуди“ (исто: 22). Реч је о грађанским интелектуалцима који не само да нису пристали на „митове левнице“ него су са становишта разума и мере на време увиђали и упозоравали на опасност од заљубљености у утопију и одбијање да се ваљано појми права природа њене реализације у Москви.

Аутор полази од парадокса да се изворна револуционарност (поетска и идејна) чешке авангарде изопачила, углавном, мада не искључиво, у некритичко обожавање стаљинске државе која је сама ликвидирала (и дословно и суштински) тековине револуције, завршивши у тоталитарној конзервативности. Историјски

се овакав низ парадокса изокренуо у апсурд чешког авангардног призивања совјетске власти која је ту авангарду уништила, као и у безумни ток и крај многих судбина чешких левичарских уметника којима је пресудила готвалдовска варијанта совјетског државног насиља.

Признајући истакнутим појединцима снагу да се, макар и закаснело и половично, дистанцирају од стаљинске реалности (рецимо, Карелу Тајгеу, који крајем тридесетих одбија да пристане на неуметничку тривијалност соцреализма као совјетске државне доктрине), а свакако истичући неспособност талентоване већине за такав акт (на пример, Витјеслава Незвала, чији се аутентични надреализам из тридесетих первертира у надреалност понизног служења политици совјетске Чехословачке) и, још више, одвратност неталентоване главнине која се претвара у масу Стаљинових „кловнова“ (исто: 34) – Илић превасходно наглашава вредност правовремених мисли оних чија упозорења су се махом пречула.

Један такав ауторитет за Илића је Масарик. Првог председника Чехословачке издвајамо на овом месту не толико због његове државничке делатности која је аутору – као умерена, рационална и слободарска противтежа немачком и руском тоталитаризму – свакако значајна, колико због смисла његове критике Марксове мисли. Наиме, Илићево инсистирање на квалитету Масарикове анализе Марксових идејних поставки посредно указује на карактер саме Илићеве анализе. Разобличавајући Марксов аморални позитивизам и нихилизам (исто: 45–46), Масарик утврђује узроке за „ноетичку промашеност“ (исто: 44) овог филозофа, а они се налазе у Марковом духовном сиромаштву, тачније у одсуству метафизике, етике, естетике и психологије у његовим мисаоним конструкцијама. За Илића је, као и за Масарика, очигледно меродавна хуманистичка обухватност с обзиром на коју се опажа оскудност антихуманистичке тоталности која у пракси води или може водити у тоталитаризам и „бољшевичку ентропију“ (исто: 47). Позитивизам као материјалистичка тривијализација идеализма и заборав човека као целовите, слободне и незаменљиве индивидуе која се обликује етосом и склоношћу ка лепоти – логично воде апстрактној утопији у којој човеково биће морала и лепоте није циљ, већ средство.

Илић узима Масариково интелектуално и политичко дело за извесни узор, сходно којем просуђује и вреднује и чешку и европску друштвену и уметничку историју. Евентуалан приговор да критеријуме својствене чешком друштву Илић примењује на поља на којима ови историјски нису били могући, па да тако из позиције чехословачког парламентаризма и позивајући се на

Масарикову припадност „традицији чешке либералне мисли“ (исто: 48) и његову разложну критику совјетског царизма (исто: 47) осуђује источни деспотизам – уступа место чињеници да је ауторово основно мерило универзално хумано, а да његову конкретизацију он препознаје управо у културној толерантности Масарикове државе.

С друге стране, аксиоматска тврдња да је аутентична култура демократска, а да је тоталитарна култура лажна (исто: 67) одвећ је генерална и сенчи је стварност људских достигнућа у недемократским друштвима, као и, каткад, њихово одсуство или управо первертираност у лаж у демократским заједницама. Ипак, јасна и намерна заоштреност Илићевих ставова аксиолошког је карактера и настоји да успостави разлику између слободног индивидуалног уметничког стваралаштва као, одиста, једине аутентичне уметности и колективистичке делатности коју не генерише воља слободне индивидуе. Из тих разлога, тако рећи лајтмотивски и такође веома заоштрено – Илић се дистанцира од Платоновог тоталитарног идеализма (у чему му заиста помаже повесна околност да се максимум грчке културе као, Јегеровски схваћеног, самосвесног идеала и вредности пројавио у демократији Периклове Атине). Негативно вредновање платоновског тоталитаризма консеквентно је начину на који се разматра лева идеологија: Илић не полази од партикуларног, већ од начелног. Илићева принципијелност се показује у његовој скепси према сваком виду апстрактног идеализма који је спреман да се одрекне човека у име „савршене“ утопије, поготово с обзиром на историјски проверљиве учинке митско-утопијских пројеката у стварности двадесетог века. Примера ради, они су, наводи Илић духовиту и циничну Пероуткину опаску, од комунистичких писаца начинили клуб самоубица (исто: 315).

Не подлеже, дакле, ауторовој критици племенитост човекове тежње, већ њено изопачење у тоталитарну некрофилију (исто: 67). Није лева идеологија по себи предмет осуде, али јесте њена деструктивна варијанта: Илић прецизно разликује хуманистичку левицу од тоталитарне (исто: 67). То што се Платону претпоставља Волтер, а што се упориште за либералну идеологију проналази у чехословачком парламентаризму – последица је Илићевог непрестаног наглашавања и примењивања категорија мере, разложности, умерености и толерантности на тумачење историјског периода који је живот заменио смрћу управо због изокретања побројаних категорија зарад тоталитарног и у бити нехуманог савршенства било платонистичког, било марксистичког типа.

Научна тежина студије произлази отуд што се поменути осуда тоталитарне идеологије уопште не врши на пресудан начин

са идеолошког, већ са естетичког становишта. Премда се прати злотворна реализација левичарског деспотизма у повести, његова погубност се најпре елаборира кроз рђаву спрегу марксизма и, потом, стаљинизма с авангардном уметношћу, те разорност соvjетског утицаја на књижевно стваралаштво чешких марксиста.

Сходно томе, штетност проблематичне идеологије не скицира се напросто споља, с обзиром на „ноетичку“ оскудност и политичку лажност те идеологије по себи, него се доказује изнутра, кроз начин на који таква идеологија делује на уметнички квалитет књижевног израза. У том смислу, Илићев научни метод подразумева напоредност два нивоа расуђивања и вредновања: један је идеолошки и полази од либерално-хуманистичког посматрања тоталитарног зла, а други је поетско-критички и одражава се у тумачењу уметничких достигнућа на чехословачкој авангардној левици. Сагледавање идеолошког контекста и опште повесне позадине аргументовано се оснажује доказивањем естетске деградације уметности која се определила за служење вануметничким циљевима.

Теоријску чврстину Илићевој анализи чехословачке авангарде обезбеђује ауторитет Јана Мукаржовског, који је, наравно, и сâм савременик, сведок и херменеутичар збивања у модерној књижевности, укључујући и чехословачку књижевну левицу. Сама авангарда је дефинисана помоћу структуралистичке поетике Мукаржовског, која модерну уметност у начелу одређује као деформацију емпиријске стварности, те као суспензију реалистичке миметичности уместо које се за стваралачки узор узима романтична уметност (исто: 28). Радикализам авангардне модерности подразумевао би довођење до екстрема деформације као изражајног начина који јемчи и остварује естетску аутономију уметничке творевине. Проблем, међутим, настаје с тежњом авангардне уметности да радикално синтетизује модерну поетичност и револуционарну идеологију. Уместо складног повезивања револуционарности поетског модуса са револуционарношћу идеје, авангарда често генерише унутрашњу контрадикцију између аутономног поетског израза који одступа од искуствене стварности и добровољног везивања за искључивост материјалистичке идеологије која инсистира управо на емпиријском разумевању света. Уважавајући начин на који Мукаржовски објашњава естетску доминанту као пресудни критеријум за утврђивање елементарне вредности књижевног дела, почевши од тога да ли је посреди уопште уметност или не – Илић изграђује своју најважнију тезу којом тврди да пробој марксистичке идеологије у авангардну уметност узрокује интелектуалну некохерентност, одрицање од саме сржи авангардне

поетске модерности зарад упрошћеног посредовања саме идеологије, која је, при томе, сама по себи често антихуманистичка, те утолико и страна уметничком бићу (исто: 34).

Основни проблем лево оријентисане авангардне уметности је постепено преношење стваралачке доминанте из естетског домена у идеолошки. Тиме се разграђује сама естетска супстанца, чије се уклањање надокнађује вануметничком сфером идеологије, независно од тога каква је она. Уз то, подразумева се аутора свест о фундаменталној разлици идеје коју посредује естетски доминантни израз, идеолошке ангажованости текста која не разара уметничко биће, наспрам спољашње идеолошке оријентације која уништава по уметност пресудну – унутрашњу сврховитост. Тек је наредни ниво проблема конкретна природа идеологије, наиме њена – како Илић доказује – потпуна инадекватност књижевној уметности. Стаљинистичка прерада марксизма и његове идејно-политичке конкретизације у лењинизму доводи до екстрема духовну неслободу, искључивост и нетолерантност. Коментар Чеслава Милоша да је авангарда превасходно одређена презиром према демократији коју настоји да сруши, а не презиром према тоталитаризму који ће срушити саму авангарду (исто: 17) – могао би се надоградити и генералним презиром тоталитаризма према појединачном људском животу, што задобија нарочито суморне димензије с обзиром на пристајање уметности као есенције хуманизма на служење суштински нечовечној и према уметности као самосврховитости, свакако, непријатељској идеологији стаљинистичког тоталитаризма. Најзад, трећи слој проблема односио би се на повесну динамику саме Стаљинове политике која наслеђује тековине Лењинове револуције, на којима се пак заснива авангардна усхићеност левицом, но које исходе у традиционалистичкој и класицистичкој конзервативности Стаљиновог доба (чега се, примера ради, на пољу архитектуре гнуша Тајге, увиђајући у томе управо антиреволуционарни заокрет од авангардног ка конвенционалном). Илић нема на памети само империјалну спољну политику Стаљинове државе, којом се успоставља извесни политички континуитет са царском, претходно револуционарно срушеном у име антиимперијализма, већ и озакоњење социјалистичког реализма као доктрине и јединог дозвољеног типа уметности за време Стаљинове власти. Премда феномен двадесетог века, соцреализам забрањује и убија сваку модерност, али и уништава саму слободну индивидуалност поетског израза. Но, не само да се овом доктрином естетско биће савим разара, а књижевност превара у класно функционализовану серију типских приказа и описа, него је бројни чехословачки лево

опредељени представници авангарде као радикалне модерности – добровољно и некритички прихватају као налог који, при томе, долази из туђе државе и страног друштва.

Авангардна деформација реалности, као аутентичан поетски модус модерног доба, измеће се у банални реализам и тривијалну миметичност на подстицај совјетског проглашења једине исправне и могуће, званичне уметности. Будући да Илић прати и формалне и семантичке карактеристике поступног авангардног срозавања на соцреализам, оно за последицу има како естетску безвредност, тако и одустајање од духовне дубине (исто: 29). Наиме, у уметничкој безвредности израза огледа се идејна оскудност као неминовно исходиште настојања да се књижевношћу посредује вулгарни материјализам лењинске идеологије (исто: 29) коју је Стаљиново доба само додатно симплификовало.

Упоредно тумачење историјско-социополитичког контекста и авангардног стваралаштва остварује се кроз праћење видова у којима се идеологија марксизма-лењинизма појављивала у: авангардним манифестима, авангардној књижевности, политичким назорима и животним судбинама самих авангардиста (исто: 34). Системска спрега између авангарде и идеологије дијахронијски се посматра и објашњава усредсређивањем пажње на три најважнија лево оријентисана авангардистичка савеза у Чехословачкој, а реч је: о Девјетсилу, који је актуелан током двадесетих година претходног века, о Пролеткулту, који се распада већ 1924. године, како би се недуго затим консолидовао кроз тзв. Леви фронт, као и о надреалистичкој групи, активној средином тридесетих година. Политичка историја утиче на путеве ових савеза у толикој мери да се Девјетсил распушта, а Леви фронт оснива 1929. године захваљујући околности да је те године Клемент Готвалд постао генерални секретар КПЧС, те да је целокупну левицу покушао да преусмери ка догматском стаљинизму и његовим доктринама, на шта пак не пристају сви авангардни уметници. Поред тога, чешки надреализам као правац суштински престаје да постоји 1938. године, када долази до расцепа између двојице његових најважнијих заступника, будући да, насупротив Тајгеу, који се дистанцира од СССР-а, Незвал се приклања стаљинистичкој доктрини (ради се, подсећа више пута Илић, о периоду московских процеса и великог терора). Такође, како су повесно и идеолошки блиски, савези се често додирују, укрштају или претапају једни у друге, а најважнија таква појава се збива током тридесетих година кроз зрелу надреалистичку модификацију поетизма, укореењеног у Девјетсилу и програмски артикулисаног током двадесетих година. Синхронијски пресек се успоставља кроз приказ авангардних

група и њима савремених раздобља, уз поштовање њиховог хронолошког редоследа. То значи да се анализира најпре Пролеткулт, потом девјетсилевски поетизам, па затим и надреализам. До суморног сустицања њихових субјеката долази у периоду послератне совјетизације и стаљинизације Чехословачке, коју, у виду епилога, Илић посматра с обзиром на (не)уметничку праксу песника и писаца под деспотским режимом, а узимајући за преломне године 1948. (инсталацију стаљинског режима под Готвалдовим вођством) и 1968. (совјетско спутавање Дубчековог покушаја да оствари социјализам с људским лицем).

Пратећи Пролеткулт као организацију и пролетерску књижевност као стваралачку праксу, Илић застаје најпре на манифестима, при чему изнова успоставља јасну поетичку и интелектуалну разлику између актера левичарске уметности. Сходно томе, он на једну страну ставља Волкера и Нојмана као ауторе манифеста („Пролетерска уметност“, односно „Пролетерска култура“) који инсистирају на потпуном подређивању уметности револуцији, те који заговарају дух нетолерантности и цензуре, а од њих одваја Тајгеа, који трага за синтезом револуционарног нагона и уметничке вредности, услед чега се његов манифест („Нова пролетерска уметност“) одликује подвојеношћу између политичког и естетског (исто: 91). Волкерова револуционарна визија пролетерске уметности као колективистичке и тенденциозне, на супрот индивидуалистичкој и ларпурлартистичкој (исто: 94), као и противречност између Тајгеових „утопијских, комунистичких визија и његових знања о аутономији и самосвојности уметности“ (исто: 95) изазивају низ расправа како у оквиру саме левице, тако и на пољу односа између левице и демократских струја. Критички најснажнија реакција доспела је с либералне стране, конкретно од Арнеа Новака, проучаваоца књижевности с Карловог универзитета, који подробно разлаже и одбацује „подвојеност, двострукост, расцепљеност“ (исто: 101) Волкеровог манифеста. Посреди је оштар напад на концепцију колективистичке уметности, која, у складу са својом револуционарношћу, додуше, настоји да уништи грађанску уметност, али ће реализацијом свог програма, опомиње Новак 1922. године – укинути уметност као такву (исто: 100), будући да ова за свој носећи стуб нужно мора имати „право уметничке личности“ (исто), дакле: слободну стваралачку индивидуу. Друга негативна реакција долази од истакнутог песника и демократе старијег у односу на пролеткултовце – Виктора Дика, који скреће пажњу на то да тежња младих левичарских авангардиста за целовитим раскидом с духовном традицијом нема за свој узрок толико револуционарност, колико

непознавање традиције која се жели збрисати (исто: 102): порицање је последица незнања. Књижевни критичар Мирослав Руте, који, као и Дик, припада националдемократској странци, уочава расцеп младих левичарских песника у следећем: премда заступају политичко-економску револуционарност, они су „реакционари с тачке гледишта слободе савести и моралне револуције, а то значи и с тачке гледишта уметности“ (исто: 105). Руте посебно огољава инквизиторску реакционарност и догматичност Волкерове револуционарности (исто), а помоћу истих аргумената Илић брани своју основну тезу о рђавом месијанству совјетског комунизма и његовом утопијском митотворству заснованом на партикуларности класне мржње, дакле деструктивне силе која по својој природи не може постати стваралачким извором нове уметности.

Што се саме пролетерске поезије тиче, Илић као њена главна својства издваја пробој идеологије у њено уметничко ткиво, као и унутрашњу некохерентност која исходи из цепања лирике прозним регистрима (исто: 117). Оптерећеност уметничког дела политичком тенденцијом која поетски израз претвара у пуку дидактику – наводи оне даровитије песнике, попут Хоре и Сајферта, да убрзо превазиђу ограниченост социјалне књижевности. Образлажући естетску неодрживост поезије угушене идеологијом, Илић застаје на конкретним примерима, међу којима издвајамо ауторову анализу Волкерове „Љубавне песме“ и оне под називом „На рендгену“. У првом случају се наглашава располућеност ове песничке творевине на испрва аутентично модеран израз и на накнадно унету идеолошку поруку, која, према Илићу, последњу, трећу строфу песме претвара значењски у „праву катастрофу“ (исто: 126). На естетски утисак и идеолошки учинак поцепана песма оцењена је као ништавна, будући да Илић вреднује њену марксистичку идеологију као безвредну с хуманистичког становишта које је уметности једино примерено. С друге стране, могло би се тврдити и да је, независно од тога да ли је естетски успео или не, управо спој поетског и идеолошког тај који песми додељује радикалну модерност, те да је баш њена поцепаност на уметнички и идеолошки момент – свесни циљ Волкеровог песничког израза. Другу Волкерову песму Илић одређује као „злу поезију“ и „пропаганду мржње“ (исто: 131), иако њена натуралистичка екстремност (која није нимало неуобичајена за европску поезију раног двадесетог века) поставља напоредо свесно артикулисану неугасиву мржњу радника са свешћу доктора који управо опомиње на душевни пакао таквог стања, у односу на које „срце лакше може смрт поднети“ (исто: 130). У сваком случају, Илић доследно спроводи у дело двострукоост својих мерила, те

доказује слабост песме како с поетског, тако и с етичког аспекта. Моралну осуду он врши уз помоћ Чапековог ауторитета, чији је хоризонт очекивања грађански морал, с тим што – када се на памети има Чапекова ужаснутост пред левичарском „љубављу“ према насиљу – нагласак није на љубави, него је, свакако, на тежњи за деструкцијом.

Програмско-поетички значајнија појава у оквиру књижевне левице је поетизам, којем се убрзо, још током двадесетих година, концепцијски окрећу надаренији пролеткултовци попут Тајгеа. Од четири манифеста поетизма, по два су написали Тајге и Незвал. Начелно гледано, поетистичка уметност заступа вредности супротстављене пролеткултовској ригидности: слободу речи и израза, хедонизам, ведрину, нову сликовитост, мелодију и метрику (исто: 137–138), али задржава „компоненте утопијске идеолошке дидактике“ (исто: 138). Тајгеов програм изнова запада у извесну противречност као исход покушаја да измири аутономију уметности и њено учествовање у изградњи комунистичког друштва (исто: 139). Слично томе, овај чешки стваралац покушава да уједини индивидуалну човекову слободу и њену подређеност колективној дисциплини (исто: 140). Илић скреће пажњу на Тајгеову релативизацију кардиналних категорија хуманости попут слободе, али му и признаје отпор према вулгарном утилитаризму пролеткултоваца, који пак никако не значи Тајгеово одрицање од утопије као идејне доминанте његовог поетистичког програма. Такође, Илић указује и на различитост Тајгеове поетске праксе из двадесетих година од његове поетике, па тако издваја песникова дела у којима „преовлађује лудистичко-хедонистичка“ (исто: 141) изражајност. За разлику од Тајгеових, Незвалов први манифест представља иступање зарад чистоте поезије као игре лишене идеологије, а консеквентно томе изражен је у форми „дадаистичко-поетистичког каламбура“ (исто). У свом другом манифесту, Незвал иде и корак даље, па се и експлицитно обрачунава с „идеолошком агресивношћу и нетрпељивошћу“ (исто: 142). Тајге и Незвал програмски се сустичу у успешном прекретању поезије од пролеткултовског аскетизма ка лудичкој модерности експресије (исто: 145). Док грађанска традиција, рецимо Чапек, умерено опомиње поетисте због поетског радикализма, управо их левичари нетрпељиво нападају, а ову дискрепанцију у рецепцији Илић објашњава и контекстом ширег сукоба у чешкој култури, који се односи на подељеност између утицаја француског ларпурлара и руске авангарде (исто: 148).

Врхунац поетистичке поезије пада у средину двадесетих година и везује се за остварења Сајферта, Незвала и Библа. Док

генерално, методолошке прегледности ради, Илић ову поезију дели на песме у којима претеже чистота естетске доминанте, као и на дела у којима је идеологија заступљена, критици подвргава само идеолошки оптерећену поезију, разумевајући је и објашњавајући је као вредносни пад (исто: 165). У својој књизи под насловом *Поетизам*, објављеној 2000. године, а чија је садржина највећим делом инкорпорирана у поглавље о поетизму у *Кавезу и славују* – Илић је у уводу, насловљеном „Поетизам између естетике и идеологије“, веома експлицитан:

Модеран уметнички и песнички израз неспојив је са службом револуцији. Служба подразумева и изискује широку разумљивост, упрошћеност, једнострану тенденциозност, другим речима – негацију модерног израза и сложених значења (Илић 2000: 7).

Оваква оцена у складу је с Илићевом верношћу самим поетистичким начелима која је најјезгровитије формулисао Тајге у свом другом манифесту, захтевајући „апсолутну чистоту поезије“ (Илић 2009: 185), те сходно чему он нарочито издваја дела у којима су реализована кључна својства поетизма: модерност форме, ритма, мелодије, сликовитости, као и чулна отвореност за – Илић позајмљује речи из наслова књиге позног Сајферта – „све лепоте света“ (исто: 187–188). У духу интелектуалног поштења, осврт на оновремену рецепцију поетистичке уметничке праксе укључује погрешна вредновања песника (рецимо, Пероуткину анализу Сајфертових дела – исто: 175) са становишта грађанске критике, као и солидну марксистичку интерпретацију поетизма као феномена (реч је о Вацлавековој одбрани ове варијанте чехословачке авангарде – исто: 158 и д.).

Пре него што пређе на елаборацију надреализма, Илић посебно застаје на важности претходног контекста који и доводи до разарања поетизма: сукоб на левици 1929. године условљен је Готвалдовим успоном у Комунистичкој партији, а упечатљив је у светлу историјског апсурда да су тадашњи Готвалдови поборници, укључујући и уметнике, углавном били отерани у несрећу или смрт почетком педесетих година, то јест током Готвалдове власти (исто: 198). Заслепљеност и заробљеност утопистичким илузијама дезоријентишу учеснике у социополитичком животу, те стога ови активно и генеришу апсурд. Илић нарочито издваја Тајгеову стаљинистичку нетрпељивост према свему што интерпретира као скретање са наложене партијске линије, те његово залагање за забране (исто: 202), као и Тајгеове оптужбе упућене сликару Штирском, који се, наиме, усудио да предложи раздвајање политичког деловања и идеологије од уметничког стварања, при

чему сулудост ових оптужби долази из Тајгеовог нехаја према евентуалној истинитости сликаревих ставова, који ће, по Тајгеу, свакако, користити идеолошким непријатељима (исто: 208).

Будући да су водећи субјекти чешког надреализма Незвал и Тајге, природно је што овај правац зреле авангарде успоставља континуитет с поетистичком поетиком, коју су раније артикулисали управо поменути ствараоци, те што се претходна естетичко-идеолошка размимоилажења сада само додатно заоштравају. Док у летку из 1934. године Незвал промовише надреалистичку уметност као – поетистичку – слободу од идеологије (исто: 217), Тајге запада у „шаманско-хипнотичку“, „гротескно изобличену“ немоћ помирења уметничке модерности са Стаљиновом реакцијом (исто: 219). Пре него што се, 1938. године, буде отрезнио, Тајге ће контрадикторност својих поетско-политичких настојања довести до невероватне тачке у којој ће позивањем на Стаљина бранити слободу – од грађанског либерализма. Како му је сама мисао запала у неразмрсиво клупко противречја, Тајге се – што Илић стрпљиво доказује – креће у зачараном кругу „необичне логореје“ (исто: 221), која „повремено личи на средњовековне теолошке спорове у којима се аутори врте у оквиру исте заблуде“ (исто: 219). Несумњива оштрина Илићевих судова има за циљ да укаже на догматско мрачњаштво Тајгеовог заговарања московске „истине“. С обзиром на претходно истакнути контекст поетистичких расправа, Тајгеова апологија совјетске стварности (која је, наводно, успела да измири марксизам и модерност) у битноме је преломљена његовом нетрпељивошћу према француским надреалистима који издају „ауторитет пролетерске револуције“ (исто: 219–220). Питање је да ли горчу иронију представља Тајгеово „надреално“ (исто: 222) заклањање иза Стаљина, његова апологија револуционарне авангарде у периоду у којем СССР уводи соцреалистичку доктрину којом ликвидира надреализам, или песникова наивна вера у могућност соцреалистичког толерисања авангарде.

С друге стране, Тајгеова (безизгледна) битка за авангардни надреализам хармонизован са совјетском политиком води га ка томе да, уз Каландру, он остане редак марксистички апологета модерне уметности,² а да постане предмет напада управо стаљинистичких гласноговорника (Вацлавека и Конрада), који

² У Илићевом предговору Тајгеовом *Вашару уметности* нарочито се наглашава Тајгеова критика вулгарног марксизма, плехановљевског механицизма и социјалистичког реализма као „црвеног кича“, те песниково враћање „Маркса у нормалан положај“ (Илић 1977: XVII) у „области мисли

доследно оправдавају соцреалистичку доктрину (исто: 227–228), те суде надреализму за идеализам и дуализам личног и општег, као и за грађанско-капиталистички партикуларизам насупрот соцреалистичком универзализму. Док левичари у начелу одбацују надреализам због идеализма, неразумљивости и култа индивидуалне подсвести који занемарује друштвеност (исто: 236), Тајге се усуђује да критици подвргне сâм соцреализам, указујући на то да овај уопште није ствар совјетске друштвено-уметничке изузетности, будући да је карактеристичан и за нацистички популизам, а овај је на пољу уметности једнак кичу (исто: 240). Утврђујући погубност тоталитарних друштава по уметност, Илић и иначе – у овом случају помоћу Тајгеа – често опомиње на злокобне сличности између модела и манифестација Стаљинове и Хитлерове власти: обе државе насилно гуше сваку стваралачку модерност, уметност претварају у социјалну функцију, она се симплификује и најзад своди на кич безвредног реализма који каткад симулира класицистичку форму.

Чехословачка поезија надреализма остварује се пак у релативној независности од програма, и то како на естетској равни: у пракси значајно надреалистичко дело не представља пуки отисак несвесног, тако и на идеолошком плану: овој поезији је далек оптимизам који прописује марксистичка идеологија. На примерима показујући уметничку инфериорност соцреализма у односу на надреализам, Илић пореди представнике ових праваца (за најистакнутије узима Нојмана, односно Незвала), како би извео закључак да је надреализам био кадар да изрази стварност, и то ону коју је управо социјалистички реализам желео, али уметнички није био у стању да обухвати (исто: 254).

У посебном поглављу које обрађује сукоб на левици између 1936. и 1938. године, Илић се усредсређује на Тајгеове и Незвалове идеолошке и поетичке позиције: док ће први устати против стаљинизма, други ће певати оде Стаљину (исто: 271) и ефективно укинути надреалистичку групу коју је сâм основао (исто: 279). Ако је, премда морално проблематична, Незвалова активност прозирна и једноставна, Тајгеова духовна кретања у овом периоду изнутра су конфликтна и овој комплексности Илић посвећује значајан део анализе. Према аутору, Тајгеов поглед застао је на спољашњим одликама совјетске културне политике и од њих се и дистанцира, али није био у стању да продре у најдубљу срж и тамни смисао стаљинске реакције пред којом узмиче. Ужаснут „погромом“

о уметности“ (исто) кроз непрестану одбрану „спонтаног јединства социјалне револуције и уметничке авангарде (исто: XII).

(исто: 262) авангарде у СССР-у, најочигледније испољеним кроз обнову класицистичке архитектуре, Тајге не разуме нутрину тог испољења: учвршћивање деспотско-робовласничког режима власти (исто: 264); узгред, тезу о градитељским сличностима античких и модерних робовласничких система Илић брани ослањајући се на увиде Николе Милошевића из књиге *Шта Лукач дузује Ниचेу*. Тајгеова подељеност између нелагоде пред манифестацијама совјетског деспотизма и немоћи да доследно и до краја допре до њихових узрока – конкретизује се у низу ситуација, међу којима се издваја став чешког уметника према тада актуелном Жидовом *Повратку из СССР-а* (књизи која је била распродата у још увек демократском Прагу). Насупрот Нојману, који некритички и бучно напада, осуђује и вређа и Жида и читаву авангарду, Тајге брани француског писца, али је карактер те одбране веома ограничен. Унутрашњи пориви истовремено налажу Тајгеу да остане веран праву на слободу мишљења и стваралаштва, али такође и марксизму и његовом отелотворењу у совјетској држави, што за резултат има песникову осуду само Стаљинове културне политике, а не и стаљинизма као система тоталитарне власти (исто: 268), премда управо такав систем у Жиду изазива ужас, те производи левичарску хистерију против Жида. На слично „половичан“ начин Тајге поступа и поводом монтираних московских процеса које, „упркос присуству сумњи“, суштински ипак оправдава (исто: 284), а што Илић одређује као став „радикалног антихуманизма“ (исто: 285). Док Тајге указује на аналогije између нацистичког и совјетског соцреализма с циљем да оправда надреализам (исто: 277), али није спреман да призна тоталитаризам као основу тих аналогija, демократски и либерални интелектуалци осуђују судске процесе у Москви увиђајући њихову тоталитаристичку суштину и сличност са Хитлеровим уништавањем опозиције (исто: 290 и д.), а Роман Јакобсон брани Мејерхолда од Нојманових напада, указујући на сличност Стаљиновог обрачуна с поменутиим позоришним режисером и царске реакције против Гогоља (исто: 274).

У последњем, епилошком поглављу прати се суморна повест коначно совјетизоване чехословачке културе и уметности у годинама након 1948. Умртвљеност стваралачког духа учинила је да се највећи број раније авангардних левичара претвори у државне, стаљинистичке „песнике“ на челу с Незвалом, некада предводником радикалног модернизма, а сада апологетом совјетског режима, који, како Илић примећује, хвалећи стаљинизам – нехотично и несвесно разоткрива његову злу бит (исто: 306). Слично Незваловом „преобраћењу“, некадашњи критичар стаљинизма из тридесетих година, Јан Ноха постаје песник хвалоспева упућених Стаљи-

новој фигури (исто). Књижевност социјалистичке Чехословачке махом се срозала на „црвени кич“ – реч је о синтагми Тајгеа, послератног усамљеника и изопштеника којем је стварност распршила снове о идеалној хармонији модерности и марксизма (исто: 309). Интелектуалце који су „подлегли тоталитаризму“ Илић дели на оне који су му остали привржени до краја и на покајнике који су накнадно настојали да се ослободе терета својих заблуда или слабости. Један од представника друге групе је и Милан Кундера, чију младалачку псеудохимну Стаљину из 1953. године аутор наводи не како би „злобно“ упрљао Кундерину биографију (исто: 310) него како би што прецизније описао владајући, а клонули дух доба. У таквом амбијенту најдаровитији постају дисиденти, што је ироничан обрт у односу на марксистичку паролу да ће најбољи самостално прилазити комунизму (исто: 312). Врхунски апсурд историјске судбине, који Илић нарочито наглашава позајмљујући суд Мукаржовског о надреалности нацистичке реалности – огледа се у томе што се стварност Стаљиновог доба изопачила у ониричку надстварност (исто: 314). Поткрепљујући своје критичке ставове, Илић набраја све књижевне жртве совјетизоване Чехословачке, те тиме и практично потврђује Периуткину досетку о социјалистичким писцима као „клубу самоубица“.

Међутим, сврха епилога није ни огољавање зла, ни осликовање људских слабости, већ хуманистичка спремност Илићева за разумевање, која гестом највише искрености изговара – управо поводом Кундерине младалачке песме – следеће речи:

Организовано незнање у околностима једноумља, када је реч о младим стаљинистичким песницима, и разумљив, ужасни страх код старијих песника који су знали истину, али су знали да их то знање може коштати главе, радикално мења нашу моралну аксиологију. Јер, ко зна шта бисте урадили ви, читаоче ове књиге, или да будемо доследни, ко зна шта би урадио писац ове књиге пред Стаљиним разоружавајућим осмехом? (исто: 310–311)

Доследан свом уједно етичком и естетском критичком становишту, либералном хуманизму, Илић је осуђивао песнике и поборнике тоталитаристичких заблуда говорећи о тридесетим годинама, а бранио их је и разумевао разматрајући педесете године. Као Симон Веј и Чеслав Милош, које наводи, Илић је ондашњу, предратну заблуду сматрао „двоструком издајом – издајом демократије и издајом сопствене уметности“ (исто: 316), а на поменути послератну заблуделост чехословачких левичарских уметника и мислилаца је гледао као на производ тоталитарног терора. Заблудели дух тридесетих година сâм је скривио сопствену заблуду

и погрешно схватио стварност, те је, иронијом судбине, управо тиме призвао потоњи терор и његове жртве.

*

Док сама студија *Кавез и славуј: уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма* консеквентно изражава Илићев морални дух и став, њих понајвише потврђује начин на који су се живо одразили у професоровој јавној делатности, у којој је он одиста и устао у одбрану властитог уверења које за кардиналну вредност има слободу. Ова је, наиме, и била одбрањена спремношћу да се зарад ње угрози и изгуби професионални пут, али да се очува сопствена личност. Као и на почетку рада, сматрамо можда сувишним, али упркос томе поучним – да истакнемо подразумевајуће постојање оних сенки (тачније, оне сенке) које су се определиле за другачији избор, а овај је, у сваком случају, увек моралне природе.

Литература

Илић, А. (1977). Предговор: Тестамент Карела Тајгеа. У: Карел Тајге. *Ва-шар уметности*. Београд: Младост.

Илић, А. (2000). *Поетизам*. Београд: Народна књига / Алфа.

Илић, А. (2009). *Кавез и славуј, Уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма*. Београд: Службени гласник.

Vuk M. Petrović

Faculty of Philology, University of Belgrade

The Politics of Czechoslovakian Avant-garde Poetry

– Summary –

This paper sheds critical light on Ilić's book: *Cage and Nightingale, An Artistic Avant-garde and the Ideology of Marxism-Leninism* (2009). The emphasis is placed on the intricacy of Ilić's scientific approach and the depth of his analytical endeavor. Ilić's hermeneutic method encompasses two critical axiomatic criteria: the ideological and the poetic one. These two criteria are united by the consistent ethics of the author's interpretation of people and events. These were the very people and events that shaped the realm of the century gone by. The ones that embodied the features of this period. The interpretation of the Czech avant-garde itself is given with regard to the complete socio-political and metaphysical context of European history in the 20th century – the century which encompasses all the expressions of Czech avant-garde modernism.

Key words: Avant-garde, revolution, Stalinism, Proletcult, poetism, surrealism, socialist realism.

Predrag S. Mirčetić*

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

SANJAR ĐOTO U PAZOLINIJEVOM *DEKAMERONU*

Prema zbirci novela *Dekameron* Pjer Paolo Pazolini je 1971. godine snimio prvi deo *Trilogije života*. U filmu *Dekameron* učenik slikara Đota putuje u Napulj umetničkog stvaralaštva radi, što čini okvir koji povezuje priče preuzete iz Bokačovog dela. U radu se bavim uticajem Pazolinijeve književne i filmske poetike na adaptaciju *Dekameraona*, rediteljevom reinterpetacijom Bokačovog koncepta ljubavi, te transmedijalnom ulogom Đota i njegove umetnosti. Eros u Pazolinijevom filmu, kao i promena okvirne priče, protumačeni su na osnovu sećanja na predavanja Aleksandra Ilića o konceptu ljubavi i o nosećoj priči Bokačovog *Dekameraona*.

Ključne reči: Pjer Paolo Pazolini, *Dekameron*, Đovani Bokačo, Aleksandar Ilić.

Film *Dekameron* (*Il Decameron*, 1971), snimljen prema istoimenoj Bokačovoj (Giovanni Boccaccio) zbirci novela, predstavlja prvi deo *Trilogije života* (*La Triologia della vita*); druga dva filma iz trilogije su *Kenterberijske priče* (*I racconti di Canterbury*, 1972) i *Cvet hiljadu i jedne noći* (*Il fiore delle Mille e una notte*, 1974), režirani na osnovu dela srednjovekovnog engleskog pisca Džefrija Čosera (Geoffrey Chaucer), odnosno zbirke pripovedaka koju uokviruje pripovest o slavnoj Šeherezadi.

Pazolini, kontroverzni umetnik, bio je intelektualac širokog spektra interesovanja: pesnik, romanopisac, esejista, scenarista, filmaš, kontraš i marksista. Kao intelektualna figura ne samo italijanske već i evropske kulturne scene šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga veka, široj publici danas je poznat prevashodno zbog svog rediteljskog opusa – 23 filma nastala u roku od samo 15 godina¹ – a tek onda zbog svog levičarskog intelektualnog angažmana², te tragične smrti koja je

* predrag.mircetic@fil.bg.ac.rs

¹ Pored pomenute *Trilogije života*, kao najvažniji filmovi izdvajaju se sledeći naslovi: *Skitnica* (*Accattone*, 1961), *Mamma Roma* (1962), *Rikota* (*La Ricotta*, 1963), *Jevandelje po Mateju* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), *Ptičurine i ptičice* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), *Kralj Edip* (*Edipo re*, 1967), *Teorema* (*Teorema*, 1968), *Svinjac* (*Porcile*, 1969), *Medeja* (*Medea*, 1970) i *Salo ili 120 dana Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). Sadržaj pojedinih filmova, kao i analizu njihovih karakterističnih postupaka videti u: Repetto 1998: 55–137.

² Odnos Pazolinija i levice nije lišen kontradiktornosti ni u životu ni u umetnosti. Prema Stefanu Sočiju (Stefano Soggi), „levica nije volela Pazolinija“ (Аранђеловић 2004: 75). Bio je isključen iz Komunističke partije Italije 1949.

napravila od njega svojevrsnog mučenika³ i književnog stvaralaštva⁴. Moravija (Alberto Moravia), za koga je Pazolini „najveći italijanski pesnik druge polovine“ dvadesetog veka – drugačije vrednuje Pazolinijevo stvaralaštvo: „usled visokih ciljeva i uspešnih ostvarenja, njegova režijska dela, treba postaviti odmah iza poetskih, a ispred romansijerskih“ (isto: 11). Budući da „scenarističko iskustvo“, ali i pisanje uopšte, predstavlja „neophodnu osnovu za prelazak na režiju“ (Feroni 2005: 565), može se govoriti o sličnosti između Pazolinijevog književnog i filmskog stvaralaštva.

U prilog jedinstvu književne i filmske poetike mogu se navesti reči samog Pazolinija – kao nastavak „pesničkog rada“ izabrao je „kinematografiju“, kako bi pronašao „stvarnost u njenoj lepoti, u njenoj poeziji“; umetnikova „priroda [se] nije promenila prelaskom sa literature na film“ (Аранђеловић 2004: 57, 49). Doduše, Pazolini napominje kako je mislio da „prelaz sa literature na film uključuje samo promenu tehnike“, ali da je „uranjajući sve dublje u medij“ shvatio da „film nema literarnu tehniku“ već „sopstveni jezik“ (isto: 49). Vremenom je formulisao shvatanje da „film kao sistem znakova“ jeste „nekonvencionalni i nesimbolički jezik (*linguaggio*)“ koji stoji „nasuprot pisanom ili govornom jeziku (*lingua*), i da izražava realnost ne kroz simbole već putem realnosti“ – „ako želim da izrazim drvo, izraziću ga kroz njega samog“ (isto: 49, 50). U pozadini shvatanja da film „izražava realnost realnošću“, međutim, ne leži nikakva naturalistička estetika.⁵ Prema Pazoliniju, filmska „semiologija korespondira sa mogućom semiologijom

godine, a 1968. godine dospeo je, zbog svoje kritike studentskih protesta i nove levice u pesmi *KPI mladima*, „u paradoksalnu situaciju da policajce, proleterškog porekla, brani od studenata, tatinih sinova, buržuja i malograđana“ (Feroni 2005: 565). Kada je o umetnosti reč, Pazolini je imao kritički odnos spram marksističke estetike: „Ništa ne može toliko da uništi umetnost koliko pokušaj da se na nju primeni marksizam ili da se ona pripoji marksizmu“ (Аранђеловић 2004: 16). Prema Pazolinijevom shvatanju marksistička estetika „nije izmislila ništa analogno dualizmima, dijalektičkim ili ne“, već je „izrodila socijalistički realizam, *nebrojenu uzornu verziju umetnosti* – i [to] sa idealističke tačke gledišta“ (isto: 16) [kurzivom istakao P. M.].

- 3 „Pazolinijeva smrt urezala se u kolektivnu svest kao akt žrtvovanja, kao mučeništvo koje njegovo očajničko i opsesivno upućivanje izazova savremenom dobu kao da je zahtevalo“ (Feroni 2005: 565). Umetnikovu „brutalnu smrt“ „mnogi povezuju sa činjenicom da je on godinama bio najglasniji i najuporniji (omraženi) kritičar korupcije u koju su ogrezle policija, crkva, vlada i država u Italiji“ (Аранђеловић 2004: 8).
- 4 Kao pisac Pazolini se istakao u svim žanrovima: poeziji, romanima, dramskim komadima, ali i esejima koji se prema tematici mogu podeliti na angažovane (u njima se bavi političkim i društvenim problemima) i kulturne (u njima se bavi pitanjima jezika, književnosti, umetnosti i kulture uopšte).
- 5 Uporediti sa sledećim Pazolinijevim stavovima: „Mrzim prirodnost. Ja rekonstruišem sve.“ „Mrzim osobenosti i mrzim naturalizam, tako da glumci neizbežno

sistema znakova i same realnosti“ (isto: 50), a što upućuje na njegov koncept semiologije života (Pasolini 2008: 1680–1683).⁶

Gledano iz ugla poetike, Pazolini predstavlja sasvim osobenu figuru u istoriji italijanske kinematografije.⁷ Za razliku od Godara (Jean-Luc Godard) ili Čaplina (Charles Chaplin) koji su izumeli sopstvene stilove, Pazolini za sebe tvrdi da je „pastišer po strasti, a ne po kalkulisanju“: „Moj [stil] se sastoji iz različitih stilova. Ako vidite i mali deo nekog mog filma možete reći da je moj [ne po stilu već] po tonu“ (Аранђеловић 2004: 49). Iako neki Pazolinija svrstavaju u neorealizam zbog filmova *Skitnica* i *Mamma Roma*, treba imati na umu da Pazolini snima šezdesetih i sedamdesetih godina, a da je neorealizam na filmu „umro“ početkom pedesetih godina prošloga veka (Cook 2016: 283–285).⁸ Sam Pazolini kao bitnu razliku u odnosu na neorealiste navodi tehniku snimanja: „glavna odlika neorealizma je dug kadar“ i kamera koja miruje, dok „ja“ uglavnom „snimam kratke dublove“, a „duge kadrove (skoro nikad“ (Аранђеловић 2004: 50).

bivaju razočarani u radu sa mnom“, jer odbacujem glavni element njihove profesije – „imitiranje prirodnosti“ (Аранђеловић 2004: 50–51).

- ⁶ Njegovo shvatanje da „stvarnost ima sebi svojstven način izražavanja“, „da je i sama način izražavanja, koji zahteva, da bi bio opisan, Opštu Semiologiju koja za sada nedostaje“ – dovelo ga je do osobenog određivanja semiologije kao nauke „koja opisuje stvarnost“ (Аранђеловић 2004: 21).
- ⁷ On je „sineasta osobene poetike, koja, čini se, još uvek nije do kraja dešifrovana i analizirana“ (isto: 8). Za Andriju Dimitrijevića, teoretičara filma, Pazolinijevo delo „predstavlja ekskluzivni primer filmske umetnosti“; sličnog mišljenja je i reditelj Predrag Delibašić: „Ne mogu da ga poredim ni sa kim, ne mogu da ga smestim ni u jednu fioku“ (isto: 79, 80).
- ⁸ Neorealizam kao termin korišćen je dvadesetih godina prošlog veka „da bi izrazio tadašnje umetničke i književne tendencije po uzoru na nemački termin *nova objektivnost* (*Neue Sachlichkeit*)“; u novom značenju, kao oznaka italijanske filmske „škole“, termin se počeo upotrebljavati oko 1943. godine, kada ga je montažer i scenarista Serandrej (Mario Serandrei) upotrebio povodom filma Lukina Viskontija (Luchino Visconti) *Opsesija* (Feroni 2005: 497). Kao pripadnike italijanskog neorealizma osim Viskontija kao začetnika, Gregor (Ulrich Gregor) i Patalas (Enno Patalas) u svojoj *Istoriji filmske umetnosti* navode reditelje kao što su Roberto Roselini (Roberto Rossellini), Vittorio de Sika (Vittorio De Sica) i Čezare Cavatini (Cesare Zavattini) i njihove „klasike“: *Rim, otvoreni grad* (1945), *Čistači cipela* (1946) i *Kradljivci bicikala* (1948) (Gregor/Patalas 1998: 154–168). Za Felinija (Federico Fellini), čiji se film *Dangube* (1953) obično svrstava u neorealizam, nemački autori (isto: 227) pišu da je „preuzeo elemente neorealizma, ali da ih je podvrgao“ „izrazito ličnom preobražaju“, dok Pazolinija ni ne pominju. Felinija, kao i Mikelandela Antonionija (Michelangelo Antonioni), Dejvid Kuk (David Cook) smešta u „drugiu renesansu italijanskog filma“. Što se Pazolinija tiče, ni Kuk ga ne smatra neorealismom: reditelj je neorealizam – prisutan u svega dva filma (*Skitnica* i *Mamma Roma*) – napustio radi prenošenja epsko-religiozne ili mitske vizije iskustva u filmovima poput *Jevanđelja po Mateju* i *Kralja Edipa* (Cook 2016: 425–434).

Sa druge strane, Pazolini je od neorealista nasledio rad sa neprofesionalnim glumcima. U filmu *Dekameron*, osim dva omiljena Pazolinijeva glumca-saradnika, Franka Čitija (Franco Citti) i Nineta Davolija (Ninetto Davoli), većinu uloga igraju neprofesionalci, na primer: fratra koji ispoveda Ser Čapaleta igra slikar Đuzepe Cigaina (Giuseppe Zigaina). Prema Predragu Delibašiću: „Pazolini je uspostavio most sa neorealizmom korišćenjem lica sa ulice, takozvanih naturščika“, ali je razlika u tome što su naturščici kod De Sike i ostalih neorealista „igrali sebe u realističkom kontekstu“, dok su kod Pazolinija, „igrali poznate mitološke likove“ čime je postizao da „istorija i mitologija dobiju realnu dimenziju“ (isto: 81). I na kraju, pošto je najvažnija odlika neorealizma tematika (priča o radničkoj klasi i sirotinji⁹), Pazolini se zbog filmova baziranim na klasičnim delima, poput *Trilogije života*, *Jevanđelja po Mateju*, *Kralja Edipa* i *Medeje*, nikako ne može svrstati u neorealiste. Kao dokaz mogu se navesti reči samog Pazolinija: „stvarnost postaje sve neizražena, i ukoliko kinematografija izražava stvarnost kroz stvarnost, i sama dolazi u opasnost da postane sve manje izražajna, odnosno da bude poput *pasivnog ogledala životnih besmislica*“¹⁰ (isto: 13). „Čak i kada govori o savremenim događajima, kao u svom prvom filmu *Accatone (Prosjak)*“, piše Moravija, „njegov način izražavanja podseća na modulacije u italijanskim pripovetkama i na freskama iz 13. i 14. veka“ (isto: 11). Kao primer mogu se navesti i scene iz „neorealističkog“ filma *Mamma Roma* u kome inspiraciju za scenu venčanja pronalazi u *Tajnim večerama* petnaestoga veka, a za scenu umiranja u bolnici u slikama Andree Mantenje (Andrea Mantegna) (Repetto 1998: 63–64). Stoga, ako bi trebalo nekako imenovati Pazolinijevu filmsku poetiku, možda bi se mogao upotrebiti termin za koji Stefano Soči, teoretičar italijanskog filma i masovnih medija, kaže da ga je sam režiser stvorio: „poetičan film“ (*cinema di poesia*) (Аранђеловић 2004: 77).¹¹

Kao prvo zajedničko obeležje Pazolinijeve književne i filmske poetike može se navesti upotreba dijalekta. Svoje prve zbirke poezije *Pesme Kazarsi (Poesie a Casarsa, 1942)* i *Najbolje od mladosti (La meglio gioventù, 1954)* piše na furlanskom i venecijanskom dijalektu.

⁹ Novi realizam, kao opozicija kulturnim idealima fašizma, impulse je vukao iz Veriginog (Giovanni Verga) verizma sa ciljem da se film „približi“ „konkretnoj svakodnevnoj stvarnosti“ i bude „ogledalo“ „socijalnog ustrojstva“ (Gregor/Patalas 1998: 159). Čezare Cavatini je tražio da se „građa“ uzima sa ulice i snima na originalnim lokacijama, kako bi se uspostavio direktan kontakt sa savremenom društvenom stvarnošću (Cook 2016: 278). Širenjem novog načina prikazivanja života i afirmacijom neorealističkog filma, nastaje, „gotovo spontano“, „glas naroda koji postaje protagonista i priča o samom sebi“ (Feroni 2005: 496).

¹⁰ Kurzivom istakao P. M.

¹¹ Videti i: Pasolini 2008: 1461–1488; Luzzi 2014: 70–85.

U romanima kao što su *Ragazzi di vita* (1955), prevedeni kao *Iskusni momci / Mladi uličari*, i *Una vita violenta* (1959), preveden kao *Silovit život / Žestok život*, koristi rimski dijalekat. U filmu *Dekameron* Pazolinijevi likovi govore napolitanskim dijalektom, između ostalog i zbog toga što se priča o najboljem učeniku slikara Đota (Giotto di Bondone) odvija na jugu Italije. Na primer, posle epizode sa Andreučom iz Peruđe (II, 5), starac okupljenoj masi na napolitanskom pripoveda II novelu Devetog dana o Izabeti i Uzimbaldi. Pazolini je, pišući poeziju na dijalektu, dospao u kontradiktornu poziciju: autorova poezija umesto da bude dostupna širim slojevima društva, hermetična je i „nečitljiva“. Poetičko objašnjenje ovog paradoksa ponudio je sam Pazolini: „autor kao što sam ja, koji je bio dvorska luda, odbija da postane luda široke mase“, da bude „naprosto komunikativan“ i da „zaboravi teška pravila izražajnosti“¹² (Аранђеловић 2004: 14). Lako čitljiva, dostupna ili komunikativna umetnička dela nisu umetnost, jer postaju roba što se proizvodi na fabričkoj traci. U pozadini ovog stava leži Pazolinijevo uverenje da umetnost, bilo književna bilo filmska, ne sme da bude „potrošačka roba“ (Аранђеловић 2004: 14).¹³

Druga odlika književnog i filmskog stvaralaštva, svakako, jeste „eksperimentalni nemir“ – „Pazolini kao da je opsednut neobuzdanim porivom da odgovori i progovori, da se na svaki mogući način izrazi“ (Feroni 2005: 563). Stoga, on poeziju ne piše samo na dijalektu, nego i na italijanskom jeziku, kao u zbirci pesama *Gramšijev pepeo (Le ceneri di Gramsci, 1957)*, u kojoj „prema Paskolijevom obrascu“ koristi klasičnu formu, tercinu, koju je još u srednjem veku ustanovio Dante (Dante Alighieri) (isto: 564). Kao pripovedač, na primer, u romanu *Iskusni momci* ne samo što ne koristi tradicionalnu linearnu naraciju ili psihološki produbljene likove, nego upotrebljava specifičnu pripovednu strategiju – doživljeni govor. On prenosi misli i osećanja svojih likova-probismetva bez naznake da su u pitanju stavovi junaka, a ne narratora, kao na primer:

prinudni smeštaj [Kudravog] ionako se nije mogao nazvati kućom; svejedno mu je bilo da li će se vratiti ili neće, da li će prespavati tamo ili na nekoj klupi u parku. Strinu ionako nije mogao očima da vidi, kao, uostalom, ni njenog sina Alduča. Stric je bio pijanica koji je po ceo dan gnjavio sve oko sebe (Pazolini 2015: 63).

Prema scenaristi Čeramiju (Vincenzo Cerami), Pazolinijev „radikalan i prividno neknjiževni izbor, kritika onoga doba pogrešno je razumela i površno procenila“. „Pokušajem da se bez autorovog po-

¹² Kurzivom istakao P. M.

¹³ Misliti o umetnosti kao o robi, da je uopšte moguće da se umetnost i roba nađu „u jednom istom telu“, za Pazolinija znači napraviti od umetničkog dela monstruma, sirenu, hermafrodita (Аранђеловић 2004: 21).

sredovanja čuje glas klase koja je genetski isključena iz književnosti, Pazolini je postavio temelje“ „eksperimentalnog pisma“ (Čerami 2015: 5). Čeramijeva pohvalna ocena o eksperimentalnom pismu svakako je preterana. Zanimljivije je to što je Pazolini upotrebom doživljenog govora, kao i sa „nečitljivim“ dijalektom, opet dospeo u kontradiktoran položaj. Upotrebom doživljenog govora, umetnik predstavlja unutrašnji svet junaka-probisveta koji taj svet nemaju. A oni ga nemaju ne zbog toga što nemaju kapacitete ili kvalitete za izgradnju unutrašnjeg sveta, već zbog pripadnosti klasi koja je od jutra do sutra u potrazi za hlebom, i stoga u nemogućnosti da neguje sopstvenu ličnost.

Kada je o Pazolinijevim eksperimentima na filmu reč, dovoljno je navesti kratak presek stvaralaštva iz Kukove istorije filma: od beskompromisnih „neorealističkih“ studija života u rimskim predgrađima u filmovima *Skitnica* i *Mamma Roma*, preko veličanstvenog pseudodokumentarca *Jevanđelje po Mateju*, urađenog u stilu *cinéma vérité*, Pazolini se u filmovima *Ptičurine i ptičice*, *Kralj Edip* i *Teorema* okrenuo alegoriji i mitu, da bi se u poslednjem filmu *Salo ili 120 dana Sodome* poslužio tehnikom osavremenjivanja bizarnog dela Markiza de Sada (Marquis de Sade) (Cook 2016: 434–435).

Ozloglašeni film *Salo ili 120 dana Sodome*, svakako, upućuje na skandal, šok, treću i možda najpoznatiju odliku Pazolinijevog filmskog stvaralaštva, koja se prvenstveno odnosi na putenost, obnažena muška i ženska tela i eksplicitnu seksualnost. Zbog svog prvog romana *Iskusni momci* Pazolini je bio „optužen za ‘pornografiju’“; proces se završio „oslobađajućom presudom“ (Feroni 2005: 565).¹⁴ Prema Čeramiju (2015: 10–11), roman je „uprkos svojoj književnoj vrednosti“ „sablaznio onu dušebrižničku malograđansku Italiju“ koja „vrvi od geometara, lovaca na priznanja i ‘plavušica u gondolama’“. Film *Dekameron* „vrvi“ od kadrova obnaženih tela i scena eksplicitne erotike. Prema Feroniju (Giulio Ferroni), Pazolini je iz želje za skandalom, naročito u poslednjoj fazi, „posegnuo za snažnijim provokacijama“, te je „napadajući društvo i buržoaski potrošački mentalitet“ i sam krenuo putem degradacije; prema oceni Feronija, zadržavajući se „na spoljašnjoj retorici seksualnosti“, Pazolini je „banalizovao krupne psihološke i socijalne probleme“ (Feroni 2005: 568–569). Sasvim drugačiji stav iznosi Antonela Pivac pri analizi likova iz dramskog opusa: svi oni „u jednom trenutku odustaju od lagodnog konformizma i istupaju u borbi za priznavanje vlastite osobnosti“. Stoga je u Pazolinijevom teatru „scandalo na vrhu piramide lingvističkih sklopova koje simboliziraju istupanje i transgresivnost“ (Pivac 2012: 66).

¹⁴ To je bio drugi po redu od ukupno 33 sudska procesa koje je Pazolini doživeo (Feroni 2005: 565).

Da je Antonela Pivac bliža tačnijem odgovoru, može se videti stavljanjem Pazolinijevog dela u širi kontekst (neo)avangardnih pokreta u književnosti i umetnosti iz prve polovine dvadesetog veka. Taktike šoka predstavljaju legitimno sredstvo avangardne umetnosti od samih njenih početaka. U krajnjem slučaju, još je preteča simbolista, Šarl Bodler (Charles Baudelaire), polovinom devetnaestoga veka nastojao da *épater les bourgeois* (šokira buržuje), a zbog zbirke *Cveće zla* završio na sudu. Granice šoka, šta se sme prikazivati, a šta ne, šta izaziva skandal, a šta ne, slabile su protokom vremena: dovoljno je uporediti Bodlerov vokabular sa rečnikom *Kralja Ibija* Alfreda Žarija (Alfred Jarry)¹⁵. Stoga ne čudi da početkom sedamdesetih godina prošlog veka nastaju još kontroverznija dela poput filma *Salo ili 120 dana Sodome* ili performansa Marine Abramović *Ritam Nula* koji je umetnica napravila na jugu Italije, u Napulju, godinu-dve pre Pazolinijevog poslednjeg filmskog ostvarenja.

Eros

Pri tumačenju i vrednovanju erotike u Pazolinijevom filmskom opusu, trebalo bi voditi računa i o stavovima samog autora po pitanju odnosa seksualnosti i života, kao i seksualnosti i umetnosti. Pazolini nije bio pristalica seksualne revolucije koja je zahvatila zapadni svet šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog milenijuma. U ovoj slobodi on nije video oslobađanje već neohedonističku ideologiju – „sastavni deo potrošačkog mentaliteta“. Naime, za umetnika seksualna revolucija predstavlja gubitak vrednosti: one vrednosti koje su bile „realne u seoskom i paleo-industrijskom društvu“ pretvorene su u „frazе i teror“ (Аранђеловић 2004: 15). Kada je o odnosu umetnosti i seksualnosti reč, Pazolini piše:

Umetnici moraju da stvore (a kritika odozdo da podrži i demokrate podupru) ekstremistička dela koja ne mogu da prihvate čak ni najliberalnija stanovišta na nivou države (isto: 16).

¹⁵ Počeci avangardne umetnosti u drami vezuju se za premijeru Žarijevog *Kralja Ibija* 11. decembra 1896. godine, a o skandalu koji je izazvala predstava svedoči Jejtsova (William Butler Yeats) reakcija: „Idem na prvu predstavu *Kralja Ibija* od Alfreda Žarija.“ „Gledaoci prete pesnicama jedni drugima“ i „česte su tuče posle predstave“. „Kažem, posle Stefana Malarmea, posle Pola Verlana, posle Gistava Moroa, posle Pivija de Šavana, posle naših sopstvenih reakcija [...] šta je još moguće? Posle nas surovi bog“ (Selenić 2002: 21–22). Analizu Žarijevog komada, ali i drama i hepeninga Apolinera (Guillaume Apollinaire), dadaista i nadrealista u kojima se šok i skandal konceptualizuju kao „užasno lepo“ videti u: Selenić 2002: 19–41.

Time bi se „raskrinkali čisto ekonomski krajnji ciljevi, poput jasno određene seksualne liberalizacije (sloboda ljubavnog para kao potrošača)“ (isto).

Ako se ima na umu da, prema Pazoliniju, „državna tolerancija toleriše komercijalna pornografska, odnosno prosta dela, ali stremlji ka netoleranciji umetničkih dela u kojima erotski elementi uvek imaju kulturni i politički smisao“ (isto: 16), jasno je u kom pravcu treba tumačiti Pazolinijevu književnu ili filmsku upotrebu seksualnosti. Kako obnaženost i erotika ne bi postale jeftina pornografija, one uvek moraju imati i neki višak smisla u delu, u krajnjem slučaju, čistu provokaciju, šok ili skandal. Čini se da je nedostatak kulturno-političkog smisla erotskih delova „dve autobiografske mladalačke priče“ (Feroni 2005: 567), *Grešna dela / Bludne radnje (Atti impuri)* i *Amado mio* – bio glavni razlog zašto ih nije za života objavio; u predgovoru pisac ističe da nije bio siguran „da li su veoma šakaljive teme“ „dovoljno objektivizovane“ (Pazolini 1984: 7).

Kao dobra ilustracija da eros u umetničkom delu mora posedovati višak smisla može poslužiti i sam Đovani Bokačo. Prema Repetiju (Repetto 1998: 119), Pazolini je posle *Medeje*, zasnovane na grčkoj tragediji, želeo da snimi drugačiji film. Razmišljajući o filmu u kome bi slavio radost života i vođenje ljubavi, reditelju je na pamet odmah pao Bokačo. Izbor Bokača, svakako, nije slučajan ako se ima na umu da pisac *Dekameronu* „i danas u svesti mnogih postoji kao 'vešti pripovedač' zanimljivih, vrlo često lascivnih, pa samim i tim i duhovitih priča bez ikakvog značaja“; njega i dalje prate atributi „frivolnosti“ i „nemoralnosti“ nastali „u doba romantičarsko-pozitivističke kritike“ (Milinković 2011: 6, 5). Sećanja na predavanja profesora Aleksandra Ilića koja sam slušao školske 1999/2000. godine poslužiće za analizu erosa u Bokačovom *Dekameronu*.

Profesor Ilić je u okviru svog kursa Renesansna proza i poetika¹⁶ na drugoj godini studija Opšte književnosti i teorije književnosti, predavao o *Dekameronu*, o romanu *Gargantua i Pantagruel* Fransoa Rablea i o Servantesovom romanu *Don Kihot*. Pri analizi *Dekameronu*,

¹⁶ Profesor Ilić je o Bokaču predavao pozivajući se, između ostalih, i na Bogdana Suhodolskog (Bogdan Suchodolski). Poljski filozof u *Modernoj filozofiji čoveka* (Suhodolski 1972: 125–128) o Bokaču piše u okviru poglavlja „Rađanje i nade humanizma“. Italijanisti, međutim, Bokača smatraju srednjovekovnim piscem, na primer, Franko Čale i Mate Zorić u odeljku IV toma *Povijesti svijetske književnosti*, posvećenog italijanskoj književnosti, o Danteu, Petrarki i Bokaču govore kao o velikoj trijadi *trecenta* (četnaestog veka), a povodom *Dekameronu* o „nagoveštajima renesansnih shvatanja“ (Čale/Matić 1973: 46). Književni istoričar i filolog, i najznačajniji proučavalac Bokača, Vitore Branka (Vittore Branca), naslovom svoje studije *Srednjovekovni Bokačo (Boccaccio mediavale)* jasno precizira kojoj epohi pripada Bokačo. Videti i Milinković 2011: 18, 56–57, 96–97; Guglielmino/Grosser 1988: 1026.

profesor je kao najbitnije Bokačove „četiri linije“ izdvojio: nov koncept ljubavi, kritiku crkve, kritiku predrasuda u mišljenju i razvoj moderne novele. Za problem koji pokušavam ovde da rasvetlim od najveće su koristi profesorove analize koncepta ljubavi u *Dekameronu* koja nije uvek vesela kao u priči o Mazetu (III, 1). Pri analizi novele o nesrećnoj ljubavi Gviskarda i Gizmonde (IV, 1), koji tragično okončavaju svoj život poput drugih parova ljubavnika (Piram i Tizba, Paolo i Frančeska, Romeo i Julija...), Aleksandar Ilić je skrenuo pažnju na drugačiji koncept plemenitosti koji iznosi glavna junakinja: „Pogledaj malo sve svoje plemiće i ispitaj njihove vrline“, „a potom pogledaj Guiskarda; prosuđi li nepristrasno i bez mržnje, priznat ćeš da je najplementiji, a svi ostali da su prostaci“ (Boccaccio 1991: 235). Ideju da plemenitost ne počiva u plemenitom poreklu već u vrlini – pre Bokača uneli su u italijansku književnost pesnici škole „slatkog novog stila“, kojima pripada i mladi Dante, a pre njih – Bruneto Latini (Guglielmino/Grosser 1988: 105–110, 496). Stoga je profesor Ilić svoje tumačenje pomenute novele usmerio ne toliko na nov koncept plemenitosti, koliko na kritiku predrasuda u mišljenju oličenih u figuri oca, u knezu Tankrediju. Iz dugog Gizmondinog monologa kojim junakinja pravda svoj postupak, Aleksandar Ilić je kao ključnu izdvojio sledeću rečenicu: „Više cijeniš javno mnijenje negoli istinu“, pa kažeš da se „ne bi ljutio da sam izabrala čovjeka plemenita roda“ (Boccaccio 1991: 234).¹⁷ Za profesora je kritika mnjenja i predrasuda predstavljala ključne reči humanizma i renesanse. Osim toga, Aleksandar Ilić je u junakinjinim rečima: „Nisam Guiskarda slučajno odabrala, kao što to mnoge rade, već nakon zrela promišljanja izabrala ga među svim ostalima“ (isto) – prepoznao univerzalne vrednosti odgovornosti i slobode izbora. Može se zaključiti da se novela o nesrećnim ljubavnicima bez viška značenja – nov koncept plemenitosti, kritika predrasuda u mišljenju, ideje slobode i odgovornosti – ne bi ni po čemu razlikovala od brojnih melodramskih tekstova slične tematike. Time se potvrđuje teza, ne samo Pazolini-jeva, da erotski elementi imaju ili moraju imati i kulturni i politički smisao, kako se ne bi sveli na sentimentalnost¹⁸ ili na lascivnost, kao u noveli o Mazetu iz Lamporekja.

„Ljubav je jača od vas i od mene“, tako kaže Gizmonda (isto: 233). Profesor Ilić je isticao da u *Dekameronu* Bokačo donosi nov koncept ljubavi u odnosu na srednji vek, čiji je lažni asketizam u čulnoj ljubavi bez duhovnog elementa gledao raskalašnost, te da je pisac stao u

¹⁷ Kurzivom istakao P. M.

¹⁸ Za Auerbaha (Erich Auerbach) novele poput priče o ljubavi Gizmonde i Gviskarda suviše su „pustolovne i bajkovite, da bi bile stvarne, suviše lišene čari i suviše retorične, da bi bile bajkovite, i suviše sentimentalne, da bi bile tragične“ (Milinković 2011: 119).

odbranu telesne ljubavi kao prirodne, a što je profesor pokazao tumačenjem nedovršene novele o sinu Filipa Baldučija.¹⁹ Sina je otac godinama držao „pod staklenim zvonom“ i odgajao u strogom asketskom duhu. Kada sin prvi put ugleda gospe u svom životu, otac mu kaže da su to „guske“, napast koju ne treba gledati. Ali, pošto je priroda jača od razuma, mladić ocu odgovora na sledeći način: „lepše su od naslikanih anđela što ste mi ih više puta pokazivali“ (Boccaccio 1991: 227). Eros je u *Dekameronu* predstavljen kao prirodna sila kojoj se ne mogu odupreti čak ni monasi, a od brojnih varijacija ove teme kao najpoznatije izdvajaju se prva i poslednja novela ispričane Trećeg dana.

Ako se poredе novela o Mazetu iz Lamporekja i novela o Alibehi monahu Rustiku (III, 10), jasno je zašto Bokačo nije samo frivolni pisac golicavih priča. Priča o Mazetu, koju je profesor Ilić tumačio, a Pazolini preneo na filmsko platno – jasnije od novele o Alibeh pokazuje da u umetničkom delu „erotski elementi“ imaju „kulturni i politički smisao“. Da se novela ne završava peripetijom i poantom na kraju, priča bi zaista bila samo lascivna, čak na granici dobrog ukusa. Obrt, kao što je poznato, predstavlja čudo koje se desilo u manastiru – gluvonemi mladić Mazeto je progovorio. Prema profesorovom tumačenju, Bokačo je ovim obrtom na kraju novele kritikovao crkvenu instituciju čuda. Na isti način, kao kritiku crkve, profesor je tumačio i obrt u noveli o Čapeletu – to što „najgori čovjek što ga je ikad svijet ugledao“ (Boccaccio 1991: 36) na kraju biva proglašen za sveca, dovedi u pitanje crkvenu instituciju svetitelja.²⁰ Međutim, finalna Bokačova ironija nalazi se u poanti na kraju novele. Naime, pisac kaže da nam ona „dokazuje kako je Krist milostiv prema onima koji mu iznad krune rogove nabijaju“ (isto: 164). Mladić koji je otišao iz svog sela sa sekirom na ramenu, vraća se u rodno mesto bogat, pošto nije morao da vodi računa o opatićima koje je ostavio iza sebe.

Profesor nam je pri tumačenju novele o Mazetu skrenuo pažnju i na dva postupka karakteristična za Bokača kao pripovedača – detalj i (duhovitu) aluziju (erotskog sadržaja). Kao primer detalja, Ilić je naveo scenu kada opatice treba prvi put da „poznaju“ Mazeta – „ona ga laskavim kretnjama uze za ruku, i dok se on *blesavo smijao*, uvede u kolibicu“ (Boccaccio 1991: 162).²¹ Duhoviti detalj, Mazetov blesavi

¹⁹ Uporediti sa: Ljubav je „prirodna pojava – pa samim tim i racionalno uređena kao što to priroda, pa i čovekova priroda jeste“ (Milinković 2011: 50). Druge smisaone implikacije (parodija mizogine teme, odbrana sopstvene književnosti, ali i poezije uopšte) ove „polu-novele“, videti u: Milinković 2011: 49–52.

²⁰ Prve tri novele Prvog dana o ser Čapeletu, Jevrejину Avramu i Jevrejину Melkise-deku predstavljaju „triptih posvećen reinterpretaciji tema zvanične crkvene kulture“ (Milinković 2011: 109).

²¹ Kurzivom istakao P. M.

smeh, predstavlja kritiku predrasude o gluvonemim ljudima kao blesavim, manje inteligentnim od „normalnih“; duhovitost je u tome što Mazeto koji se pretvara da je gluvonem – „igra na tu kartu“, pretvara se da je blesav i da ništa ne razume. Zbog viška značenja erotskih elemenata – kritika crkve i kritika predrasuda u mišljenju – novela o Mazetu nije samo lascivna i duhovita priča bez ikakvog značaja i značenja.

Kao primer duhovitih aluzija iz novele, Aleksandar Ilić je navodio Nutove reči: „Obradivao sam njihov velik i lijep vrt“, i „dok sam obrađivao vrt, jedna mi govori: 'Posadi ovo ovdje'. Druga: 'Ono usadi tamo'. Treća bi mi uzela motiku iz ruke i rekla: 'Ne valja ovo ovako!' (isto: 160).“ Upravo te reči podstiču Mazeta da krene put manastira. A dok ispred vrata čeka da nastojnik odluči da li će ga „zaposliti“, Mazeto se u sebi misli: „Ako me uzmete, tako ću vam vrt obraditi kao što ga nitko nije obradio“ (isto: 160–161). Najpoznatija aluzija u *Dekameronu* – pored „vraćanja đavola u pakao“ iz novele o Alibeh – svakako jeste „slavuj“ (*usignolo*) iz priče o ljubavi Katerine i Rikarda (V, 4). Bokačo je prvobitno značenje slavujeve pesme kao izliva plemenite ljubavi, a koje je poteklo iz dvorske tradicije, parodijski promenio i prilagodio svetu koji prepoznaje samo materijalne i konkretne vrednosti: slavuj će svojom pesmom uspavati Katerinu, Rikardo će više puta terati slavuja da zapeva, pa će morati da se oženi Katerinom i da stavi slavuja u svoj kavez (Milinković 2011: 132–133). Način na koji je Pazolini ekranizovao ovu novelu dovodi do zaključne odlike njegove poetike, koja se može odrediti kao semiologija života.

Pazolinijeva semiologija života podrazumeva neuvijen odnos prema stvarnosti, večito traganje za izrazom, suočavanje sa svetom i svakodnevicom, kao i shvatanje kulture kao „neprekidnog prisustva u svetu“ (Feroni 2005: 563). Stavovi koji ilustruju ovaj segment poetike su: „Koristio sam dijalekt ne iz ljubavi prema dokumentu već iz ljubavi prema stvarnosti“; film „predstavlja eksploziju“ moje „ljubavi prema realnosti“ (Аранђеловић 2004: 56). Ako se ima na umu stav Kontinija (Gianfranco Contini) da je usvajanje lokalog jezika „neustrašiva“ „izjava ljubavi“ prema stvarnom svetu (Čerami 2015: 6), čini se da Pazolinijeva upotreba dijalekta, eksperimenti sa formama, stilovima i postupcima, skandali i seksualna retorika, te njegovo nastojanje da se direktno i neuvijeno suoči sa svetom i svakodnevicom, izviru iz njegove vitalnosti i ljubavi prema životu i stvarnosti, iz semiologije čiji je naučni zadatak, po umetnikovom shvatanju, opis stvarnosti. Stoga će Pazolini pri ekranizaciji priče o Katerini i Rikardu u krupnom kadru vizuelizovati i eksplicitno publici predstaviti Katerinu sa slavujem u ruci.

Analiza erosa u *Dekameronu* – zasnovana na tumačenjima profesora Ilića – trebalo je da ilustruje Pazolinijevu tezu da „erotski elementi

uvek imaju kulturni i politički smisao“, te da uputi na Pazolinijevu reinterpretaciju Bokačovog koncepta ljubavi. Naravno da je Bokačovo shvatanje ljubavi kompleksnije i da ga treba sagledavati u kontekstu njegovih prethodnika, Dantea i srednjovekovne književnosti i kulture. Ili kako to Snežana Milinković piše: Bokačo kao pisac „govori ’u ime i u znaku ljubavi“ „držeci da je baš ’ljubav’ jedini i pravi demarkacioni znak i apsolutni simbol književnosti u sistemu tekstova ondašnje kulture“ (Milinković 2011: 15).²² Pazolini je ekranizacijom Bokačovih golicavih novela slavio čulnu prirodu ljubavi u njenom „prirodnom“, „ruralnom“ okruženju, izvan (malo)građanskog hedonističkog kruga, koji je kritikovao u filmu *Teorema*, snimljenom tri godine pre *Dekameronu* (Repetto 1998: 116, 118). Čini se da je prilagođavanjem kontekstu svoga doba i suprotstavljajući se ondašnjoj neohedonističkoj ideologiji otvorenom erotikom, Pazolini sačuvao u izvornom obliku Bokačovu ideju o telesnoj strasti kao prirodnoj.

Adaptacija

Imajući u vidu poetičke elemente zajedničke Pazolinijevim književnim i filmskim radovima, film *Dekameron* se može „čitati“ i kao adaptacija slavnog Bokačovog dela. Kada se govori o adaptaciji, obično se misli na filmsku ekranizaciju klasika, prvenstveno romana svetske književnosti. Hačn (Linda Hutcheon) u *Teoriji adaptacije (A Theory of Adaptation)* piše da se duža pripovedna dela prilikom adaptiranja nužno skraćaju zbog prilagođavanja prirodi filmskog medija i prosečnom trajanju bioskopske projekcije od oko dva sata (Hutcheon 2006: 36). Retki su primeri filmova koji traju neuporedivo duže, kao što je *Dekalog: Deset zapovesti* (1989) Kišlovskog (Krzysztof Kiesłowski) u trajanju od deset časova ili Lančmanov (Claude Lanzmann) dokumentarac *Holokaust (Shoah)* iz 1985. godine, koji ispunjava devet sati projekcije.²³ Pazolini, iz pomenutih razloga, nije ekranizovao svih sto novela, već je napravio sledeći izbor: Andreučo iz Peruđe (II, 5), Mazeto iz Lamporekja (III, 1), Peronela i bure (VII, 2), Čapeleto (I, 1), slavujev poj (V, 4), Lizabetin bosiljak (IV, 5), začarana kobila (IX, 10), dvojica Siježana (VII, 10) i priča o Đotu, preciznije, priča o „najboljem Đotovom učeniku“, kako se kaže u filmu, koga igra sam Pjer Paolo Pazolini. Osim skraćivanja i izbora novela, Pazolinijeva kreativna

²² Više o književnom i kulturnom kontekstu koji prethodi *Dekameronu* videti u: Milinković 2011: 9–15.

²³ Ovo temporalno ograničenje važi i za dela koja se izvode na daskama koje život znače. Predstave koje traju devet sati poput *Mahabharate* (1985) Pitera Bruka (Peter Brook) ili 24 časa kao *Olimp* Jana Fabra (Jan Fabre), koji je otvorio 51. Bitef – predstavljaju izuzetke, a ne pravilo.

adaptacija Bokača uključuje promenu noseće priče *Dekameron* i umetanje elaborirane epizode o učeniku slikara Đota.

U zavisnosti od toga kolike su i kakve izmene napravljene u odnosu na originalni tekst, teoretičari uglavnom razlikuju tri vrste adaptacije. Na primer, kod Dadlija Endrua (Dudley Andrew) to su sledeće: 1) *pozajmljivanje* – intertekstualno „spontano preuzimanje priča, ideja i situacija“, do čega neizbežno dolazi pri „bilo kom stvaralačkom činu“; 2) *ukrštanje* – situacija kada režiseri koriste „različite filmske metode da bi – što je moguće vernije – predstavili svet i strukturu originala“; 3) *transformacija* – ovo je adaptacija koja „koristi sav potencijal kinematografskih tehnika i materijala“ tako da „ostane verna originalu“ i da istovremeno napravi „nešto novo“ „u novom mediju“ (Abot 2009: 186–187). Teoretičari adaptacije, nažalost, koriste različite termine da bi označili iste ili slične fenomene. Prema Brajanu Makfarlanu (Brian McFarlane), Džefri Vagner (Geoffrey Wagner) u knjizi *Roman i film (The Novel and the Cinema)* iz 1975. godine razlikuje: 1) *transpoziciju* – roman je direktno prebačen na platno sa minimumom promena; 2) *komentar* – originalni tekst od koga se polazi pretrpeo je značajne izmene; 3) *analogiju* – potpuno odvajanje od polaznog teksta, kako bi se napravilo sasvim novo umetničko delo.²⁴ Za razliku od tripartitnog modela Endrua i Vangera, Džuli Sanders (Julie Sanders) u knjizi *Adaptacija i aproprijacija (Adaptation and appropriation)* predlaže podelu sadržanu u samom naslovu. Autorka, nažalost, ne samo što odbija da precizno definiše termine, već upada u kontradikciju – iako na pitanje vernosti originalu prezrivo odbija da odgovori, kao ključnu razliku između adaptacije i aproprijacije, navodi upravo kategoriju vernosti (Sanders 2006: 2–41).

Na osnovu klasifikacija Endrua, Vagnera, ali i Sandersove, može se zaključiti da se kao ključna kategorija pri ispitivanju adaptacije pojavljuje ne baš uvek jasna i precizno određena kategorija vernosti. H. Porter Abot (H. Porter Abbott) smatra da kritičar pre nego što vrednuje neko delo na osnovu vernosti originalu, treba prethodno da utvrdi „da li je vernost originalu uopšte bila cilj“. Ako utvrdi da nije, onda bi o delu morao da „sudi na osnovu drugih kriterijuma“, koji mogu, ali i ne moraju podrazumevati poređenje sa originalom (Abot 2008: 187).

²⁴ Makfarlan, međutim, pogrešno zaključuje da je Vagnerova podela istovetna sa tipologijom Dadlija Endrua (McFarlane 2009: 389). Naime, jedino se Endruovo *ukrštanje* i Vagnerova *transpozicija* mogu izjednačiti: u pitanju je adaptacija koja je verna originalu sa minimumom promena hipoteksta. Prva vrsta adaptacije o kojoj govori Endru, intertekstualno i kreativno *pozajmljivanje* ne postoji u Vagnerovoj tipologiji, dok se treća Endruova kategorija, *transformacija*, koja podrazumeva i vernost i novo delo, ne može bez ostatka izjednačiti ni sa *komentarom* (značajne izmene) ni sa *analogijom* (sasvim novo umetničko delo) Džefrija Vagnera.

Poređenje sa originalom je problem koji razmatra i Linda Hačn, i to iz ugla recepcije. Odgovor na pitanje „kako“ se adaptira, ona traži u publici – da li je recipijent upoznat sa tekstom koji se adaptira ili nije, i smatra da je adaptacija dobra, ako se s podjednakim uspehom obraća obema vrstama publike, onoj koja poznaje delo i onoj kojoj je originalni tekst nepoznat (Hutcheon 2006: 113–140).

Kao ilustracija autorkine teze može poslužiti film Vudija Alena (Woody Allen) *Nesrećna Džasmin* (2013). Jedni su ga doživeli kao nesrećnu, gotovo tragičnu priču o glavnoj junakinji, dok su drugi, koji su prepoznali reference na *Tramvaj zvani želja* (1951), film Elije Kazana (Elia Kazan), uživali u Alenovom delu kao urnebesnoj parodiji.²⁵ Isto pravilo važi i za Pazolinijev *Dekameron*. Naravno da će publika koja poznaje Bokačovo delo drugačije „čitati“ i razumeti smisao Pazolinijevog ostvarenja. Za Lindu Hačn, pitanje ko je „bolje“, „pravilnije“ razumeo film, nije toliko relevantno. Na pitanje uspešnosti Pazolinijevog dela, u smislu vernosti Bokačovom originalu – ne mora se odgovarati jedino na nivou horizonta očekivanja publike i iz ugla teorije recepcije, kako to „demokratično“ predlaže kanadska teoretičarka. Problemu vernosti može se pristupiti jednostavnije, prostim poređenjem originala i adaptacije, a uz pomoć kategorija Dadlija Endrua.

Kao primer kreativnog *pozajmljivanja*, spontanog preuzimanja ideja, može se uzeti vizuelno predstavljanje Đotovog učenika koji je, kako to primećuje Cigaina (Zigaina 1991: 180), u većini scena obučen kao Velaskezov (Diego Velázquez) Vulkan. Španski slikar je na platnu *Vulkanova kovačnica* (1630) predstavio trenutak kada „Apolon, bog Sunca“ dolazi da obavesti Vulkana da ga je „žena Venera prevarila s Marsom, bogom rata“, kome je upravo iskovao oklop (Đorđi 2012: 62). Pošto je tema Velaskezove slike preljuba, prevara i izdaja, postavlja se pitanje smisla ove vizuelne pozjamicice, budući da *Vulkanova kovačnica* stilski i sadržinski odudara od Đotovog likovnog stvaralaštva, a tematski i od Pazolinijevih kadrova o slikaru, u kojima su predstavljene prepreke na koje Đotov učenik nailazi pri oslikavanju crkve Santa Kjara. Prema Cigaini (Zigaina 1991: 180), pozajmica od Velaskeza svedoči o uticaju muzeja Prado, ali i mitske figure kovača, na samog Pazolinija. Pazolini je spontano iskoristio sećanje na ovu sliku, kako bi vizuelno obogatio i dekorisao pomenute kadrove, te se, na prvi pogled, značenje ove vizuelne pozajmice iscrpljuje u njenoj dekorativnoj funkciji.

Prema Repetu, postupak pravljenja kadrova ugledanjem na likovna dela predstavlja opšte mesto u radovima o Pazolinijevom stvaralaštvu. Već je pomenuto da je i u „neorealističkim“ filmovima, *Skitnica* i *Mamma Roma*, režiser kao modele koristio freske iz trinaestog i

²⁵ Analizu filma Vudija Alena kao pastiša filma *Tramvaj zvani želja* videti u: Mirčetić 2017.

četnaestog veka, *Tajne večere* petnaestoga veka i slike Andree Mantenje. Ovaj postupak Antonino Repeto imenuje terminom „likovni citat“ (“citazione figurativa”) (Repetto 1998: 143)²⁶ Endruovo spontano *pozajmljivanje*, kao podvrsta adaptacije, odgovora Pazolinijevim citatima. Iako citat i adaptacija nemaju isto značenje, iz ove terminološke zbrke može se zaključiti da je sam termin *adaptacija* višesmislen i da se više ne iscrpljuje u „školskoj“ definiciji kao prenos dela u drugi žanr ili medij.

Kada je o druge dve Endruove kategorije reč, na pitanje da li film *Dekameron* spada u *ukrštanje* (vernost) ili *transformaciju* (i vernost i novina) – na prvi pogled – lako je odgovoriti. Pošto su umesto Bokačove noseće priče o sedam devojaka i tri mladića kao okviri postavljene dve priče, priča o Čapeletu i priča o „Đotu“, Pazolini je značajno izmenio tekst i uneo novine i stoga bi film *Dekameron* trebalo svrstati u *transformaciju*. No, problem nije tako jednostavan kao što se čini. Krupna promena u hipotekstu ne mora nužno značiti da je automatski napravljeno novo umetničko delo. Na primer, Viskonti je pri adaptaciji novele *Smrt u Veneciji* izmenio „profesiju“ glavnog junaka. Prema Lindi Hačn, Tomas Man je od samog početka novele insistirao na estetičkoj i psihološkoj dvosmislenosti Ašenbaha kao pisca, kako bi dočarao unutrašnju motivaciju protagoniste. Viskonti je promenio Ašenbahovu vokaciju – umesto pisca, on na filmu postaje kompozitor. Prema autorki ova promena je nastala radi prilagođavanja novom mediju. Budući da je na filmu vizuelno-auditivnim sredstvima lakše predstaviti muzičko stvaralaštvo od cerebralnih procesa, muzika će uverljivije dočarati Ašenbahovu unutrašnju motivaciju i dvosmislenost nego predočavanje junakovog toka svesti (Hutcheon 2006: 44).

Moguće je da je Pazolini iz istog razloga – prilagođavanja novom mediju, a sa ciljem da sačuva osnovnu ideju Bokačove noseće priče – promenio okvir. Lakše je i ubedljivije na filmu vizuelno predstaviti likovno stvaralaštvo „Đota“ od usmenog pripovedanja „vesele družine“. Štaviše, moglo bi se tvrditi da je upravo radi vernosti originalu, suštinskoj ideji koju nosi noseća priča – Pazolini napravio ovako značajnu promenu. Ako je tačno da je Pazolini putem (spoljašnje, fabularne) promene sačuvarao Bokača od (unutrašnje, značenjske) promene, onda bi njegov film spadao u *ukrštanje* Dadlija Endrua.

Problem vernosti, da li je Pazolinijev *Dekameron ukrštanje* ili *transformacija*, može se sagledati iz ugla ekranizacije svake novele ponaosob, a kao primer može da posluži priča o Peroneli (VII, 2). Njena tema, kao i ostalih novela iz Sedmoga dana jeste prevareni muž. Peronelin muž se iznenada vraća kući i ona u panici sakriva ljubavni-

²⁶ Primere likovnih, ali i filmskih i književnih citata videti u: Repetto 1998: 143–151.

ka Đanela u bure. Kada joj muž kaže da je prodao bure, ona mu odgovara da ga je i ona prodala i to čoveku koji je sakriven u buretu. Novela se završava tako što Đanelo naređuje mužu da mu istruže bure koje potom odnosi kući. U filmu, pri kraju scene muž se u buretu, dok ga struže, smeje „kao lud na brašno“. Iako smeh ne postoji u Bokačovom tekstu i predstavlja Pazolinijevu intervenciju, reditelj ovom novinom zapravo aktivira značenje same novele.

Naime, u ovoj priči, prema tumačenju Snežane Milinković, Bokačo sagledava brak izvan okvira dvorsko-viteške i tradicionalno-hrišćanske etike, te uspostavlja drugačiju etiku ljubavi i braka. U viteškom konceptu ljubavi, prava ljubav je bez interesa – može da postoji samo izvan bračne zajednice, budući da brak predstavlja ekonomsko-interesnu zajednicu, dok tradicionalno hrišćansko shvatanje braka odbacuje mogućnost vanbračne ljubavi. Nova Bokačova etika sastoji se u tome da žena, ukoliko u braku ne nalazi ljubav i poštovanje, ima puno pravo da ih potraži na nekom drugom mestu. Da bi istakao svoju novinu, Bokačo je sve prevarene muževe pretvorio u „figure čija je osnovna odlika glupost“ (Milinković 2011: 141). Pazolinijev muž koji se smeje kao magarac zaista vizuelno-auditivno otelotvoruje glupaka; iako smeha nema u tekstu, njegovim unošenjem Pazolini je, zapravo, ostao veran Bokaču, te se ova nova novela može smatrati primerom Endruovog *ukrštanja*. Pošto i ostale novele, izuzev priče o „Đotu“, u manjoj ili većoj meri spadaju u *ukrštanje*, postavlja se pitanje da li bi se film kao celina sačinjena od epizoda-*ukrštanja* mogao smatrati *transformacijom*?

Osim iz ugla tipologija adaptacije, koje više prave problema nego što ih rešavaju, Pazolinijevom *Dekameronu* kao adaptaciji može se pristupiti i na osnovu postavki Linde Hačn. Kanadska teoretičarka adaptaciju shvata u postmodernističkom ključu kao vrstu palimpsesta, kao ponavljanje s razlikom („repetition with variation“), a što, prema autorkinom shvatanju, predstavlja glavni razlog zadovoljstva (*jouissance*) u adaptaciji (Hutcheon 2006: 4, 33–34). Naravno da bi bila anahrona greška posmatrati Pazolinijev (bilo koji) film kao postmodernistički.²⁷ Budući da autorka svoje teze ilustruje primerima i iz prepostmodernističkih dela, njena zapažanja mogu se iskoristiti za rasvetljavanje smisla Pazolinijevih izmena. Studija Linde Hačn koncipirana je tako da se o fenomenu adaptacije raspravlja putem takozvanih novinarskih pitanja: „šta“ je adaptacija, „ko“ adaptira i „zašto“, „kako“ se adaptira, „kada“ i „gde“ se adaptira. Budući da je o pitanju „kako“ (publika) već bilo reči, a da se ispod pitanja „ko“ i „zašto“ krije

²⁷ Iako je Pazolini za sebe rekao da je pastišer, upotreba pastiša, jednog od ključnih postupaka postmodernizma, ne može biti dovoljan razlog da se neko svrsta u postmodernizam.

intencija autora²⁸, za analizu *Dekameron* od najveće koristi će biti odgovori na pitanja „šta“, „kada“ i „gde“.

Posmatrajući adaptaciju i kao proces, i kao završeno delo, Linda Hačn je određuje kao kreativnu i interpretativnu transpoziciju jednog ili više poznatih umetničkih dela, i to najčešće, ali ne i nužno – u drugoj medij. Kao primer transmedijalne transformacije može se navesti „prevođenje“ romana u operu: *Dama s kamelijama* Aleksandra Dime Sina u *Travijatu* Đuzepea Verdija; drame u film: tragedije Vilijama Šekspira (William Shakespeare) u film *Baza Lurmana* (Mark Anthony „Baz“ Luhrman) *Romeo+Julija*; romana u strip: *Tarzana* Edgara Rajsa Barouza (Edgar Rice Burroughs) kao strip prvi je ilustrirao Hal Foster (Hal Foster). Primeri su, neko bi rekao – bezbrojni. Kao primer adaptacije bez transformacije medija može se navesti roman *Sati* koji je Majkl Kanningam (Michael Cunningham) napisao na osnovu romana Virždinije Vulf (Virginia Woolf) *Gospođa Dalovej*, i komad *Hamlet mašina* Hajnera Milera (Heiner Müller) zasnovan na Šekspirovom *Hamletu*. Pazolinijev *Dekameron*, zbog „prevođenja“ novela na filmsko platno, iz pripovednog medija u predstavjački, kao adaptacija spada u transmedijalnu transformaciju.

Hačn ističe da promena medija uglavnom otvara raspravu o odnosu medija i njihovih razlika. Na primer, koji medij „bolje radi šta“ od drugog medija? Kao odgovor obično se navodi da romanu više „leži“ predstavljanje toka svesti nego filmu, a što je već pokazano na primeru *Smrti u Veneciji*. Genijalan Vendersov (Wim Wanders) film *Nebo nad Berlinom* u kome publika posmatra anđele dok slušaju misli ljudi, predstavlja redak primer (vrlo uspešnog) filmskog toka svesti, te kao i svaki izuzetak – samo potvrđuje pravilo. Podsetiću da se sa tim problemom suočio i sam Pazolini i koji je prelaskom s literature na film shvatio da nije u pitanju samo promena tehnike, već da svaki medij ima sopstveni jezik. Prema Lindi Hačn, postoje tri osnovna načina na

²⁸ Što se pitanja ko adaptira tiče, Hačn je ukazala samo na to da kod dela u čijem stvaranju učestvuju dva ili više različitih umetnika – ostaje otvoreno pitanje ko adaptira. Ako je jasno da je Aleksandar Dima Sin (Alexandre Dumas, fils) adaptirao svoj roman *Dama s kamelijama* u pozorišni komad, pri transformaciji istog romana u operu *Travijata*, nije jasno ko je adaptirao tekst: kompozitor Đuzepe Verdi (Giuseppe Verdi), pisac libreta Frančesko Marija Pjave (Francesco Maria Piave) ili oba umetnika? Film koji nastaje saradnjom različitih umetnika: kostimografa, scenografa, kompozitora, glumica i glumaca, montažera, prema Hačn – predstavlja najsloženiji problem, iako se obično reditelj smatra „dežurnim krivcem“. Kao što je rečeno, Hačn je samo ukazala na postojanje problema, ali nije ponudila rešenje za njega. Na pitanje zašto se neko upušta u mučan proces adaptacije, teoretičarka kao potencijalne razloge navodi: 1) ekonomske uzroke (mogućnost ogromne zarade); 2) probleme sa autorskim pravima; 3) kulturni kapital: onaj koji adaptira klasike, čuva kanon i tradiciju i/ili nastoji da postigne ugled u okviru sopstvene profesije; 4) lične i političke motive (Hutcheon 2006: 86–95).

koji se publika „uključuje“ u priče: pripovedanje (“telling”), predstavljanje (“showing”) i participacija (“interacting”)²⁹, a kroz odnose ova tri načina autorka ispituje probleme transmedijalne adaptacije. Prva mogućnost jeste prebacivanje iz pripovedanja (“telling”) u predstavljanje (“showing”) i *vice versa*. Primeri bi bili filmska verzija *Smrti u Veneciji* ili Andersonov (Kevin Anderson) roman nastao na osnovu istoimenog filma *Liga izuzetnih džentlmena* (2003). Druga mogućnost jeste prebacivanje iz predstavljanja (“showing”) u predstavljanje (“showing”), iz jednog „izvođačkog“ („performativnog“) medija u drugi, a za primer se može uzeti Britnova (Benjamin Britten) opera *San letnje noći* (1960) nastala na osnovu istoimene Šekspirove komedije. Oslanjajući se na shvatanje digitalnih medija Rajanove (Marie-Laure Ryan), Hačn piše i o prebacivanju iz pripovednih/predstavljačkih medija (“telling”/“showing”) u participativne (“interacting”) i *vice versa* – primer su kompjuterske igre nastale na osnovu filmskih franšiza kao što su *Ratovi zvezda* Džorda Lukasa (George Lukas) ili *Matriks* Vačkovskijevih (The Wachowskis) (Hutcheon 2006: 15).³⁰

Hačn je posebnu pažnju posvetila problemu transponovanja pripovednog teksta u predstavljački medij, primetivši da adaptiranjem romana u film ili predstavu iskrsavaju problemi koji se tiču igre glumaca kao što su gestovi, mimika ili boja glasa. O ovom problemu već je bilo reči pri analizi ekranizacije novele o Peroneli i objašnjavanju da Pazolinijeva intervencija (ekranizovanje smeha muža koji ne postoji eksplicitno u tekstu) aktivira značenje same novele. Kao drugi primer može se uzeti Mazetov „blesavi osmeh“ na koji je profesor Ilić skrenuo pažnju pri tumačenju Bokačove upotrebe detalja. Pazolini se njim obilato služi tokom čitave epizode kako bi, slobodno se može reći, slavio život i vođenje ljubavi. Kao treći primer može se navesti opet smeh.

²⁹ „Three major ways we *engage* with stories (telling, showing, and interacting with them“ (Hutcheon 2006: xiv) [kurzivom istakao P. M.].

³⁰ Lindi Hačn se, međutim, mogu uputiti dve zamerke. Prva se tiče tipologije tri načina na koji je publika „uključena“ u priču. Autorka je aktivnost autora (pripovedanje i predstavljanje) i aktivnost publike (participacija), kreaciju i recepciju, dve različite oblasti, svela na istu ravan. Ako se poslužim analogijom, to bi značilo da su komponovanje klavirske kompozicije, izvođenje iste i njeno slušanje načini „bavljenja“ notama. Ako se tako pristupa problemu, onda bi se i štampanje i lepljenje nota, kao i brisanje prašine sa klavira moglo shvatiti kao „uključivanje“ u muziku i „bavljenje“ notama. Druga zamerka je ta što Hačn nije razmotrila sve moguće kombinacije između tri načina. Kao primer prebacivanja iz pripovedanja („telling“) u pripovedanje („telling“) može se uzeti već pomenuti roman *Sati*. Kada je o odnosu dva participativna medija („interacting“ – „interacting“) reč, kao ne baš najsrećniji primer, može se navesti Boalovo (Augusto Boal) legislativno pozorište. U ovom teatru, publika participira tako što tokom predstave ili na njenom kraju predlaže zakone ili njihovu izmenu u vezi sa problemom predočenim u predstavi. Po završenom procesu, izvođači sakupljene predloge i rešenja predaju zakonodavnim vlastima, i na taj način učestvuju u participativnoj demokratiji.

Pri ekranizaciji novele o Čapeletu, Pazolini je iskoristio zanimljiv detalj prisutan u samom tekstu. Prilikom junakove ispovesti fratru, zbog koje će on na kraju postati svetac, dvojica braće kod kojih je odseo i koji slušaju njegove laži – „prsnu u smeh“. Pazolini je „i sam istakao važnost ovog segmenta teksta“ jer se u sceni ispovesti „smenjuju kadrovi u kojima se čas vide Čapeleto i fratar, čas dvojica braće koji, skriveni iza dovratka, ne mogu da suzdrže smeh“ (Milinković 2011: 107). U tekstu, a to je predstavljeno i na filmu, scena je postavljena kao dramska situacija, komad u komadu, braća su publika koja posmatra Čapeletovu predstavu. Preciznije rečeno, Čapeletov „pozorišni *performance*“ uvodi dva tipa publike, braću koja znaju i koja se smeju, i fratra koji ne zna i ne shvata Čapeletovu literarnu obradu hagiografije (isto: 106). Čapeletova adaptacija žanra ispovesti bi, prema kriterijumima Linde Hačn, bila prava i uspešna, jer su obe publike, i upućena, i neupućena – zadovoljne, a to što je zbog neupućenosti fratra najgori čovek na svetu postao svetac, otvara pitanje za drugačiju vrste rasprave.

Kada je reč o pitanjima „kada“ i „gde“, Linda Hačn (Hutcheon 2006: 141–167) shvata ih kao pitanja konteksta. Kao primer pomeranja u vremenu, ona navodi filmsku adaptaciju Tasovog (Torquato Tasso) *Oslobođenog Jerusalima* iz 1918. godine i primećuje da su u filmu, s jedne strane, predstavljene imperijalne težnje Italije iz perioda rata u Libiji (1911–1912), a sa druge, anticipirane buduće filmske adaptacije epova u periodu fašizma.³¹ Promenu prostora (pitanje „gde“) autorica naziva transkulturalnom adaptacijom, a kao primer navodi *Krvavi presto* (1957), Kurosavinu (黒澤 明) adaptaciju Šekspirovog *Magbeta* u kome je radnja iz srednjovekovne Škotske prebačena u srednjovekovni Japan. Očigledno je da Linda Hačn u vezi sa vremenskim i prostornim pomeranjima raspravlja o dve vrste problema. Hipotetički govoreći, prebacivanje radnje Bokačovog *Dekameron* u Japan dvadeset i prvog veka (promena hronotopa teksta) nije i ne može biti isto što i snimanje filma *Dekameron* u Japanu u dvadeset i prvom veku.

„Đoto“/Pazolini

Dekameron spada u transkulturalnu adaptaciju, budući da Pazolini veći zahvat ne pravi na temporalnom planu, već na nivou topografije. Film je sastavljen od devet epizoda i podeljen na dve celine: prvi deo filma (Andreučo, Mazeto, Peronela) uokviruje priča o Čapeletu, a drugi deo (slavujev poj, Lizabetin bosiljak, začarana kobila, dvojica

³¹ Prema Hačn, to je bio i jedan od razloga zašto adaptacija nije bila popularna u antifašističkom neorealističkom filmu posle Drugog svetskog rata.

Siježana) – priča o slikaru koji putuje u Napulj kako bi naslikao fresku *Strašni sud* u crkvi Santa Kjara (Repetto 1998: 116). Umesto Bokačove noseće priče u kojoj družina od sedam devojaka i tri mladića „odlučuje da ode izvan grada“ Firenze, u kome vlada kuga, „na imanja, gde, u vrtu, tokom deset dana pripoveda sto novela, da bi se nakon dve nedelje“ izolovanog života „vratila tamo odakle je i krenula“ (Milinković 2011: 54), Pazolini postavlja dva okvira: Čapeleta i najboljeg učenika Đota.

Bokačova noseća priča dešava se 1348. godine u vreme epidemije kuge, a Pazolinijeva okvirna priča o učeniku Đota na jugu Italije, kao i ostale novele u filmu – otprilike u to isto doba.³² Što se mesta radnje tiče, Pazolini je značajno izmenio originalnu topografiju. Antonino Repeto (Repetto 1998: 118) piše da su sve epizode, izuzev priče o Čapeletu, smeštene na jug Italije, u Napulj i okolnu prirodu čime je Bokačov gradski i firentinski kontekst redukovano na narodski, na lumpen-proleterijat južne Italije. Ovom promenom, Pazolini postavlja čulnu prirodu ljubavi izvan građanskog kruga u „prirodno“, „ruralno“ okruženje, i time ostaje veran, kao što je već rečeno, Bokačovom shvaćanju erosa kao prirodnog i u skladu sa prirodom.

Repeto je izneo još jedno zanimljivo zapažanje. Za razliku od Đotovog učenika koji se spušta na jug, Čapeleto zbog „posla“ putuje na sever, čime su dva Pazolinijeva okvira stavljena u jasan kontrapunkt. Opoziciju jug–sever dodatno naglašava sledeći likovni citat: pre poslednje ispovesti, publika posmatra Čapeleta koji posmatra „epidemiju kuge“, a ova je predstavljena na osnovu slika *Borba Karnevala i Posta* (1559) i *Trijumf smrti* (1562) Brojgela Starijeg (*Pieter Brueghel*), slikara sa severa. Sa prve slike, na primer, Pazolini preuzima „personifikaciju“ posta, „usukanu i neuglednu“ dok se suočava sa neprijateljem „naoružana‘ lopatom sa dve bedne haringe“ (Ruso 2012: 42). U filmu ova figura na lopati umesto ribica nosi lobanju. Sa druge slike, na kojoj je Brojgel „utkao jednu od omiljenih tema srednjovekovne ikonografije: dolazak smrti zlokobnom zapregom“ (isto: 54) – Pazolini je preuzeo kolica puna lobanja. Umesto dva kostura koja kod Brojgela voze ova kolica, na filmu to čine dva muškarca obučena u crno. U poslednjem krupnom kadru Čapeleto vidi lobanju koju drži Post, i koja ga, kao i publiku, podseća da „smrt niko usitinu ne može izbeći: žene i muškarci, odrasli i deca, bogati i moćni, siromašni i nesrećni, vladari i crkveni poglavari“ (isto: 54).

Kontrast između dva Pazolinijeva okvira dodatno pojačava i razlika u vokaciji njihovih nosilaca. Za razliku od Čapeleta, ubice, lopova i

³² Đoto je zaista boravio u Napulju između 1328. i 1333. godine kada je radio na freskama u crkvi Santa Kjara i u zamku Kastel Nuovo (Mander 2012: 154).

uterivača dugova, Đotov učenik je slikar, umetnik i sanjar. Opozicija između Čapaleta i Đotovog učenika, ubice i umetnika, smrti i stvaralačkog života, potencirana je i montažom: posle kadra u kome se vidi Čapeletovo beživotno telo koje postaje svetac, sledi kadar u kome Đotov učenik trči sklanjajući se od kiše. Opozicijom ruralni jug – gradski sever, životom i „profesijom“ ubice i umetnika, te načinom montaže, Pazolini je vizuelno otelotvorio opoziciju smrt – život, glavnu okosnicu u Bokačovoj nosećoj priči o deset mladih ljudi.

Prema tumačenju profesora Aleksandra Ilića, funkcija Bokačove noseće priče sastoji se u povezivanju priča različite tematike i sadržine³³ u jedinstvenu celinu, poput priče o Šeherezadi iz *Hiljadu i jedne noći*. Šeherezadu je profesor tumačio kao metaforu za književnost putem koje se čovek suprotstavlja smrti i prolaznosti. Poznato je da je Bokačo noseću priču zasnovao na istorijskim činjenicama i stvarnoj epidemiji kuge koja je izbila u Firenci 1348. godine. Priказivanje kuge kao „biča Božijeg“, bolesti kao kazne – skretao nam je profesor pažnju – predstavlja ostatke srednjovekovne kulture u *Dekameronu*, kao i susret sedam devojaka i tri mladića u Crkvi Santa Marija Novela (u srednjem veku svi važni događaji odvijaju se u crkvi). Opis bolesti protiv koje nije bilo leka, Bokačo daje detaljno i precizno, „naturalistički“, prema profesorovim rečima – kao iz nekog medicinskog leksikona:

I nije kao na Istoku, gdje je krvarenje iz nosa bilo očit znak neumitne smrti; već se odmah na početku, muškima kao i ženskim, pojavljivahu na preponama i pod pazusima neke otekline, koje bi narasle kao jabuka ili jaje [...], potom su se znaci bolesti izmijenili tako da bi se ruke i bedra osuli modrim ili crnim pjegama (Boccaccio 1991: 22).³⁴

Profesor Ilić je isticao da užasan strah od smrti dovodi do krize tokom koje sva moralna pravila pucaju. Suočeni sa katastrofom, ljudi različito reaguju, bežeći u ekstreme kao što su isposništvo ili hedonizam. Međutim, u svemu tome nestaje ljudska solidarnost, a kao vrhunac ljudske slabosti navodio je primere roditelja koji su ostavljali svoju decu: „očevi i majke izbjegavahu svoju djecu pohađati i njegovati kao da i nisu njihova“ (Boccaccio 1991: 24). Budući da je strah od smrti

³³ U srednjem veku uobičajeni nazivi za različite forme *narratio brevis* su *favola*, *parabola* i *istoria*. Bokačo ističe da se njegove novele mogu doživeti kao: *favole*, formalno elaborirani tekstovi nastali kao proizvod književnog stvaranja (*inventio*) i ponovnog ispisivanja manje ili više tradicionalnih tekstova; kao *istorie*, priče o stvarnim događajima, kao odlomci iz „crne“ hronike; *parabole*, primeri o kojima valja razmišljati da bi se izgradili određeni modeli ponašanja (Milinković 2011: 48).

³⁴ Bokačov „naturalistički“ opis kuge predstavlja „savršeno književno-retorički ustrojeni tekst“ koji se poziva „na već poznate opise kuge“, poput onog Petra Đakona iz *Historia Longobardorum* (Milinković 2011: 56).

jači od svega, prema Ilićevom tumačenju, Bokačo je o svemu tome pisao bez ijedne reči kritike, bez osude³⁵, kao pravi humanista kome je u centru pažnje čovek kao slabo, krhko, grešno biće, koje beži od svog deteta, ali i kao čovek koji je sposoban za najviše, plemenite podvige poput Gizmonde iz novele o knezu Tankrediju. Profesor nam je skretao pažnju da se Bokačov humanizam koji konstatuje ljudske slabosti bez osude – može smestiti u široki kontekst opšte književnosti: „Ništa što je ljudsko nije mi strano“ (Terencije/Menandar) i „Sve razumeti, znači sve oprostiti“ (Dostojevski).

Spram priče o kugi, tanatosu, Bokačo kao kontrapunkt uvodi eros koji simboliše život i ljude, „veselu družinu“ koja je spremna da se odupre i bori protiv smrti koliko god je to moguće.³⁶ Bokačova odbačena družina odlazi na bajkovito i idilično mesto izvan grada zahvaćenog kugom, koje stoji u snažnom kontrastu spram smrću razorene Firence, na mesto gde će pripovedati prvenstveno o ljubavi i erosu kao životnom elanu. Iako je smrt najmoćnija i sve pobeđuje, profesor je isticao da Bokačo nije svoje delo počeo srećno, a završio nesrećno – već upravo obrnuto.³⁷ Iako idilično mesto na kome boravi družina možda nije moguće u stvarnosti, to ne znači da čovek ne treba da se suprotstavi svojoj nesreći, a u čemu mu pripovedanje (književnost, umetnost) može pomoći pružanjem utehe.³⁸ Pazolini, kao da je slušao predavanja profesora Ilića, kada je pobeđu života, erosa i umetnosti nad smrću, vizuelno ostvario putem suprotstavljanja okvira o Đotovu učeniku epizodi sa Čapaletom.

Najveća promena u odnosu na original svakako je priča o najboljem učeniku slikara Đota, koju Pazolini unosi kako bi ostao veran

³⁵ Uporediti sa: „Bokačov opis kuge postaje obestrašćena i racionalna analiza društva koje se u trenutku krize raspada i urušava“, a „završna slika masovnih grobnica“ „bez ikakvog imena ili znaka“ „predstavlja kulminaciju totalnog uništenja“ (Milinković 2011: 58).

³⁶ Bokačova *lieta brigata* pokušava da sagradi društvo na novim osnovama, praveći neku vrstu izborne monarhije ili oligarhijske republike, u kojoj će svakog dana druga osoba biti kralj; pošto su glavni zadaci vlasti očuvanje života i stvaranje prilika da se oni provedu u dobru i sreći, obnova društva započinje pripovedanjem, a ne društvenim igrama poput šaha, u kojima se, za razliku od pripovedanja (književnosti), dobro i sreća ostvaruju na račun drugog (Milinković 2011: 58–61).

³⁷ Uporediti sa: „Njihovo spasonosno putovanje iz pakla na zemlji u vrt, *locus amoenus* – samo je jedna od mnogih parodičnih imitacija Danteove *Komedije*“ (Milinković 2011: 55–56).

³⁸ Pripovedanje ne spasava samo od neposredne smrti kao u *Hiljadu i jednoj noći* već pomaže u „osmišljavanju ovozemaljske realnosti“, a putovanje deset mladih ljudi predstavlja moralnu obnovu u skladu sa racionalnim zakonima prirode, koji se vraćaju u Firencu „u konačnoj pobedi koju je Život odneo nad Smrću“ (Milinković 2011: 68, 66).

suštinskoj Bokačovoj ideji – pobedi (stvaralačkog) života nad smrću. Smatra se da je Pazolini inspiraciju za epizodu o slikaru našao u Bokačovoj kratkoj noveli (VI, 5), u kojoj se Đoto i njegov saputnik rugaju jedan drugom zbog prljavštine odeće i ružnog izgleda. Ako se pogleda filmska verzija u kojoj slikar luta ulicama i trgovima Napulja u potrazi za likovima i situacijama koje će preneti na freske, izgleda da reditelju inspiraciju nije pružila radnja novele već slavljene Đota kao jednog od najvećih umetnika svih vremena. Bokačo (Boccaccio 1991: 349) ubraja Đota među „najsajnije zvijezde firentinske slave“:

Bio je tako neobično darovit da nije bilo takve stvari u prirodi, majci svega stvorenog i pokretateljici nebesa i svjetova, što on ne bi perom ili pisaljkom narisao ili kistom naslikao, i to tako vješto te ne bijaše samo slično prirodi već priroda sama; i tako se puno puta dogodilo da se ljudsko oko prevarilo, misleći da je stvarnost ono što je naslikao.

Đotovo slikarstvo koje kao da stvara „priroda sama“ – stoji u jasnom dosluhu sa Pazolinijevim stavom o filmskom mediju: „ako želim da izrazim drvo, izraziću ga kroz njega samog“. U jednom trenutku, tokom lutanja, slikar sklapa šake u gest tipičan za filmske reditelje kada „kadiraju“ prizor. Budući da slikara igra sam Pazolini, prema Repetu, ovo značenje se prenosi na ostale scene iz filma: priča o Đotovom učeniku Pazoliniju postaje metafora za stvaranje samoga filma, a sam *Dekameron* – san o filmu koji vizuelno predočava san o izgubljenom svetu lumpen-proleterijata i radosti življenja i erosa koji više ne postoji u bajkovitim slikama ondašnjeg bioskopa (Repetto 1998: 121–122).

Već je rečeno da zbog smeštanja priče o Đotovom učeniku, ali i ostalih novela, na jug, film *Dekameron* predstavlja transkulturalno pomeranje. Ovo postaje još očiglednije kada se filmska freska koju učenik pravi u crkvi Santa Kjara u Napulju, uporedi sa stvarnim Đotovim freskama iz Kapele Skrovenji u Padovi, nastalim između 1303. i 1305. godine. Na primer, i na stvarnim freskama, i na nedovršenoj filmskoj fresci – u gornjoj polovini slike dominira intenzivna plava boja neba. Freska koju filmski slikar stvara u crkvi Santa Kjara je triptih; na skici koju nosi sa sobom, Đotov učenik ima rešenje za levi i srednji deo triptiha, dok desni deo tek treba da osmisli. Deo koji nedostaje jeste i glavni razlog slikarevog lutanja po Napolju; on među narodom traži inspiraciju za završetak freske.

Osim za triptih, Đotove freske iz Kapele Skrovenji poslužile su kao inspiracija i za viziju u snu koju slikar doživljava pred sam kraj filma. U Kapeli Skrovenji naracija se „odvija u trideset osam prizora“, „pripovedanje teče linearno prema hronološkom sledu Hristovog života, od

njegovih predaka do silaska Svetog duha posle njegovog vaskrsenja“ (Mander 2012: 74).³⁹ „Krajnji cilj putanje“ u Kapeli Skrovenji jeste *Strašni sud* „kojim dominira figura Hrista“ i gde se vidi „jasna razlika između duševnog sklada blaženih i očaja prokletih“, koje plamena reka odvlači „u pakao“ (isto: 74). Vizuelno rešenje sna-vizije Pazolini je pronašao u Đotovom *Strašnom sudu*. Na primer, kadar u kome dečak na ramenu nosi maketu crkve odgovara delu sa stvarne freske na kome „Enriko Skrovenji“, „naručilac“ Đotovog dela, drži „malu maketu svoje kapele“ (isto: 108).

Pazolini je, međutim, napravio važnu izmenu u glavnoj figuri na fresci – unutar mandorle umesto Hrista, on smešta Devicu Mariju⁴⁰ koja drži Sina u naručju. Stefano Soči je ovu izmenu prokomentarisao sledećim rečima: „U stvarnosti na slici u Padovi Hrist je sudija“, dok je kod Pazolinija „Hrist zamenjen Bogorodicom, što govori o značaju lika majke u njegovom delu“ (Аранђеловић 2004: 77). Kada profesor Soči konstatuje da „Pazolini igra slikara Đota (ili Đota mučenika, to nije jasno definisano)“ (Аранђеловић 2004: 77), čini se da je to i zbog trake koju umetnik nosi oko glave. Traka nastala vizuelnim ugleđanjem na Velaskezovog Vulkana, a čija je tema prevara i izdaja, u promenjenom kontekstu, može da asocira i na zavoj koji krije ili leči rane na glavi od venca od trnja, i time dodatno sugerise predstavu o umetniku kao mučeniku.

I kao da zamršeni intertekstualni i intermedijalni odnosi u poslednjim scenama filma Pazoliniju nisu bili dovoljni. U poslednjem kadru, on je, kao Velaskezov kovač, okrenut gledaocima leđima. A publika, u svojevrsnom *myse en abime*, posmatra „Đota“ – Pazolinija koji posmatrajući nedovršeno delo, i nedostajući treći deo triptiha, izgovora čuvenu rečenicu: „Zašto ostvarati delo kada je tako lepo samo ga sanjati?“ (*Perché realizzare un' opera quand' è così bello sognarla soltanto*).⁴¹

³⁹ Analizu pojedinih prizora videti u: Mander 2012: 76–106.

⁴⁰ Igra je Silvana Mangano (Silvana Mangano), glumica najpoznatija po svojoj ulozi u neorealističkom filmu *Gorki pirinač* (1949), sa kojim stiće međunarodni uspeh i slavu.

⁴¹ Eho kultne rečenice može se naći na kraju ispovedne proze *Moj život bez mene*, koju je Jasmina Tešanović (Tešanović 2013: 226) posvetila svom pokojnom ocu Gojku i svojoj pokojnoj domovini Jugoslaviji: „Zašto da pišemo remek dela, dovoljno je da ih zamišljamo? Zašto da ih zamišljamo, kad možemo da ih živimo? Ja tako živim“, kao i na kraju romana *Nećemo o politici* Branka Dimitrijevića (Dimitrijević 2011: 302), autora romana i scenarija za istoimeni film *Oktobersfest*: „Rekao je: 'Čemu ostvariti neko delo, kad je tako lepo samo sanjati ga?' [...] Molim vas da mi se svi pridružite u ovoj zdravici: Živeo Pazolini!“

Literatura

- Abot, H. P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Boccaccio, G. (1991). *Dekameron*. Sarajevo: Svijetlost.
- Cook, D. A. (2016). *A History of Narrative Film*. New York: W.W. Norton & Company.
- Čale, F. / Zorić, M i dr. (1974). *Povijest svjetske književnosti*, knj. 4. Zagreb: Mladost.
- Čerami, V. (2015). Predgovor. Pjer Paolo Pazolini, *Iskusni momci*. Beograd: Dereta. 5–11.
- Dimitrijević, B. (2011). *Nećemo o politici (Živeo Pazolini!)*. Beograd: Čarobna knjiga.
- Dordi, R. (2012). *Velaskez*. Beograd: Knjiga komerc.
- Feroni, Đ. 2005. *Istorija italijanske književnosti*, tom II. Podgorica: CID.
- Gregor, U. / Patalas, E. (1998). *Istorija filmske umetnosti*. Beograd: Sfinga.
- Guglielmino, S. / Grosser, H. (1988). *Il Sistema letterario*. Milano: Principato.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York / London: Routledge.
- Luzzi, J. (2014). *Poesis in Pasolini*. Luzzi, J., *A Cinema of Poetry: Aesthetics of the Italian Art Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 70–85.
- Mander, M. (2012). *Đoto*. Beograd: Knjiga komerc.
- McFarlane, B. (2009). From Novel to Film: Backgrounds. *Film Theory and Criticism*. Braudy, L. / Cohen, M. (ed.). Oxford: Oxford University Press. 381–389.
- Milinković, S. (2011). *Dekameron: knjiga o ljubavi*. Beograd: Arhipelag.
- Mirčetić, P. (2017). Blue Blanche & Jeanette Named Jasmine: Jasmine French – Pastiš Woodyja Allena. Zadar: [sic] – časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje [On-line]. Dostupno preko: <https://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=472> [pristupljeno 7. maja 2020].
- Pasolini, P. P. (2008). Il „cinema di poesia“. La sinologia della vita. Pasolini, P. P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte I*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. 1461–1488, 1680–1683.
- Pazolini, P. P. (1984). *Amado mio kome prethode Grešna dela*. Beograd: Narodna knjiga.
- Pazolini, P. P. (2015). *Iskusni momci*. Beograd: Dereta.
- Pivac, A. (2012). Fragmenti o Pazoliniju. Pisanje smrti. Glišić, I., *Moje druženje s Pazolinijem*. Šabac: Kulturni centar Šabac. 60–77.
- Repetto, A. (1998). *Invito al cinema di Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia.
- Ruso, V. d. (2012). *Brojgel*. Beograd: Knjiga komerc.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. New York / London: Routledge.

- Selenić, S. (2002). *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Suhodolski, B. (1972). *Moderna filozofija čoveka*. Beograd: Nolit.
- Tešanović, J. (2013). *Moj život bez mene*. Beograd: Rende.
- Zigaina, G. (1991). *Pasolini Between Enigma and Prophecy*. Toronto: Exile Edition.

*

Аранђеловић, С. (2004). *Пјер Паоло Пазолини: вечност визионара*. Београд: Дом културе „Студентски град“.

Predrag Mirčetić

University of Belgrade, Faculty of Philology

Giotto the dreamer in Pasolini's *the Decameron*

– Summary –

Pier Paolo Pasolini made the first part of his *Trilogy of Life* in 1971 based on *The Decameron*, a collection of short stories. In Pasolini's film, a student of the painter Giotto travels to Naples for artistic work, which forms a framework that connects the stories taken from Boccaccio's masterpiece. In this paper, I deal with the influence of Pasolini's literary and film poetics on the adaptation of *The Decameron*, his reinterpretation of Boccaccio's concept of love, and the transmedial role of Giotto and his art. The starting point for the interpretation of Pasolini's film *The Decameron* is the lectures of Professor Aleksandar Ilić on Boccaccio and the "four elements" of *The Decameron*: a new concept of love, criticism of the church, criticism of prejudice, and development of the modern novella.

Keywords: Pier Paolo Pasolini, *The Decameron*, Giovanni Boccaccio, Aleksandar Ilić.

Миодраг Б. Лома*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

АЛЕКСАНДАР ИЛИЋ И СТРУКТУРАЛИЗАМ ЈАНА МУКАРЖОВСКОГ

Овим радом се приказује и вреднује критички поступак којим је Александар Илић (1945–2018), редовни професор на Катедри за Општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду – приступао развоју структуралистичке доктрине у делу Јана Мукаржовског (1891–1975), професора Карловог универзитета у Прагу. Илић је притом полазио са два комплементарна становишта, од којих је једно било критичка анализа којој је руски формализам и чешки структурализам подвргао Рене Велек (1903–1995), професор са Јејла и некадашњи члан Прашког лингвистичког круга, у коме је једну од главних улога имао Мукаржовски. Своје друго, допунско становиште за вредновање структуралистичке теорије и њене интерпретативне праксе у делу Мукаржовског преузима Илић из филозофских студија свог учитеља, претходника и потоњег колеге на истој београдској катедри Николе Милошевића (1929–2007), који је дошао до закључка да се у настајању једног књижевноуметничког дела мора утврдити јасна разлика између „услова“ и „узрока“. Наиме, по њему су и једни и други ванестетски чиниоци, при чему први доприносе целовитом уметничком обликовању функционално се подређујући естетичкој интенцији уметника, док јој се други супротстављају и ометају је, те разорно делују на уметничку конституцију дела. Тиме је Милошевић успео да разреши структуралистичку апорију узајамног односа естетских и ванестетских функција у једном уметничком делу. Милошевићеву „диференцијалну анализу“, која истанчано разликује упливе обликотворних од утицаја деформативних сила на настанак књижевноуметничког дела – могуће је овде допунити формално– и духовноисторијским разматрањима Паула Бекмана (1899–1987), професора на Универзитетима у Хајделбергу и Келну, који је уметничка уобличења посматрао као сасвим конкретне и значењски најплотуније форме човековог схватања самога себе. Закључно се указује на перманентну структуралну дијалектику у мишљењу Мукаржовског као на дестабилизујући чинилац за темељно утврђивање текстуалног облика и његовог значења, односно естетског доживљаја и његовог тумачења.

Кључне речи: Александар Илић, Јан Мукаржовски, Рене Велек, Никола Милошевић, Паул Бекман; формализам, структурализам, филозофија диференције и диференцијална анализа, историја духа, историја форме, перманентна дијалектика, марксизам, деконструкција.

* mloma@fil.bg.ac.rs

Увод

Александар Илић је од средине седамдесетих година прошлог столећа био и остао до данашњих дана главни посредник и тумач идеја прашког структурализма не само у Србији, него и у читавој некадашњој Југославији, пре свега преко превода дела Јана Мукаржовског, али такође и кроз критичке уводе и коментаре бројним преведеним радовима чешких структуралиста.¹ Систематизацију својих увида у развој руског формализма у чешки структурализам онако како се та еволуција одвијала у мишљењу Мукаржовског као најзначајнијег представника структуралистичког промишљања књижевности и уметности – Илић је дао у монографији под насловом *Од форме до структуре, Руски формализам / Чешки структурализам*, посвећеној промени књижевнонаучне парадигме која се одиграла током тридесетих година двадесетог века као у том раздобљу једно од најважнијих и по својим главним донетима трајних постигнућа емпиријске филологије и на ову спекулативно ослоњене теорије књижевности, филозофије уметности и естетике. Управо таква достигнућа су утемељила Прашку књижевнотеоријску и естетичку школу, која ће свој светски значај постепено задобијати током друге половине двадесетог века добрим делом и преко радова њеног припадника, а потоњег наставника на Јејлу Ренеа Велека, чије је мишљење о чешком структурализму Илић веома уважавао и често узимао у обзир.

О структурализму (1946) и његовом пореклу

На почетку своје књиге која прати развој књижевнонаучне терминологије *Од форме до структуре* – Александар Илић меродавно указује на суштинску оријентацију новог приступа у истраживању поезије, наиме, на то да је „однос између звука и значења“ „био у средишту пажње структуралне теорије песничког језика“ (Пић 2010: 8) коју је током тридесетих и четрдесетих година двадесетог века развио Јан Мукаржовски. „У предавању *О структурализму*, одржаном 1946. године у Словенском институту у Паризу“ овај чешки мислилац је порекло свог структуралистичког

¹ *Češki strukturalizam* [zbirka prevedenih tekstova], *Književna kritika*, 3 (1975), Beograd: Rad; Mukaržovski, Jan: *Struktura pesničkog jezika*, 1986, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika; Mukaržovski, J.: *Struktura, funkcija, znak, vrednost, Ogleđi iz estetike i poetike*, 1986, Beograd: Nolit; Vodička, Feliks: *Problemi književne istorije*, 1987, Beograd: Književna zajednica; Mukaržovski, J.: *Studije iz estetike i poetike*, 1998, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika.

поступка везао како за домаће, тако и за стране подстицаје (исто). Њихов заједнички именитељ је сасвим извесно одвраћање погледа од живота писца, те усредсређивање на само дело, на његов језички облик и на значење тог уобличења, у чему су значајну улогу имали филозофски ставови потекли из хербартовског наслеђа и „неокантовске естетике“, затим Хусерлове феноменологије и Касирерове филозофије симболичких форми, али такође и лингвистичка схватања језичког феномена као споја гласовног знака са појмовним значењем код Фердинанда де Сосира и његових наследника у женевској школи, те „учења руских лингвиста“, а пре свега њихово „функционално разликовање песничког и комуникативног језика“ (исто: 10–11, 184–185).

Илић посебно истиче да у теорији књижевности и уметности чешки структуралисти, а нарочито Јан Мукаржовски као њихов „најистакнутији представник“ (исто: 20) – „прихватају, модификују и развијају схватања руских формалиста“ (исто: 11–12). Осим тога Илић скреће пажњу и на утицај нових, авангардних тенденција у уметности на чешке структуралисте, али такође и на њихов дијалог „са теоретичарима социолошке и марксистичке оријентације, као и са критичарима из редова традиционалних, грађанских интелектуалаца“ (исто: 12), дијалог који се заснивао на „Масариковом схватању друштвеног и културног живота као ’велике дискусије“, односно слободног „суочавања различитих научних, културних и уметничких тенденција“ (исто: 9), што је омогућавала демократска политика Масарикове државничке власти у раздобљу између два светска рата (исто: 184).

Стилска критика и психологија поетских дела: *Прилог естетици чешког стиха (1923)*

Илић је веома ценио мишљење Ренеа Велека о Прашкој школи књижевне теорије и естетике, зато што је овога видео као некога ко је својевремено био изнутра упућен у збивања у прашкој филологији двадесетих и тридесетих година двадесетог столећа. Наиме, Велек је у својој младости био близак Роману Јакобсону и Прашком лингвистичком кругу, чије је књижевнонаучно крило предводио Мукаржовски. Стога Илић уважава примедбу коју је Велек изнео 1970. године у чланку посвећеном „Књижевној теорији и естетици Прашке школе“ (*The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School*) у другој књизи својих разматрања критичких појмова (*Discriminations, Further Concepts*

of Criticism, 275–303²). Ту Велек примећује да је Мукаржовски на подстицај акустичких истраживања Зиверса и Зарана писао свој рад под насловом *Прилог естетици чешког стиха*, који је објављен 1923. године. У том монографском огледу Мукаржовски се бави „конкретном анализом одлика индивидуалног стила“ у „делима три истакнута чешка песника“ из друге половине деветнаестог века, Неруде, Чеха и Врхлицког. Илић увиђа да Мукаржовски ту ипак није испитивао само верзификацију, него такође и композицију и значења њихових песничких творевина (Плић 2010: 6). Ако и даље следимо Велеково мишљење, овај пут оно које је изнето у његовој и Вореновој *Теорији књижевности*, која је по први пут објављена 1949. године, а у одељку под насловом „Еуфонија, ритам и метар“ (Euphony, Rhythm, and Metre) – Мукаржовски је тиме превазишао границе пуке акустичке анализе, која је иначе занемаривала значење, те изашао у сусрет поступку руских формалиста, који се поступно развијао ка холистичком приступу језичко-уметничком делу, при чему је повезивао његове звучне одлике са поретком и значењем његове целине (Wellek 1985: 169–173).

Илић указује на то да Мукаржовски у поменутом раду није анализирао само верзификацију она три песника, него и њихову психологију (исто: 46). Техничку анализу верзификационог стила усмерио је ка објективном утврђивању конкретних стилских обележја не само појединачних песничких дела као конструкција чврстог поретка, него и ка стилистичкој карактеризацији индивидуалног поетског поступка њихових песника (исто: 54–55). Напокон је те особене стилске карактеристике повезивао са њиховим значењем у оквиру индивидуалне психологије уметника. Притом је изричито одбацио импресионистичку критику, „недостатке метафизичке, спекулативне естетике“ (исто: 6), њен „априоризам и нормативизам“, као и део позитивистичког критичког наслеђа, пре свега тумачење књижевних или уметничких дела као „механичких последица“ „ванкњижевних или вануметничких“ узрока, а задржао је каузално објашњење обележја индивидуалног стила на основу психологије уметничке личности (исто: 54).

² Овај текст уз незнатне измене и осавремењавање саставни је део и 7. тома Велекове *Историје модерне критике, 1750–1950*, у коме је насловљен као: „Jan Mukařovský (1891–1975): The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School“, pp. 411–425, in: *A History of Modern Criticism 1750–1950*, vol. 7: *German, Russian, and Eastern European Criticism 1900–1950*, New Haven and London: Yale University Press, 1991.

Стилска критика и психологија прозног дела:
Покушај стилистичке анализе
Бакице Б. Њемцове (1925)

По Илићевом мишљењу, и други рад Јана Мукаржовског, објављен 1925. године, под насловом *Покушај стилистичке анализе Бакице Б. Њемцове* – такође представља „мешавину формално-стилистичке анализе и психологизма“, још увек без непосредног уплива поступка руских формалиста (исто: 46). И овде се Мукаржовски позабавио једним значајним делом чешке књижевности деветнаестог века, али овај пут је то била проза у форми романа. Као и у *Прилогу естетици чешког стиха*, и у овој студији романескног стила, аутор је пошао од претпоставке да је „књижевне и уметничке вредности“ могуће свести на „психичке предиспозиције уметника“ (исто: 55, 57). Тако закључује да је „главна тајна стилистичког умећа“ Њемцове у пажљивом издвајању из стварности „малих детаља“, те њиховом једноставном, динамичном и хармоничном низању, чиме се производи „илузија саме суштине свеколиког збивања: бескрајног протицања, сталног долажења и одлажења, настајања и нестајања“. А то упућује на „саме корене“ књижевничиног бића, на „уравнотежену хармоничност њене природе“ и „њен оптимизам“, по којем су зло и смрт пролазни, односно смењиви „новим животом“ и „новом радошћу“ (исто: 55–56).

Утврдивши рано психологистичко становиште код Мукаржовског, Илић налази порекло таквога става управо у домаћој, чешкој филозофској традицији. Наиме, у раном развоју мисли Јана Мукаржовског овакав психологизам је „у највећој мери“ био презет из „емоционалистичког схватања књижевности и уметности“ Отакара Зиха (исто: 56–57), наследника Отакара Хостинског, „првог професора естетике на чешком универзитету“ (исто: 21). Обојица су били „представници традиције неокантовске естетике“, тачније – главни заступници у Чешкој естетичких идеја из

наслеђа Кантовог следбеника Јохана Хербарта, које је дуго преовлађивало у чешкој теорији књижевности и уметности, као и у естетици, психологији и педагогији“ (исто: 10, 23).

Управо је Хостински обновио Хербартов „конкретни формализам“ (исто: 24). Илић констатује да је Зихов естетички емоционализам у „емоцијама уметника и примаоца уметничког дела видео естетске вредности, остављајући границу између психологије

и естетике нејасном“ (исто: 56–57), те да се Мукаржовски надовезао на ову формалистичку традицију и на психологистички емоционализам Зиха, како би значење формалних одлика књижевноуметничког текста могао да тражи, па и да нађе у овоме најближем и најприснијем контексту, а то значи у оквиру психологије уметничког стваралаштва. Илић види јасно да је код Мукаржовског разоткривање „личности ствараоца“ преко индикација стицаних „техничком анализом“ – ово формално анализирање пунило значењем и повезивало га „са светом ванлитерарне и вануметничке стварности“ (исто: 57).

Александар Илић сасвим исправно сматра да је оваква психологија уметности у раним радовима Мукаржовског ипак попримала карактеристике „психологистичког каузализма“, који је „представљао последњи баласт прошлости“, то јест оптерећујући остатак наслеђа позитивистичке естетике деветнаестог века, њене каузалне механике и редукционизма (исто: 56). Тек схватање односа психологије уметника са психологијом уметничког дела, изложено у „радовима руских формалиста“ – растеретиће мисао Мукаржовског од позитивистичког терета, будући да су они релацију уметник–дело сагледавали динамички као сложену транспозицију „која објективизује уметничка значења и вредности“, чинећи их аутономним и независним од психологије уметничке личности (исто: 57–58).

Прихватање формалистичког схватања стиха: девијација, деформација и новина, аутоматизација и актуелизација (Примедбе уз *Чешку прозодију* Јозефа Крала, 1924)

Илић нас обавештава да је Мукаржовски у чланку из 1924. под насловом „Примедбе уз *Чешку прозодију* Јозефа Крала“ (објављена у Прагу 1909. године) – прихватио

одређене теоријске ставове, део поетике руског формализма, које је у полемици са Краловим схватањем прозодије формулисао Роман Јакобсон у студији *О чешком стиху*. (*O českem stihe*) (исто: 58, 183)

Овај рад је Јакобсон завршио још 1921. године (исто: 6–7), а објавио тек 1923. у Берлину на чешком језику (исто: 183). Наиме, Крал је „истицао како је за одређени језик погодна само једна прозодија“, једино таква која је „адекватна природи тог језика“, а у чешком она

је искључиво „заснована на нагласку“ (исто: 58). Утолико је свака другачија за осуду, будући „девијација“ од прозодијске норме, односно „деформација песничког језика“. Баш у таквом деформисању Јакобсон је видео суштину сваке прозодије „као интенционалног раздвајања језика поезије од језика комуникације“. По њему, историја стиха је „смењивање различитих врста деформације“, како песнички учинак не би постао „аутоматизован“, већ како би „постизао естетско дејство ефектом новине“ (исто: 58–59). Управо кршење норме вануметничког језика прихватио је Мукаржовски у својим „Примедбама“ као основну развојну потенцију сваког прозодијског система, те је развој тих система схватио као „резултат унутрашњих сукоба песничких школа“, који се одвијају по „начелима аутоматизације и актуелизације“. Утолико се историја песништва показује аутономном, што слободно напушта вануметничке језичке праксе и у јасном изобличењу и различитости одступа од њих (исто: 59–60). Свакако да пука деформација устаљеног језика свакодневног општења не може бити никакво прозодијско мерило, већ, како је то Крал изнео – то мора да буде пре свега фонетска природа датог језичког медијума. Оспоравајући то становиште, формалисти, а за њима и Мукаржовски – запостављали су објективна филолошка одређења и звучна ограничења сваког језика.

Мукаржовски је 1926. године објавио приказ књиге Романа Јакобсона *Основе чешког стиха (Základy českého verše)*, која је исте године изашла у Прагу и у којој је Јакобсон сасвим јасно показао аналитичку свест формалиста о формативним, фонетским и фонолошким, прозодијским својствима одређених словенских језика, што у њеној темељној авангардистичкој тенденциозности ипак није значајно ограничило превасходну слободу новине као најзначајнијег чиниоца књижевноповесне динамике.

Примена формалистичких схватања: естетска функција у *Махином Мају* (1928)

Нова, обимна студија Мукаржовског појавила се тек 1928. године под насловом *Махин Мај*. У њој је испитиван еп овог чешког романтичарског песника из прве половине деветнаестог века. Александар Илић утврђује да Мукаржовски ту „проницљиво примењује главне тезе руских формалиста“ (исто: 47). Пре свега следи њихово усредсређење на специфичне литерарно-естетске феномене, и то како на синхронијску статистику, тако и на дијахронијску динамику ових појава, те на својствене законитости њихових

узајамних односа. У предговору за своју студију о Махином спеву Мукаржовски јасно одређује своје методолошко полазиште. „Задатак естетичке анализе“ је да „у делу проучи она својства која изазивају његово естетско дејство“ (исто: 61). У циљу откривања естетских одлика књижевноуметничког дела – неопходно је „у средиште проучавања поставити само дело, као појаву *sui generis*, ослобођену од свих веза“ које је доводе у додир са „другим нивоима појава, као што је, на пример, однос уметничког дела према ствараоцу или однос према спољашњој стварности која је представљала подстицај за дело“, или му је, евентуално, такође дала и тему (исто: 61–62). Мада ће Илић накнадно указати на естетистички и формалистички редуccionизам овако заузетог становишта и на његове критичке последице (исто: 76–78), нужно је већ овде напоменути да чак и барем почетно усредсређење на испитивано дело никако не може представљати апсолутну естетичко-аналитичку редуccionију на формалне естетске ефекте у његовом непосредном пријему, јер се оно увек прима као чинилац различитих савремених и повесних поредака из којих црпи своју обликотворну и смисаотворну моћ. Утолико је свако уметничко дело превасходно смисаодавно преобличење разноврсних облика затечених у датоме тренутку, као и оних који се од давнина наслеђују.

За Велека је Мукаржовски био не само зачетник структуралистичког погледа на естетске вредности књижевне уметности, него и главни репрезентант прворазвијеног структуралног приступа дотичним појавама. Основна начела тог поступка управо Велек усваја и заступа у „Уводу“ у „Унутрашње проучавање књижевности“, односно у „Четвртм делу“ своје и Воренове *Теорије књижевности* (Velek/Voren 1974: 26, 170–171; Wellek/Warren 1985: 8, 140–141). Велек се ту ослања на тезе Мукаржовског које је овај изнео у уводном тексту за свој оглед о Махиној песми *Мај*. Изнете ставове Велек је углавном поновио у свом чланку о „Књижевној теорији и естетици Прашке школе“, одакле његово мишљење о структурализму Мукаржовског преноси Александар Илић (Илић 2010: 62–63). По Велеку, Мукаржовски у предговору својој монографији из 1928. године, која носи поднаслов *Естетичка студија*, у први план критичког истраживања ставља „естетску функцију“, чиме „убичајено разликовање између форме и садржине постаје неодрживо“. Наиме,

ако сматрамо да слике, идеје и осећања представљају садржај, онда се језички елементи морају назвати формом. Но, ако тачније размотримо, морамо закључити да чак и елементи садржаја имају

формални карактер: тако су, на пример, догађаји у неком епу – делови садржаја, али начин на који су они распоређени у једној радњи био би део форме (Wellek 1970: 280).

Мукаржовски

прави разлику између елемената уметничког дела који су естетски индиферентни (које назива 'материјалом') и начина на који они постижу естетске учинке унутар једног уметничког дела (а који он назива 'формом'). У оквиру 'материјала' он разликује тему (сlike, идеје и осећања) и језик, док је форма – организација тог материјала (Wellek 1970: 280–281).

Илић парафразом Велековог текста тумачи да Мукаржовски овде има на памети тематске „представе, мисли и осећања“ (Илић 2010: 68). Велек на истом месту тврди да Мукаржовски „у сагласности са руским формалистима“ „схвата уметничку форму у два њена главна обележја: деформације и организације“. Наиме, како је за Мукаржовског форма естетска организација иначе естетски индиферентног материјала, тако и деформација нема искључиво деструктивно значење, него поприма смисао уметничког преобличења и онеобичавања затеченог материјала, чиме се производи утисак новине (исто: 63). Овде се поставља питање језика као пуког „материјала“. Наиме, језик је увек извесно уобличење неке тематике, и то изворно не било какво, него са изразитом поетско-естетском тенденцијом. Уосталом, ниједна тема, ниједан мотив не постоје мимо њихове језички артикулационе форме. Утолико је посреди само преобличавање затечених језичких и песничких облика, што тек веома натегнуто може бити повезано са формалистичким појмом „деформације“.

По Илићевом налазу, у поменутом раду Мукаржовског је уметничко дело, готово мимо сваког значења и система вредности – посматрано искључиво као „скуп стилистичких метода“ којима се спречава аутоматизација његовог деловања у пријему публике (исто: 64). На тај начин и форма артефакта постаје за Мукаржовског „скуп обележја“ која „изазивају његово естетско дејство“ (исто: 67), односно специфична организација естетских карактеристика, коју је „најлакше проучити на самој употреби материјала, то јест језика и тематских елемената“ (исто: 68). Илић закључује да је Мукаржовски у студији о Махином *Мају* некритички преузео из раних формалистичких радова механицистичко и редукционистичко схватање књижевноуметничког дела као пуке „суме стилских поступака“ (исто: 76–77), односно апсолутизовање његове формалне димензије и „начела иманен-

тног развоја књижевног низа, у којем спољашње интервенције не играју никакву улогу“. Из истих извора је чешки мислилац прихватио и „порицање референцијалних функција песничког дела“, те „успостављање поетике као дисциплине која проучава питања књижевности и уметности сасвим самостално, ослобођена свих веза са другим наукама“ (исто: 78).

Појмови мултифункционалности и доминације: *Тезе Прашког лингвистичког кружока* и *О савременој поетици* (1929)

Прашки лингвистички кружок основан је 1926. године (исто: 30), а своје *Тезе* је формулисао 1929. за Први конгрес словенских филолога у Прагу. Илић нам скреће пажњу да су Роман Јакобсон и Јан Мукаржовски саставили онај део тог документа који је био посвећен питањима језичко-уметничког израза (исто: 32) и у коме је наглашена разлика између „песничког и комуникативног језика“, али такође призната и могућност приближавања песничког – комуникативном изражавању као супротстављање затеченој језичкој традицији, уз закључно истицање непостојања „каузалних односа међу хетерогеним системима, те нужност испитивања песничког језика какав је он сам по себи“ (исто: 33).

Исте, 1929. године Мукаржовски „још опширније систематизује своје прихватање ‘главних начела’ формалистичког покрета“ у огледу *О савременој поетици*. Ту он одбацује еклектичку науку о књижевности која захтева да се књижевноуметничком делу истовремено приступа са много различитих гледишта, сходно његовој мултифункционалности. У таквом електицизму, примећује Илић, Мукаржовски сад сасвим јасно види преостатак „позитивистичког механицизма, каузализма и редукционизма социологистичке или психологистичке врсте“, који релативизује превласт естетске функције над свим другим у делу лепе књижевности. Наиме, естетска је за њега она функција без које дело не постоји као естетски феномен. Тако се само „естетичком анализом“ може доћи до његових суштинских естетских одлика, као и до правила њихове унутрашње повезаности. Такво анализирање утврђује управо естетску аутономију песничког дела као својствену веродостојност према посебним законитостима његове естетске функционалности, које се не поклапају са закономernoшћу других, неуметничких функција (исто: 64–65). Но, притом не треба губити из вида да естетска функција својом апсолутном

доминацијом у песничком делу себи подређује све његове друге хумане функције, а да њу саму формира управо начин на који конкретно владава, преобликује и преосмишљава сваку другу функционалност, тако да свака од њих захваћена и преображена доминантном естетском формом сасвим конкретно учествује како у њеној изградњи, тако и у свом формалном преображају, те се никако не сме запоставити у свој својој конкретности као један од чинилаца уметничког преобличења.

Илић показује како је Мукаржовски сматрао да је ради чистоте и тачности естетичке аналитике неопходна методична изолација индивидуалног поетског феномена од свих осталих, ванестетских низова појава, те да се естетичка критика једног таквог дела код Мукаржовског показује као апсолутно иманентна, као она која објашњење свих естетских обележја дела налази искључиво у самоме делу (исто: 65–66). Александар Илић, с правом, закључује да Мукаржовски „заводи формалистички ембарго на повезивање форме и значења дела са ванлитерарном стварношћу“ и примећује да се тек из тог односа и преваге извесних ванестетских чинилаца могу схватити „слаба места“, то јест естетске девијације у самом артефакту. Илић тачно увиђа да је Мукаржовски желео да науку о књижевности учини апсолутно аутономном адекватно аутономији предмета њеног проучавања, да је ослободи по њу често штетног, редукционистичког уплива научног изучавања историје, социологије, психологије и других, пре свега хуманистичких дисциплина (исто: 66). При томе је, очигледно, Мукаржовски ипак отишао у супротну крајност – у радикалну специјализацију и феноменолошку изолацију ове хуманистичке науке која је својом дисциплином историје књижевности, онако како је ова оформљена у деветнаестом веку – претендовала да буде сумирајућа круна филолошких и хуманистичких научних истраживања, како на националном, тако и на универзалном плану.

Илић примећује да су се „формалне карактеристике“ уметничког дела указивале Мукаржовском као његове једине „битне одлике“, јер је увидео како се сви „елементи садржине“ претварају у елементе форме управо начином на који су уведени у један ексклузивно уметнички, обликотворни поредак, њиховим узајамним „спајањем у ланац [унутрашње] мотивације“. Утолико Мукаржовски долази до закључка да се свака „садржина управља према форми“, а да „форма себи изнуђује одговарајућу садржину“ (исто: 66–67), при томе заборављајући да је и сâм нагласио узајамно одговарање облика и садржаја дела, при чему се ни један ни други чинилац при његовом схватању не могу занемарити. А

још је Фридрих Шилер запазио како облик поништава изворни смисао коришћене садржине, тако што је преобличава сходно својој основној обликотворној замисли. Имајући на памети тај новообличени смисао – Шилер је у свом 22. писму о естетском васпитању човека тврдио да „форма уништава грађу“ („Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt“, Schiller 1955: 576). На основу запажања чешког филозофа Јозефа Зумра Илић зна да је естетички формализам у Шилеровом мишљењу о књижевности наслеђе естетике Имануела Канта и да је такво формалистичко промишљање естетског феномена преко Хербарта извршило пресудни утицај на чешку естетичку традицију, а посредством „руске формалне школе“ непосредно водило ка „чешкој структуралној естетици“ (исто: 24). Но само то смисаотворно преобличење књижевне грађе као поништавање њених изворних форми значења – подразумевало је аналитичко уважавање сасвим конкретне грађе баш онако како је она била традиционално уобличена и осмишљена, те као таква стављена на располагање уметнику. У Кантовом и Шилеровом филозофском речнику форма је увек уобличење смисла, а уметничка форма је производ сасвим конкретне слободне игре човековог нагона за смислом, за формалним осмишљењем сопственог постојања, и нагона за чулно непосредним поседовањем властитог света.

Илић указује на веома важну *Теорију књижевности* коју је Борис Томашевски објавио 1925. године и која је на пољу систематизације формалистичких знања о књижевној уметности представљала пионирско дело. Из ње Мукаржовски преузима и даље разрађује разликовање језика поезије од онога комуникације, који је економичан у изразу утолико што „тежи што јаснијем и лакшем преношењу мисли“, утолико што „води рачуна о томе шта се саопштава“, но не и томе „како се то чини“. „Песнички језик“, по Мукаржовском, „представља насиље“ над језичком комуникацијом, јер је својим „стилским фигурама“ „деформише“, те је тиме „онеобичава“ и естетски „актуелизује“, истичући у први план говорне перцепције „новину“ „начина на који се говори“, а која собом захваћене „језичке елементе“ ослобађа уобичајене комуникативне аутоматизације (исто: 68–69). Насупрот насумичности језичких девијација у емотивном или пак абнормалном говору, Мукаржовски „наглашава свесну систематичност и доследност деформације комуникативног језика у песничком делу“, па њене систематичне поступке идентификује као „средства обликовања“ (исто: 69), међу којима једно увек доминира, односно у њиховој хијерархији заузима позицију „доминанте“, што је, по

Илићевом увиду, појам „преузет из текста Јурија Тињанова 'О литерарној еволуцији“, објављеног 1929. године у књизи *Архаисти и новатори* (исто: 69–70).

Александар Илић објашњава да у литерарној аналитици Мукаржовског испитивању специфичне доминације неке од фигура деформације у „језичком материјалу“ следи истраживање деформативног начина на који мотивација доминира у тематском материјалу („мислима, осећањима, представама“). Мотивацијско деформисање и онеобичавање радњи објективне стварности производи нову стварност, ону књижевноуметничког дела, независну од било какве реалности ван ње, будући да се уметничка стварност повинује искључиво законитостима своје зачетне мотивационе идеје. Сваки мотив радње у артифицијелној реалности „само је припрема за оно што следи“, а тако уметнички повезан след мотива представља „мотивацију“, која закономерно прати једино своју стваралачку замисао, у чему је њена самосврховитост, те њен естетски учинак (исто: 70). Тако је поред поетског, чисто језичко-уметничког критеријума стилско-фигуралне доминанте уведено превасходно прозно мерило које се тиче мотивацијског низа, што је видљиво из признања Мукаржовског у његовом огледу *О савременој поетици* да се, додуше, „понекад, на пример у роману, тематска конструкција дела може анализирати без обзира на језик“, док је „у многим случајевима, на пример у лирској поезији, тематска конструкција блиско повезана с језичким елементима“ (Mukaržovski 1986: 226), па је на тај начин непринципијелно враћен дуализам форме и садржине, у коју, свакако, спада сваки тематско-мотивски поредак. Наравно да је не само поезији него и прози, како би ова постала уметничка – првенствено потребно естетско преобличење језика. А ову језичко-уметничку трансформацију она мотивацијска само прати на одговарајући начин, што Мукаржовски узима у обзир кад анализира Махин поетски *Мај*, те закључује да је „избор мотива, а самим тим и природа садржине дела, често предодређен формом“, односно неком доминантном језичком фигуром, јер тек таквом језичком формалном променом, таквим „преобликовањем садржина постаје законити део песничког дела“ (исто: 224–225).

Илић као репрезентативно наводи разматрање Мукаржовског, у коме овај наглашава да је циљ узајамно усаглашене, свесне и систематске деформације и онеобичавања језичког и тематског материјала управо у произвођењу јединствене и непоновљиве форме, формалне новине која се искључиво естетски може доживети као самој себи сврха. Такав доживљај одудара од осећања блаженства дефинисаног „естетичким хедонизмом“, будући да нас својом неубичајеношћу пре свега „узнемирава и изазива“

(Пић 2010: 71). А „књижевна еволуција“ се онда одвија кроз деформације, односно формалне иновације – „иманентно и аутономно“ као сукоб аутоматизације и актуелизације. Првим процесом се књижевноуметничко дело усваја и уобичајава у публици, постаје део традиције и својом формом даје канонизовану норму једној литерарној епохи. Други процес производи „узнемиравајућу“, антитрадиционалну и антиканонску новину. Та два супротстављена тока носе суседне генерације, при чему новина може бити „ослоњена на домашаје остварене у ранијим раздобљима, или у страним књижевностима, па и у другим слојевима књижевног збивања“, рецимо – у оним „нижим“ (исто: 71–72).

Илић примећује да Мукаржовски у огледу *О савременој поетици* формом одређује књижевне родове и врсте, и то како са синхронизационог „становишта статике“, тако и са дијахронизационог „становишта динамике“ искључиво узајамних књижевних односа. Утолико се књижевна врста пре свега појављује као „устаљени скуп стваралачких средстава“, а њен развој се одвија исто као и укупна „еволуција књижевности“. Наиме, „употребом се троши група стваралачких средстава која чине врсту, аутоматизује се, губи естетско дејство и захтеву обнову“ (исто: 72–73). Илић закључује да се у тако схваћеном развоју књижевности као њена основна вредност појављује новина (исто: 80–81). Ипак, радикалним критеријумом иновације се сасвим дестабилизује скуп суштинских карактеристика књижевне врсте. Наиме, Мукаржовски тврди да се „током обнове може догодити да нестану оне ознаке жанра које су до тада биле доживљаване као суштинске, а да се очувају оне које су до тада биле споредне“, чиме се релативизује свака трајна дефиниција жанра. Он се, по мишљењу чешког аутора, може поуздано „дефинисати само у одређено доба, а никако као универзално важећа категорија“ (Mukaržovski 1986: 236).

Илић истиче да Мукаржовски у својим првим радовима, као што су студија о Махином *Мају* и оглед *О савременој поетици* – некритички преузима ране формалистичке формулације (Пић 2010: 74–75), мада су већ тада, 1928, у „свом програмском манифесту“ под насловом *Проблеми проучавања језика и књижевности* (исто: 77) Тињанов и Јакобсон настојали да превазиђу почетни „радикализам и једностраност“, односно „изолационизам“ „формалистичке поетике“. Њихова нова решења Мукаржовски ће прихватити са извесним закашњењем – каже Илић – као свако ко преузима туђе иновације (исто: 75).

Међутим, по Илићевој ваљаној процени, „одређене крајности у схватањима раних формалиста“ „представљају трајан и непокрив допринос мисли о књижевности и уметности“, као што је оно „по којем је све у уметничком делу обликовано као естетско“,

као што је „критика механистичког и каузалног извођења књижевних и уметничких дела из спољашњих околности“, затим „указивање на унутрашњу историју развоја књижевности и уметности на основу естетских изазова, на специфично естетску функцију језика уметничке књижевности“ (исто: 75–76). Илић такође увиђа да су учитељи Мукаржовског, руски формалисти у раној фази свог развоја занемаривали „емпиријски очигледну чињеницу да уметничко књижевно дело представља пре свега вишедимензионалну творевину и да синхронијско и дијахронијско проучавање књижевности и уметности није потпуно“, ако не узима у обзир њихову повезаност „са другим низовима појава“ (исто: 78).

Александар Илић нас упућује да управо Мукаржовски у огледу *О савременој поетици* „сасвим изричито“ „указује на чињеницу да уметничко дело може имати више функција“, тако да она естетска „више није једина, већ доминантна“ и јасно разликује њене законитости од закона спољашње стварности, односно других духовних области, па му се „естетичка анализа“ и даље намеће као преваходна у испитивању књижевних појава. Али он се одриче анализирања значења књижевног дела ван његових граница, те указивања на везу између „текста и вантекстуалних реалности“ (исто: 79–80), то јест испитивања његове референцијалне функције. Утолико, по Илићевом тачном закључку, Мукаржовски подлеже новом „механистичком каузализму“, који се сада заснива на иманентним релацијама у оквиру „књижевног развоја“ (исто: 81).

Појмови мултивалентности и мултифункционалности: *Песничко дело као скуп вредности (1932)*

У огледу из 1932. године под насловом *Песничко дело као скуп вредности* Мукаржовски посматра ове као „најразличитије“ „мноштво“ у коме естетска вредност ипак заузима „доминантан положај“, тако што се у преобличењу њоме појављују све друге (исто: 82). Илић добро схвата да се сада „однос естетских и ванестетских вредности“ у размишљањима Мукаржовског може разматрати како „са становишта функције“ ових других у „естетској конструкцији“ књижевноуметничког дела, тако и са становишта релације тих „вредности према лествици“ њима адекватних вредности ван самог артефакта (исто: 84), при чему чешки мислилац „очигледно разликује унутрашњу и спољашњу функционалност“, од којих прва има у најужем смислу „контекстуалну и естетску

димензију, а друга референцијалну и ванестетску“. Александар Илић сматра да Мукаржовски управо таквим узајамним позиционирањем функција књижевноуметничког дела јасно почиње да заснива нове, структуралистичке ставове (исто: 85), допуштајући да испитивање „ванестетске функције“ књижевноуметничког дела „није проблем поетике, већ социологије песничтва“, те да се извесно социолошко гледиште (исто: 86) не може искључити из „структуралне анализе“ уметничког текста, који се сада приказује као узајамни однос одређеног скупа вредности и њихових функција, од којих су неке активне и у социјалној пракси (исто: 87). Илић закључује да се на тај начин науци о књижевности дозвољава да проучава и „несумњиве везе“ песничког дела „са спољашњом реалношћу“ (исто: 88).

Било које друштвено или пак социолошки осмишљено и освешћено становиште може бити захваћено естетским поигравањем са различитим хуманим, индивидуалним и социјалним вредностима. А тек из те слободне уметничке игре, која није условљена ни индивидуалном психом аутора, ни њеном психологијом, као ни његовим социјалним статусом, па ни социологијом његове колективне припадности – настаје нов песнички облик којим се све затечене вредносне позиције преосмишљавају. Како бисмо спознали естетску генезу дела неопходно је упознати се са њеним полазиштима, са конкретним социјалним и индивидуалним хаосом хуманих вредности из којег она једнократно ствара свој уметнички поредак, своје уобличење космоса, свој непоновљиви песнички свет, а при томе социолошки, као и такође индивидуално-психолошки закључци увек остају пука хаотична грађа будуће поетске обликотворне и смисаотворне грађевине, тако да заостају за њом, те изостају из ње у свом претпесничком облику и значењу. Познавати њих даје књижевном критичару могућност да контрастивно закључује шта је песник оригинално начинио из расположивог материјала.

Структура као носилац значења и корелација структура: *Књижевни језик и песнички језик* (1932) и *Уз чешки превод Теорије прозе* *Виктора Шкловског* (1934)

У раду из исте, 1932. године Мукаржовски разматра *Књижевни језик и песнички језик*, наглашавајући њихову различитост, утолико што други посматра као естетски „интенционалну актуелизацију и деформацију“ првога, која занемарује саопштење,

и „у први план ставља сам акт изражавања, говорења“ као самосврховит (исто: 88). Овде Јан Мукаржовски, по Илићевом сведочанству –

развија схватање структуре као сложене целине, отворене и динамичне, прожете дијалектичким односима слагања и неслагања, конвергенције и дивергенције, као творевине у којој постоје најразличитије вредности и функције, и коју уједињује доминација естетске вредности и функције над осталима, доминација која покреће и усмерава односе свих осталих компоненти и представља јединство *suī generis*, [...] означавано у естетици као 'јединство у разликама' (исто: 89–90).

Александар Илић нам поново скреће пажњу на значајно и прекретничко дело Тињанова и Јакобсона из 1928. године, на њихов оглед о *Проблемима проучавања језика и књижевности*, у коме су формулисали своје одступање од раног, радикалног формализма и приближавање ономе што ће ускоро постати структуралистичко становиште (исто: 95–96). Нов је њихов увид у повезаност „историје књижевности (односно уметности)“ „са другим историјским низовима“, као и у сложеност „иманентних“, „специфично структуралних законитости“ у свакоме низу, тако да закономерни „избор доминанте“ у једном уметничком делу постаје схватљив тек на основу „анализе односа литерарног низа и осталих историјских низова“. Ту „корелацију система“ називају аутори овог књижевнонаучног програма „системом система“, који такође има властите „структуралне законитости“. Ове идеје прихвата Мукаржовски 1934. године у приказу превода књиге Виктора Шкловског *Теорија прозе* (¹1925, ²1929) на чешки језик“ „и у студији *Полакова Узвишеност природе*“ (исто: 96–97). Илић примећује да је Мукаржовски у свом претходном раду већ користио појмове мултивалентности и мултифункционалности поетског дела, но недостајало је само њихово уједињење под појмом структуре (исто: 93).

Илић нас упућује да у раду насловљеном *Уз чешки превод Теорије прозе Виктора Шкловског* Мукаржовски објашњава „формалистички радикализам“ приказиваног рада, по коме је „литерарно дело чиста форма, није ствар, ни материјал, већ однос материјала“ (исто: 100) – потребом супротстављања дотадашњој радикалној редукцији књижевноуметничког дела на историјску (идеолошку и културну), социјалну и економску или пак биографску и психолошку садржину (исто: 98–99), како би се напослетку оба крајња усмерења „дијалектички“ уравнотежила у програмски наговештеној „структуралистичкој синтези“ (исто: 100, 102–103, 104), у којој

је и оно „формално“ „носилац значења“ (исто: 101), што су рани формалисти занемаривали (исто: 102). Илић вели да Мукаржовски овде „указује на сложен и повезан систем низова структура“, које имају функционалну аутономију, али које такође и узајамно функционишу, међу којима постоје и узајамни утицаји (исто: 103). А ови се „непрестано прегруписавају и узајамно усклађују“, чинећи тиме увек изнова извесну структуру узајамних функција (исто: 106–107) пре свега у значењској сфери (исто: 104) „тоталитета структура“ (исто: 106). Утолико се Мукаржовском са становишта „савременог структурализма“ „свака књижевна чињеница појављује“ „као резултанта двеју сила: унутрашње динамике структуре и спољашње интервенције“ (исто: 105). Притом „специфична функција било којег низа“ остаје неприкосновена као дата „његовом усмереношћу ка аутономији самог низа“. У случају песништва то је његова естетска функција (исто: 107). По Мукаржовском, ови структуралистички принципи истраживања важе у свим наукама (исто: 108). Вођен њима он посматра како се књижевноуметничко дело у својој „специфичности“ и „идентитету“ „повезује са другим низовима појава и сагледава као друштвени феномен“, као „естетски објект“ „у колективној свести“ (исто: 108–109).

Примена новог структуралног метода у *Полаковој Узвишености природе* (1934)

Александар Илић наводи да Мукаржовски овај „нови“, „структурални“ „метод проучавања књижевности“ примењује исте, 1934. у „анализи конкретног књижевног дела“, *Полакове Узвишености природе* из 1819. године (исто: 110). Тај оглед треба, сходно ауторовој намени, „да буде и пример структуралне књижевне историје, која схвата развој песништва као непрекинуто 'самокретање' (Selbstbewegung)“, но ипак у додиру са „другим појавама социјалног карактера“, као што су „идеологија, политика, економија, наука и тако даље“. Опсежна студија Мукаржовског о *Полаковој* поеми – по Илићевом увиду – подробно показује „како су се у њеном настанку ујединили унутрашња законитост развоја књижевног низа са спољашњим утицајима“ (исто: 111). Наиме, Мукаржовски каже да се „Полак трудио да створи 'високу' и ексклузивну лирику, која је требало да освоји за националну идеју 'високе' друштвене слојеве“. А „дескриптивна поезија“ је обележјима своје врсте омогућила стварање једног таквог дела. Тиме се „објашњава преузимање ове песничке врсте из страних литература“ (исто: 112).

Илић сматра да је управо анализом Полакове поеме Мукаржовски „коначно и конкретно“ превазишао формализам, односно не само формулисао, него и кроз критичку праксу осведочио структуралистички приступ књижевноуметничком делу, који обједињује критички, историјски, теоријски и естетички поступак (исто: 112–113). Тим путем је показао како су „стилска обележја“ испитиваног песничког дела исход песниковог односа „према претходној књижевној традицији“ и „очекивања нових“ „слојева високог чешког друштва да добије поезију равну у високом стилу европској поезији тог доба“. Притом је чешки мислилац узимао у обзир и разматрао како „унутрашњу мотивацију“ дела (повезаност свих његових чинилаца), тако и његову „спољашњу мотивацију“ (повезаност са „другим нивовима појава“) (исто: 113). По речима Мукаржовског, „последича подстицаја који је дошао споља“ – „представља резултанту двоструке силе“, утолико што се „свака интервенција једног низа у други остварује тек посредством иманентног развоја самог погођеног низа“ (исто: 114). У том смислу „историја књижевности се пита како је дело настало“, а „социологија књижевности“ – на који начин оно делује на друге социјалне низове (исто: 115). „Историја књижевности“ може успоставити „повезану развојну линију“, само ако узме „за њену основу ону функцију која је специфична за песништво као уметност, јер она једина ствара“ непрекидни развој, „док се остале остварују тек на њеној основи, иако у датом тренутку развоја нека од њих може“ „да преовлађује над естетском функцијом“ (исто: 115–116). Илић сведочи да је Мукаржовски преко „анализе лексичког материјала (посебно неологизама), стиха (метрике), тропа и фигура, мелодије“ и других стилских обележја – показао „како се у Полаковој поеми уједињују законитости унутрашњег развоја са спољашњим интервенцијама“. По суду Мукаржовског, Полакова песничка појава претходи „развоју новочешке поезије“, јер овај песник није био у стању да „радикално“ реконструише, те обнови „систем“ чешког стиха (исто: 116). Утолико само нова језичко-уметничка форма, односно структура – може изразити неко ново значење.

Функционална дијалектика аутономног и комуникативног знака: *Уметничко дело као семиолошка чињеница* (1936)

У огледу *Уметничко дело као семиолошка чињеница*, „који је прочитао на Међународном филозофском конгресу у Прагу 1934“, а 1936. године „објавио на француском у *Акцима конгреса*“, Мукаржовски преузима појам и термин „семиологије“

из радова Фердинанда де Сосира (исто: 143), како би „разрешио антиномију аутономије и комуникативности песничког језика“ (исто: 144). Мукаржовски поетском језичком дискурсу и даље одриче „документарност“ као непосредно сведочење о стварности, али му признаје способност да „посредно“ сведочи о њој. Он сада увиђа да, „поред функције аутономног знака“ – „читава структура уметничког дела“ „функционише“ и као „комуникативни или информативни знак“, чије значење се кристалише, појашњава и разабера кроз „сиже дела“ као „осу“ једне такве уметничке „кристализације“. Пре свега „уметности сижеа“, као што су романескна и новелистичка проза – карактерише „дијалектичка антиномија између функције аутономног и функције комуникативног знака“ (исто: 145). Мукаржовски закључује да би без наведеног семиолошког разликовања било немогуће спознати „динамизам уметничке структуре“ и „схватити развој уметности као иманентно кретање, које је, међутим, у сталном дијалектичком односу према развоју осталих области културе“ (исто: 146). Но сиже као оригинална композиција тема и мотива у неком језичко-уметничком делу не сме се оцењивати као пука мотивација, него увек мора бити процењен искључиво са свог композиционог становишта које потенцира сасвим одређену фигуралну и формативну моћ датог уметничког језика, зато што је сâм сижејни поредак увек компонован и уобличен неким језичким стваралачким, обликостворним средством, које тек сасвим непосредно даје коначно значење дотичној поетској појави.

**Мукаржовски и марксизам: естетска вредност
као динамична целовитост узајамних
односа ванестетских вредности
(*Естетска функција, норма и вредност
као социјалне чињенице, 1936*)**

У својим радовима из друге половине тридесетих година двадесетог века, запажа Александар Илић – почиње Мукаржовски под утицајем марксистичких примедби да се бави питањима *Естетске функције, норме и вредности као социјалним чињеницама*, како то тематски сажима у наслову свог огледа из 1936. године (исто: 16, 17–18). Критике чешких марксиста које су долазиле са позиција ортодоксног дијалектичког материјализма – по Илићевој оцени – само су „посредно утицале на Мукаржовског“, утолико што су му скретале пажњу на потребу да се „књижевност и уметност“ разјасне такође „и са друштвеног, идеолошког и

политичког становишта“ (исто: 121). Марксистичке критике које су уважавале специфичност, „естетску самосвојност књижевности и уметности“, првенство естетског вредновања над оним са ван-естетских полазишта – извршиле су непосредан утицај на књижевнотеоријску мисао Мукаржовског. Нарочито је *Вашир уметности* (*Jarmark umění*, 1936) Карела Тајгеа утицао на одређено теоријско позиционирање Мукаржовског у разматрањима узајамне повезаности естетских и социјалних чињеница (исто: 122).

На студију Мукаржовског о *Књижевном... и песничком језику*, објављену 1932. године у зборнику-манифесту чешких структуралиста под насловом *Чешки књижевни језик и језичка култура* – непосредно је критички реаговао са становишта марксистичке ортодоксије Бедржих Вацлавек у часопису *Леви фронт* (*Levá fronta*). Он прихвата руско формалистичко схватање песничког језика као „интенционалне естетске деформације“ књижевног језика, али одбацује „закључак Мукаржовског“ да је „суштина песничког језика у доследном потискивању комуникативне језичке функције“, те да је „тему уметничког дела могуће оцењивати једино са становишта структуре самог дела“. Вацлавек позива на поштовање „мерила истинитости, то јест слагања између теме у песничком делу и објективне стварности“ (исто: 122–123). Александар Илић назива „опасним“ такав „захтев“ којим се подразумева да постоји само једна истина и да је све друго сводљиво на њу, што представља „идеолошку фикцију“ „ауторитарног и тоталитарног“ погледа на свет. Насупрот томе, „уметност и књижевност поседују властиту естетско-значајску истину, која тек посредно указује на могућност различитих истина о човеку и свету“ (исто: 123). Тиме Илић брани истинску слободу хумане, моралне и естетске, односно уметничке индивидуализације и персонализације, слободу за индивидуалну и персоналну егзистенцијалну истину, те за њено оригинално етичко и артистичко формирање, за човеков истинити, увек особени и лични доживљај самога себе и света, људске заједнице и земаљске околине, као и за непоновљиво естетско уобличење властитог унутрашњег и спољашњег света. Без уважавања такве увек нове хумане истине нема поштовања ни личне, ни уметничке слободе, што је Илић и сам искусио живећи у комунистичкој Југославији.

Такође је и Курт Конрад у свом чланку *Конфликт садржине и форме* из 1934. године, као и Вацлавек – „бранио доминацију садржине над формом“, те замерао Мукаржовском што „одваја књижевну чињеницу од активности човека као класно одређеног друштвеног бића“ (исто: 124). Конрад је сходно марксистичком класном редукционизму и његовом насиљу над аутономијом

различитих низова људских испољавања настојао да мерила класне свести наметне свеколикој људској пракси (исто: 124–125). На тај начин је и он, као и Вацлавек – оспорио човекову индивидуалну и персоналну слободу од сваког колективног одређења.

Завиш Каландра се у чланку *О методу књижевне историје* 1934. осврнуо на исте године објављену студију Јана Мукаржовског о *Полаковој Узвишености природе*, замеривши му да „запоставља проблем личности ствараоца“, „стварне индивидуе која реагује на услове класног света“ (исто: 125). Каландра схвата стваралачку персону као динамичан и „непредвидљив“ скуп безбројних, „сасвим специфичних својстава“, те сматра да ју је „могуће испитивати“ само „у законитостима“ њених „реакција“ на „конкретан“ друштвени „оквир“, који је одређен економски и класно (исто: 126). Илић напомиње да је овај „Каландрин чланак представљао подстицај за низ есеја Мукаржовског посвећених проблему личности уметника“ (исто: 127).

Карел Тајге 1936. године у свом *Вашиару уметности* прихвата „од руских формалиста и чешких структуралиста“ прворазредни значај индивидуалне уметничке форме као увек „специфичног закона“ за „конструкцију дела“ уметности (исто: 130). Он тражи да „марксистичка критика“ постане „вредновање материјала, начина његове обраде“, односно форме, настале особеним поступком уметничког обрађивања. Тајге захтева да критичко посматрање са становишта марксизма буде и формално вредновање сходно функционалној закономерности форме. По њему је ради таквог приступа неопходно да марксистичка критика одбаци њој својствени социолошки редуccionизам, као и онај психолошки, присутан у психоаналитичком разматрању уметничких дела (исто: 128–129).

Илић закључује да „критика формализма у делу Мукаржовског“ „представља синтезу аутокритике самих руских формалиста“ „са критикама изреченим са других теоријских становишта“, а пре свега оног марксистичког. Такође није оригиналан ни прелазак Мукаржовског на структуралистичка схватања, јер и у том погледу он прати „саморазвој“ руског формализма у структурализам“ (исто: 131). Но Александар Илић увек истиче трајан допринос и формалистичке, и структуралистичке школе „одбрани слободе стваралаштва“ (исто: 132).

У студији, објављеној 1936. године под насловом *Естетска функција, норма и вредност као социјалне чињенице* Мукаржовски је преиспитивао структуре које превасходно естетски факти граде у својој динамичној комуникацији са друштвом, конституишући

се као доминантни, да би убрзо били детронизовани. Притом је развијао и систематизовао почетне „социолошке анализе“ руских формалиста, у овом случају Шкловског и Ејхенбаума (исто: 147–148). Мукаржовски је пошао од чињенице да је сваки чинилац уметничког дела „носилац ванестетских вредности“, па се оно појављује, заправо, као њихов скуп (исто: 149), тако да „вредновање“ представља неопходност у схватању комуникативног значења „уметничког знака“. Наиме, артефакт својим свестраним деловањем захвата не само појединачне ствари, него и „стварност као целину“, па се тиме дотиче укупног вредносног става према реалности код примаоца уметничког дејства, те је он тај ко вреднује (исто: 148). При томе се „естетска вредност“ показује само као „збирни назив за динамичну целовитост“ „узајамних односа“ „ванестетских вредности“ (исто: 150). Неке од тако схваћених естетских вредности мењају се брзо, а неке споро. Илић примећује да Мукаржовски „релативизује постојање универзалних, вечитих естетских вредности“, при чему преовладава „авангардистичка, револуционарна неизвесност сталне промене“ (исто: 149).

Мукаржовски је био идејни сапутник авангарде, али то је значило прихватити делом и анархију и нихилизам радикалне левнице, њеног схватања друштва, политике и уметности (исто: 150–151).

У том погледу је Карел Тајге утицао на Мукаржовског авангардистички промовишући уједно *Конструктивизам и ликвидацију уметности*, оне затечене „грађанске“, а ослањајући се на Бакуњиново схватање „духа деструкције“ као „стваралачког духа“ (исто: 150–151).

Александар Илић запажа како се Мукаржовски најпре позабавио „делима чешких песника деветнаестог века“, а да ће му тек

утицај руских формалиста, као и појава модерних уметничких дела, праваца и манифеста у чешкој уметности скренути пажњу [...] и на теоријска питања модерне уметности (исто: 13).

Утолико чешки структурализам – као и руски формализам, на који се структуралистички приступ непосредно надовезује (Пић 2010: 12) – „представља генерализацију уметничке праксе“ оних „праваца у модерној уметности“ који су истицали своју уметничку „специфичност и аутономност“, као и „’формалне’ и естетске квалитете“ својих производа, а потискивали „вануметничке вредности и функције“, пре свега „комуникативну функцију“ у песништву, а „имитативну“ у сликарству, наглашавајући важност „поступака ’актуелизације’ и ’деформације’“, те „мерила ’новине’“ (исто: 14–15).

Структура као динамично
дијалектичко јединство смисла
(*Структурализам у естетици и у науци*
о књижевности, 1940;
О структурализму, 1946)

У свом раду из 1940. године под насловом *Структурализам у естетици и у науци о књижевности* Мукаржовски дефинише структуру као „јединство смисла“ у коме сваки његов чинилац значењски указује на то јединство и обрнуто, будући да су сви они функционално повезани како са том јединственом целином, тако и узајамно, но та повезаност је и динамична, тако да све те „функције и њихови узајамни односи подлежу непрестаним променама“ (исто: 161–162). У ствари, он овде структуру посматра као „нематеријалну“, „динамичку равнотежу сила представљених појединим компонентама“. Једне су конзервативне и „конвенционалне“, а друге су револуционарне. Управо та напетост тежи уравнотежењу (исто: 162–163). У предавању *О структурализму* из 1946. године Мукаржовски „и даље наглашава динамички карактер структуре“ као „скупа компоненти чија се унутрашња равнотежа непрекидно нарушава и поново ствара и чије нам се јединство стога јавља као скуп дијалектичких супротности“. Тиме он такође истиче истрајност структуралног дијалектичког идентитета (исто: 163). „Целовит смисао дела“ – који од њега чини структуру чија је свака компонента смисаотворна (исто: 164) – омогућава управо доминација специфичне естетске функције индивидуалног уметничког дела, односно њеног производа – форме и оног значења које ова носи (исто: 165).

Форма као структура и естетски аутономан
знак хумано свестраног и свеобухватног
значења (*Песничка реч и стварност, 1940;*
Значај естетике, 1942; Уметност, 1943)

У поговору својим преводима чланака Мукаржовског, издатим под насловом *Огледи из естетике и поетике* – Илић посебну пажњу посвећује раду овог чешког мислиоца о релацији „Песничке речи и стварности“, који је објављен 1940. године. Ту Мукаржовски доказује своје теоријске поставке кроз конкретну анализу песама Томана (прва половина двадесетог века), Халека

(друга половина деветнаестог) и Сове (последње деценије деветнаестог и прве двадесетог столећа). Код сва три песника посреди су песничке творевине „посвећене истој теми, доласку пролећа“, само што су „формално различито уобличене“, тако да изражавају „три значењски различите интерпретације исте теме“. Утолико се показује, по Илићевом закључку, да „уметност није само форма, него у исто време и одређена интерпретација стварности, схваћене у најширем значењу те речи“. Мукаржовски примећује да у сваком од ових случајева „песничка реч проговара о нечем суштинском у стварности уопште, а не само о оној појединачној стварности које се непосредно тиче“. Дакле, и у песничкој речи је „садржано саопштење“, али само уз одређење „начина на који човек прима и доживљава целокупну стварност и начина на који дела у односу на њу“. Тако формативни поступак код Мукаржовског производи, по Илићевој процени – структуру као естетски знак, чије је значење хумано свеобухватно. О томе сведочи тврђење чешког мислиоца у његовом есеју о „Значају естетике“ из 1942. године да „естетски знак указује на све стварности које је човек доживео и може да доживи, ка целом универзуму ствари и збивања“ (Илић 1998: 217).

Илић сматра да је Мукаржовски у свом чланку из 1943. под насловом „Уметност“ сасвим складно „ујединио формалистичке и структуралистичке исказе“, тако што је аутономију уметности поново извео из „доминације“ „естетске функције“, будући да она „чини од ствари или акта у којима се манифестује – аутономан знак“, односно „чист естетски знак“, тако да притом пажња „буде усредсређена на унутрашњу конструкцију самог знака“, те тиме „естетски знак и „јесте уметничко дело“. Такво естетско означавање „ослобађа људску откривачку способност од схематизујућег утицаја којим је спутава животна пракса“ (исто: 218) и

даје увек изнова човеку свест о томе да је мноштво активних ставова које може заузимати према стварности једнако неисцрпно као и вишестраност стварности (исто).

Утолико је

уметност вишефункционална и оријентише свог примаоца ка другом систему функција од оног на који је навикао; води га ка другом, до сада неискоришћеном начину посматрања стварности, ка другом до сад непостојећем поступању са њом (исто).

Предност уметности у односу на „животну праксу и науку“ у томе је што може да антиципира будућност (исто).

Јан Мукаржовски и Никола Милошевић:
интенција као уметничка формативна
намера која производи смисао
(Мукаржовски: Интенционалност и
неинтенционалност у уметности, 1943;
Милошевић: Узрок и услов, 1976)

Александар Илић је у чланку Мукаржовског из 1943. године под насловом „Интенционалност и неинтенционалност у уметности“ пронашао место са кога је Илићев учитељ Никола „Милошевић могао поћи у своју откривачку анализу негативног дејства психолошких и идеолошких фактора“ на „унутрашњу логику“ књижевноуметничког дела, дакле – одакле је било могуће започети истраживање деструктивног дејства које битно умањује специфичну естетску вредност литерарног артефакта. Милошевићева „унутрашња логика“ је у поменутом раду Мукаржовског „значајско јединство“ сваког производа уметности засебно, односно таква логичност је његов „смисао“ који увек производи уметничка формативна намера, „интенција“ (Пић 2010: 157). А у Милошевићевом концепту разорну улогу добија управо подсвест, која мимо свесних обликотворних и смисаотворних намера уметника које чине „унутрашњу логику“ дела – разара његову иманентну логичку структуру (Лома 2014, 143–144).

Из Милошевићевог чланка под насловом „Узрок и услов“, објављеног у београдској *Књижевној критици* 1976. године, Илић наводи тврђење да постоје многа књижевна дела која су толико подређена ванкњижевним

функцијама да то битно нарушава њихову унутрашњу логику, као и што има литерарних творевина делимично прилагођених извесним друштвеним функцијама, без штете по уметничку вредност (Пић 2010: 153–154).

Александар Илић тврди да се Милошевић „радикално и продорно одваја од формалистичко-структуралистичке традиције“ управо наведеним схватањем да све ванкњижевне функције и вредности никако не умањују естетску вредност књижевноуметничког дела, уколико су прилагођене његовој „унутрашњој логици“, односно потчињене „доминацији“ његове „естетске функције“ (исто: 154). Илић посебно истиче да овај Милошевићев став конкретно образлаже полазиште за једну теорију књижевног вредновања, која је код Мукаржовског наговештена само у „апстрактној

формулацији“, а код Велека је остала „недовољно образложена и објашњена“, да би се у Милошевићевој критичкој пракси комплексно и целовито конкретизовала кроз „испитивање значења и значаја вредности које се јављају у одређеном књижевном/уметничком делу“, као што су то оне „друштвене, психолошке, метафизичке“ и тако даље (исто: 154–155). Тако је Никола Милошевић

показао да ваља разликовати општу и повољну друштвену условљеност уметничких појава (која се може испитивати у сваком појединачном и посебном случају) од узрочног, негативног и тенденциозног дејства друштвено-идеолошких и психолошких чинилаца (исто: 133).

Илић замера Мукаржовском што не покушава да одговори на питање зашто Полак није успео да препороди чешко стихотворство, па теоријски одговор на питања сличних књижевноуметничких промашаја налази у поменутом Милошевићевом раду, у коме се „спољашњи утицаји (интервенције)“ деле на „услове“, подстицајне за комплексност и кохерентност књижевноуметничког дела, будући да се њихов „утицај“ „подређује естетској доминанти“, и на „узроке“ који представљају утицаје снажнијег дејства, „идеолошке“ или „психолошке“, који својом силином ремете уметничку „сложеност“ и „кохеренцију“, те производе у артефакту артистички „слаба места“ (исто: 117–118). Милошевић је у свом разликовању узрока од услова пошао од Тојнбијеве теорије изазова, „по којој прејаки и преслаби изазови доводе до рђавих одговора“, а само они примерени снази онога ко одговара – до успешних (исто: 118). Држећи се тих претпоставки, Илић покушава да одговори на питање Полаковог неуспеха: у случају овог чешког песника „друштвени изазов“ је „био прејак“, а „оскудна“ је била „залиха“ затечених „уметничких средстава у чешкој лирици“. Отуда у његовој поеми „насилни, громопуцателни, претерани неологизми“, „немоћ да се изврши одговарајућа ритмичка диференцијација стиха“ и „да се уобличи одиста висока, а не бомбастична поезија“, непримерена књижевним очекивањима „високог чешког грађанског друштва“ (исто: 120–121).

Излагање о естетичко-критичком поступку Мукаржовског, чија дела је читао, преводио и тумачио, те из њих учио од своје младости – завршава Илић подсећањем на допуну и довршење структуралистичког приступа у раду свог непосредног учитеља Николе Милошевића, кога је давно био упутио на радове чешког мислиоца (исто: 204). Милошевић је решио структуралистичке антиномије, тако што је „однос спољашњих чинилаца према унутрашњој логици књижевног дела“ довео у везу са вредновањем и

тумачењем дела (исто: 174–175). Милошевићев критичарски метод је даље развијао и успешно примењивао Александар Илић у својим радовима (исто: 201).

Структурализам, либерална демократија и марксистички тоталитаризам

Од краја двадесетих до пред крај четрдесетих година двадесетог века, односно до 1948. године када почиње комунистичка цензура – резимира Илић –

чешки теоретичари језика и књижевности развијају и модификују, углавном на домаћем језичком и уметничком материјалу, схватања руских лингвиста и формалиста. У овом добу настаје и дело Јана Мукаржовског, које најречитије говори о односу чешке и руске науке: од апологије и апликације, преко критике и модификације руског формализма, до уобличавања самосвојне теорије структурализма и семиотике (исто: 34).

За време нацистичке окупације Чешке Мукаржовски је у Прагу објавио своја *Поглавља из чешке поетике* (1941) из којих је ондашња тоталитаристичка цензура одстранила само студију о „филозофу толеранције“ „Масарику као стилисти“, да би 1948. публиковао проширено издање ове књиге, које је укључивало и чланак о Масариковом стилу (исто: 35–36). Мукаржовски ће тек 1966. опет бити у прилици да објави једно своје структуралистички конципирано дело. Реч је о његовим *Естетичким студијама* (исто: 38), које ће се појавити након што се Мукаржовски готово две деценије придржавао догматског става дијалектичког материјализма и социјалистичког реализма који је официјелно наметнула комунистичка тоталитарна власт (исто: 34, 37, 41).

Након војне интервенције Варшавског пакта, која се одвијала под совјетским вођством крајем лета 1968. године – сузбијене су либерално-реформистичке снаге у чехословачкој влади, те је поступно поново уведена марксистичка догматска цензура за структуралистичке радове (исто: 38–40, 41), који нису писани „у духу тенденција социјалистичког реализма“. Илић с правом утврђује да је то „крај вредновања, не само у књижевности и уметности, већ и у друштву у целини“, те да је тиме „угрожена култура и душа народа“. Такво „наопако вредновање“ је било „случај не само у Чехословачкој од 1948. до 1989. године“. „Уосталом, све се то догађало у свету окренутом наопако“ (исто: 178), закључује Илић и сведочи:

Године 1948. Мукаржовски је имао 58 година. Од тада, па до краја свог живота, 1975. године (рођен је 1891) Мукаржовски неће готово ништа написати. Тачније, оно што је и написао и објавио, било је под морање и боље да није угледало светлост дана (исто: 171).

У ствари, претходни научни успон је омогућен Масариковим демократским либерализмом у међуратној Чехословачкој. „Судбина чешког структурализма, као и руског формализма, била је често одређивана дејством неповољних спољашњих прилика“, примећује Илић и „наглашава Масариков утицај – пример демократске политике у култури“, политике која представља основни предуслов „за слободан развој науке и уметности“ (исто: 184).

Структурализам Мукаржовског и његова модификација у радовима Николе Милошевића и Александра Илића израз су либералне идеологије коју су они делили са Масариком, идеологије која уважава сваку слободу човековог мисаоног и друштвеног живота само под једним условом: да њено упражњавање не угрожава било коју људску слободу другог. За разлику од Мукаржовског, за разлику од његовог присилног преумљења на историјско-материјалистичко доктринарство и његов агресивни тоталитаризам, професори Милошевић и Илић на Универзитету у Београду никада нису напустили своје либерално и демократски толерантно усмерење, те су и под притиском југословенског комунистичког режима истрајавали као узор слободног мишљења, којим је једино могуће досегнути и очувати сву разноврсност људске истинитости, доброте и лепоте (Лома 2019: 167–190).

Дијалектичко поимање структуре код Мукаржовског и холистички приступ (Ка речнику појмова чехословачке теорије уметности, 1947)

Приликом употребе појма „структура“ током друге половине двадесетог века често се запостављао смисао целине уобличења неког језичко-уметничког дела, будући да се притом углавном инсистирало на примарности структурирања овога као преслојавања кроз које настаје песничка целина, па се, сходно томе, такође истрајавало у критичком приступу као раслојавању кроз који се утврђују ти превасходни поступци који граде слојевиту и сложену поетску конструкцију. По мишљењу Мукаржовског, које је изнео у свом раду из 1947. године под насловом „Ка речнику појмова чехословачке теорије уметности“:

појам структуре заснован је на унутрашњем уједињењу целине узајамним односима њених компоненти, и те не само позитивним односима подударности и слагања, већ и негативним односима супротности и противречности. [...] Односи међу компонентама, управо зато што су дијалектички, не могу да буду дедуковани из појма целине; целина према њима није *prius* већ *posterius*, а њихово утврђивање зато није ствар апстрактне спекулације, већ емпирије (исто: 169–170).

Илић сматра да је овом дефиницијом Мукаржовски „довршио теорију структурализма“, тако што ју је коначно сасвим јасно одвојио од холистичких схватања, те „дефинисао књижевно и уметничко дело као отворену структуру“, као „креацију која се не може свести на претходне, затворене, холистичке концепте“ (исто: 170). На истом месту Мукаржовски дијалектички поставља и одговара на питање „сталности у структури“ свдећи је на стални „скуп компоненти“ чије су пак „корелације“ „подложне сталним променама“, при чему се као „релативна сталност“ у тим узајамним односима манифестује епохална актуелизација уметничке структуре, а као „апсолутна сталност“ – „непроменљиви основни закони развитака“ (исто: 170–171), односно деформације и актуелизације. Тиме се никако не излази из дијалектичког вртлога и његове нестабилности, штавише – неухватљивости која измиче сваком уравнотеженом и сталоженом просуђивању, па тиме вредносно сасвим релативизује уметничко дело.

Управо такво дијалектичко виђење структуре излазило је у сусрет раслојавању језичко-уметничког дела у структурализму након Мукаржовског, као и постструктуралистичкој деконструктивној аналитици, која разграђује један органски целовит артефакт на његове наизглед опозитне компоненте ради засебног истраживања неке од њих у њеној узрочној вези са неким од ванлитерарних каузалних следова, чиме је књижевнонаучно испитивање поново враћено каузалистици позитивизма.

А у време Мукаржовскога је марксистички императив класне борбе налагао издвајање из поетског дела као највреднијих, те најдостојнијих засебног посматрања – његових социјалних чинилаца и за њих је тражио узроке у социјалној реалности, у чијим оквирима је дело настало. Баш на то, са литерарног становишта, некритичко скретање – Илић скреће пажњу, али га „оставља по страни“ у разматрању поменутог списка Мукаржовског („Ка речнику појмова чехословачке теорије уметности“) (исто: 169). Но Илић претходно напомиње да се чешки мислилац у својим радовима из 1947. и 1948. године приближавао ставовима „тада

већ постепено наметаног“ „дијалектичког материјализма“ и „социјалистичког реализма“, који су „после 1948. године, односно комунистичког пуча у Чехословачкој, постали ’гвоздени закон историје“, коме се Мукаржовски напокон морао повинovati (исто: 167), прихватајући идеолошку тенденциозност уметности (исто: 168), у овом случају – наводно првенствени значај социјално-реалистичке тенденције при процени уметничких творевина.

Покушај Мукаржовског да споји структуралистичка схватања са дијалектичко-материјалистичким редукцијом на социјалистички реализам сматра Илић, с правом – „оксиморонским“ (исто: 167, 169), па закључује да се увек мора уважити „идентитет, аутономија и квалитет естетске структуре“, коју таквом чини превласт „естетске доминанте“, те у којој су захваљујући томе све унете, „најразличитије вредности“ – „естетски преобликоване“, тако да им је промењено изворно значење у смислу нове уметничке целине. Кроз спој естетичке са значењском анализом укида се, по Илићевом мишљењу, „методолошки одређена, али у суштини неодржива подела на спољашњи и унутрашњи приступ проучавању књижевности и уметности“ (исто: 176), какву срећемо и у Велековој и Вореновој *Теорији књижевности*.

Баш ради брисања те вештачке поделе у приступању уметничким делима неопходно је да дијалектичко прилажење форми као структури артефакта, које је унеколико прикладно само у разматрању генезе дела – ипак буде замењено холистичким приступом овоме као трајном органском уобличењу, чиме се апсолутизује вредност његове естетске целине и њеног целовитог значења као оригиналног организма. Наиме, језичко-уметнички поредак је поетски космос који органски, а не дијалектички функционише, јер су сви његови чиниоци у јединственој служби његовом постојању сједињени при уобличењу тог постојања у један целовит, складан, довршен и савршен облик духовног живота, односно смисла, у коме нема више никакве борбе супротности. Песничка органска форма (поетски организам или поетска егзистенцијална организација) унутар себе је јединствена, те је у односу на све друго изван ње – самодоволна. Она се може назвати унутрашњом само сходно својој егзистенцијално конкретной самодоволности, својој самозаконитости, осведоченој увек особеним органским јединством естетске функционалности свега онога што чини њену целовитост. Утолико сваки од тих чинилаца може бити естетички анализиран само с обзиром на његово уметничко стварање дотичног јединства, које је својствено

у сваком оригиналном песничком делу, те доступно искључиво на интуитивни начин кроз утисак естетске целине. Тек рационална критичка дескрипција и елаборација ове импресије, односно реторичка експликација и аргументација критике засноване на утиску уметничке целовитости – води ка његовом све пунијем интерсубјективном освешћењу, преношењу и усвајању, што је циљ естетског образовања.

Ипак утисак функционално-формалног јединства и јединствености језичко-уметничког дела није могуће привести к свести на основу пуне математички диференцијалне аналитике као некакву структуру која се раслојава на засебно функционалне планове све до њихових више недељивих чинилаца, чији се узајамни односи могу статистички предочити. Само тим рашчлањавајућим привидом региструју се ове посебне структурално конститутивне равни као доступне некој засебној, готово аутономној анализи, било да је реч о такозваном унутрашњем или спољашњем приступу књижевноуметничком делу, онако како су они аналитички концептуално стратификовани у Велековој и Вореновој *Теорији књижевности*, што ствара еклектичку заблуду да се било која равна песничке творевине може засебно проучавати, те да се тек накнадно исходи свих тих посебних испитивања могу сабрати и подредити естетској доминанти испитиваног језичко-уметничког дела, која уједињује његову садржину и форму, те га чини целовитим (исто: 159).

Становиште слично Велековом и Вореновом заузима и Александар Илић у закључку свог рада о структурализму Мукаржовског, мада критикује њихову „поделу на спољашњи и унутрашњи приступ“ у „проучавању књижевности и уметности“, допуштајући је само као методолошку, те захтевајући да „свако целовито“ изучавање дела из ових области хумане активности „представља спој естетичко-значањске анализе“ (исто: 176). По Илићевом мишљењу, уколико се

естетски идентитет, аутономија и квалитет естетске структуре уважавају, приступи књижевно/уметничком делу са аспекта свих оних вредности које су у њему у датом случају присутне јесу легитимни (исто).

Утолико је „сваки естетичко-значањски приступ тумачењу дела одговарајући у оној мери у којој је примерен вредностима и значењима која се у делу појављују“ (исто).

Напротив, песничка творевина је у сваком свом сегменту естетски исход узајамног дејства свих својих чинилаца, тако да се и при њиховом засебном истраживању мора поћи од утиска

њиховог укупног истовременог узајамног деловања, од импресије поетскоестетске целовитости. Уметнички вредно књижевно дело нам се намеће управо првим утиском песнички вредне целине, наиме тиме да оно завређује барем још једно читање, односно вишекратна читања – ради поновљеног уживања у почетној поетској импресији. Сваким следећим читањем критички се све више осведочавамо по мерилима поетске аксиологије у артистичку вредност целине књижевног дела на основу анализе његових делова као естетскофункционалних за њу, тако да тек од ње они добијају властити уметнички значај и смисао. Утолико су парцијална истраживања различитих, неуметничких вредности језичко-уметничког дела методолошки исправна само за посебне хуманистичке науке које притом примењују своје методе на феномене које деле са књижевношћу.

Бекманова историја форме и Милошевићева филозофија диференције

Насупрот структуралној критици и науци о књижевности Паул Бекман је пред крај четрдесетих година двадесетог века објавио своје схватање песничких облика (Böckmann, Paul: *Die Formgeschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 1, Hamburg 1949), које је било утемељено на духовноповесном развоју човекове самосвести мимо формалистичко-структуралистичке историјске дијалектике старог и новог, која није могла да образложи суштинску вредност новине, осим таутолошки да је она нешто ново што разбија аутоматизоване, у том тренутку већ квазиартистички овештале шаблоне, који немају више никаквог естетског дејства. Наравно, ова дијалектичка механика је била пука пројекција позитивистичке психологије у раван естетских феномена чије дејство за разлику од других дејстава на људску психу није подложно аутоматизацији, него је вечно делотворно. На једном досегнуту и изражену уметничку лепоту се напросто не може оуглати. Она је вечна естетска вредност коју управо као такву увек изнова преиспитујемо са становишта пријемљивости за њу. А свако такво позиционирање је сваки пут поново производ укупног претходног хуманог развоја, читаве историје људског самоосвешћивања које се најнапредније извршава уметничким облицима као сасвим конкретним и савршено диференцираним, најјистанчанијим уобличењима човекове самосвести.

Бекман је у свом схватању формалне историје немачког песништва „песничку форму“ поимао као „историјски променљив

облик специфичног човековог схватања самога себе“ (Лома 2014: 156), дакле, самим тим она је за њега била незамислива као лишена значења и као безидејна. Утолико би свако људско уобличење морало имати своје значење, свако би морало бити знак неког људског смисла. У том универзалном хуманом поретку знакова песнички облици и знаци заузимају владајуће место, са којег потиче укупна хијерархизација свих човекових знаковних светова и њихових узајамних односа, будући да је за човека најважније од свих његових означења оно песничко, јер ексклузивно представља врхунско човеково саморазумевање под датим околностима његовог простора и времена, односно најмоћније самоспознање и просторно, и временски сасвим конкретне, индивидуалне и оригиналне људскости. Облици песништва су „историјски променљиви“ управо по мери узајамне изражајне прилагођености означенога и знака, променљивог просторновременског скупа хуманих чинилаца који испуњава садржину поетског дела – и уобличења које тој садржини сасвим одговара како би је потпуно и истанчано изразило, те управо тиме је унело у људску самосвест као нову људску вредност, која је стечена уметнички индивидуалним, а људски најдубљим и најопсежнијим искуством.

Да је песнички језик „прецизнији и одређенији“ од сваког прозног исказа закључио је Никола Милошевић на основу свог литерарнокритичког поступка, који – сходно Милошевићевом именовању властите филозофије „диференцијалном“, односно „филозофијом диференције“ – називам „диференцијалном анализом“. Наиме, такво анализирање је „усмерено на утврђивање најтананијих разлика између сличних духовних искустава, те је његов приступ најприлагођенији истраживању индивидуалности, субјективности и персоналности“, а нарочито таквих које су „естетски конкретизоване“, чиме се такав поступак супротставља успостављању универзалних структура на основу утврђених сличности у духовним испољењима. Једино песнички начин изражавања, по Милошевићу, у највишој могућој мери, „у пуноћи својственог интелектуално-емотивног значења“ одговара „сложениости и тананости“ човековог доживљаја властитог спољашњег и унутрашњег света (Лома 2014: 145–146).

„Користећи се у својим огледима гносеолошким логичким поступцима, као и онима естетике израза и психологије знања“, Милошевићева

функционална и диференцијална анализа поетске структуре успева да у песничком делу препозна његову темељну филозофску димензију као остварење филозофије диференције, која је не-

исказива у неком другом медијуму хумане комуникације у својој фундаменталној тежњи ка крајње диференцираном спознању, ка истанчаности у разликовању и поимању интелектуално-емотивних индивидуалности и персоналности. Утолико је Милошевићева диференцијална филозофија као индивидуалистичка филозофија финесе могла достићи властито самопотврђење пре свега применом себи адекватних, диференцијално- и функционално-аналитичких поступака на језичко-уметничка дела, будући да су она већ сама по себи – по својој особеној разлици од свега другог – „језичко уточиште“ за „често необично сложене и танане доживљаје“, тј. за „интелектуално-емотивне садржаје какве је иначе прозним казивањем готово немогуће саопштити“ (Лома 2014: 148–149).

Паул Бекман је сматрао да је „песништво, ’као и свака уметност, значајно за човека’ само зато што му ’ставља на располагање формални језик’ на коме се он учи да разумева самога себе“. Уметничке форме су „те које ’свим садржајима’, односно ’свим доживљајима и искуствима’ дају значење“ (Лома 2014: 156). Како је човеково историјско искуство пре свега индивидуално и променљиво, тако се мења и њему изражајно прилагођава и књижевна форма човековог саморазумевања. Утолико „историјски променљиви егзистенцијални садржаји добијају тек кроз адекватно променљиву уметничку форму своје право људско значење“. По Бекману песничко спознање је на специфичан начин естетско. Наиме, њиме се сазнају „различити аспекти људскости у њиховој чулној конкретности“. Тај сазнајни процес се одвија посредством естетски конкретних језичко-уметничких форми, које се уобличавају адекватно променљивим садржајима човекове индивидуалне и историјске егзистенције, како би те садржаје у свим њиховим менама могле изразити. Формалноестетска конкретизација егзистенцијалног смисла човековог појединачног историјског искуства протиче мимо тока појмовног сазнавања, односно мимо сваког његовог уопштавања до појма управо таквих људских индивидуалних садржаја који у својим главним, диференцијалним карактеристикама нису сводљиви на појам (исто: 157).

Тако је песничка форма у Бекмановом књижевнотеоријском и књижевноисторијском разматрању схваћена не само као „носилац естетске“, него „и специфичне гносеолошке вредности“, будући да је „дух ’опажљив’ тек кроз форме песничког приказивања“, те је само преко њих „могуће успоставити везу са општијим гносеолошким категоријама духовне историје“. Песнички облици код Бекмана постају аутономни, самостални и самосвојни носио-

ци смисла који имају „властиту смисаону традицију, односно сопствену историју смисаоних промена“, ношену унутрашњим законитостима њихових естетских мена (исто: 156).

Бекманово виђење естетско-гносеолошког идентитета засновано је на његовом поимању хуманог и естетског феномена као историјских индивидуалности, које се само на основу „доживљаја свиђања“ могу уједно разумевати „као хумано-естетска подударност“. Наиме, различити садржаји човековог индивидуалног историјског искуства захтевају себи одговарајуће смисаостворно уобличење, те „имају за човека различит смисао“. Кроз све тако сазнајно-уметнички уобличене и осмишљене садржаје људског појединачног постојања – човек „упознаје и осваја по неку априорну страну своје људскости“, на чему се пак „заснива ’величина и надвременост’ песничког деловања“. Бекман је „схватао човека као својствену и непоновљиву историјску егзистенцију“, која се увек збива у „особеној противречности између физичке нужности људског живота и духовне слободе“ егзистенцијалног самоодређења, а које је „спознатљиво једино кроз адекватно конкретну уметничку форму“ (исто: 157). Специфични смисао тог артистичког облика личног саморазумевања ствара се кроз „слободну дијалектику“, односно естетску игру „једног индивидуалног искуства са затеченим смислом“ образовне традиције, чему је исход особена модификација ове (исто: 158). Утолико се опште-образовна, духовна историја у свом уметничком току одвија као права историја кроз сталне сасвим конкретне индивидуалне преображаје обликотворне маште. Њени увек изнова својствено модификовани облици изражавају увек лични смисао човекове судбине, при чему „свака ’животна црта’ као ’формални елемент’ ове фантазијске форме“ мора бити „функционално уклопљена“ у њу. За Бекмана је неестетско „исто што и нефункционално“ унутар формиране „смисаоне целине“ (исто: 159).

Перманентна структурална дијалектика

Наспрам главних термина руских формалиста, као што су то „форма“ и „формализам“, примећује Рене Велек да су Јан Мукаржовски, „несумњиво најпродуктивнији чешки учесник“ „Прашког лингвистичког круга“, те и други чланови овога – радије користили термине „структура“ и „структурализам“, како би „избегли уобичајену импликацију празног формализма“. „Када је Мукаржовски дефинисао структуру, истицао ју је како с обзиром

на спољашњу форму, тако и на такве термине какви су тоталитет, целовитост, *Ganzheit* или *Gestalt*“. По Велековом мишљењу, „појам структуре“ се код Мукаржовског „заснива на извесном унутрашњем сједињењу у целину посредством узајамних односа њених делова: и то не само посредством позитивних релација, сагласности и хармоније, него такође и посредством контрадикције и конфликта“. Велек тврди да је ово „дијалектичка концепција, док су руски формалисти, барем у почетку, били помало наивни техничари, емпиристи са јаким механичким тенденцијама“ (Wellek 1970: 275, 276, 278–279).

Међутим та дијалектика може бити естетски функционална само при настанку уметничког облика, док његово целовито уобличење – управо сходно својој целисходности – функционише органски, а не више дијалектички. Перманентна дијалектика слојева и њихових чинилаца у артефакту довела би до његове експлозије, распрскавања и распарчавања какво је иначе могуће само у некритичкој рецепцији која себе кроз такву деконструкцију доживљава као стваралачку иновацију. Такав пријем је могло подстаћи и код Мукаржовског наслеђено формалистичко инсистирање на новини као начелу уметничкоисторијске динамике. Свакако да се критичко примање неког уметничког дела историјски мења, али таквим променама које не раскидају повезаност са његовим ранијим пријемима, будући да сви они, уколико су заиста критички, своје полазиште налазе у чврстој статисти изворног целовитог уобличења дела и у његовом првобитном смислу, у његовом чврстом слову, трудећи се да у богатству уобличених хуманих вредности, које свако велико уметничко дело доноси – пронађу до њих незапажене обликотворне црте и да докуче њихово значење у сагласности са већ разоткривеним темељним смислом дела, смислом који је од целине делотворног облика неодвојив. Ако се статички дOMET његове динамичне обликотворности и смисаотворности уважава, онда уметничка критика доживљава артефакт уједно и као документ његове дијалектичке самоизградње, његовог самоуобличења, и као вечити монумент његове коначне и целовите уобличености, његове трајне стабилизације у довршеном и савршеном облику и њиме уобличеном и откривеном хуманом смислу, као величанствени споменик трајног учвршћивања у поретку вечитих хуманих вредности. Управо дестабилизација структуре у монументалним уметничким делима омогућава релативизацију традиционалног канона хуманости, те отвара пут ка дехуманизујућим проналасцима „новога човека“, који свим раскида са претходним хуманистичким традицијама. Та-

квом новоствореном људском бићу су ради тоталне прагматичке манипулације тежиле тоталитаристичке идеологије и на њима насиљем засновани државни пореци, које је у свом поражавајућем искуству упознао двадесети век, а и сам Мукаржовски на својој властитој судбини.

Александар Илић наводи Велеков увид у недостатке руске формалистичке концепције књижевности и књижевне историје коју је Мукаржовски преузео и у основи сачувао у свом структуралистичком приступу уметничким појавама. Велек је притом истакао да револуционарно напуштање континуиране традиције хуманистичких и уметничких вредности води ка „дехуманизацији уметности и уништењу критике“, која тако губи хумана уметничка мерила, узимајући у обзир само „новину као једино мерило вредности у историјском процесу“ (Илић 2010: 137–138, 140–141). Перманентну револуционарну дијалектику старог и новог Мукаржовски је преузео од руских формалиста и под утицајем чешких критичара марксистичке провенијенције постепено преносио са динамике литерарноформалних односа на динамику друштвених релација, на шта је посебно указао Александар Илић. Перманентна дијалектика коју је Мукаржовски грешком задржао у свом структуралистичком систему мишљења дестабилизovala је сваку мисаону структуру, те релативизovala свако критичко откриће уметничког поретка, који је тако постао протeјски, односно само привремено одредив сходно тренутачном критичком увиду, зависном од његове историјске и социјалне позиције. Иста та перманентна дијалектика је Мукаржовском омогућила преображење у марксистичког „новог човека“ и оспособила га за деструкцију традиционалне универзитетске праксе. Наиме, као ректор Карловог универзитета у Прагу почетком педесетих година двадесетог века Мукаржовски сноси одговорност за уништавање тамошњег „труста мозгова“ (исто: 174), доживљеног са становишта ондашње стаљинистичке тоталитарне власти као реметилачког, те непожељног чиниоца јавног живота.

Илић наводи Велеков закључак да „дело Мукаржовског стоји и пада са радовима пре 1948. године“, те да је тај темељни део књижевнонаучног делања Мукаржовског „једна изврсно промишљена кохерентна шема књижевне теорије, која нас у својим најбољим формулацијама штити од главних заблуда ширених у историји“. Међутим, перманентна дијалектика свих релација у оквиру проматраних структура (исто: 170–171) била је деструктивни елемент и грешка у системском решењу, која је напoкон тај систем и разградила. Велек је пет година пре смрти Мукаржовског (1975) позитивно оценио главни опус Мукаржовског, а његово потоње марксистичко изокретање, „његов јавни хаpакири

из 1950. године“ као пуки „симптом времена“ (исто: 172). У такво научно самопоништавање спада и чланак Мукаржовског из 1951. године под насловом *Прилог критици структурализма у нашој науци о књижевности* (исто: 49).

Илић сматра да Велек из своје америчке позиције није имао довољно јасан увид (исто: 178–179) у положај „истакнутих интелектуалаца иза гвоздене завесе“ (исто: 173) која је у другој половини двадесетог века готово непропусно делила свет научних и уметничких, политичких и економских слобода од света комунистичког тоталитаризма. Тако је Велек, по Илићевом мишљењу, „поновно објављивање *Естетичких студија* Јана Мукаржовског 1966. године“ (исто: 177) „неправедно потценио као ’симптом времена‘“ (исто: 172). Узимајући у обзир оба историјски симптоматична догађаја, и одрицање од властитог раног дела почетком педесетих година, и његово објављивање након деценију и по, почетком друге половине шездесетих година двадесетог века (исто: 38), Илић тврди да ни један, ни други случај „нису били ’симптоми времена’, већ истрајног, мукотрпног, често понижавајућег залагања, праћеног многим компромисима“, да се „уобличи другачија парадигма, конкурентна мононој хипнози догматског и монополистичког марксизма“ (исто: 173). Штавише, објављивање раних радова Мукаржовског у другој половини шездесетих година двадесетог века је, по Илићу, „у паклу социјализма“ представљало „симптом против времена“ (178–179). Илић, који је живео под комунистичком диктатуром у Југославији, за разлику од Велека који није прошао кроз такво искуство – има „хуманистичко разумевање“ за „положај службених и толерисаних интелектуалаца у стаљинизму, и уопште у комунизму и у тоталитарним режимима“. По његовом мишљењу, „Мукаржовски је био пуко оруђе, лутка у рукама надмоћних и отворено злочиначких сила. Оне су биле покретачи и прави извршиоци зла“ (исто: 173–174).

Схватање Мукаржовског изнето у његовом огледу о „Естетској функцији, норми и вредности као социјалним чињеницама“ да „све компоненте уметничког дела, садржинске и формалне, представљају носиоце ванестетских вредности које у делу ступају“ у узајамне односе – критиковао је Велек тврђењем да по мишљењу Мукаржовског испада како је уметност „само аранжман или комбиновање неуметности“ (исто: 149–150). Илић је увидео да Велекова карактеристика става Мукаржовског погађа како бит радикалног левичарског схватања стваралаштва као деструкције и поновне конструкције од ванестетских елемената, тако и суштину

авангардистичких уметничких покрета двадесетог века све до постмодерне. Полазећи од тог увида Илић је проширио Велекову критику и на погубно дејство левичарске литерарне авангарде на схватање уметности и њене повести код Мукаржовског (исто: 142, 148–149, 150–152, 153). Но Илић је промену чешког структуралисте у другом, новог човека марксистичког преумљења посматрао као исход изнуде насилничког тоталитарног режима (исто: 168). Деконструкционистичко угрожавање не само књижевних него и хуманистичких студија у целини препознао је код постструктуралиста Велек тек накнадно, под старе дане, критикујући Деридин приступ и његово разорно дејство на ове темељне образовне области (Wellek 1990).

Литература

- Илић, А. (1998). Поговор. Мукаржовски, Ј., *Огледи из естетике и поетике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 215–221.
- Лома, М. (1994). *Песник и књижевна историја, Проблем приказивања песника у историјама немачке књижевности*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци.
- Лома, М. (2014). Тумачење поеме *Стражилово* Милоша Црњанског и књижевнокритички поступак Николе Милошевића. *Глас СДХХИ Српске академије наука и уметности, Одељење језика и књижевности*, 29, 131–153.
- Лома, М. (2019). Александар Илић (1945–2018), Илићево завештање слободе. *Филолошки преглед*, 2, 167–190.

*

- Ilić, A. (2010). *Od forme do strukture: ruski formalizam / češki strukturalizam*. Beograd: Interprint.
- Mukaržovski, J. (1986). *Struktura, funkcija, znak, vrednost, Oglеди iz estetike i poetike*. Beograd: Nolit.
- Schiller, F. (1955). *Schiller, Werke in drei Bänden, Bd. 2: Die mittlere Epoche 1787–1798: Verwandlung*, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Wellek, R. (1970). *Discriminations, Further Concepts of Criticism*. New Haven and London: Yale University Press.
- Wellek, R. / Warren, A. (1985). *Theory of Literature, A seminal study of the nature and function of literature in all its contexts*. Prescott, (Arizona, USA): Peregrine Books.
- Wellek, R. (1990). Destroying Literary Studies. *Metodološka misao u presequ: sadašnji trenutak nauke o književnosti: Zoranu Konstantinoviću*. Beograd: Godišnjak Instituta za književnost i umetnost, 25–34.

Miodrag Loma

Universität Belgrad, Philologische Fakultät

Aleksandar Ilić und Strukturalismus von Jan Mukařovský

– Zusammenfassung –

In der vorliegenden Arbeit wird das kritische Verfahren dargestellt und bewertet, mit dem Aleksandar Ilić (1945–2018), Ordinarius am Lehrstuhl für Weltliteratur und Literaturtheorie an der Philologischen Fakultät der Universität Belgrad, sich Zugang zum Verständnis des Entwicklungsweges der strukturalistischen Lehre im Werk von Jan Mukařovský (1891–1975) verschaffte, einem Professor an der Karl-Universität Prag. Ilić ging dabei von zwei komplementären Standpunkten aus, deren einer die kritische Analyse war, der René Wellek (1903–1995), Professor an der Yale-University und ehemaliges Mitglied des Prager Linguistenkreises, in dem Mukařovský eine der führenden Rollen spielte, den russischen Formalismus und den tschechischen Strukturalismus unterworfen hatte. Den anderen, ergänzenden Standpunkt zur Bewertung der strukturalistischen Theorie und ihrer Interpretationspraxis in Mukařovskýs Werk entnahm Ilić den philosophischen Studien seines Lehrers, Vorgängers und später auch Kollegen an demselben Lehrstuhl Nikola Milošević (1929–2007), der zur Folgerung kam, dass bei der Entstehung eines sprachkünstlerischen Werks klar zwischen den „Bedingungen“ und den „Ursachen“ zu unterscheiden sei; die beiden seien außerästhetische Faktoren, wobei die ersteren zur ganzheitlichen künstlerischen Gestaltung beitrügen, indem sie sich der ästhetischen Intention des Künstlers funktionell unterwürfen, während sich die letzteren dem Vorhaben entgensetzten und es behinderten, sodass sie auf die künstlerische Konstitution des Werks zerstörend wirken sollen. Damit vermag Milošević die strukturalistische Aporie der gegenseitigen Beziehungen von ästhetischen und außerästhetischen Funktionen in einem Kunstwerk aufzulösen. Miloševićs „differentielle Analyse“, die einen feinen Unterschied zwischen den Einflüssen der gestaltenden und den Einwirkungen der verunstaltenden Kräfte auf die Entstehung eines Sprachkunstwerks macht, ließe sich hier mit den formal- und geistesgeschichtlichen Betrachtungen Paul Böckmanns (1899–1987) ergänzen, eines Professors an der Heidelberger und Kölner Universität, der in den künstlerischen Gestaltungen ganz konkrete und bedeutungsvollste Formen der menschlichen Selbstauffassung sah. Schließlich wird auf die permanente strukturelle Dialektik im Denken Mukařovskýs als destabilisierenden Faktor für eine grundlegende Feststellung der Textform und ihrer Bedeutung beziehungsweise des ästhetischen Erlebnisses und seiner Deutung hingewiesen.

Schlüsselwörter: Aleksandar Ilić, Jan Mukařovský, René Wellek, Nikola Milošević, Paul Böckmann; Formalismus, Strukturalismus, Differenzphilosophie und differentielle Analyse, Geistesgeschichte, Formgeschichte, permanente Dialektik, Marxismus, Dekonstruktion.

ТЕОРИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА
Зборник радова у част професора др Александра Илића

Технички уредник
Ирена Ђаковић

Коректор
Биљана Цукавац

Припрема и штампа
Досије студио, Београд

ISBN 978-86-6153-666-3 (ФФ)
ISBN 978-86-6047-376-1 (ДС)

Тираж
300

Адреса редакције
Досије студио
Браће Недића 29
www.dosije.rs

Аутори и издавачи захваљују Министарству просвете,
науке и технолошког развоја Републике Србије
које је суфинансирало штампање овог зборника.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.0(082)

82.09:929 Илић А.(082)

ТЕОРИЈА и интерпретација : зборник радова у част професора др Александра Илића / [главни уредник Миодраг Лома]. – Београд : Филолошки факултет Универзитета : Досије студио, 2021 (Београд : Досије студио). – 284 стр. ; 21 cm

Текст на ћир. и лат. – Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Резимеи на енгл, нем. или рус језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-6153-666-3 (ФФ)

ISBN 978-86-6047-376-1 (ДС)

а) Илић, Александар (1945–2018) — Зборници

б) Књижевни текстови — Интерпретација — Зборници

COBISS.SR-ID 55158537

У овом *Зборнику*, анализа научне делатности Александра Илића постаје својеврстан критички приказ историје једног дела модерних кретања у књижевности и модерних теорија књижевности у српској култури, нарочито у последњим деценијама 20. века. Уредник Миодраг Лома сачинио је од *Зборника* дело у којем се анализирају становишта Александра Илића као књижевног теоретичара, као понајбољег познаваоца чешког структуралистичког приступа у проучавању књижевности, и пре свега, чешких авангардних кретања. Цео *Зборник* организован је око идеје да се ослика грађење једне књижевнотеоријске позиције која је у одређеном периоду била од великог значаја за развој књижевности и мисли о књижевности у Србији и Југославији, да се укаже на место које у том процесу заузимају преводи и интерпретације у српској и југословенској стручној јавности, да се дотакне питање односа и размена идеја и поставки различитих теоретичара као елемената у развијању књижевног мишљења, и да се прикаже разноврсност погледа на проучавано раздобље у данашње време. Тиме је дат значајан допринос проучавању мисли о књижевности у српској култури.

др Александра Манчић
научни саветник
Институт за књижевност и уметност

ISBN 978-86-6153-666-3 (ФФ)
ISBN 978-86-6047-376-1 (ДС)

